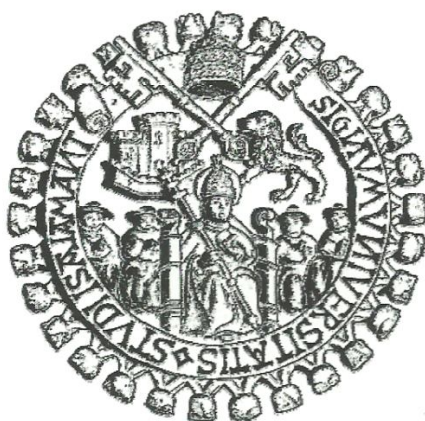


**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA  
ÁREA DE FILOLOGÍAS GALLEGA Y PORTUGUESA**



## **TESIS DOCTORAL**

**AL BERTO: *O MEDO* (OBRA POÉTICA, 1974 -1997)  
-ITINERARIO LÍRICO DEL MIEDO-**

**JESÚS LOSADA VAQUERO**

Director: Dr. D. Felipe Maíllo Salgado

Salamanca 2012

---

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA  
ÁREA DE FILOLOGÍAS GALLEGA Y PORTUGUESA**

**AL BERTO: *O MEDO* (OBRA POÉTICA, 1974 -1997)**

**-ITINERARIO LÍRICO DEL MIEDO-**

Vº Bº: Director de la Tesis: Dr. D. Felipe Maíllo Salgado

Doctorando: Jesús Losada Vaquero



Salamanca 2012

---

## AGRADECIMIENTOS

A D. Felipe Maíllo Salgado, Director de esta tesis, que desde un principio creyó en este trabajo, profesor de estudios árabes e islámicos pero también filólogo hispanista y prestigioso escritor; buen lector de poesía y conocedor de la literatura portuguesa. Gracias por tus enseñanzas y por la generosidad brindada a cada momento conmigo.

A D. Ángel Marcos de Dios, Tutor de esta tesis y Catedrático del Departamento de Portugués de la Universidad de Salamanca, por su atención siempre. Así como a D. Pedro Serra.

Agradecimiento póstumo a D. Manuel López Ferreira, Director de la Biblioteca “Rocha Peixoto” de Póvoa de Varzim, cuyas cenizas hoy flotan en las aguas atlánticas, las mismas que Al Berto contemplara. Gracias por abrirme las puertas de esa Biblioteca que durante años fue tu casa y la compartiste conmigo, poniendo siempre a mi alcance toda la documentación y libros que precisé cuando esta tesis comenzaba a dar sus primeros pasos durante mi estancia *poveira*.

Agradezco la información, y los detalles que de Al Berto algunos de sus investigadores y más cercanos amigos me ofrecieron, a Fernando Pinto do Amaral, a Golgona Anghel, a Rui Reininho, entre otros.

A mis entrañables y buenos amigos portugueses con quienes he tenido la oportunidad de disfrutar grandes momentos en mi vida, desde la *raia portuguesa trasmontana* hasta el litoral atlántico.

A Marcial Sánchez, *in memoriam*, que me inició en el mundo de las letras portuguesas y “se fue” meses antes de acabar yo este trabajo.

Dar las gracias sinceras de corazón a todas esas personas amigas que, de alguna manera, estuvieron cerca de mí y me dieron el apoyo necesario durante todo este largo tiempo, mientras iba construyendo entre silencios este *Itinerario Lírico del Miedo*.

## **DEDICATORIAS**

A mi padre.

A mis hermanos.

A mi amiga Ana María Caldas da Costa.

“La poesía perfecciona el mundo”.

(Ángel Crespo)

## ÍNDICE

Resumen-Abstract.....	9
Introducción .....	13
Objetivos.....	20
Justificación .....	22
Limitaciones.....	24
ESTADO DE LA CUESTION .....	26
1.- Antecedentes: históricos, sociales y literarios .....	32
1.1.- Aquel Portugal de entonces .....	33
1.2.- La poesía portuguesa de los años 60 .....	36
1.3.- La poesía portuguesa de los años 70 .....	44
1.4.- Al Berto: por la senda de la transgresión .....	56
2.- Biografía .....	59
2.1.- Narcisismo e identidades .....	67
2.2.- El trabajo como editor .....	70
2.3.- Ediciones y portadas de <i>O Medo</i> .....	73
2.4.- Su rigurosa labor poética en los años 80 .....	75
2.5.- Al Berto: los años 90 su esplendor.....	78
2.6.- Frente a la oscura luz del miedo .....	83
3.- Al Berto en la escena poética portuguesa de los años 80 y 90 .....	86
3.1.- Presencia del modernismo: décadas 1980 y 1990 .....	93
3.2.- Al Berto y José Regio - El cuerpo, deseo poético -.....	99
3.3.- Escribir es hablar de uno mismo.....	102
3.4.- Un apunte sobre la muerte .....	106
3.5.- Al Berto: relectura del espacio marítimo .....	109
4.- Los “miedos del miedo” .....	115
4.1.- <i>O Medo</i> : el libro de una vida.....	123

4.2.- Exceso y melancolía.....	127
4.3.- “O Medo”: el carácter autobiográfico .....	129
5.- Etapa inicial. Los primeros trabajos de Al Berto: <i>À procura do vento num jardim d’ agosto y Meu fruto de morder, todas las horas</i> .....	131
5.1.- Aproximación a las voces de otros autores que se funden y confunden en su discurso.....	138
5.2.- El texto-cuerpo .....	145
5.3.- La erotización carnal .....	158
5.4.- Lo efímero de la pasión.....	163
5.5.- La geografía del mar .....	172
5.6.- Las miradas del viajero .....	177
5.7.- Este es mi cuerpo entregado .....	189
5.8.- Referencias culturales en la obra de Al Berto .....	196
6.- Inicio de una nueva etapa en Al Berto a partir de: <i>Trabalhos do Olhar</i> .....	217
6.1.- Mar de leva: “el oleaje del cuerpo” .....	222
6.2.- Al Berto: dispersos de milfontes.....	235
6.3.- “ <i>Sus ofícios y otras artes</i> ” .....	246
6.4.- “O medo: tres fragmentos diarísticos incluidos” .....	257
6.5.- Al Berto: “otros lugares” .....	269
6.6.- <i>Salsugem</i> : “libro de lodo marítimo” .....	278
6.6.1.- Doze moradas de silêncio .....	278
6.6.2.- Quinta de Santa Catarina .....	281
6.6.3.- Cinco fotos para Alexandre de Macedonia .....	283
6.6.4.- Eras novo ainda.....	285
6.6.5.- Salsugem (poemas).....	285
6.6.6.- O esquecimento em Yucatán.....	301
6.6.7.- Paulo Nozolino/ 4 visões. two friends e uma paixão .....	307
6.6.8.- Rumor dos fogos .....	318

7.- Habitar el desierto .....	322
7.1.- El “diário o medo” surge por segunda vez.....	328
8.- Três cartas da memória das Índias .....	341
8.1.- Outras cartas: cinco cartas inúteis/ Malcolm Lowry .....	354
8.2.- Al Berto revela “ <i>el secreto de las imágenes</i> ” .....	357
9.- Al Berto: una tercera etapa poética .....	372
9.1.- Nuevos fragmentos de “ <i>su diario O Medo</i> ” .....	374
9.2.- <i>Transumâncias</i> .....	379
9.3.- A noite progride puxada à sirga .....	382
9.4.- Toda una existencia de papel .....	387
9.5.- <i>El libro de los regresos</i> .....	397
9.6.- <i>Finita melancolía: “la geología del dolor”</i> .....	404
9.7.- El resplandor del ahogado: <i>Luminoso afogado</i> .....	410
10.- La lumbre de los versos: <i>Horto de Incêndio</i> .....	420
10.1.- Al Berto y Rimbaud: la muerte .....	452
10.2.- Una antología personal: <i>O último coração do sonho</i> .....	471
10.3.- <i>Poeira de lume</i> : Polvo de fuego .....	474
10.4.- El viajero de la melancolía: <i>O anjo mudo</i> .....	482
Conclusiones .....	500
Itinerario Bibliográfico de Al Berto .....	507
Bibliografía y Documentación consultada.....	510



## RESUMEN / ABSTRACT

Al Berto es un poeta trágico y moderno que encierra en su obra: *O Medo (1974-1997)* el “*itinerario lírico de su vida*”, bajo un tono autobiográfico y testimonial. Una escritura que pone en marcha tras su regreso a Portugal, coincidiendo con un régimen democrático después de una estancia de autoexilio en Bruselas de ocho años. Las nuevas condiciones de su país le permitirá expresar sus ideas libremente a través de sus obras, tan diferentes como alternativas en el panorama de las letras lusas de aquel final de los años 70, con un radical narcisismo que se halla presente en todos sus libros, hasta el extremo de fracturar en dos partes su nombre: Al Berto, en los albores de su carrera literaria.

Una escisión que lleva al poeta a convivir entre dos identidades, la del “*sujeto real*” (Alberto) y la ficticia de un “*yo lírico imaginario*” (*Al Berto*), cada vez más sólidas en el discurso poético, diluyéndose sus límites y siendo difícil separarlos. Su escritura rebosa de emoción por el atractivo lenguaje de una cálida belleza surrealista, y sus impactantes y conmovedoras metáforas.

Del mundo *underground* de sus primeros libros, enmarcados en una etapa de rebeldía, excesos y transgresión, influenciado por la *beat generation*, y por los poetas malditos franceses, W.S Burroughs o Jean Genet (cuyos núcleos temáticos predominantes son homoerotismo, drogas, noches sórdidas, rock, escenas cinematográficas...), pasando luego a una etapa marítima en la que recupera su juventud a orillas del Atlántico, por medio de la memoria.

Una etapa en la que su escritura es más serena, menos vertiginosa, no ausente de temores y de diversos “*miedos*” que el poeta vive en su experiencia errante, en su inquietud y en su desasosiego, por no querer anclarse ni permanecer arraigado a ningún lugar, fiel a sus encuentros

pasionales fugaces, nombrando lo efímero del momento en su poesía para darle de este modo una categoría de eternidad a cada instante.

La melancolía se apodera de sus versos largos, de rima irregular, ajenos a puntuaciones y a reglas sintácticas, cada vez más solemnes a medida que pasa el tiempo y el poeta es consciente de un mundo de ausencias (de amores y deseos), de pérdidas (de espacios) que le provocan un irremediable sufrimiento.

Este “*miedo*” se precipita cuando mira de frente la condena de una enfermedad que le conducirá hasta la desaparición, hasta “*el fuego que calcina sus versos*”, como tratándose de una escena cotidiana más, en donde Al Berto representa el drama de su vida y de su muerte y lo poetiza de manera singular.

Palabras-Clave / Keywords: Miedos, Transgresión, Homoerotismo, Mar, Ausencia, Narcisismo, Melancolía, Muerte.

## ABSTRACT

Al Berto is a modern tragic poet who, in his emblematic work *O Medo* (1974-1997), circumscribes “*the lyric itinerary of his life*” using a unique testimonial and autobiographical tone.

Upon his returning to Portugal, after an eight years self imposed exile in Brussels, he sets in motion his poetic career just as the new democratic regime was ushered in – this presented an opportunity to freely express his ideas in a literary work clearly alternative and different in the landscape of the late 70’s.

His radical narcissism is present right from the beginning in all his books. Even to the point of fracturing his own name as if consisting in two separate units: Al Berto.

This is an underlying drive that pushes the author to coexist in between two distinctive identities. That of the “*real subject*” (Alberto) and another fictional of an “*imaginary lyric one*” (*Al Berto*). Both, increasingly differentiated in his poetic discourse – blending their boundaries, at times, to the point of making them indistinguishable – and, all this, using a profound, emotional surrealistic language knitted together with disturbing and deeply moving metaphors.

From the underground world of his first writings, a rebellious phase of excess and transgression is present showing influences from the Beat generation, proscribed French poets together with W.S. Burroughs, Jean Genet (homoerotism, drugs, sordid nights, rock, film scenes.., thematic core of his work) continuing with a maritime stage in which he recovers his early adult life by the Atlantic.

At this point, his writings evolve into a more serene, less accelerated pace. Nonetheless, a different kind of “*miedos*”/ fears and apprehensions still persisted. Fears that the poet experiences in his drifting experience, in his

restlessness and distress; in his desire of avoiding to stay put in any given place, but still faithful to his swift encounters.

The way he describes these ever changing moments in his poetry gives them, undoubtedly, a transcendent dimension of eternity.

Melancholy impregnates his long verses of irregular rime, foreign to punctuation and syntactic rules, gradually more solemn with the passing of the time - in which the poet is aware of a world of absences (love and desire) as well as losses (spaces) that triggers pain and suffering.

This "*miedo*"/fear precipitates itself when he confronts the threat of a disease which will take him to oblivion - until this "fire that consummates his verses" as if it were one more ordinary fact of life; one in which Al Berto represents the drama of his life and death.

Drama that he expresses in a singular and utterly poetic manner.

KEYWORDS: Fears, Transgression, Homoeroticism, Sea, Absence, Narcissism, Melancholy, Death.

## INTRODUCCIÓN

La propuesta de investigación para el estudio y análisis de este “*Itinerario Lírico del Miedo*” en torno a la obra poética de Al Berto, título original en portugués: *O Medo (trabalho poético, 1974 -1997)*, que reúne entre sus páginas todos los trabajos publicados del poeta, desde sus inicios hasta su muerte, no deja de ser un claro incentivo, también un reto, poder enfrentarme a este desbordante caudal de creación poética así como a la seductora atracción a la hora de analizar sus versos.

Entrar en contacto con la vida y obra de uno de los mejores poetas a los que me haya aproximado como lector, presentaba para mí especiales alicientes, tantos que me llevaron a concebir este ambicioso proyecto: indagar acerca de la personalidad de este poeta para conocer las claves de su obra, a fin de entenderla en su totalidad, hasta donde me fuera posible, sin desatender los acontecimientos socioculturales e históricos acaecidos durante esas décadas del último cuarto del siglo XX en Portugal que, de alguna forma, repercutirían en los versos de nuestro autor. Claro está, como señaló Jameson, “*que ninguna creación literaria se forja fuera de un entorno político, ni puede leerse hoy fuera de unas circunstancias políticas determinadas*” (Jameson, 1980).

Fueron aquellos años en los que se fraguó la democracia portuguesa, vigente hasta nuestros días, cuando cayó la dictadura salazarista con la llamada “*Revolución de los Claveles*” del 25 de abril de 1974, derribando el gobierno de Marcelo Caetano.

Portugal, como España, era un país anclado aún en la moral y en las costumbres del catolicismo reaccionario de una sociedad encorsetada y asfixiada por sus propias tradiciones, de espaldas a Europa, que aquel “*orgullosamente solos*” bien ilustra – expresión utilizada por el dictador Salazar para dirigirse al pueblo portugués en esos años de plomo-. Poco a poco, sin embargo, el país iría felizmente abriéndose hacia otra manera de entender la vida, hacia la modernidad de la mano de sus

artistas, escritores y poetas, entre los que destaca la inigualable figura de Al Berto (1948-1997), a quien vamos a estudiar a lo largo de esta tesis, intentando desentrañar y percibir “*los pulsos*” que están latiendo en el interior de sus obras.

Cierto que esas décadas finales del siglo pasado pueden haber sido “*más revolucionarias*” en otros países, pero no en todos podemos encontrarnos con un artista de la talla de Al Berto, provocativo, insatisfecho, lascivo, infractor de convencionalismos sociales y, al tiempo, inquieto creador en versos libres de viscerales imágenes poéticas, valiéndose de toda clase de tropos: aliteraciones, sinestesias, metáforas, paradojas, metonimias, alegorías, sinécdoques...etc...intercalando expresiones en sus textos procedentes de otras lenguas, influenciado por una “*contracultura*” alternativa tan en boga en aquella época.

Conviene advertir que la literatura albertiana es en esencia autobiográfica. Llevó su narcisismo hasta las últimas consecuencias, llegando a fracturar en dos entidades su propio nombre: Al Berto. Relata sus experiencias, desdobra “*sus yoes*” (el real y el poético) ante el espejo del tiempo, y, a través de esa imagen reflejada, nos hace penetrar en la erótica de su *texto-cuerpo*, escenario de su propia obra de arte.

Nos habla en un tono confesional al oído del corazón, otras veces recupera desde la memoria aquellos territorios de la infancia en la Quinta de Santa Catarina, o acerca el Atlántico de la ciudad de Sines hasta nuestra mirada, o nos descubre las encarnadas heridas en el pecho por la ausencia del amor, o nos lleva en su equipaje durante los años de formación artística viajando por Europa, en busca de un desarrollo estético que ilumine con luz propia el panorama de tanta mediocridad.

Su propia biografía es una provocación. No tanto por el homoerotismo implícito en gran parte de sus escritos iniciales -especialmente aquellos que tratan de las relaciones íntimas detalladas con minuciosidad, elevando los momentos más escatológicos a una categoría artística- sino,

más bien, por su desafiante actitud frente a una sociedad que él sabe recrear mediante la lírica de su lenguaje, injertando en los textos poéticos su modo de entender la vida.

Al Berto es un habitante de la noche y para la noche, donde sucede lo prohibido, el sexo más concupiscente, el rock, las drogas, los encuentros fugaces...un territorio de oscuridades sin auscultar para la mayor parte de la sociedad. En ella se mueven los tipos marginales y desarraigados a los que el poeta busca y en los que encuentra un amor rápido, para poder seguir sin detenerse en su viaje errático, deambulando por las nocturnas y voluptuosas calles de la vida.

*“por casualidad te encontré apoyado en una esquina  
mirada vacía, paré  
sonreí y tú viniste, nos fuimos andando  
en dirección a casa”.*

Una vez que se haya leído la obra de Al Berto, es evidente que puedan obtenerse diferentes conclusiones. Una lectura superficial puede dejarnos un amargo regusto de obra inacabada, por no haber encontrado el autor, un objetivo más allá que vivir continuamente asomado al riesgo y al abismo; pero precisamente es ahí donde radica el esplendor de su obra, entre el exceso de sus primeros libros y esa melancolía -en él jamás empalagosa- adonde fueron desembocando sus versos hasta asumir el dolor final y la muerte.

*“camino por los textos y soy consciente de todo esto. lo que  
comienzo lo dejo inacabado, como dejaré la vida, tengo la  
certeza, inacabada”.*

Al Berto despertaba magia, ingenio con sus palabras: hombre creador, pero insatisfecho; romántico, pero transgresor, con especial talento para embadurnar la belleza de la lírica con su brillante sordidez.

Muchas son las influencias literarias que pueden detectarse en las obras de Al Berto; las veremos de manera detenida a lo largo de este trabajo de investigación.

El amplio abanico de autores se extiende, desde Baudelaire hasta Jean Genet, desde W.S Burroughs hasta Rimbaud, de la *beat generation*, pasando por los escenarios de la música de Joy Division, Lou Red, o Janis Joplin, o el cine de Fassbinder, a los que incorpora o hace guiños en sus escritos, valiéndose de sus letras o imágenes, como interlocutores de un diálogo alternativo, en una intertextualidad consciente.

Hay etapas que se singularizan con determinadas obras en su recorrido literario, como las que veremos en este trabajo, logrando mantener un vínculo sólido entre todas ellas mediante la noción de *miedo*, que Al Berto, de una manera u otra, inculca en todos sus libros cosa esta patente desde cualquier perspectiva, como veremos en el estudio. Será alrededor del concepto “*o medo*” por donde gira su producción literaria y, también, la expresión que abraza su vida entera, que es el eje de su obra.

Aventurándome a fragmentar este “*Itinerario Lírico de Al Berto*” en diferentes partes (a sabiendas de que es un *todo* y siempre es tarea arriesgada por lo que tiene de particular), destacaría una etapa inicial (a partir de su regreso a Portugal en 1975, después de su “*autoexilio*” de ocho años en Bruselas).

-Etapas joven, rebelde, *treintañera*, más volcada hacia los campos del exceso en sus dos primeras obras, que correspondería aproximadamente a los años 1974 – 1980, influenciado por la cultura *underground* europea.

-Otra nueva etapa se inauguraría a comienzos de los años 80 abarcando hasta 1984. Sería su ciclo atlántico, “*la memoria del mar*”, una constante en los poetas portugueses, también por varias razones para Al Berto, un eslabón que lo ata a su pasado a través de sus múltiples referencias a



Camões, y la evocación portuaria de sus amores marineros junto a la contemplación de los paisajes marítimos del alma

*“miro el mar  
es todo lo que sé hacer  
mirar el mar y no pensar...”*

-“*La metáfora del desierto*”, tendría que ver con una etapa intermedia, de madurez en su creación, entre los años 1984 -1994, pieza clave en el itinerario albertiano. Un lugar de ascesis, de retiro y meditación para el poeta, un espacio “*de penitencia*” y de abandono que engendra infinito y espiritualidad.

Se trata de un período de transición, donde el poeta experimenta la soledad y el reencuentro consigo mismo, donde se solapan ambos “yoes”, *Al Berto* con Alberto, el plano lírico de la ficción con el plano más despiadado de la realidad. Una época donde nuestro autor comienza a ser consciente del tiempo real que nos limita la vida; de ahí su disposición a prepararse para un aprendizaje ante el sufrimiento y la enfermedad

*“Recomienzo la huida, la última, y en ella he de morir con los ojos abiertos, pendiente del mínimo rumor, del más pequeño gesto...”*

-La parte final de esta tesis correspondería a los tres libros últimos de *Al Berto*, de 1994 -1997, (incluido el “*inédito*” *Poeira de Lume*).

Es el resplandor purificador del fuego en plena oscuridad.

La luminosidad del ahogado flotando entre dos orillas, lo maldito y lo divino, lo profano y lo sagrado, la vida y la muerte. Y el “*huerto cerrado del amor*” incendiándose. Lumbre que abrasa la tinta de sus versos, las cenizas desparramadas de las palabras que aguardan calcinadas sobre el agua del mar y sobre la arena del desierto.

...Después llega ese momento, cuando se apaga la última luz y no queda más que la respiración lenta de la memoria, el silencio y el sueño eterno.

Sin duda Al Berto es un poeta diferente, aunque no parece por su obra que tuviera un interés grande en redimir a la sociedad o en cambiarla, pues estaba en las antípodas de ser un “*revolucionario social*”; asume mejor el papel de agitador cultural, (artista, editor, pero siempre poeta) un verdadero *outsider*, que se posiciona a las afueras de las normas y de las reglas establecidas, luchando desde la palabra.

Esta investigación que nos proponemos resumir aquí se inicia con un primer capítulo de antecedentes históricos, sociales y literarios, donde describiremos brevemente la situación de Portugal entre los años setenta y los años noventa, en los que Al Berto desarrolló su obra, cuando comienzan a surgir los primeros cambios en el panorama político y cultural portugués.

En el mismo capítulo se analizará la poesía portuguesa de esas décadas y los antecedentes que fueron más influyentes y determinantes para la misma, antecedentes que inciden de manera directa en el ámbito de la poética albertiana.

El segundo capítulo y siguientes los dedicaremos a la biografía del poeta y a la secuencia de publicación de su obra, estudiando su evolución y profundizando en el análisis de su escritura durante esas décadas, desde mediados de los años setenta del pasado siglo XX hasta su muerte en junio de 1997.

Capítulos en los que seguiremos examinando detalladamente la obra lírica publicada, extensa y abrumadora de Al Berto, en *O Medo* (1974-1997), mediante un estudio pormenorizado en este “*Itinerario Lírico del Miedo*” que reúne los libros del autor y conforman su universo literario.

Demostrando que su obra poética es una aportación fundamental, no sólo para la literatura portuguesa contemporánea, sino también para todos los amantes de la mejor poesía y, que duda cabe, para las generaciones actuales y venideras de jóvenes poetas.

## OBJETIVOS

El objetivo principal que me he planteado a la hora de poner en marcha esta investigación ha sido indagar y profundizar -merced a los datos disponibles, sometidos a un exhaustivo análisis- en la vida y obra del escritor portugués Al Berto (1948-1997), examinando, desde una óptica poético-cultural, la relevancia que tuvo su persona en una determinada época, así como la repercusión de su obra en el último cuarto del siglo XX en el mundo de las letras portuguesas.

Mi intención primordial se fundamenta en dar a conocer y difundir la voz poética, siempre admirable y tan peculiar de Al Berto, mediante este “*Itinerario Lírico del Miedo*”, en portugués: *O Medo. (Trabalho Poético, 1974-1997)*, título de esta Tesis Doctoral.

Acercar vida y obra de este autor, en buena parte desconocido, para el público español (tarea que empecé a elaborar hace tiempo traduciendo y publicando en nuestra lengua un par de libros de este poeta)<sup>1</sup> ha sido mi propósito y mi empeño una vez más, al no existir hasta la fecha en castellano ninguna tesis doctoral realizada sobre él y tener por lo tanto un amplio horizonte despejado para confeccionar este trabajo y cumplir con mi deseo de divulgar, en la medida de lo posible, su poesía.

---

<sup>1</sup> Al Berto (2004). *Canto do amigo morto y Luminoso afogado*. Traducción y prólogo de Jesús Losada. Salamanca: Celya editoria.

Al Berto, (2008). *O último coração de sonho, (Poeira de Lume)*. Traducción y prólogo de Jesús Losada. Salamanca: Colección Aedo.

Los objetivos propuestos para la tesis son:

- .- Estudiar la obra literaria de Al Berto (1974-1997) a través de un completo rastreo de sus fuentes bibliográficas y documentales.
- .- Evaluar la poesía de Al Berto en relación con su momento histórico, social y cultural.
- .- Ahondar en el conocimiento de su vida, argumento empírico para la creación de su universo lírico -y autobiográfico-.
- .- Analizar detalladamente su obra escrita en relación con las influencias recibidas desde los diversos ámbitos artísticos.
- .- Considerar claves los referentes culturales en la obra de Al Berto.
- .- Examinar la incidencia de sus pasiones íntimas en su vida y obra: la temática del *Miedo*, (tiempo, amor, ausencia y muerte...).

## JUSTIFICACIÓN

La elección de este autor (*Alberto Raposo Pidwell Tavares*), “*aún virgen en el panorama de las letras españolas*”, como objeto del estudio y de la investigación que se presenta, se fundamenta y justifica por la profundidad de su particular cosmogonía literaria, arraigado en el contexto de una cultura alternativa, que dinamita los valores de una sociedad tradicional y “*esclerotizada*” como la portuguesa de finales del siglo XX; primero por su temática del exceso en los comienzos y después por su posicionamiento poético ante la muerte.

Hace unos años comencé a trabajar sobre este autor, traduciendo algunos de sus libros a nuestra lengua que publiqué, como he comentado anteriormente, motivado por la fuerte impresión que me causó la lectura de sus versos, días después de la muerte del poeta. Son versos de los que no he podido despojarme jamás por su profundidad y por su belleza, que me han quedado grabados, como un tatuaje, en la piel del alma.

No es una exageración, sus poemas y sus libros, te secuestran, están impregnados de “*tanta belleza que no caben en el alma humana*”.

Para dar mayor consistencia a esta investigación sobre la obra y vida de Al Berto (1948-1997), he querido traducir aquí una buena parte de sus poemas (su correspondiente original en portugués figura siempre a pie de página), desde su primera obra a la última, hasta ahora “*inédita*”, *Poeira de Lume*, sobre la que trabajaba el poeta cuando murió.

También he pensado en las personas que en un futuro quieran acercarse o consultar este trabajo, puedan compartir conmigo la posibilidad de leer sus versos traducidos y, a la vez, en su lengua original. -*Debo advertir que la selección que hago para el análisis, estudio y traducción se rige por un gusto absolutamente personal*-.

(No me siento desalentado pese a la inversión de “*tantos kilos de meses*” en la elaboración de esta tesis. ¡Qué mejor! para un poeta y traductor de Al Berto que consagrarle todo ese puñado de oro líquido que es el tiempo, dedicándose al estudio de su vida y obra).

Obra inquietante, revulsiva a nuestro juicio, de extraordinaria hermosura lírica y a la vez “*solemnemente escatológica*”.

Analizar y estudiar el *itinerario lírico de la obra albertiana*, desde sus comienzos en 1974 hasta su muerte en 1997, creo con sinceridad que compensa; pretendo por ello contribuir con una nueva perspectiva, con nuevos resultados que incrementen la visión de su poética.

Espero que este trabajo coadyuve a realzar aún más la figura de este autor en el escenario contemporáneo de las letras hispano-portuguesas.

## LIMITACIONES

Se trata de una investigación esencialmente cualitativa, basada en una metodología hermenéutica, tendiendo hacia la interpretación de los textos poéticos y del contexto portugués desde 1974 a 1997, en los planos histórico-político y socio-cultural, puesto que son factores determinantes para el análisis cabal de las etapas de la obra completa de Al Berto.

Su estudio delimitará el trabajo de una manera muy concreta.

Cierto que me hubiera gustado acceder al legado ("*espólio de Al Berto*") que incluye manuscritos, correspondencia, documentos biográficos y algunos ejemplares de sus libros traducidos a otras lenguas, pero fue imposible, dado que sus herederos, en representación de su hermana Lai, con quien siempre estuvo unido el poeta, donaron todo el material del poeta a la Biblioteca Nacional de Portugal, el 12 Julio de 2006, (unos años antes de iniciar yo esta tesis doctoral en 2008). Quedando prohibida y reservada toda consulta de este material de Al Berto hasta que no pasen veinte años, por expreso deseo de sus herederos.

Me tuve que conformar con la lectura de toda la bibliografía originaria de sus obras y con el rastreo exhaustivo de la bibliografía publicada sobre él (no tan amplia como me hubiera gustado disponer en portugués y en español), bastante desarrollada y plural en cuanto a los temas en los nuevos trabajos publicados durante estos años en algunas universidades brasileñas.

He contado también con documentos sonoros (grabaciones) y testimonios orales de personas que lo conocieron o tuvieron amistad con el poeta. Pues para entender su obra debemos analizar vida y aspectos relevantes de su personalidad, ya que es fundamentalmente autobiográfica y confesional. Las distintas etapas de su vida influyen de manera directa en la creación de su obra.



Asimismo es insoslayable e imprescindible conocer las influencias artísticas recibidas, especialmente las literarias, de diversos escritores, no sólo de portugueses, anteriores o coetáneos, sino de aquellos autores cuyas referencias culturales son palmarias y directas en su obra.

No conocí en persona a Al Berto, pero he compartido algunos ratos con grandes amigos suyos, ellos me han hablado de él y me han apoyado desde un principio en este trabajo, “*todo lo que se pueda hablar y dar a conocer de Al Berto será siempre poco*”, me decía, quién probablemente sea uno de los mayores estudiosos de su obra, el poeta y profesor Fernando Pinto do Amaral.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

En lo que a ello concierne, el estado de la cuestión bien podría resumirse en esta bibliografía comentada referida a Al Berto.

En efecto, pocos son los trabajos críticos existentes respecto a la vida y obra de nuestro autor. La crítica sobre la obra del poeta portugués se inicia en los años ochenta, a partir de la publicación de sus dos primeros libros (ediciones del propio autor), desde entonces su producción fue avanzando lenta y espaciadamente, destacándose en seguida por su calidad y por ser una obra diferente.

Algunos de los críticos portugueses con mayor repercusión mediática valoraron estas primeras obras publicadas de Al Berto, mostrando un notable interés por la aparición de este nuevo autor en el horizonte literario portugués.

Eduardo Pitta, Prado Coelho, Fernando Pinto do Amaral, Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice, Rosa María Martelo, Fernando Guimarães...etc, ninguno de ellos dedicó, salvo artículos o estudios puntuales, un libro sobre el análisis o estudio de la obra completa del autor de *O Medo*.

Hasta el momento, la tarea de publicar dos libros dedicados íntegramente a Al Berto ha sido labor del escritor y crítico Manuel de Freitas. "*A Noite dos Espelhos: Modelos e Desvíos Culturais na Poesía do Al Berto*" (1999) fue publicado en su primera edición por la editorial Frenesí de Lisboa, ahí recopila un conjunto de ensayos que serán referencias para Al Berto; referencias procedentes del campo de la literatura y de la música, cuyas huellas son constatables en sus dos primeros libros: *À procura do vento num jardim d'agosto* y *Meu fruto de morder, todas as horas*.

A esta obra, le siguió en 2005 la publicada por Assirio e Alvim "*Me, myself and I - autobiografía e imobilidade na poesia do Al Berto*". (Freitas, 2005).

Estas obras de Manuel de Freitas se centran más (sobre todo la primera) en la etapa inicial albertiana, siguiendo de cerca la estela crítica abordada por Joaquim Manuel Magalhães en su texto "*Alguns aspectos dos últimos anos*" de su obra *Os Dois Crepúsculos* (1981), quien se refiere a Al Berto "como una de las voces más importantes de la poesía portuguesa de esas décadas", habiendo publicado hasta entonces, tan sólo, sus dos primeros libros.

Este crítico y poeta le dedicará otro artículo en su obra: *Um Pouco da Morte* (1989).

De la misma manera, Manuel Frías Martins incluye a Al Berto en su *Antología 10 Anos de Poesía em Portugal, 1974-1984* (1986).

Poco a poco, Al Berto se convirtió en una de las voces más singulares del momento, como también mantiene Pinto do Amaral en el catálogo "*Al Quimias: Al Berto*", 2001.

Este crítico y profesor conoció la poesía de Al Berto en sus años de universidad, recién publicado *Trabalhos do Olhar* en 1982 y, no mucho tiempo después, *Salsugem* en 1984, coincidiendo con el fin de una etapa de la obra albertiana. Según Eduardo Pitta en su libro *Fractura "La condición homosexual en la literatura portuguesa contemporánea"* (2003, pp.17-18), nos dice que "*Al Berto es el relámpago de una identidad queer*".

Comparte esa opinión Fernando Pinto do Amaral en su texto acerca de la obra de Al Berto, dedicándole un capítulo íntegro, donde expone claves imprescindibles para el estudio y lectura de la obra albertiana, "*Um lirismo do excesso e da melancolia*", perteneciente al ensayo *O mosaico fluido*, (1991, pp.119-130) (*Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*). Su autor diferencia esas dos etapas en la obra de este poeta, la evolución entre dos polos "*o excesso e a vertigem do sentir e, o deserto e a lucidez da distância e da solidão*".

Después de la primera edición de *O Medo*, Ed. Contexto, Lisboa, 1987, que reunía todos los trabajos poéticos de Al Berto publicados hasta esa fecha, y por la que recibió uno de los más prestigiosos premios en lengua portuguesa, el Pen Club, el reconocimiento por la obra del autor creció dentro y fuera de las fronteras lusas, siendo traducido a otras lenguas europeas. Francés, italiano, inglés, alemán y español. He aquí éstas:

- *12 señales*, Adolfo Navas, Madrid, edición de autor, 1989.

- *Siguiendo el desierto*, trad. y notas de Enrique Trogal, Valencia, Editorial Ojuebuey, 1991.

- *Una existencia de papel*, Ángel Campos Pámpano, Valencia, Editorial Pretextos, 1993.

- *El libro de los regresos*, trad. y notas de Enrique Trogal, Gran Canaria, Editorial Tres de Aguimes, 1996.

- *La secreta vida de las imágenes*, trad. y prólogo de José Luis Puerto, Salamanca, Editorial Amarú, 1996.

- *Canto del amigo muerto y Luminoso ahogado*, trad. y prólogo de Jesús Losada, Salamanca, Editorial Celya, 2004.

- *El Miedo (Poemas escogidos, 1976-1997)*, selección y traducción de Cidália Alves y Javier García Rodríguez, Valencia, Ed. Pretextos, 2007.

- *O último coração do sonho (Poeira de Lume)*, trad, prólogo y edición de Jesús Losada, Salamanca, Colección Aedo, Celya, 2008.

El poeta pasa a tener mayor consideración por parte de la crítica en los medios de comunicación, aparecen reseñas y estudios en periódicos y revistas especializadas de literatura, también es incluido en diversas antologías poéticas. Es un poeta en alza, ganando cada vez más adeptos y ampliando el círculo de su público lector.

Su etapa transgresora de excesos se irá dulcificando hacia una nueva fase más depurada, menos *underground*.

Cabe señalar el artículo que analiza su traductor al francés Etienne Rabaté, en su estudio "*O Corpo e o mundo*", en la revista *Tabacaria*

(1988) en la página 52, comenta su experiencia como lector y las influencias literarias que Al Berto recibe de *la beat generation*, hasta desembocar en una obra lírica y romántica en las siguientes etapas.

António Ramos Rosa escribe otro artículo referente a esta etapa más sosegada de Al Berto, en la que supuestamente es consciente de su desamparo. "*Al Berto ou a violência do desâmparo*" en *A parede azul*, (1991, pp.120-121).

Para Maurício Salles Vasconcelos, Al Berto "*inyecta el sida*", poetizando la enfermedad en sus versos, *1000 Rastros Rápidos* (1999, p. 216). Fernando Guimarães en "*Uma outra poesia: de J.M Magalhães a Al Berto*" le dedica un estudio de diez páginas en *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade* (1989).

Asimismo, el crítico portugués Eduardo Prado Coelho publicó un texto que lleva por título "*Al Berto: Começar a Morrer*", en *A Noite do Mundo*, (1988). Vienen a colación las palabras de Gustavo Cerqueira Guimarães, en su artículo "*Al Berto: o espaço na crítica*" (2005): "*la crítica portuguesa no ha medido esfuerzos para comprender mejor el universo poético y complejo de este autor*". Principalmente, en el medio académico, se dirige de vez en cuando algún trabajo de postgrado, sobre "*nuestro poeta*" como es la tesis dirigida por F. Pinto do Amaral a la rumana Golgona Anghel, de la Universidad de Lisboa, con el título "*La metafísica de O Medo*" (2006).

En 2006, la editorial Quasi Edições publica la única biografía disponible en portugués del poeta hasta la fecha, titulada por esta misma autora Golgona Anghel (2006) con un verso del libro de Al Berto, *Uma existência de papel*:

*"Eis-me acordado muito tempo depois de mim".*

Nos comenta esta joven autora al inicio de sus páginas, "*hasta hoy, a excepción de algunos ficheros de la Escola Secundária de Al Berto en*

*Sines, y de un pequeño apéndice biográfico en la edición de O Medo, poco más se había hecho, nada se había publicado en Portugal para dar a conocer la vida y obra de este autor en su país”.*

Debo decir que ha sido una de las fuentes principales para el desarrollo de mi tesis doctoral, como “*documento secundario*” al que he acudido, dado que yo no pude consultar “*el expólio de Al Berto*” por los motivos que antes he comentado.

*Golgonia Anghel advierte que “la fuente de información básica para ella en cuanto a la bio-bibliográfica fue consultar el legado (espólio) de Al Berto, todavía en manos de su hermana Cristina Pidwell Tavares y herederos, lo que le permitió, hasta cierto punto, entrar en contacto con su obra y sus escritos”. (2006).*

Confiesa la autora que, a pesar de las facilidades brindadas por la familia y amigos, no le fueron reveladas informaciones con relación a la vida íntima del poeta, por respetar el derecho a la privacidad como voluntad expresa de la familia. Nos cuenta la autora que no tuvo acceso a los diarios de Al Berto ni tampoco a su correspondencia.

Otro “*trabalho de mestrado*” excelente, es el dirigido por la profesora y crítica Rosa María Martelo de la Universidad de Oporto en 2005, a María David Neves Días de Castro, titulado “*Auto-retrato e construção da subjectividade na poesia de Al Berto*” (2005).

Es, sin embargo, en Brasil donde la producción crítica e incluso la distribución de las obras de Al Berto se inicia con mayor vigor después de su muerte, sus libros se hallan bajo los derechos de autor de la editora portuguesa Assírio e Alvim disponibles en el mercado brasileño, no hay publicaciones del autor propiamente brasileñas, salvo una *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, organizada por Alberto da Costa Silva y Alexis Bueno (1999).

La producción crítica en torno a la obra de este autor es todavía incipiente. Gracias, no obstante, a la labor académica, al esfuerzo e interés, así como a la buena disposición de algunos profesores de las universidades de los estados de Río de Janeiro y de Minas Gerais la obra de Al Berto se va difundiendo y dando a conocer.

Mário César Lugairinho (Profesor de la Universidad Federal Fluminense) es el único ensayista con una producción sistemática sobre Al Berto desde 1997, también hemos de citar a Mark Sabine, ambos han contribuido en la crítica de la obra de Al Berto a la luz de las teorías de estudios gays y de *la teoría queer*.<sup>2</sup>

Conviene citar algunos trabajos de investigación que han sido dirigidos recientemente por estos profesores como *tese de doutoramento*:

“*A herança invisível: ecos da literatura viva na poesia do Al Berto*”, de Emerson da Cruz Inácio, 2006. (Universidad Federal de Rio de Janeiro).

“*Rumor de corpos – subjetividade e cultura em Al Berto*”, de Alexandra de Sousa, 2006. (Universidad Federal Minas Gerais).

“*Todos os medos o medo: Al Berto e as inquietações da posmodernidade*” de Leonardo de Barros Sasaki, 2009. (Universidad de São Paulo).

---

<sup>2</sup> La *Teoría Queer* rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales como "hombre" o "mujer", "homosexual" o "heterosexual", sosteniendo que éstas esconden un número enorme de variaciones culturales, ninguna de las cuales sería más fundamental o natural que las otras. Contra el concepto clásico de género, que distinguía lo "normal" (en inglés *straight*) de lo "anómalo" (*queer*). Lo *queer* afirma que todas las identidades sociales son igualmente anómalas. Fue un término apropiado por parte de un conjunto de *grupos gays en USA* a final de los años ochenta para crear un espacio de lucha política.

## 1.- ANTECEDENTES: HISTÓRICOS, SOCIALES Y LITERARIOS

Para iniciarnos y comprender todo este “*itinerario lírico de Al Berto*”, que abarca de 1974 a 1997, será necesario indagar acerca del período en que se produce, siendo clave importante en nuestra propuesta señalar los acontecimientos históricos y sociales más relevantes acaecidos en los años que lo precedieron y que, sin duda, lo determinaron.

Por tanto, es imprescindible ir más allá de las referencias puramente literarias y asomarnos al ambiente político que se respiraba en el Portugal de aquel entonces, donde ya “*estaban hirviendo las ideas*” que iban a adquirir vigencia en las obras de algunos escritores tanto anteriores como posteriores al año 1974, nos estamos refiriendo al famoso 25 de abril, comienzo de la “*Revolución de los Claveles*” que hizo cambiar de rumbo a la sociedad portuguesa.

Al Berto (1948-1997), pseudónimo de *Alberto Raposo Pidwell Tavares*, arranca en la vida literaria a mediados de los años setenta, por lo que encontrará no pocos elementos culturales propios del entorno político y social que caracterizan las productivas décadas de los años 60 y 70 en el país luso. Un tiempo fundamental para “*nuestro poeta*”, dados los ingredientes que se conjugaron durante todo este período en los diferentes planos de su vida y que surgirán a lo largo de su fecunda obra literaria, provocativa, fuera de lo común, volcada hacia el exceso, transgresora, melancólica, que brota del universo autobiográfico de las experiencias personales, tejidas en el bastidor de la lírica de sus poemas, dando como resultado un desbordante e impecable trabajo poético (1974-1997) al que bautizó con el título: *O MEDO* (“*EL MIEDO*”).

Al Berto es, en el panorama actual de las letras contemporáneas portuguesas, una de las voces más destacadas e influyentes sobre las actuales generaciones, brillando siempre con una luz muy particular en cada uno de los versos que compuso.



## 1.1.- Aquel Portugal de entonces

Portugal en la década de los 60, bajo un régimen dictatorial nacido tras el golpe de estado de 1926, se caracterizaba por un fuerte ambiente de represión valiéndose de la censura y de la policía política (la PIDE), de organizaciones juveniles (Mocidade Portuguesa) y de otro tipo de organizaciones paramilitares (Legión Portuguesa), etc.

Tal régimen guardaba fuertes similitudes con las demás dictaduras implantadas en Europa por la misma época. Durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), contradiciendo la postura de los gobiernos dictatoriales del continente, Portugal mantuvo una posición neutral colaborando solamente en la comercialización de material para la fabricación de armamento.

Las consecuencias de esta guerra para Portugal, aunque no hubiese participado activamente en la misma, fue encontrarse con un ambiente de autodeterminación e independencia en el mundo, lo que traería como resultado una serie de sublevaciones en sus colonias.

Estos conflictos, denominados ultramarinos (1961-1964), mal gestionados por el gobierno de la metrópoli, sólo encontraron solución en una violenta represión contra quienes luchaban por la liberación de las colonias africanas. Todo esto en un contexto político de insatisfacción social que se achacaba a una férrea dictadura, a lo cual se sumarían las protestas internacionales.

Ello iba a dar lugar al alzamiento de las Fuerzas Armadas Portuguesas (MFA) contra el gobierno de Marcelo Caetano, propiciando finalmente la caída del régimen salazarista, durante la conocida y popular *Revolução dos Cravos* (25 Abril 1974), abriéndose un período de gran agitación político, social y militar conocido como el *Proceso Revolucionário Em Curso (PREC)* hasta la constitución de la nueva democracia que entraría en vigor dos años después, el 25 de abril de 1976.

Dicha *Revolución de los Claveles*, fue una conspiración (de capitanes y mandos intermedios) del Ejército portugués que afortunadamente culminó con un golpe de estado incruento. Se inauguraba un período de democracia en Portugal vigente hasta hoy, cayendo el que se denominó *Estado Novo Portugués* (1933-1974), una de las dictaduras más longevas de Europa.

El período de la dictadura *salazarista*, duró hasta 1974 -aunque iniciada en 1926 pero consolidándose en 1933- no pasó de ser un régimen severo, autoritario, corporativista y tradicionalista católico con un lema: "*Deus, Pátria e Família*".

Salazar influenciado por la encíclica *Rerum Novarum del Papa León XIII*, se apoyó en la censura y en la propaganda, impidiendo la libertad de expresión, reclamada ya en los años 60 por los jóvenes universitarios con la llamada "*crisis académica de 1962*".

El dictador Antonio de Oliveira Salazar (1889-1970), conservador y colonialista, político que no militar, dirigía el país cuando Al Berto opta, ante este oscuro panorama político-social y cultural, por autoexiliarse a Bruselas en 1967, regresando a Portugal en noviembre de 1975, cuando ya había caído el régimen dictatorial y empezaba la transición hacia la democracia a dar sus primeros pasos, momento en el cual el partido socialista gana las elecciones llegando al poder en septiembre de 1976.

No podemos olvidarnos que por aquel entonces en Portugal, la poesía ejercía una función con vocación social, de trinchera, de esperanza y de solidaridad.

Hay que tener presente, asimismo, que la economía liberal y globalizante del mercado se imponía en un momento en el que las ideologías se iban diluyendo, mientras que el desgaste en cuanto a los valores humanos y el empobrecimiento de gran parte de la población era cada vez mayor.

La disidencia artística, cultural, con los nuevos organismos institucionales, resucitaba del negro letargo de los años de dictadura dando signos de una nueva vitalidad.

En aquellos momentos la poesía y la obra de Al Berto adquiere

*“Esas figuras tutelares que condicionan, y a veces determinan las líneas de fuerza que surgen en su producción actual”.*<sup>3</sup>

(Coelho, 1988, p.113).

En cuanto a la poesía en Portugal, es necesario resaltar que las editoriales lusas le han dedicado buena atención a este género (que reina sin parangón en las letras portuguesas a través de los siglos), pues encontraba entre el público portugués una notable aceptación, tan amplia, que no es coincidencia que la publicación de libros del género poético sea allí una de las más expresivas de todo el mundo, perdiendo fuerza en esta última década con el surgimiento y difusión de autores de novelas y ensayos de éxito internacional (el Nobel José Saramago, Lobo Antunes, José Luis Peixoto, etc).

---

<sup>3</sup> Eduardo Prado Coelho, en su libro, “A noite do mundo”, Lisboa – 1988, al situar la poesía contemporánea portuguesa de aquellos años (léase entre 1960 – 1985).

En versión original portuguesa: “...*figuras tutelares que condicionam, e às vezes determinam, as linhas de força salientes na produção actual*”.

**- Todas las traducciones presentes en esta tesis doctoral son propias -.**

## 1.2.- La poesía portuguesa de los años 60

Anterior a la década de los 60, la poesía portuguesa encontraba abundantes vías de expresión a través de diversas escuelas, de publicaciones y de revistas especializadas.<sup>4</sup>

Sin embargo, será en la década de los años sesenta cuando la poesía desarrolle un movimiento que intenta romper con la estructura rígida de los versos y del rigor academicista. Este nuevo tipo de poesía, denominado *experimental*, juega con la forma visual, fónica y gráfica de las palabras, como si se tratara de objetos, en busca de una voz depurada, no existiendo la misma preocupación por el hilo discursivo. El rechazo por ocultar el sujeto poético y la fragmentación textual, son marcas de la poesía de estos años.

Fue una época de confluencias entre diversas propuestas con incidencia sobre la palabra poética, así como en la configuración de la propia cultura nacional, con verdaderas ansias de renovación estética en buena parte incentivada por las influencias surrealistas.

También en los años 60, la poesía portuguesa vivirá un fuerte movimiento literario denominado *Poesía 61*, donde aparecen importantes nombres que destacan en el panorama poético de aquel momento y cuyos versos llegan hasta nuestros días: Gastão Cruz, Fíama Hasse Pais Brandão, Luíza Neto Jorge, Casimiro de Brito y María Teresa Horta.

Serán cinco fascículos (uno por cada autor) los que se publicaron en Faro en 1961, en donde se recogían, de manera muy sencilla, poemas de estos cinco autores que respondían de alguna forma a las exigencias de

---

<sup>4</sup> Las revistas "*Távola Redonda*", "*Árvore*", "*A Serpente*", "*Graal*"... son ejemplos de dichas publicaciones en los años 50 – 60. (Coelho, 1988).

modernidad y de experimentación vanguardista, tras el agotamiento de la poesía de los años 50.

Fue António Ramos Rosa quien desempeñó el papel catalizador, que por entonces gozaba de buen prestigio no sólo como poeta sino también como crítico e impulsor cultural. En palabras de Herberto Helder, (1991) este movimiento *Poesía 61* se explica como “*poesía visual*” o “*texto visual*”.

La común preocupación en aquellos momentos era engañar a la censura desde diversas estrategias editoriales y marcar una postura contraria en su poesía respecto al neorrealismo portugués. No obstante, en el ambiente universitario, en medio de la agitación política que precedió a la “*revolución de los claveles*” (1974), se daría una regresión al neorrealismo, debido a la difusión de ideas sociales y marxistas, que incentivaron y promovieron la independencia del discurso poético en el proceso de creación.

Estos efectos contrarios al neorrealismo serán más predominantes en este movimiento de *Poesía 61*, basculando hacia la experimentación “*rigurosas formas estilísticas, resultantes de una concepción del lenguaje poético total, en donde los elementos del discurso son valorados y minuciosamente controlados...*”<sup>5</sup> (Júdice, 1997, p.83).

Efectos que se verán proyectados en la generación siguiente, en la década de los 70, época en la que Al Berto empezó con su producción poética, cuando se rompe con ese “*control de todos los elementos*” abriéndose paso hacia una autonomía mayor que caracterizará dicho período.

---

<sup>5</sup> Del original en portugués: “*...rigorosas organizações estilísticas, resultantes de uma concepção da linguagem poética total, em que todos os elementos do discurso são valorizados e minuciosamente controlados...*”

El crítico y también poeta Joaquim Manuel Magalhães, en su obra *Os dois crepúsculos* (1981), caracterizó esa década de los 70 como aquella que atraviesa el miedo sintáctico del discurso, el miedo lírico del confesionalismo. La poesía de esta década surge, entonces, con un discurso menos verbal y más emocional, un discurso comprometido directamente con los deseos y las intenciones. Contrario a la preocupación estética y musical de la poesía experimental, ello es debido, sobre todo, al rechazo en la década de los años 60 del *surrealismo* tan presente en esa época y que hacía de contrapunto, a la vez, respecto al *presencismo* y al *neorrealismo*.<sup>6</sup>

Volver, en cierta manera, a la escritura automática sin trabas por excesivo control de los elementos del discurso, tal como preconizaba *Poesía 61*, era retomar esta libertad adquirida que rigió en el breve y tardío

---

<sup>6</sup> *El surrealismo portugués está caracterizado por ser efímero e inestable, por lo que ha sufrido disidencias. Ha llegado tarde a Portugal, en relación a los demás países europeos y ha convivido con las reminiscencias del “presencismo” y ampliamente con el neorrealismo. En Portugal, el modernismo se puede dividir en dos períodos claves: El “orfismo” (1915 -1927), nombre oriundo de la revista literaria “Orpheu” y el “presencismo” (1927-1939), por cuenta de la revista “Presença”. El “Presencismo” se caracteriza por la emoción estética y la literatura psicológica, buscando la espontaneidad en lo escrito. El neorrealismo (1940-1974) en Portugal, influenciado por la literatura brasileña y americana de la época, es una literatura de denuncia al condicionalismo socio económico y analiza la lucha de clases, en la misma línea ideológica del marxismo.*

*Del surrealismo portugués también se puede decir que, a pesar de su corta duración, ha dejado huellas en la poesía de las últimas décadas. Fue el motor que introdujo e impulsó la escritura automática, “permitiendo poner en cuestión una reducción del imaginario, que la poesía de Fernando Pessoa, por su “ intelectualización” excepcional, había señalado y la que el presencismo y el neorrealismo, siguiendo aunque caminos diferentes, acabaron por ceder, el primero, el presencismo, comprometiendo ese imaginario en una búsqueda de autenticidad expresiva que conducía generalmente a una dramatización de la poesía; el segundo, el neorrealismo, por el modo como orientó el simbolismo imaginario para una alegorización ideológica que era fácilmente descifrable y lo comprometía”.*

(Magalhães, 1981)

surrealismo portugués (1947), con sus experiencias irracionales, oníricas y visionarias, en torno a las figuras de Mário Cesariny y Alexandre O'Neill, que fue la puerta de entrada hacia una poesía de mayor fluidez verbal, donde al final de la década de los años 70, ganaría más expresividad aún con la obra de Al Berto, esa dinámica surrealista que caracteriza su poética debido a una pulsión teórica, reflexiva, metapoética y transgresora

Cabe decir que el transcurso entre el interés excesivo por la posibilidad de figuración del lenguaje, imagen y ritmo en la poesía hacia esa narratividad rescatada, no fue, como nunca lo es en literatura, directo y fluido. Un transcurso gradual que puede observarse en el propio desarrollo del movimiento *Poesía 61*, empezando con los nombres más representativos de la poesía portuguesa de la época, aglutinados por conceptos de vanguardia poética y contemplando el horizonte del experimentalismo.

Eugénio de Andrade, será uno de esos poetas que considera la poesía como poesía en sí misma, antes que poesía de la naturaleza o del poeta que la crea. Su discurso poético, por su esplendor expansivo, lo aleja de Pessoa, característica también muy acentuada en Sophia de Mello Breyner Andresen. Este movimiento marcará la transición entre una época en que la obra de Pessoa fue referencia, hacia una época en la cual es ignorada o vagamente mencionada, que se consolida con la generación del 60 en una especie de estrategia de ruptura *anti-presencista*: ahora primará lo colectivo y lo social frente a lo individual y psicológico, así como la razón frente a la intuición de los *presencistas*.

También se observa una metamorfosis poética en otra gran figura de la generación de los años 60, el neorrealista Carlos de Oliveira. Su influencia en otros grandes nombres de la *Poesía 61*, como Fiama Hasse Pais Brandão y Gastão Cruz, se hace notar por el abandono de su escritura inicial sometida a los moldes clásicos academicistas hacia la concepción de la poesía como espacio de trabajo y producción simbólica. (Coelho, 1988, p.118).

António Ramos Rosa, sin embargo, desde otra perspectiva se suma a Carlos de Oliveira y a otros poetas interesados por el lenguaje y el equilibrio entre la imagen y el ritmo, valiéndose de amplios recursos estilísticos, diseminando imágenes, formas y voces (aliteración, paranomasia, juegos y usos de palabras aparentemente en desconexión con las demás...etc.). Su poesía ha sido una permanente búsqueda por la palabra elemental para la que el silencio es su gran sustento, esto no quiere decir que no haya en cambio un alto grado de complejidad en el sistema metafórico del poeta, cuyo léxico peca más de exiguo y de pobre, por la búsqueda de lo elemental, que de desbordante.

La depuración de la palabra, convierte al lenguaje en medio y fin de la poesía, sin olvidar su punto de apoyo en la realidad del hombre.

*“y la cal casa de cada cual”*. (Ruy Belo).

*“la flora aflora”*. (Armando da Silva Carvalho)

*“ante los ladrillos iguales todos/meollos ellos todos iguales totales”*.

(Luíza Neto Jorge).

*“un cardo encolerizado dice de sí el sino”*. (Pedro Tamen).

*“válvula avena úvula avena úrsula arena”*. (E. M. de Melo Castro)<sup>7</sup>

(Guimarães et al., 1992, p.34).

---

<sup>7</sup> Del original en portugués: *“e a cal casa de cada qual”* (Ruy Belo), *“a flora aflora”* (Armando da Silva Carvalho), *“perante os tijolos iguais todos/miolos eles todos iguais totais”* (Luíza Neto Jorge), *“un cardo irado diz de si a sina”* (Pedro Tamen), *“válvula avena úvula aveia úrsula areia”* (E.M. de Melo e Castro) La palabra *“avena”* en el fragmento citado de E.M. de Melo e Castro, en portugués se refiere a una forma arcaica de la palabra *“aveia”* (avena en castellano) o bien, a una flauta pastoril que recibe el mismo nombre.



Sobre la cuestión de Pessoa en los poetas de la década del 60, su influencia alterada y muy reducida sólo se notará vagamente en el poema “*Naturaleza muerta con Bernardo Soares*”<sup>8</sup> de Luiza Neto Jorge, en Fiana Hasse Pais Brandão, cuando hace referencia a los aspectos grafológicos y ortográficos de la obra pessoana, y por último en Sophia de Mello Breyner Andresen en su poema “*Cíclades*” de 1977:

*“La claridad frontal del lugar me impone tu presencia  
Tu nombre surge como si aquí  
El negativo que fuiste en ti se revelase  
Viviste en el revés  
Viajante incesante del invierno  
Exento de ti mismo  
Viudo de ti mismo  
En Lisboa escenario de la vida  
Estabas de inquilino en una habitación alquilada encima de una  
lechería  
El empleado competente de una casa comercial  
El frecuentador irónico delicado y cortés de los cafés de la Baixa  
El visionario discreto de los cafés mirando hacia el Tajo  
(Donde todavía en el mármol de las mesas  
Buscamos el rastro frío de tus manos  
El imperceptible latido de tus manos)  
.....  
Naciste después  
Y alguien gastará en sí mismo toda la verdad  
El camino de las Indias ya fue descubierto  
De los dioses sólo quedaba  
El incierto pasar  
En el murmullo y en el olor de los paisajes  
Y tenías muchos rostros*

---

<sup>8</sup> Del original en portugués: “*Natureza morta com Bernardo Soares*” publicado en el n. 78 de la revista *lisboeta, Colóquio/ Letras, 1984* (Fundação Calouste Gulbenkian).

*Para que no siendo nadie dijeras todo*  
*Viajabas al contrario en el opuesto en el revés.*  
*Sin embargo obstinada te invoco – oh dividido –*  
*El instante que te uniera*  
*Y celebro tu llegada a las islas donde jamás viniste*  
 .....  
*En el verano de este lugar te llamo*  
*Que hibernaste en vida como un animal en la estación adversa*  
*Que te quisiste distante como quien ante un cuadro*  
*para verlo mejor retrocede*  
*Y quisiste la distancia que sufriste*  
 .....  
*Sin embargo aquí las diosas del color del trigo*  
*Alzan el largo arpa de sus dedos*  
*Y cantan al sol azul donde te invoco*  
*Donde invoco la palabra impersonal de tu ausencia*  
*Pudiera el instante de la fiesta romper tu luto*  
*Oh viudo de ti mismo*  
*Y que ser y estar coincidiesen*  
*En una boda”.*<sup>9</sup> (Andresen, 1977 citado en Coelho, 1988, p.119).

---

<sup>9</sup> Poema de Sophia de Melo Breyner Andresen, probablemente escrito en Grecia sobre Pessoa. En Portugués: “A claridade frontal do lugar impõe – me a tua presença/O teu nome emerge como se aqui/O negativo que foste de ti se revelasse. Viveste no avesso/ Viajante incesante do inverno/sento de ti próprio/Viúvo de ti próprio. Em Lisboa cenário da vida/E eras inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria/O empregado competente de uma casa comercial/O freqüentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa/O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo/(Onde ainda no mármore das mesas/Buscamos o rastro frio das tuas mãos/- O imperceptível dedilhar das tuas mãos).

Nasceste depois/ E alguém gastara em si toda a verdade/ O caminho da Índia já fora descoberto/ Dos deuses só restava/O incerto perpassar/ No murmúrio e no cheiro das paisagens/ E tinha muitos rostos/ Para que não sendo ninguém dissesses tudo/ Viajavas no avesso no inverso no adverso. Porém obstinada eu invoco – ó dividido -/ O instante que te unisse/ E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste.

La preocupación por la influencia de Pessoa seguirá en la generación de los años 70, más marcada en Herberto Helder. De manera general, la generación de poetas de los años 60 oscilaba entre la atracción y el rechazo a su pasado, a Pessoa, al presencismo, al surrealismo, etc.

Nombres como Miguel Torga y Vitorino Nemésio ejemplifican ese movimiento *Presença* que va depurando la poesía de la época, comenzando con el uso de la palabra como símbolo hasta una mayor interiorización, sobre todo por las referencias políticas, sin descuidar la musicalidad y la búsqueda por la armonización de los elementos poéticos.

---

*No estio deste lugar chamo por ti/ Que hibernaste a própria vida como animal na estação adversa/ Que te quiseste distante como quem ante o quadro para melhor ver recua/ E quiseste a distância que sofreste.*

*Porém aqui as deusas cor de trigo/ Erguem a longa harpa dos seus dedos/ E encantam o sol azul onde te invoco/ Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência. Pudesse o instante da festa romper o teu luto/ Ó viúvo de ti mesmo/ E que ser e estar coincidissem/ No uma boda.*

### 1.3.- La poesía portuguesa de los años 70.

Uno de los criterios a seguir por los críticos portugueses para delimitar la generación de poetas de 1970 (demasiado arbitraria y muy poco satisfactoria), fue ceñirse a los poetas que hubieran publicado una obra entre los años 1970 y 1979; autores que creaban en estos hitos temporales fueron Al Berto, Moura Pereira, J.M Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Nuno Júdice y Luis Miguel Nava, entre otros.

A todos ellos, sin embargo, les unen características propias, resaltar el cuerpo y el deseo como temas centrales en sus obras. Crear un discurso renovado y cuya tensión fuera menos verbal y más emocional.

Son herederos de la generación anterior, de un lenguaje depurado y apto para soportar la declaración sentimental y cotidiana sin que ello signifique ningún tipo de retroceso. De ahí se desprende la poesía de Al Berto, que surge de manera explosiva, con una escritura discursiva y subjetiva, de ritmo vertiginoso y con el cuerpo como eje central de su poética.

Estos paradigmas le unen con el denominado *Grupo Cartucho* que nace en Lisboa en 1976, y que constituye un acontecimiento en sí mismo, un referente cultural, puesto que es el proyecto de un colectivo de poetas, que acabo de mencionar arriba, además de Antonio Franco Alexandre, que había quedado fuera de la Generación de los 70, según la crítica, habida cuenta que su obra *A Distancia* se había publicado en 1969.

Para estos "*Poetas Cartuchos*" la poesía y la sexualidad son consideradas como actividades libertarias; lenguaje y cuerpo transitan juntos en un juego de seducción, a veces a través de la búsqueda del placer homoerótico. La mayor parte de sus características entroncan con los temas que Al Berto había comenzado a tratar en sus primeros libros, cargados todos de una *poética de la experiencia* que habla de sexo, de la soledad de las ciudades, del tedio de los días, del fin de la juventud y de la vuelta al pasado feliz de la infancia.

Se habla de las drogas, de las noches sin fin, de los locales nocturnos, de los viajes, de descripciones oníricas, visiones apocalípticas, cortes cinematográficos...

Otro hecho en común es el contexto histórico en el que surgen, no son indiferentes ante los acontecimientos socio-políticos del momento y en lo literario estos poetas de los 70, leen a Pessoa como leerían a cualquiera de los clásicos. Aunque en la obra de Al Berto resurge la figura de Álvaro de Campos, que podemos constatar en su poema "*O mito da sereia em plástico português*" desde el que se revisan y actualizan también otros textos como la "*Oda marítima*" u "*Opiário*" del heterónimo de Fernando Pessoa.

En la segunda mitad de los años 70 la poesía gana más fluidez y hay un regreso al metro libre y a la discursividad. Algunos de esos signos ya estaban presentes, sin embargo, en la obra de algunos poetas de la generación de los 60, como Herberto Helder, Ruy Belo y Fiama Hasse Pais Brandão que irían incorporando estos elementos paulatinamente a sus obras.

Ruy Belo sobre su forma de escribir afirmará en su libro *Transporte no tempo*, de 1973, lo siguiente:

*"Doy palabras, un poco, como los árboles dan frutos, aunque de una forma poco natural y hasta antinatural, por lo que, siendo la poesía, como es, una forma de cultura representa una alteración, un desvío y hasta una violencia ejercida sobre la naturaleza. Pero al escribir doy tierra, que para mí es todo, un poco de lo que es de la tierra.*

*En este sentido, escribir es para mí morir un poco, anticipar un regreso definitivo a la tierra. Escribo como vivo, como amo,*

*destruyéndome*".<sup>10</sup> (Belo, 1973 citado por Guimarães et al, 1992, p. 38).

En Ruy Belo se encuentran, desde los años 60 hasta el inicio de los 70, esas preocupaciones de orden ideológico, político y esa búsqueda por la autenticidad del hombre, creando una lengua de lo cotidiano, una lengua para nombrar (la casa, el verano, la infancia o la muerte), que vuelve a tener la intensidad de las antiguas cosmogonías.

También Helder se destaca por lo mismo, yendo más allá de todo ese formalismo de los 60 hacia una libertad plena en su escritura, creando su obra sin tener que someterse a cánones de métrica. Dicha evolución se encuentra en el trabajo de Luiza Neto Jorge (1939-1989), cuando abandona la exploración virtual de las palabras, tan presente en sus primeros poemas como "*A porta aporta*", ignorando el discurso, tendiendo a un lenguaje anafórico de imágenes surrealistas.

*“la puerta gira al revés de la luna, la puerta gira brújula enterrada  
al revés de los ojos  
la puerta gime es un perro nocturno  
la puerta chirría apagada en la correa de la noche  
la puerta arena  
la puerta polilla paría del mar  
la puerta marea que viene y que va que choca y que cierra  
la puerta con antifaz de muerte  
la puerta sin fortuna  
la puerta rodilla en el alma de las puertas*

---

<sup>10</sup> Del original en portugués: "*Dou palavras um pouco como as árvores dão frutos, embora de uma forma pouco natural e até antinatural, porquanto, sendo a poesia, como é, uma forma de cultura representa uma alteração, um desvio e até uma violência exercidos sobre a natureza. Mas ao escrever dou à terra, que para mim é tudo, um pouco do que é da terra. Nesse sentido, escrever é para mim morrer um pouco, antecipar um regresso definitivo à terra. Escrevo como vivo, como amo, destruindo-me*".

*la puerta mujer de la casa de paso*  
*la puerta manchó la mañana con el grito de la puerta*  
*la puerta ahorcada en el mástil de la casa*  
*la puerta por ala*  
*la puerta gira*  
*la puerta sexo la vida toda*  
*la puerta tosca de la madrugada clavos son estrellas muertas*  
*la puerta enganchada*  
*la puerta subasta*  
*la puerta batiente la puerta araña por corazón*  
*la puerta tú*  
*la puerta yo*  
*la puerta nadie en la tierra pequeña*  
*la puerta gira*  
*la puerta chirría*  
*puerta antorcha*  
*la puerta timón”.<sup>11</sup>*

(Luiza Neto Jorge, 1963 citado en Gastão Cruz, 1999, p.207).

La misma autora, algunos años después escribe *19 Recantos e outros poemas*, el poema “*Recanto17*”, hace alusión a la primera estrofa del poema épico *Os Lusíadas* de Camões (1572), “*As armas e os barões*

---

<sup>11</sup> Del original en portugués: “*a porta roda ao invés da lua, a porta roda bússola enterrada ao invés dos olhos/a porta geme é um cão nocturno/a porta geme extinta na trela da noite/a porta areia/a porta caruncho pária de mar/a porta maré que vem e que vai que bate e que fecha/a porta com mascar de morte/a porta sem sorte/a porta joelho na alma das portas/a porta mulher da casa de passe/a porta manchou a manha com o grito da porta/a porta enforcada no mastro da casa/a porta por asa/a porta roda/a porta sexo a vida toda/a porta tosca da madrugada pregos são estrelas mortas/a porta pregada/a porta leilão/ a porta batente a porta aranha por coração/ a porta tu/a porta eu/a porta ninguém na terra pequena/a porta roda/a porta geme/ porta facho/a porta leme”.*

assinalados...” pero también resuena el canto de la *Eneida* de Virgilio “*arma virumque cano*” /canto a las armas y a los hombres (siglo 1 a. de C)

*“Si no había nada (ni yo) nadie nadie  
en las fotografías: ¿te gusta? ¿Lloras? ¡a las armas!  
las armas y los hombres  
en medio del alma y en el cuerpo marcados  
en el interior de lo oscuro resbalaban, ¡no pueden! gritabas,  
agobiante pared tu piel, y la sangre”.*<sup>12</sup>

(Luiza Neto Jorge, 1967 citado por Gastão Cruz, 1999, p.209).

Regresando con estos poemas a una discursividad que marca el inicio de la década de los años 70, abandonando la exploración virtual. Será otra característica de la época el interés por una poesía portuguesa de altura, que esté al día respecto a la poesía europea y que camine hacia técnicas más modernas<sup>13</sup> asumiendo un carácter revolucionario.

En este sentido cabe destacar la labor del caboverdiano João Vario (1937-2007), con publicaciones entre 1966 y 1975, en sus dos obras, *Exemplo Geral* y *Dúbio*, donde podemos observar una discursividad razonada<sup>14</sup>.

*“Podríamos hacer coincidir esta tendencia con la de un cierto neobarroquismo literario que refleje una sinuosidad mayor en cuanto a la escritura con la que se pretende dar mayor*

---

<sup>12</sup> Del original en portugués: “*Se nada não havia (nem eu) ninguém ninguém/nas fotografias: gostas? Chora? às armas!/as armas e os varões/no meio da alma e no corpo assinalados/no interior no escuro escorregavam, não podem! gritavas,/agobiante parede a tua/pele, e o sangue*”.

<sup>13</sup> Nos referimos a poetas como Joyce, Eliot y Ezra Pound, por ejemplo.

<sup>14</sup> Otros poetas que siguen esta misma línea son: Jorge de Sena, Vitor Matos e Sá, António Ramos Rosa, M.S. Lourenço, Vasco Graça Moura, Diogo Pires Aurelio, Rui Knopfli, João Pedro Grabato Dias, Cipriano Justo, José Agostinho Baptista, Amadeu Baptista.



*creatividad, el ineludible espacio retórico que en la poesía se revela o en una disposición en cuanto a los significados originados por una lectura que se encuentra a mitad de camino entre la metamorfosis y la sobrecodificación”.*<sup>15</sup>

(Guimarães et al, 1992, p.38).

Será en esta tendencia donde destacan poetas como el propio Herberto Helder (1930), con algunos matices, pero sobre todo: Nuno Júdice, Mário Cláudio o Al Berto. También en los demás géneros literarios se observa una especie de *neobarroquismo*, indicando una apertura hacia el lenguaje poético, proporcionando un acercamiento entre narrativa y poesía una vez que esta última, en este período, fluyera más hacia la discursividad.

Pese a esa confluencia, la generación de los años 70 tiene como característica una falta de uniformidad de estilos y tendencias, aunque también se puede decir que diversos poetas de esta generación coincidían en la oposición a la influencia de Herberto Helder, tal como sucedió en la época del *Grupo Poesía 61* con respecto a Pessoa. Aunque fuera innegable la influencia de Pessoa en la poesía portuguesa de esos años, a partir de los años 60 “*será con o contra Herberto Helder*”, pues gran parte de la crítica está de acuerdo que Helder, junto a Ruy Belo, es la voz más relevante en el panorama literario portugués en esa época.

Prado Coelho ratifica esa afirmación por medio de una especie de carta que el poeta y crítico Joaquim Manuel Magalhães dirige a Helder.

*“Yo nunca tomé un café con usted. En los seculares paseos por nuestro atrio es difícil tal prestidigitación. Es verdad que me dan*

---

<sup>15</sup> Del original en portugués: “*Poderíamos fazer coincidir esta tendência com a de um certo neobarroquismo literário que reflecte uma maior sinuosidade de escrita em que se pretende privilegiar uma criatividade total, o ineludível espaço retórico que na poesia se revela ou uma disponibilidade quanto aos significados trazidos por uma leitura que dir-se-ia ficar a meio caminho entre a metamorfose e a sobrecodificação*”.

*cierto susto sus palabras. Debe ser el único portugués de quien yo diría tal cosa. Las razones son cortas y creo que se resumen en una: usted escribe así. Pocas veces el enredo de un hilo hace perderme entre sus nudos. Los ovillos gruesos son más fáciles para jugar con los dedos. Pero aquellos que ni se parecen para tejer, que vienen de un torbellino donde el aire todavía no ha llegado, abren un espacio ciego donde los cráteres confunden la inexperiencia de la mirada. Yo tenía, como le dije una vez, dieciséis años. (...) empecé a escribir queriendo hacerlo como usted, de tal manera el cambio o transfiguración fue radical. Fueron centenas de poemas, en los años de la facultad, en que no había nadie, ningún otro lenguaje capaz de enseñarse. Era la peste, el contagio mortal (...) Fui saliendo de la 'pesadilla' de su escritura con mucho esfuerzo.*

*Volví muy despacio hacia atrás, gracias a las grandes montañas de que rompí. Primero tachaba lo que era semejante, después regresaba al principio, descubría que no quedaba nada. Solo cuando me despedí de usted conseguí darme cuenta que podía intentarlo con palabras sonidos y sentimientos, que fuesen míos (...) La poesía portuguesa que le siguió solo era interesante cuando no estaba pegada a usted. Ningún poeta de la posguerra necesitó huir de aquello tanto (...)*

*El homenaje más grande que quiero prestarle es éste: solo conseguí juntar versos para el aire libre cuando supe, con certeza, que usted no estaba allí. Ese oscuro lugar, que usted diría, tiene un porcentaje de lucha en su contra".<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Del original en portugués: "Eu nunca tomei uma bica consigo. Nos seculares passeios no nosso adro é difícil tal prestidigitação. É verdade que tenho um certo susto das suas palavras. Deve ser o único português de quem diria tal coisa. As razões são curtas e julgo que resumem a uma: você escreve assim. Poucas vezes o enredo de um fio me faz perder entre os seus nós. As meadas grossas são coisas fáceis de jogar nos dedos. Mas aquelas que nem parecem para tecer, que vêm de um torvelinho onde o ar ainda não chegou, abrem um espaço cego onde as crateras confundem a inexperiência do olhar. Eu tinha, como lhe mandei dizer uma vê, dezasseis anos. (...) comecei a julgar que

Claro está que al mismo tiempo en que rechazaba la influencia de Helder, esta se hacía presente aunque de forma transfigurada en el trabajo de otros poetas de la época, como Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão o el mismo J. M Magalhães.

No podemos olvidarnos de la importancia que cobra la obra poética de António Osório, quien apuesta por una modernidad que no rompe del todo con los patrones de la generación anterior, sino que equilibra un lenguaje libre de las convenciones académicas, con una forma serena de escribir y de expresarse. Dicho lenguaje se observa en su poema “O regresso”.

*“Regresado de la muerte  
buscaba el calor de las hogueras,  
el olor de la levadura del pan  
los pasos de los ciegos en la calle,  
el nido anclado en el balcón  
con su frágil, colgado  
vuelo de barro, las grande arrugas  
de las casas que envejecen.  
Oh, la alegría  
de tocar en la misma carne,*

---

*escrever era fazer como você, de tal ordem a mudança ou transfiguração foi radical. Foram centenas de poemas, nos anos da Faculdade, em que não havia mais ninguém, nenhuma outra linguagem capaz de ensinamento. Era a peste, o contágio mortal (...). Fui saindo do ‘pesadelo’ da sua escrita a muito custo. Voltei atrás muito devagar, graças a grandes montes de papel rasgado. Primeiro riscava o que lhe fosse semelhante, voltava ao princípio, descobria que não ficava nada. Só quando me despedi de si consegui perceber que podia tentar com as palavras sons e sentidos, que fossem meus (...). A poesia portuguesa que lhe seguiu só era interessante se não estava colada a si. Nenhum poeta português do pós-guerra precisou tanto de se ver fugido (...). A maior homenagem que lhe quero prestar é esta: só consegui juntar versos para o ar livre quando soube, de certeza certa, que você não estava lá. Esse obscuro lugar, como você diria, tem porcentagem de luta contra si”.*

*en el rostro que observa inquietantemente crecer.  
Ni que fuera un instante,  
seguía el rastro ido del futuro  
y soñaba ser lo que no fui:  
el Inca clandestino, la copa de los árboles  
después de la última lluvia de Otoño,  
el cómplice de los que se aman, o la nube  
que a otras nubes se acercan,  
río que en otros ríos deja sus aguas  
padre exangüe o hijo de todo cuanto existe”.*<sup>17</sup>

(António Osório, 1978, citado por Coelho, 1988, p.129).

Hay que tener en cuenta que esa manera de escribir más fluida y serena, puede ser fruto de los aires democráticos que se respiraban en aquella época. Ya hemos indicado que desde 1974, tras *la revolución de los claveles*, el país pasó de ser un régimen dictatorial extremadamente represivo a una democracia estable.

El partido socialista llega al poder, se forma el primer Gobierno Constitucional de Portugal, dirigido por Mário Soares (23 de setiembre de 1976). Ramalho Eanes, militar en Angola el 25 de abril del 74, ganará las elecciones presidenciales del 27 de junio de 1976 como jefe militar y presidente de la República Portuguesa hasta febrero de 1986.

Esa transición se hará aún más notable, cuando es observada en poetas que han formado parte de la generación de los años 60 y 70, como es el

---

<sup>17</sup> En portugués: “*Regressado da morte/procurava o calor das fogueiras, /o cheiro lêvedo do pão,/o passo dos cegos na rua,/o ninho ancorado à varanda/com o seu frágil, suspenso/vôo de barro, as grandes rugas/das casas que envelhecem. Oh a alegria/de tocar na própria carne,/no rosto que vira inquietantemente crescer./Nem que fosse um instante,seguia o rasto ido do futuro/e sonhava ser aquilo que não fui:/o Inca clandestino, a coberta das árvores/depois das últimas chuvas de Outono,/o cúmplice dos que se amam, ou nuvem que de outras nuvens se aproxima, /rio que em outros rios deita a sua água/pai exangue ou filho de tudo quanto existe”.*

caso de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) que abandona aquellas metáforas y simbolismos de la época *Poesia 61*, tendiendo hacia un discurso más actual, el de los años 70.

Será en esta década de los 70 cuando se desarrolla una poesía de origen universitario, donde el lenguaje es trabajado de manera distinta respecto a la década de los 60, con un predominio de la poesía temática, tomando como referencia la cultura occidental y lo que se venía creando en otros países europeos.

En este sentido, para llegar hasta la obra de Al Berto, es necesario hacer alusión al poeta Jorge de Sena, considerado como uno de los grandes precursores de su obra; en Sena será donde el deseo y el cuerpo ganen expresión poética en la escritura.

*“Jorge de Sena introdujo en la poesía portuguesa un lenguaje de la sexualidad que no sólo rompe con convenciones y puritanismos aún persistentes en los circuitos más conservadores, como tuvo el mérito de proponer una demarcación (que a veces alcanzó la forma de conflicto) entre el espacio de la revelación amorosa y el espacio de la demanda sexual, lo que hizo muchas otras cosas posibles para la poesía portuguesa más reciente. Diría, acentuando los aspectos más estéticos y menos sociológicos y dejando atrás algunos casos marginales -como el homoerotismo de António Botto- que Sena dio lugar para que la poesía portuguesa asumiera ciertas dimensiones de homosexualidad que, en anteriores poetas del amor, como Eugénio de Andrade, Raúl de Carvalho o el mismo Mário Cesariny de Vasconcelos, se enunciaba en términos de una cuidadosa ambigüedad”.*<sup>18</sup> (Coelho, 1988).

---

<sup>18</sup> Del original en portugués: “Jorge de Sena introduziu na poesia portuguesa uma linguagem da sexualidade que não somente rompe com convenções e puritanismos ainda persistentes nos circuitos mais conservadores, como teve o mérito de propor uma

Este período de transición, entre la década de los años 70 hasta la llegada de Al Berto, fue el período que Guimarães (2003) ha llamado de la *otra poesía* (desde João Miguel Fernandes a Al Berto).

João Miguel Fernandes Jorge, contemporáneo y compañero de Joaquim Manuel Magalhães, Nuno Júdice y José Agostinho Baptista, precediendo a António Franco Alexandre, Hélder Moura Pereira y Al Berto, entre otros, prestará toda su atención hacia la realidad, haciendo algunas referencias a ese espacio donde las cosas suceden. Las cosas, lo que sucede fuera y dentro del poeta, ganan mayor protagonismo en su escritura, si bien de forma silenciosa.

En su poema "*Porto Batel*" (1972) se fija en las señales que fragmentan la realidad que observa, destacándose las referencias acerca de la pintura y los pintores, tal como aparecerá también en la obra de Al Berto en su libro *A secreta vida das imagens* (1984).

*"Esta noche no podemos hablar.  
¿Qué podríamos decir? Las señales de este invierno  
esta lluvia juego enigmático inmovilizando  
nuestras vidas miedos pasiones.  
Nuestras acciones amores nuestra muerte.*

*Los archivos de este ritmo el secreto de estas piezas  
antiguas de estas reglas nuestra vida nuestra vida  
hasta el final de la noche como podremos entonces*

---

*demarcação (que por vezes atingiu a forma de conflito) entre o espaço da revelação amorosa e o espaço da demanda sexual, o que veio tornar muitas outras coisas possíveis à poesia portuguesa mais recente. Diria, acentuando os aspectos mais estéticos e menos sociológicos, e deixando para trás alguns casos marginais e marginalizados como os de António Botto, que Sena veio permitir à poesia portuguesa assumir certas dimensões de homossexualidade que, em anteriores poetas do amor, como Eugénio de Andrade ou Raúl de Carvalho ou mesmo Mário Cesariny de Vasconcelos, se anunciava em termos de uma cuidadosa ambigüidade."*

*¿decir algo? Qué hacemos nosotros por el otro  
si la serenidad no aparece cuando nosotros queremos  
y si queremos este espacio  
estos muertos. Imposible Equal Infinity  
Klee 1932. Esta noche no podemos hablar.  
En la pared el retrato de Rimbaud. Las señales”<sup>19</sup>  
(Jorge da Sena, 1972 citado por Guimarães, 2003, p.156).*

Esa subjetividad en la forma de escribir lleva a otros poetas, como a Joaquim Manuel Magalhães, a la misma fragmentación de la realidad observada, asociada con una angustia existencial. En estos dos últimos poetas parece que el discurso se ha dispersado y va a la deriva, a merced del sentimentalismo y de la subjetividad. Dicha subjetividad se pone de manifiesto en la totalidad de la obra de Al Berto: *O Medo*.

---

<sup>19</sup> Del original en portugués: “*Esta noite não podemos falar. /Que poderíamos dizer? Os sinais desse inverno/esta chuva jogo enigmático mobilizando/nossas vidas medos paixões. Nossas acções amores nossa morte./Os arquivos deste ritmo o segredo destas peças/antigas destas regras nossa vida nossa vida/até o fim da noite como podemos então.*

*Nada dizer? Que fazemos nós do outro/se a serenidade não aparece quando queremos/ e se queremos este espaço. Estes mortos. Impossível Equal Infinity/ Klee 1932. Esta noite não podemos falar./ Na parede o retrato de Rimbaud. Os sinais”.*

#### 1.4.- Al Berto: por la senda de la transgresión.

También en la segunda mitad de la década de los años 70 será cuando el erotismo, el amor, el deseo, el cuerpo, el sexo en la poesía..., esos núcleos temáticos en la poesía de Al Berto, encuentran un camino para expresarse intensa y abiertamente.

Expresiones que se pueden encontrar en poetas de otras generaciones, pero en la década de los 70 llega sobre todo por influencia americana, por ese cliché de “sexo, drogas y *rock and roll*” que regía en la cultura de la época, además de las influencias americanas de la *beat generation*, con Kerouac y Allen Ginsberg como cabezas visibles de esa tendencia.

La apertura política y cultural posterior a la *Revolução dos Cravos* posibilitó la escritura sobre el deseo erótico y la homosexualidad masculina, (fueron pioneros en la primera mitad del siglo XX, António Botto y Mário de Sá-Carneiro, revelando una producción literaria de “*estética pederasta*”)

Al Berto será denominado, por parte de algunos críticos, “*un poeta queer*” (la consciencia gay surge en los años 60, después de los motines de Stonewall en New York, en 1969). En 1953, William Burroughs ya había publicado una novela con el mismo título *Queer*. Al Berto introduce en la literatura portuguesa esos puntos cardinales de la “*subcultura gay*” a partir de sus primeros libros.

Un lenguaje subjetivo, guiado por la expresión afectiva, por el erotismo carnal y hasta por la subversión formarán parte de las pautas de ese ambiente, y también de ese espacio donde la poesía de Al Berto empieza a ganar forma, a la sombra de elementos varios de otras generaciones que le precedieron. Llegando a ser uno de los poetas más leídos del final de la década de los 70 y de la siguiente, la de los años 80, como anteriormente comenté; siendo considerado hoy un icono indiscutible por



las actuales generaciones de poetas portugueses de finales del XX y comienzos del siglo XXI.

A partir de 1977 se van editando sus poemarios, en los que retrata los ambientes nocturnos o marginales y sus experiencias homoeróticas, en las que asoman influencias de sus admirados Pasolini, Fassbinder o Jean Genet. También serán referentes, prototipos del desarraigo, Burroughs o Lowry, todos ellos llevan una vida nómada, como Rimbaud o Baudelaire, al margen de lo social o de la moral imperante.

Ensalza la sordidez de determinadas conductas consideradas perversas, su poesía será testimonio y reflexión, un tipo de confesión en voz baja de sus intimidades, derrotas y miedos. A través de la escritura se siente vivo y evoca con melancolía su errático pasado, siendo el cuerpo materia y lugar de experiencia o motivo de añoranza.

Al Berto alardea con su espíritu provocador, excesivo y *outsider* con un envite *beatnik* de entrada, de experiencias de exceso, sexo y drogas, que ocupan un importante lugar de referencia como veremos más adelante en sus primeros trabajos.

Este mundo experiencial de Al Berto se abrirá a una literatura más realista, enmarcado dentro de una sociedad aprisionada, reprimida y conservadora, recién salida del callejón de la dictadura salazarista, (“*del Dios, Patria y Familia*”) en donde aparece “*este mago de la poesía*”, irrumpiendo en el panorama de la literatura portuguesa, basculando su lenguaje entre lo obsceno y lo lírico, asumiendo una actitud transgresora y provocativa en sus descripciones “*más oscuras*” de la ciudad nocturna, y lo que late detrás de las bambalinas de la noche; esa otra vida que vibra en su poesía.

La casi inexistencia de signos de puntuación otorga a sus poemas un carácter abierto a múltiples lecturas, entre el diario personal, el poema en prosa o las formulaciones más tradicionales de sus últimos poemas.

Su poesía es un desafío a la sociedad del momento por medio del desgarramiento lingüístico, lo cual supone huir de esa poesía encerrada en los cánones para ir de frente y elaborar un nuevo modo de expresión, utilizando tanto la crudeza expresiva como la elaboración metafórica. La lengua conversacional de la noche marginal lisboeta le permite recrear, elevando a una categoría literaria su universo transgresor, una realidad crudamente vivida y llevada al extremo de lo onírico, cantando a la vida y a la muerte que se aproxima.

La presencia constante de la muerte, el paso del tiempo y la conciencia de la vida, son esos conceptos del barroco que Al Berto aprovecha para darle esplendor a su palabra poética.

Pero además está latente en sus versos una especie de *romanticismo sórdido* que exalta la belleza de lo desagradable y lo degradado, donde lo más importante es el sujeto poético y donde priman las relaciones sexuales fugaces del mundo de los chaperos, nunca una relación permanente.

Su vida y su obra forman una unidad indisoluble que se alimenta de las condiciones y presupuestos de lo trágico. La poesía es su obsesión. La forma de crear un mundo desde la palabra, una forma de buscar su propia identidad. Su escritura se revela como un lugar íntimo para compartir, pero que es a la vez necesario preservar. La realidad se hace presente en la obra de Al Berto a través de la memoria, fórmula contraria al sueño.

Escribir contra “*el miedo*”, contra esa memoria que queda adherida como polvo imperceptible sobre las cosas y que despiertan en el poeta desasosiego, incertidumbre o sufrimiento. Al Berto mitiga ese dolor y esa inquietud mediante su poesía siempre confesional y autobiográfica.

## 2.- BIOGRAFÍA.

Corta pero intensa fue la existencia de Al Berto, (Alberto Raposo Pidwell Tavares) tenía 49 años cuando murió (Coímbra, 11 de enero de 1948 - Lisboa, 13 de junio de 1997). Muy resentida su salud en los últimos años debido a un linfoma, no fue impedimento para que su vida personal y como autor de textos literarios dejara de tener cambios importantes e intensidad absoluta.

Si bien es cierto que nació en el seno de una familia de la alta burguesía tradicional y conservadora (de origen británico por parte de la abuela paterna), su vida, sin embargo, no fue nada convencional, tenía un aire “*irreverente*” para su tiempo y para su estatus social familiar.

Vino al mundo en la ciudad universitaria de Coímbra el 11 de enero de 1948, hijo de un estudiante de medicina que un año después regresa a Sines con su mujer y su hijo, tras renunciar a la carrera médica. Aposentada la familia allí, será donde Al Berto pase su infancia y adolescencia, hasta que la familia lo envíe a la escuela de enseñanza artística António Arroio en Lisboa, en 1965. Al Berto ya en su etapa infantil mostraba dotes artísticas, esculpía en arcilla las marionetas con las que jugaba.

Sines es una población costera situada en el distrito de Setúbal, al sur del cabo del mismo nombre, en el litoral del Alentejo, justo debajo de “*la nariz de la península lusa*”, tiene fachadas blancas y una capilla mayor revestida de azulejos en su centro histórico. En el extrarradio hay una refinería de petróleo.

Un castillo se alza sobre la bahía, una fortaleza medieval construida a comienzos del siglo XV, con sus murallas intactas, con sus almenas y sus torreones. En su interior nació Vasco de Gama, ese navegante que hizo realidad el sueño de Colón, trazar una ruta comercial desde Europa hasta la India en 1497-1499. Ambos, Vasco de Gama y Al Berto, compartieron

las mismas miradas de ese castillo y esa playa, persiguiendo sus sueños y dándoles alcance.

En la capital lusa residirá hasta el 14 de abril de 1967, momento en el cual decide “*autoexiliarse*” a Bruselas, a fin de iniciar sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura y de Artes Visuales en La Cambre.

Tras concluir sus estudios artísticos, aunque serán siempre una impronta en su vida literaria, decide abandonar la pintura en 1971, para dedicarse exclusivamente a la escritura y al mundo de la edición.

Su nombre: Alberto Raposo Pidwell Tavares, fue el mayor de los tres hermanos, Cristina y Antonio. Tenía tan sólo 4 años cuando su padre fallece en un accidente automovilístico, hecho que, como es de suponer, cambia las estructuras familiares, sobre todo por la batalla judicial que enfrentó a su madre con los abuelos paternos, que requerían la custodia de los nietos.

El fallecimiento de su padre dejó a la madre, hija de una familia sin grandes posesiones, en una situación problemática, que se volvería aún más complicada cuando un juez decidió que los niños pasaran todos los días, desde la mañana temprano hasta después de cenar, en casa de sus abuelos paternos, y sólo regresaran a la casa materna por la noche para dormir.

La familia paterna de Al Berto era acaudalada, dueños de una villa donde Al Berto y sus hermanos pasarán la mayor parte de su niñez, hasta que fueron llevados al internado y sólo regresarían por vacaciones.

Vivir buena parte del tiempo con los abuelos paternos tenía la ventaja del lujo, del tratamiento cuidadoso y constante por parte del servicio doméstico, de la buena biblioteca de la casa, el coche con chófer, etc., pero también tenía sus inconvenientes. A la rigidez del carácter de la abuela paterna, una mujer inglesa poco afable, se añadía el hombre

distante en que se había convertido el abuelo debido a la convivencia con su mujer, además del sufrimiento de la madre que no les pasaba desapercibido. (Anghel, 2006)

*“Ahora bien, eso también molesta mucho. Era viuda de un hombre que amaba, con tres hijos en los brazos y con los abuelos ambicionando quitarle lo que más quería. Por lo tanto, ella sufrió mucho y eso nos marcó profundamente. Fuimos obligados a crecer muy pronto. Bueno la situación se suavizó cuando fuimos a los internados. Después sólo veníamos de vacaciones. Y eso se terminó cuando se dio el “grito del Ipiranga”<sup>20</sup> a la hora de la cena cuando una vez más estábamos en la casa de los abuelos paternos donde pasábamos los días”.*<sup>21</sup> (Anghel, 2006, p. 23 citando a la hermana de Al Berto, Cristina Pidwell Tavares).

Además de los libros, Al Berto y sus hermanos acudían con frecuencia al cine, aunque con la censura propia de la dictadura vigente hasta los años 70, que controlaba todas las formas de expresión en el país. El material siempre vigilado, estaba cortado y lo editaban de acuerdo con lo que el gobierno entendía conveniente, la censura en el mundo del arte era demasiado estricta.

---

<sup>20</sup> Se refiere al grito que dio Don Pedro I, al margen del río Ipiranga, en São Paulo, Brasil, proclamando la independencia del país. Actualmente la expresión denota un “grito de libertad” en relación a la situación referida.

<sup>21</sup> Del original en portugués: “Agora, isso também incomoda imenso. Era viúva de um homem que amava, com três filhos nos braços e com os avós a ambicionarem tirar-lhe o que mais queria. Portanto ela sofreu muito e isso marcou-nos profundamente. Fomos forçados a crescermos muito cedo. Bom, a situação abrandou-se quando fomos para os colégios internos. Depois só vínhamos de férias. E isso só acabou quando se deu o “berro do Ipiranga” à hora do jantar quando mais uma vez estamos em casa dos avós paternos onde passamos o dia”.

Después de la escuela primaria en Sines y del colegio en Santiago de Cacém, en 1965 entra en la Escuela António Arroio en Lisboa, en régimen de internado. También comienza un curso de formación artística al año siguiente en la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

De Lisboa sale el 14 de abril de 1967, con 19 años, rumbo a Bruselas, donde irá buscando una mayor libertad debido a su condición homosexual. Entra en la *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels*, (La Cambre) como alumno para iniciar sus estudios.

Es una etapa de descubrimiento de sí mismo, de sus talentos artísticos y de una serie de viajes por Europa, primero en condición de estudiante, luego como “*refugiado político*”.<sup>22</sup>

Pero “*el joven de Sines*” que ya había dado señas de no seguir los parámetros sociales establecidos, dada su diferencia intelectual con el ambiente que le rodeaba y su condición extremadamente rebelde (incluso en su forma de vestir, sobre todo viniendo de una familia importante de la ciudad, mostrándose con zapatillas deportivas y pantalones vaqueros rotos), convocaba reuniones sociales en una antigua casa de empleados de la finca de sus abuelos para escuchar *rock and roll*, escandalizando a la ciudad y al clero. Hay que tener en cuenta el ambiente social de Sines en los años sesenta y los convencionalismos sociales que imperaban en Portugal por entonces.

Al Berto comienza en el mundo de la pintura tras un viaje iniciático por Francia, Países Bajos e Italia, que en aquellos años para un artista portugués eran los hitos de una formación artística; expone por primera

---

<sup>22</sup> En su obra biográfica sobre Al Berto, Golgona Anghel, afirma que haber pasado de estudiante a exilado político en Bruselas era: “...*más por evitar escollos burocráticos de índole xenófoba, que como refugiado político.*” (Anghel, 2006, p.45). En portugués, el mismo fragmento: “...*mais para contornar escolhos burocráticos de índole xenófoba, como refugiado político.*”

vez en la Galería Fitzroy, en Bruselas, (del 21 de enero al 3 de febrero de 1970). Época de influencias de Mayo del 68 francés, donde la agitación social y la reacción política están muy presentes en la sociedad.

Surgen los movimientos alternativos, marginales y “la contracultura”. El *movimiento hippie* niega radicalmente todos aquellos valores que la sociedad había considerado hasta entonces importantes.

Durante estos viajes empieza a redactar la primera versión de *Kalou on ice*, perdiendo el manuscrito en un viaje a Barcelona, debido a ello tuvo que rehacerlo en una segunda versión que finalmente destruye en 1975.

Pero antes, en 1971, cuando ya había expuesto sus trabajos pictóricos en una galería de Bruselas, tal como hemos mencionado -además de haber elaborado carteles por encargo para algunas editoriales y otros de carácter político apoyando las protestas contra la expulsión de trabajadores y estudiantes extranjeros- toma la decisión de abandonar el curso en la *École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels*.

También en esta época escribe *Noctiluque*, manuscrito que de nuevo pierde. Con un grupo de amigos artistas crea el colectivo *Montfaucon Research Center* y, por medio, de este grupo publica un libro visual, mezclando palabras, collages pop y psicodélicos, diseños gráficos... que titula *Projectos 69* (2002).

Sigue con sus viajes por ciudades europeas y, en el verano de 1972, en Málaga, comienza a escribir *L'astronaute halluciné (inédito)* y *L'engoulement* que posteriormente destruye. Escribe otra obra inédita que titula *Esquisse pour un portrait d'Alain, Petit Pieds et Henriette Rock (inédito)*. Hasta el año 1974 no había vuelto a escribir en su idioma materno. Sobre el hecho de escribir en francés dijo:

“Empecé a escribir en francés. Llevaba ya cuatro años sin hablar portugués, por consiguiente no tenía ningún sentido escribir en

*português. Sin embargo, subyacía en mí y era divertido darme cuenta de eso.*

*En realidad, todavía hoy sueño en francés. Lo mejor de todo fue reinventar una tercera lengua – que fuera francés inteligible donde aun así se utilizara parte de la sintaxis portuguesa. De este modo hice cosas increíbles con el francés que es una lengua estructuralmente muy rígida. Quizá no sea un portugués correcto, pero no sé por qué tenemos que escribir así, como manda la ley”.<sup>23</sup> (Al Berto, 1997 citado en Anghel, 2006, pp. 47 y 48).*

Este primer escrito de la nueva etapa en lengua portuguesa, *Epopéia antes da queda*, decidió destruirlo en 1974, por lo cual es fácil darse cuenta de los niveles de exigencia literaria que se imponía. Finalmente adopta la decisión de regresar definitivamente a Portugal.

Fue el 17 de noviembre de 1975, llegaba a un país que gozaba de un clima de tranquila democracia, después de “*la revolución de los claveles*” del 25 abril de 1974, tras la caída de un régimen dictatorial opresivo que había durado demasiado tiempo.

Será ese mismo año 1975 cuando termina su primer libro escrito en portugués, *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto*. Un año después regresará a Sines donde abre una librería a la que pone el nombre de “*Tanto Mar*” y una pequeña editorial con sus apellidos *Pidwell Tavares*, el

---

<sup>23</sup> El párrafo es parte de una entrevista concedida por Al Berto al “*Jornal de Letras*” el 23 de Abril de 1997. Se titulaba “*Al Berto: O poeta como viajante*”.

En portugués: “*Comecei mesmo a escrever em francês. Estava há quatro anos sem falar português, por conseguinte, não fazia qualquer sentido escrever em português. No entanto, ele estava sempre subjacente e era divertido aperceber-me disso. Na verdade, ainda hoje dou comigo a sonhar em francês. O melhor de tudo foi reinventar uma terceira língua – que não fosse francês inteligível onde se usasse ainda assim parte da sintaxe portuguesa. Deste modo fiz coisas inacreditáveis como o francês que é uma língua estruturalmente muito rígida. Talvez não seja um português correcto, mas também não sei porque teremos que escrever assim, como manda a lei*”.



negocio de los libros no funciona en cuanto a ventas y no tardará mucho tiempo en cerrar, para regresar a la capital lisboeta en 1977.

En esos años finales de los 70, de forma más continuada, colabora en revistas y publicaciones literarias, en 1980, publica *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, siendo también el editor de su propia obra.

En relación a este trabajo aparecen las primeras críticas sobre el autor.

*“Al Berto lleva al punto más alto por lo que a mí respecta, toda la tradición, (que comienza a convertirse en portuguesa, A. M Lisboa y Cesariny como avatares, el rock y los beat generation como impulso) de la poesía como ataque por todas las vías – drogas, sexo, locura, juego, magia – a una institución como es la poesía literaria, atentando contra los códigos verbales, temerosa del lirismo confesional.*

*El flujo de revelación de Al Berto, por la puerta interpuesta por los “viajes”, los “travestis”, los “chaperos”, los “maricas” y la exaltación del amor y el deseo, desencadenan un modo distinto de enfrentamiento de la ocupación mayoritaria de las pulsiones, de las prácticas, de la vida”.*<sup>24</sup> (Magalhães, 1980, citado en Anghel, 2006, pp.34 y 35).

---

<sup>24</sup> Joaquim Manuel Magalhães escribe dicha citación en el artículo “Algumas Palavras” – “Os Dois Anos 70”, en la revista “A Capital”, Lisboa. 20 de Agosto. En portugués: “Al Berto leva ao ponto mais alto quanto a mim, toda a tradição, (que começa a tornar-se portuguesa, A.M Lisboa e Cesariny como avatares, os Rock e os Beat como impulso) da poesia como ataque por todas as vias – droga, sexo, loucura, jogo, magia – à uma instituição de uma poesia literária, atenta aos códigos verbais, temerosa do lirismo confessional. O fluxo de revelação de Al Berto, pela porta entreposta das “viagens”, dos “travestis”, dos “putos”, das “bichas” e da exaltação do amor e do desejo, desencadeia um modo diverso de enfrentamento da ocupação maioritária dos impulsos, das práticas, da vida”.

El trabajo como escritor, con muy buena aceptación de crítica, no le impide seguir siendo editor de sus obras y elaborando personalmente las portadas de sus libros.

En 1981 Al Berto regresará a Sines para instalarse en la antigua propiedad de sus abuelos; será en esta villa donde abra “*un centro cultural*” parecido a una comuna, donde se desarrollarán diversas actividades artísticas y cursos dirigidos por él. Este centro sobrevive con el escaso apoyo de la administración pública y una reducida ayuda de empresas privadas. Eso llevará a Al Berto a tener que diversificar las actividades del centro, aceptando encargos externos de servicios de serigrafía y aceptar un puesto como animador cultural en el ayuntamiento de la localidad, trabajando hasta finales de 1985. Dicho trabajo lo realiza sin dejar de escribir ni de publicar textos,<sup>25</sup> continúa con sus colaboraciones en catálogos, revistas y otros medios de comunicación.

Su proceso de creación va *in crescendo*.

---

<sup>25</sup> “4 Ausências”, Fenda – *Magazine Frenética*, nº 3-4, Coimbra, Febrero, 1982. “Cinco fotografías para Alexandre Macedónia”, *Sema* nº 4, Lisboa, Mayo, pp.181-183. (Poemas incluidos en el libro *Salsugem*). “Janela”, *O Setubalense*, 18 de Agosto, 1982 p.3. “Trabalhos do Olhar”, Sines, Edição do Autor. Fotografia da capa de António C. Pidwell Tavares. (Poemas incluidos en el libro homónimo)”. (Anghel, 2006, p.35).

## 2.1.- Narcisismo e identidades

La escisión del nombre entre Alberto y *Al Berto* es fruto de “su *narcisismo*”, de su propio reflejo, de su desdoblamiento. Tendrá que ver con una elaboración dramática, perceptible desde la portada de sus libros, donde aparece con su pose tensa hasta el límite, con el deseo de convertir su propio cuerpo en obra de arte y de una vida que le “*obliga*” a romper su propio nombre en dos entidades.

En las fotografías de las portadas de sus libros vemos cómo representa visualmente el texto como recurso y escenificación de su producción artística, revelando el cuerpo como temática de la obra, en un gesto homoerótico y provocador, que se convierte en hilo conductor de sus libros, objeto de deseo del poeta.

El cuerpo será la metáfora de su escritura donde construye un juego de nombres, esas dos entidades de su propio nombre *Al Berto*, muestra un universo de símbolos donde el yo lírico y transgresor son piezas claves de su poesía.

Una identificación entre el sujeto poético Alberto y el poeta *Al Berto* (cambiando la vida, como diría Rimbaud, siempre referente en la poética albertiana) es clave a la hora de crear nuevos vínculos entre vida y lenguaje. La imagen del hombre, Alberto, se esconde tras una imagen pública, creada por la fractura de su propio nombre, expandida por medio de una poesía liberadora de gran tensión, que iremos analizando a lo largo de este *itinerario lírico*.

Será en ese vértigo confesional y en esa pluralidad de “yoes” y de espejos, donde se refleja, a través de las palabras, esa incesante belleza artística que busca en su vida. Escribir- morir.

“*Todos mis libros tenían un carácter de urgencia*”, declaraba *Al Berto* al periódico *Express* un mes antes de su muerte el 13 de junio de 1997.

Fue en su época de “*autoexilio*” en Bruselas, a finales de 1974, cuando de nuevo retoma su lengua nativa, escribiendo en portugués, “*Epopéia antes da Queda*” que posteriormente destruiría, como ya he comentado.

Pues bien, es a finales de 1974, durante su autoexilio en Bruselas, cuando aparece por primera vez su “pseudónimo *Al Berto*”, íntimamente relacionado a su transición artística, de pintor a poeta, teniendo que ver con esa muerte y ese nacimiento, con ese cambio en su itinerario vital; así lo explica el propio Al Berto al Diário Popular:

*“Sentí necesidad de abrir brecha con una cuestión de índole muy personal y partí mi nombre a la mitad, una escisión en un determinado recorrido de mi vida”.*<sup>26</sup>

Al Berto fue un verdadero trasgresor en su obra, vivió la marginalidad llevando sus experiencias más extremas al campo de la escritura. Su poesía es pura autobiografía e insatisfacción, resulta esencialmente vivencial, una poesía narcisista atenta a las experiencias propias, que nos revela a los lectores, abiertamente y sin tapujos, sus prácticas homosexuales, sus devaneos con las drogas, su deambular, su soledad, su melancolía y su desarraigo. Sus imágenes irracionales forman un perfecto maridaje en el “*teatro de la vida*”, ambientada en los sórdidos márgenes de la existencia.

El mundo gay y el de los chaperos, las noches de sexo, alcohol y drogas, la pulsión de la muerte, o los “*amores imperfectos*” serán, entre otros, ingredientes reales que él va a trasladar al papel, dándoles así una categoría artística y poética desconocidas hasta entonces en el Portugal de aquella época, donde funde lo real con lo imaginario, prestando una atención especial a lo cotidiano como lugar de objetos y de personas, de pasajes y de permanencias, de alianzas entre un tiempo histórico y un

---

<sup>26</sup> Diário Popular. 12 de agosto de 1987. “*A cicatriz da escrita*” Entrevista de Rodrigues da Silva.

tiempo individual. Aunque no será una escritura tan tremendista como pueda ser la de sus *"incondicionales"* Jean Genet o la de W. Burroughs.

Al Berto entendió que el único sentido que tiene la vida está en el exceso, y en esa transgresión de los límites anida nuestro rechazo a la mediocridad. Supo *"que la vida nunca satisface las exigencias que le demandamos"* y esto crea una inquietud y un desacomodo en el corazón humano, porque nuestra mente nunca alcanza esas exigencias y vivir quedará muy lejos de la vida.

En palabras de un poeta español, Luis Antonio de Villena, gran lector y conocedor de la obra del portugués, nos dice que *"-la felicidad es una llanura a la que sólo accede lo vulgar, lo controlado, lo supino y lo ordenado, y hay personas que anhelan esa felicidad, pero otras, buscan el extremo excesivo de la altura del vértigo y del abismo-*", esta sería una reflexión que casa muy bien con la actitud de *"nuestro poeta"*, en su callejear, de *flâneur*, por los rincones más oscuros de la vida y de la melancolía.

## **2.2.- El trabajo como editor**

Desde su proyecto editorial serán pocos los pasos que dará hasta llegar a su producción literaria. *Alberto R. Pidwell Tavares*, editor, publica sus primeras obras en marzo de 1977, sale su primer libro *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto*, y en febrero de 1980 edita su segunda obra *Meu Fruto de Morder, Todas as horas*.

Comenzó su actividad editorial, bajo el eslogan: “*Seja breve stop leia-nos stop*”.

La editora *Alberto R. Pidwell Tavares*, edita varios libros entre los años 1977-1980 que económicamente resultan ser un fracaso. Al Berto seguirá con una temática radical y alternativa a la hora de lanzar sus publicaciones que hablaban abiertamente del mundo homoerótico y destruían tabúes sociales, creando así cierto debate en el ambiente intelectual portugués sobre cuestiones ligadas a la homosexualidad masculina, defendiendo el derecho del sexo de los iguales.

*Demasiadamente Belos Para Quem Só Não Quería Estar Só*, de Sérgio da Costa e Silva,<sup>27</sup> es un buen ejemplo del ánimo editorial de Al Berto.

En el prefacio de esta obra, su autor aclara:

*“Juzgo que todos sabemos, que por ejemplo: en el caso de chicas y chicos que huyen de casa, son de hecho ellas quienes optan por la prostitución, como medio de supervivencia. El chico, por lo contrario, roba o vive deambulando por la gran ciudad. Es en estas circunstancias, que surge tal entrega [...]. Quiero decir con esto, que no hacemos de una cama, de un filete, de la afectividad o hasta de un deseo sexual, un caso de prostitución. Incluso porque el adolescente, no elige normalmente sexo, sino formas de placer.*”

---

<sup>27</sup> N. 1 de la colección “*Os olhos da cidade*”.

*Esto es lo que se refleja en los textos [...]. La simplicidad, la alegría, y la variedad con que estos adolescentes se entregan a otros individuos”.*<sup>28</sup> (Costa e Silva, 1977, p.17).

Otros libros que edita Al Berto en la colección *Subúrbios*, nº1 en marzo de 1977, son el de António Madeira, *Esboços da Morte e Cartas de Longe* y el nº1 de la colección *Nas margens do Corpo*, de Tony Duvert, *Retrato de homem faca* (traducción de Luiza Neto Jorge) del mismo año.

Publica a António Cabrita, *Oblíqua Visão de um Cristal num Gomo de Laranja* y *A Viagem* de João Paisana, ambos en su etapa última como editor en 1980 y cuyas portadas son autoría de Al Berto.

Algunos criticaron su labor como editor, acusándolo de ser un tanto “primerizo” y amateur, aunque reconociendo su trabajo como escritor vigoroso y sorprendente, destacando su importancia en la poesía portuguesa de la época.

*“...hay una fuerza que se acentúa desde el primer libro hasta este último, Meu Fruto de Morder, Todas as Horas, y que destaca la obra de Al Berto entre los nombres más recientes de nuestra poesía.*

*Se podría sentir aún más la presencia de las conversaciones post-surrealistas y post - beatnik.*

---

<sup>28</sup> Del original en portugués: “*Julgo que todos nós sabemos, que por exemplo: no caso de raparigas e rapazes que fogem de casa, são de facto elas que optam pela prostituição, como meio de sobrevivência. O rapaz, ao contrário, rouba ou vive deambulando pela grande cidade. E é nestas circunstâncias, que acontece a tal entrega [...]. Quero dizer com isto, que não façamos uma necessidade de uma cama, de um bife, ou de afetividade e até mesmo desejo sexual, um caso e prostituição. Até porque o adolescente, não escolhe normalmente sexos, mas formas de prazer sexual. É bem isso que transparece nos textos [...]. A simplicidade, a alegria, e a verdade com que esses adolescentes se entregam a outros indivíduos”.*

*Pero resulta que éstas solo serán un telón de fondo atravesado por el vértigo auténtico de este autor y por una marca de abismo que es, indiscutiblemente personal*".<sup>29</sup> (Magalhães,1989 citado por Anghel, 2006, p.73).

Lo cierto y relevante es que tanto el trabajo editorial como el trabajo de escritor estaban marcados por una línea no convencional, por tratar preferentemente temas que eran "*su realidad*", la transgresión de una realidad a la que él quería hacer menos clandestina, menos ignorada, y que no fuera tan mal vista por la sociedad portuguesa.

### **2.3.- Ediciones y portadas de "O MEDO"**

---

<sup>29</sup> Del original en portugués: "*há um vigor que se acentúa desde o primeiro livro até este último, Meu Fruto de Morder, Todas as Horas, e que destaca a obra de Al Berto entre os nomes mais recentes da nossa poesia. Poder –se – á sentir, ainda, a presença das conversações pós-surrealistas e pós – "beatnik". Mas acontece que essas convenções são apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal*".



Las obras completas de Al Berto circulan en seis ediciones.

La 1ª edición (1987) se publicó en la editorial Contexto de Lisboa y la 2ª edición, corregida y aumentada (1991), incluye el *Livro dos Regressos* y *Finita Melancolia*, escritos entre 1986 y 1989. Esta 2ª edición fue publicada por la Asociación Contexto/Círculo de Lectores.

En ambas ediciones las portadas llevan fotos del autor. En la foto de portada de la primera edición de *O Medo*, que recoge el total de su actividad literaria hasta esos momentos (desde: *À procura do Vento num Jardim d'Agosto* hasta *Uma existência de Papel*), Al Berto posa para su amigo el fotógrafo Paulo Nozolino, con gesto de santo mártir, con el pecho desnudo y las manos al descubierto, resbalando desde sus hombros un manto carmesí, característico en aquellas imágenes del pintor Caravaggio (1573-1610).

La teatralidad casi barroca de la pose expresa un sentimiento ambiguo entre el temor y el gozo, con un marcado gesto homoerótico de placer, dolor y deseo, a modo de éxtasis místico del cuerpo.

En diciembre de 1997, pocos meses después de la muerte de Al Berto, la que sería “su casa editorial” lisboeta, Assírio & Alvim, publica la obra del poeta con nuevos títulos incorporados: *Luminoso Afogado*, *Horto de incêndio* y *Últimos Poemas*.

El diseño de la 1ª edición póstuma, está considerado “un tanto fúnebre”, portada negra y el *lomo-filo* de las hojas en morado, sin ninguna fotografía de autor, hecho que se repite en la 2ª edición de octubre de 2000. El gusto por la portada negra, austera, enlutada, carente de colores, como una esquela que anuncia la obra de un poeta que ha muerto; con tapas blandas, sin solapas, con las referencias básicas para la distinción de la obra: título, autor y editorial.

Puede incluso hacer referencia a un verso de su primer libro: *À procura do Vento num Jardim d'Agosto*, en su parte primera de “*equinócios de*

*Tangerina*”, cuando dice el poeta - “*as paisagens soltaram-se do caderno de capa preta*”-

En mayo de 2005, se publica aumentada y revisada una 3ª nueva edición. La 4ª y última edición, vio la luz en febrero de 2009, las portadas de estas dos últimas ediciones, son diferentes con respecto a las dos primeras.

En las ediciones actuales de 2005 y en la última de 2009 “*se funden*” las anteriores portadas, será la imagen del autor en esa escenografía de Caravaggio, resaltando su imagen en fondo negro y con tapas duras. Estas nuevas ediciones tienen algunas modificaciones en cuanto al orden de algunos textos además de incluir siete poemas nuevos.

La organización se debe a Luis Miguel Gaspar y Manuel de Freitas, incorporando un índice a partir de *los incipt*, notas de referencia, biografía del poeta y relación de artículos, obras y traducciones relativas a la vida y obra de Al Berto.

Nota del poeta: Al Berto resalta su voluntad, en el “*segundo equinoccio de Tangerina*”, reiterando que no dejará inéditos después de muerto, para protegerlos de los “*buitres*”, (como han hecho con el llamado “*baú de Pessoa*”); se lo manifiesta en un comentario a su amiga Manuela Júdice. De ahí que haya dejado nuestro poeta todo muy organizado, sabiendo de su inminente riesgo de morir víctima del sida diagnosticado.

#### **2.4.- Su rigurosa labor poética en los años 80**

En la década de los 80 continúa colaborando y escribiendo textos para catálogos de diversas exposiciones de arte. Cabe destacar la atención a su obra *Trabalhos do Olhar* por parte de la crítica, que también da cuenta de su evolución desde *À Procura do Vento num Jardim de Agosto* y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, pasando por una escritura más cuidadosa y con menos excesos, hasta llegar a *Trabalhos do Olhar*, cuando se le considera un poeta más maduro, en opinión del crítico de *Jornal das Letras*, Carlos Vittorio Cattaneo.

En 1984 escribe “*Rumor dos fogos*” e *Impressão Digital*. Participa en la antología poética “*Poetas Alentejanos do Século XX*”. Publica *Salsugem*, un nuevo libro de poesía. Estrena “*Só longe daqui*” una obra teatral con textos suyos y de Álvaro de Campos.<sup>30</sup> En este mismo año también publica *A Seguir o Deserto*. La crítica sigue siendo muy favorable y receptiva a todos sus planteamientos artísticos.

Sus trabajos empiezan a ser traducidos a otros idiomas, como es el caso de *Trabalhos do Olhar* al italiano, y la serie de poemas “*Rumor dos Fogos*” (del libro *Salsugem*) por Ángel Campos Pámpano, bajo el título “*Los Nombres del Mar*”, (*Poesía Portuguesa 1974-1984*).

También en 1985 publica *Uma Existência de Papel*, algunos poemas del grupo “*Sete Poemas de Regresso de Lázaro*” y “*Trabalhos do Olhar*”. En 1986 las actividades del poeta son igualmente variadas, escribiendo en prensa y colaborando con otro tipo de textos, en *Miracle de la Rose*.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Extraídos del libro “*Três Cartas da Memória das Índias*.”

<sup>31</sup> *Miracle de la Rose*, (película realizada por Jean Genet, 8 mm – en blanco y negro), en el libro “*O bosque sagrado- o cinema na poesia*”, con la realización de Jorge de Sousa Braga, António Ferreira, Álvaro Magalhães, Porto, 1986, Gota de Água. (Anghel, 2006, p.79)

Viaja por diversas ciudades europeas participando en manifestaciones culturales; en España, es invitado a Cuenca para leer poesía en las Jornadas Poéticas de esta ciudad, celebradas del 1 al 4 de agosto de 1986, junto con Eduardo Pitta y presentados por E. M. Melo de Castro.

A finales de ese año 1986 dimite del cargo de animador cultural que desempeñaba en su ciudad, debido a las múltiples actividades literarias.

En 1987 traduce la serie de poemas de Tahar Ben Jelloun, "*Arzila: Estação de Espuma*" y no cesa su participación en actividades para fomento y divulgación de la poesía, siendo ya un icono en el mundo de la poesía portuguesa. Sin embargo, el hecho más importante de este año fue la publicación de *O Medo*, condensación de todo el trabajo poético de Al Berto, desde 1974 hasta 1986, por el que recibirá el prestigioso premio PEN-CLUB de Poesía portuguesa en 1987.

Las críticas a *O Medo* son hondas y expresivas, explican la amplia aceptación de este trabajo como una obra lírica de gran importancia en el marco de la poética moderna portuguesa, incluso europea.

*"Al Berto: una voz incómoda, por la marginalidad asumida. No es marginalidad folclórica, "alfacinha"<sup>32</sup>, de las capillas y santuarios de moda que nos pretenden imponer, pero sí es un radical posicionamiento ante la vida con su escritura".<sup>33</sup>*

(Carneiro, 1987 citado por Anghel, 2006, p.81).

También en 1987 Al Berto junto a otros dos artistas Paulo da Costa Domingos y Rui Baião organizan, prologan y se encargan de la edición de una antología de poetas lusos titulada *Sião*, (1987). La intención de esta

---

<sup>32</sup> "*Alfacinha*", manera informal de decir "*Lisboeta*", propio de Lisboa.

<sup>33</sup> Del original portugués: "*Al Berto: Uma voz incómoda, pela marginalidade assumida. Não é marginalidade folclórica, alfacinha, das capelas e santuários da moda que nos pretendem impôr, mas sim o radical posicionamento face à vida com a escrita*".

antología no era otra que reunir en un solo libro a los autores más heterodoxos del país, “*fieles al vértigo*” y a la libertad, que se sitúan en la delgada línea roja que separa la locura, el exceso y el sueño de lo estrictamente convencional.

Aparecen nombres que van desde el suicida Antero de Quental (1842-1891) hasta autores, hoy día vigentes, como Hélder Moura Pereira, Adília López o el vocalista del grupo musical GNR, Rui Reininho, entre otros.

En 1988 formará parte de la comisión organizadora del Centro Cultural Emmerico Nunes como coordinador, colaborando a la vez en los textos de las exposiciones que allí se realizan. También en este año su trabajo es objeto de nuevas reseñas y estudios, como “*O medo: temas obsessivos dão conta dum imaginário*”.<sup>34</sup>

Lleva al mismo tiempo una vida pública muy agitada. Participa en conferencias y encuentros, publica su única novela *Lunário* (Editorial Contexto, Lisboa noviembre, 1988) y, al año siguiente, se filma la película *Os Dias Sem Ninguém*, basada en poemas suyos y dirigida por Paulo Miguel Forte.

En abril de 1989, regresa a España invitado por el profesor Perfecto Cuadrado, organizador de la semana portuguesa, “*Pessoa e a Geração de Orpheu*” celebrada en la Universidad de Islas Baleares, y en compañía de otros poetas lusos, Fiamma Hasse, Gastão Cruz, Nuno Júdice, E. M. Melo e Castro.

Publica *O Livro dos Regressos* (1989), en un par de meses sale una segunda edición gracias al éxito de crítica y público. Su aceptación a nivel internacional sigue en ascenso.

## **2.5.- Al Berto: los años 90, su esplendor**

---

<sup>34</sup> De Maria Lúcia Lepecki, publicado en Diário de Notícias, en 29 de Mayo de 1988.

En la década de los 90 su obra es recitada en distintas manifestaciones culturales, en sesiones de lectura de poesía, junto con otros poetas de Portugal y de países de habla portuguesa, así como del mundo; Al Berto es invitado a Rotterdam, Amsterdam y Burdeos, en los primeros meses del año. En 1990 la revista “*Action Poétique*”<sup>35</sup> dedica la mayor parte de la edición de agosto a lo que llama “*Novos Poetas Portugueses*”, mencionando en el artículo a: Al Berto, J.M. Fernandes Jorge, J.M. Magalhães, Fiama Hasse Pais Brandão, Herbetto Helder y Pedro Tamen.

También en 1990 escribe “*Finita Melancolia*” (1990, pp.45-52), “*Litoral-Sul*” (1990, p. 19), “*Que tudo se apague*” (1990, p.11), “*Lisbonne*” (1990, pp. 27-28) y “*A Casa Desabitada*” (1990, p. 3). Compaginando las publicaciones de sus libros con diversas colaboraciones en revistas, periódicos, encuentros culturales, sesiones de lecturas poéticas, conferencias en Portugal y en otros países europeos; recibiendo el reconocimiento de la crítica literaria por su obra entera.

En 1991 publica *A Secreta Vida das Imagens*, textos sobre la contemplación que le provoca al poeta las obras de grandes pintores y artistas, portugueses y extranjeros, desde los clásicos a sus coetáneos.

*“...al hablar los muertos. Cézanne, tenía la sensación que estaba descubriendo una cosa importante, ponderando teóricamente el cubismo, sin darse cuenta. Juan Gris, el cubista etéreo; Modigliani, Paul Klee, Utrillo, Suzanne Valadon...y Caravaggio, el primer pintor fotógrafo, pinta captando – gesto en suspensión, el instantáneo”.*<sup>36</sup>  
(Al Berto, 1987 citado en Anghel, 2006, p.52).

---

<sup>35</sup> *Action Poétique*, n. 119

<sup>36</sup> En entrevista al Diário Popular, el 12 de Agosto de 1987. En portugués: “...a falar os mortos.

*Cézanne, que tinha a sensação de que estava a descobrir uma coisa importante, a equacionar teóricamente o cubismo, sem se aperceber. Juan Gris, o cubista etéreo;*

También en 1991, publica *Canto do Amigo Morto* (1991) y una reedición corregida y ampliada de *O Medo – Trabalho Poético 1974 – 1990* (1997). En colaboraciones con revistas escribe “*Recados de Mikonos para Dr.Durrel*” (1991, pp. 8-9), “*A alma é húmida*”, “*O Mapa-Múndi do Deserto*” (1991, 1991, pp.24-41), “*Litorais de Luz e Cinza*” (1991, pp. 162-179) y “*Febre*” (1991, pp. 4-5). Y sigue con su fecunda participación en actividades de poesía, fotografía, cine, artes plásticas y visuales.

En los años 1992 y 1993 continúa ese ritmo trepidante de colaboraciones y participaciones en actividades plurales del arte; además en este año 1993, se traduce al francés una antología de su obra bajo el título *El miedo y los signos*, con un prólogo de A. Ramos Rosa y, en octubre, sale al mercado su obra *O Anjo Mudo*.

*O Anjo Mudo* (1993), es un volumen donde Al Berto reúne casi todos sus textos publicados en revistas, catálogos de exposiciones de pintura y de fotografía, y algunos inéditos, así como parte de los textos que fueron leídos en público, escritos en prosa poética, revelando el carácter nómada y viajero del poeta.

*“...los viajes están íntimamente conectados a mis libros. en todos ellos, pero en especial en los primeros. aquellos que el tiempo destruyó, los hizo impublicables – yo mismo fui quien los rompió, los quemó o los extravió. de este tiempo de aprendizaje de vida y de escritura, de estos días sin recursos y sin rumbo,<sup>37</sup>*

---

*Modigliani, Paul Klee, Utrillo, Suzanne Valadon...e Caravaggio, o primeiro pintor fotógrafo, pinta apanhado – gesto suspenso, o instantâneo”.*

<sup>37</sup> En el texto original, en portugués, Al Berto utiliza la expresión “*Sem eira, nem beira*”, que significa sin recursos, sin posesiones o coloquialmente en castellano, “*sin tener donde caerse muerto*”. Sin embargo, en el contexto de la frase significa más que no tener recursos financieros, no tener un destino fijo, un rumbo trazado.

*supervivieron unos cuantos cuadernos de notas. esto es todo lo que quedó de un gigantesco diario de viajes*".<sup>38</sup> (Al Berto, 1993, p.12).

Posteriormente a la muerte de Al Berto, en 1997, el ensayista Manuel de Freitas, en su libro *A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvíos Culturais na Poesia de Al Berto* (1999), intenta esbozar un riguroso mapa del proceso de creación de la obra de Al Berto, con sus influencias y sus mecanismos, (como analizaremos en capítulos venideros). Señala que cada uno de los autores que aparecen, o a quienes dedica algún apartado poético nuestro poeta, en *O Anjo Mudo*, de alguna manera influyen, según Freitas (1999), directa o indirectamente en la obra de Al Berto.

Unos por la marginalidad, por su frontal oposición a la cultura oficial; otros por la rebeldía, las drogas, el consumo de alcohol, el mundo nocturno de los travestís, chaperos y homosexuales, el sexo y la soledad del individuo... En este sentido, la cuarta parte de *O Anjo Mudo* será un homenaje literario a Rimbaud, Bruce Chatwin, Pessoa, Lowry, Genet, etc. En el mencionado homenaje se hace hincapié en lo dicho, como vemos en este fragmento de "*Cartas inúteis /Malcom Lowry*".

*“perdí la noción del mundo que me rodea y me retiene aquí. todo mi abandono poco a poco. el desierto es cada vez más desierto. ya no vislumbro ni siquiera mi sombra, ni oigo ruido alguno. ni rastros de otros hombres o animales.*

---

<sup>38</sup> En el original portugués: "...as viagens estão intimamente ligadas aos meus livros. a todos eles, mas em especial aos primeiros. aqueles que o tempo destruiu, tornou impublisháveis – ou eu rasguei, queimei, perdi. desse tempo de aprendizagem da vida e da escrita, desses dias sem eira nem beira, sobreviveram uns escassos cadernos de notas. eles são o que sobejou de um gigantesco diário de viagens".



*tan solo blanco y un zumbido de estrellas repercutiendo en el interior de la soledad*".<sup>39</sup> (Al Berto, 1993, p.134).

De 1994 a 1996 Al Berto vivirá entre Lisboa y Sines. En esos años seguirá publicando en revistas y participando en programas de televisión para fomentar la lectura<sup>40</sup>. El día 1 de junio de 1995, en el Jardim Constantino de Lisboa, participa con la lectura de sus poemas en el Día del Orgullo Gay, el primero que se celebra en la historia de Portugal, Al Berto hará una lectura de sus poemas. Días después acude a un encuentro sobre la enfermedad del SIDA y, ese mismo año, publica un nuevo texto bajo el título "*As obsessões são eternas*".

En 1996 escribe *Horto de Incêndio* (1997), su libro último, con una beca de creación del Ministerio de Cultura, haciendo uso de una excelente retórica acerca de su soledad, cansancio y agotamiento. Pronuncia conferencias y continúa asistiendo a encuentros de arte y poesía. Otros libros suyos, *La secreta vida de las imágenes* y *El libro de los regresos*, son traducidos al castellano (1996) y al francés (2004).

A finales del año 1996 se hacen visibles los primeros síntomas de su enfermedad, se percibe la angustia y la aceptación del dolor y de la propia muerte.

---

<sup>39</sup> Del original en portugués: "*Perdi a noção do mundo que me cerca e retém aqui. Tudo abandono a pouco e pouco. O deserto é cada vez mais deserto. Já não vislumbro sequer a minha sombra, nem ouço ruído algum. Nem rastos de outros homens ou animais. Apenas branco e um zumbido de estrelas repercutindo-se no interior da solidão*".

<sup>40</sup>El programa de televisión fue el de Maria João Seixas, "*Quem Fala Assim*". El 4 de febrero de 1994. De las publicaciones en revistas, tuvo especial importancia "*O Último Coração do Sonho*", LER, n.26, Lisboa, Círculo de Lectores. Primavera, pp.64-65.

Durante los ensayos de un espectáculo titulado “*Monumental 96*”, varios artistas interpretarán canciones con textos y poemas de Rimbaud, Al Berto será el responsable de esta selección de textos.

Las señales de la enfermedad, por entonces, comenzaban a apoderarse físicamente de él. En marzo de 1997, bastante debilitado, viajará por última vez, destino París, con motivo de asistir a la celebración de un homenaje en “*La Maison de la Poésie*”, que se le rendía a la poesía portuguesa: desde Camões hasta Pessoa.

Sería el final del trayecto de un nómada que vivía para escribir. Sus palabras son su experiencia y su obra es su vida.

## 2.6.- Frente a la oscura luz del miedo

La lectura de sus versos nos conducen por esas aguas del río de lo semi-subconsciente, su obra lírica se sitúa fuera de una sociedad y de unos valores establecidos que son los que le horrorizan, de ahí su soledad y su vida errante, sin rumbo en noches de pasión y desencanto. Escribir contra el miedo será uno de los temas centrales de su poesía.

Se llora amargamente lo que se ama y lo que se pierde, por ello su oscura desolación y su “*miedo*”. Ese confesionalismo sincero y transparente de la sensualidad excesiva de los cuerpos y del erotismo febril será la que le guíe hasta la expresión del “*miedo*”, un temor que crece dentro de nosotros, nos invade y lo sentimos vivo en nuestro interior.

Es evidente la irrupción lírica de un gesto que constantemente será “*autobiográfico*” sin llegar a ser “*diarístico*”, como el propio autor indica tras la publicación de los textos titulados “*O Medo*” en 1982, antesala, en cuanto al título se refiere, de la amplitud que años después Al Berto irá dando a su obra, a medida que va siendo cada vez más completa.

Al Berto nos advierte que no se trata todavía de un Diario, pues escribirlo conlleva una entrega y un rigor total en disciplina, dice el poeta... “*tengo miedo de volver a escribir incesantemente y de romper todo aquello que escribo, miedo, miedo a escuchar aquello que no se oye a no ser cuando estoy escribiendo*”.

Es ese silencio de la escritura anterior, que decía el poeta español José Ángel Valente, el que debe escucharse antes de emprender la tarea de la escritura. Escribir un diario, dirá Al Berto años más tarde, es envejecer. Escribir, pasar la vida escribiendo ¿para qué?, se pregunta, y la respuesta que se da el poeta es como un fin único: salvar el día. La poesía como acto de salvación para no dejarse invadir por el miedo a sí mismo, a los otros y al propio acto obsesivo de escribir.

Después de *Horto de Incêndio* (1997), profundamente influenciado por la presencia de la muerte próxima, escribirá todavía algunos textos que se publican en diversas revistas y hablará de la muerte:

*“Durante 15 días viví en esa expectativa del fin. Todos los días morimos muchas veces... sería ideal abrazar el momento de la muerte con una gran serenidad. M. Yourcenar dijo que le gustaría morir con los ojos abiertos y estar atenta. Yo digo lo mismo”.*  
(Anghel, 2006, p.132).

Al Berto fue ingresado en el Hospital de Santo António dos Capuchos en Lisboa en abril de 1997, para ser sometido a una intervención quirúrgica. Ya no pudo salir. Falleció, meses después, la noche del 13 de junio de ese mismo año a causa de un linfoma, rodeado de sus seres más queridos. Su muerte conmocionó a toda la comunidad artística que se expresó con numerosos textos y cartas de dolor por su pérdida.

En el periódico lisboeta *O Público* del 15 de junio de 1997, aparece el artículo *“Poesía perde Al Berto”*, donde Eduardo Prado Coelho, Nuno Júdice y Mário Cesariny, hablan acerca de la poesía de Al Berto y se despiden de él, respectivamente, en los artículos *“A justiça poética”*, *“Para a memória de Al Berto”* y *“O bicho da noite”*.

*“Acompañé poco a Al Berto pero lo acompañé lo suficiente para saber que él es, para mí, el último superviviente de una ciudad desaparecida. Una ciudad la de Lisboa que para mí desapareció hace mucho tiempo. Pero veo en su poesía que él soñaba con esa ciudad, y soñar ya no es poco, ¿no es así? Le quería muchísimo, creo que era una persona encantadora y un animal de la noche, de un tipo de noche que ya va escaseando. Lo que fue mi ciudad de Lisboa, desapareció hace muchos años y creo que Al Berto aún soñaba con esa ciudad. Era una persona excepcional, un buen poeta. Leí *Horto de Incêndio*, tiene poemas muy buenos. Para mí el poeta es más importante que los poemas*

*y allí está un poeta. Creo que es lo mejor que puedo decir*”.<sup>41</sup>  
(Cesariny, 1997).

Las manifestaciones de pesar siguieron durante todo el año siguiente a su muerte, como ejemplo valga el homenaje que le rindieron en el Fórum Lisboa el día que cumpliría 50 años, partiendo de un texto escrito por la hermana del poeta, Cristina, que evocaba el dolor por la ausencia de su hermano, terminando con una cita del propio Al Berto:

*“cuando no estás aquí  
lo que nos rodeó, comienza a morir”*.<sup>42</sup>  
(Al Berto, 1993, p.76).

---

<sup>41</sup> Del original en portugués: *“Acompanhei pouco o Al Berto mas acompanhei o suficiente para saber que ele é, para mim, o último sobrevivente de uma cidade desaparecida. Uma cidade de Lisboa que para mim desapareceu há muito tempo. Mas vejo na poesia dele que ele sonhava com essa cidade, e sonhar já não é pouco, não é? Gostava imenso dele, achava-o uma pessoa encantadora e um bicho da noite, de tal noite que já vai rareando. O que foi minha cidade de Lisboa desapareceu há muitos anos e acho que Al Berto ainda sonhava essa cidade. Era uma pessoa excepcional, um bom poeta. Li o Horto do Incêndio, tem muito bons poemas. Para mim o poeta é muito mais importante que os poemas e ali está um poeta. Acho que é o melhor que posso dizer”*.

<sup>42</sup> En portugués: *“quando aqui não estás,/ o que nos rodeou, põe – se a morrer”*.

### 3.- AL BERTO EN LA ESCENA POÉTICA PORTUGUESA DE LOS AÑOS 80 Y 90

En la década de los años 80 y de los 90 el ambiente político, las estructuras sociales y el arte vigente por aquel entonces conforman los elementos que crearían el contexto y el universo artístico donde la obra de Al Berto fue creándose y creciendo, hasta su muerte en junio de 1997.

La poesía portuguesa de la década de los 80 suscitará un interesante debate sobre su carácter modernista o más bien post-modernista. Gastão Cruz (1999) explica que, en sentido estricto, en lo que se refiere a la poesía, la modernidad es el período que se inicia a mitad del siglo XIX.<sup>43</sup> Sin embargo, defiende el pensamiento de otros estudiosos (Régio, 1941) que opinan que el modernismo no es un movimiento o un conjunto de fenómenos literarios de una sola época, sino algo que de vez en cuando se repite, siendo la vanguardia de diversos momentos de la literatura, entendiendo el modernismo en ese sentido.

De lo dicho se desprende con facilidad, que siempre hubo modernistas en todas las épocas de la historia de la literatura; puesto que al empezar algo nuevo, al estar en la vanguardia, se imprimía como característica la innovación y la exclusividad.<sup>44</sup>

A partir de la década del 50, por ejemplo, la elaboración de los textos poéticos con un riguroso estudio de cada vocablo rompe con los moldes de Cesário Verde, Camilo Pessanha o Fernando Pessoa, tomando forma a través de Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena y otros en función de una influencia neorrealista y surrealista.

---

<sup>43</sup> Gastão Cruz se refiere ahí a lo que dijo Walt Whitman (1855) en *Leaves of Grass* y Baudelaire (1857) en *Les Fleurs du Mal*.

<sup>44</sup> Opina Jorge de Sena en su libro *Poesia Portuguesa*, en el ensayo "Reflexões sobre Sá de Miranda ou a arte de ser moderno em Portugal" e Ruy Belo en su libro *Na Senda da Poesia*.

Dicho surrealismo abrió camino al discurso metafórico de Herberto Helder, contribuyendo a una posterior desintegración del mismo y a una reconstrucción del discurso poético, expresado en poetas como Ruy Belo, Luiza Jorge Neto y Fiana Hasse Pais Brandão. (Gastão Cruz, 1999).

A partir de la década de los 70, por lo tanto, habrá una renuncia total al control del discurso, siendo reconducido hacia un período más de oscilación sintáctica, a la espera de un nuevo discurso poético que sustituyese al anterior.

Pero es en la década de los 80 cuando Al Berto surge efectivamente en el escenario poético portugués, entonces la poesía ya no es un género literario tan en boga como lo era antes, y el número de publicaciones y el surgimiento de nuevos poetas es reducido en comparación con otras épocas.

Bien es cierto que la situación política y social de Portugal era bastante distinta respecto a las décadas anteriores y la poesía, que siempre fue una vía de resistencia y lucha por la libertad, no era tan “necesaria” en ese sentido.

La poesía de esta década de los 80, sin embargo, encuentra un espacio para seguir existiendo a través de la observación de la realidad, de lo cotidiano, de las experiencias y de las emociones, ya no idealizando una visión del mundo deseada.

*“No nos olvidemos, que esta poesía de la mirada, atenta contra los aspectos vulgares, circunstanciales, pragmáticos de la realidad, y comunes a la poesía europea actual: Philip Larkin, Thom Gunn, Michael Krüger son poetas que fueron traducidos recientemente al portugués y que sirven para ejemplificar dicha tendencia.*

*Recordémonos también de que Joaquim Manuel Magalhães e João Barrento, en estudios que acompañan a algunas de estas*

*traducciones, dan la debida importancia a los aspectos de esta nueva poética que, si quisiéramos utilizar las palabras de Philip Larkin, tratará de recrear lo habitual*".<sup>45</sup>

(Guimarães et al, 1992).

También, en esta misma época, la fotografía empezó a estar asociada a la poesía, quizá porque era también una forma de expresión de la realidad, del entorno del artista, de la manera de verse a sí mismo y de su contexto.

La poesía de la época de Al Berto alude a la subjetividad, sentimientos y emociones del poeta, a través de un flujo confesional, ligado a su propia experiencia vital.

Precisamente, a cuenta de esta emoción asociada con la mirada al mundo exterior, antes mencionada, es por lo que la poesía de la década de los 80 deriva hacia el erotismo, donde el cuerpo y las sensaciones físicas ganan protagonismo, superando la idea de que la espiritualidad y la sensualidad no son compatibles.

*"Sin embargo, la corporalidad en algunos poetas actuales<sup>46</sup> es particularmente asumida bajo la forma de transgresión y no de oposición<sup>47</sup>: el sentimiento de deseo hacia el otro, la realidad*

---

<sup>45</sup> En portugués: "*Não nos esqueçamos de que esta poesia do olhar, atenta a aspectos vulgares, circunstanciais, pragmáticos da realidade, e comum a poesia europeia actual: Philip Larkin, Thom Gunn, Michael Krüger são poetas que foram traduzidos recentemente em português e que servem para exemplificar tal tendência que acompanhavam algumas destas traduções, dão o devido relevo a aspectos dessa nova poética que, se quisermos utilizar as palavras de Larkin, procura recriar o habitual*".

<sup>46</sup> Se refiere a los poetas que surgieron y publicaron en la década de los años 80-90 como es el caso de Al Berto.

<sup>47</sup> Aquí la "oposición" es entre lo carnal y lo espiritual, explicada en el párrafo anterior.



*latente serán las formas preferidas de esa comunicación que, muchas veces, se convierte efectivamente en transgresora y provocativa.*

*Comparándonos con una escenificación perversa, como lo llama Luis Miguel Nava: muchas veces marcada por un sentido de marginalización que puede ser el de la locura – algunas veces una locura involuntaria, como proponía Artaud -, de la droga, la de una permisiva o extrema sexualidad, como si, así, quisiera liberarse una escritura reprimida. Esto es lo que hace que en algunos de estos poetas, no deje de sentirse la influencia del surrealismo...<sup>48</sup>.*

(Guimarães et al, 1992).

De los contemporáneos de Al Berto que se caracterizan por esa influencia surrealista y siguen una línea de “*abyección poética*” están: Eduardo Guerra Carneiro, Armando da Silva Carvalho, António José Forte, Rui Baião, Paulo da Costa Domingues, etc., además de Emmanuel Jorge Botelho y Eduardo Pitta, que si bien no siguen esta tendencia se mantienen en una línea surrealista perceptible en sus obras.

Aunque con un tono algo distinto, Armando da Silva Carvalho también se identifica con esta sensualidad y subversión que anima la escritura de los poetas mencionados.

---

<sup>48</sup> Del original en portugués: “*No entanto, a corporalidade em alguns poetas actuais é particularmente assumida sob a forma de transgressão e não de oposição: o sentimento desejanste do outro, a realidade pulsional serão formas preferidas dessa comunicação que, muitas vezes, se torna efectivamente transgressiva, provocatória. Confronta-nos com uma encenação perversa, como lhe chama Luis Miguel Nava: ela é muitas vezes marcada por um sentido de marginalização que pode ser a da loucura – tantas vezes uma loucura voluntária, como propunha Artaud -, a droga, a de uma permissiva ou transgressiva sexualidade, como se, assim, quisesse libertar uma escrita reprimida. É isto que faz com que nalguns destes poetas não deixe de se fazer sentir a influência do surrealismo...*”

*“Cuando se descubre el soplo de la palabras  
sobre los cuerpos, estos se retraen.  
O apenas, alabada la somnolencia de la piel  
hecha poema, refrenan criminales,  
templanza de una ganancia a los precios de la lujuria.  
Solo sabemos de los astros los pasos fatales  
del sentimiento, un acorde inesperado,  
una serpiente en los salones del bautismo.  
El color mortal se enciende a lo lejos.  
Apuntamos las quejas, persistimos en el dolor  
que cae con los ojos cerrados como un niño”.<sup>49</sup>  
(Carvalho, 1976).*

Aquí también cabe resaltar la intertextualidad<sup>50</sup> presente en la época, donde en el mismo contexto se inserta el *revivalismo*<sup>51</sup> con nombres como

---

<sup>49</sup> Del poema original en portugués de Armando da Silva Carvalho titulado “*Técnicas de Enganche*” de 1979: “Quando se descobre o sopro das palavras/sobre os corpos, estes retraem-se. /Ou apenas, louvada a sonolência da pele/feita poema, refreiam criminosos,/parcimônia de um juro aos preços da luxuria. Só sabemos dos astros as passagens fatais/do sentimento, um acorde inesperado,/uma serpente em salas de baptismo./ A cor mortal acende-se ao longe. Anotamos as queixas, persistimos na dor/que cai de olhos fechados como uma criança”.

<sup>50</sup> Según Gérard Genette (1989) la intertextualidad es una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... El plagio, que es una copia no declarada pero literal... La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.

<sup>51</sup> El “*revivalismo*” según Horowitz (1978) es un resurgir de valores espirituales y/o culturales dentro de una cultura que se percibe a sí misma como decadente (...) en

José Agostinho Baptista, Nuno Júdice, más en consonancia con una línea surrealista, aunque su libro *A Partilha dos Mitos* siga una tendencia decadentista, e Isabel de Sá, que escribirá un tipo de poesía más acorde a la línea expresionista.

*“Toqué tus fuentes, los hombros, los labios,  
con las señales de esta locura errante.  
Partí para el desierto y regresé”.*<sup>52</sup>  
(Baptista: 1981, p.109).

La propuesta poética de la época, por consiguiente, presenta matices según cada autor, sin embargo es completamente innovadora, coexistiendo sin prejuicio en la creación con otras propuestas anteriores. Al Berto se incluye en esta tendencia. Así como João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre, Luis Miguel Nava, Rui Dinis, Fernando Luís, Fátima Maldonado, etc., destacándose Joaquim Manuel Magalhães como poeta, pero también como estudioso de la poesía de la época, puesto que ha publicado diversos ensayos sobre el tema.

Evidentemente, en esta misma época han surgido poetas que proponían caminos distintos. Es el caso, por ejemplo, de Jorge de Sousa Braga, Carlos Marques Queirós, José Jorge Letria, Rosa Alice Branco, A.M. Pires Cabral, etc.<sup>53</sup> En estos poetas, como también sucede en Rui Dinis, las

---

respuesta a una creciente neutralización de aquellos valores de una cultura percibida como dominante o en vías de convertirse en dominante.

<sup>52</sup>En este fragmento el “*amor tiende a consagrarse en un difusa figura femenina, evocada y perdida, con los contornos estilizados de un perfil de Beardsley o con las descripciones de Salomé en el drama de Wilde*” (Magalhães, 1989). El fragmento en portugués: “*Toquei as tuas fontes, os ombros, os lábios, /com os sinais desta loucura errante./Parti para o deserto e voltei*”.

<sup>53</sup> Destacamos también otros poetas que en la década del 80 ejemplifican la diversificación de la poesía portuguesa de la época. Son ellos: Teresa Baltê, Adília

experiencias relatadas no son tan impactantes, revelando a menudo un sobresalto, la muerte, el dolor y/o el deseo.

En estos años no faltaron las revistas y publicaciones periódicas literarias<sup>54</sup> que dieron espacio a esta diversificación, que si por un lado dio espacio a una clasificación de la poesía de la época como una *poesía post-modernista*, en críticos muy reconocidos como Joaquim Manuel Magalhães (1981) es evitada, ya que el autor la considera poco operativa dada la ambigüedad que conllevaría asumir la época como *post-modernista*, una vez que la poética modernista seguía existiendo o coexistiendo con otras tendencias.

---

Lópes, David Rodrigues, Gil Nozes de Carvalho, Manuel Gusmão, Orlando Neves, Joaquim Pessoa, Luís Adriano Carlos, José Guimarães, Luis F. Castro Mendes, etc.

<sup>54</sup> "Fevereiro e Novembro" (Lisboa, 1972), "Exercícios de Dizer" (Porto, 1977), "Orpheu 4" (Porto, 1988), "Amor, Lúxuria e Morte" (Porto, 1987), "Os Poetas do Café" (Porto, 1981)...

### 3.1.- Presencia del modernismo: décadas 1980- 1990

El propio Joaquim Manuel Magalhães en su poesía confirma todavía la presencia del modernismo a través del desarrollo de lo simbólico, las analogías, las transposiciones y correspondencias.

*“Los paisajes más fríos del invierno  
bosques, signos lentamente cantando,  
viejas cosas, fuentes de agua consumidas:  
lugar donde tu rostro reposa.  
Veredas directas al corazón.  
Los viejos ojos durmiendo,  
Sobre las piedras una memoria imposible.  
¿Entre qué felicidad alcanzaré yo  
el día tranquilo?  
Todo perdido todo encontrado todo  
fuera y dentro de las manos  
todo en los cuerpos más vivos:  
El lenguaje mezclado con el día,  
todo fuera y dentro de la luz”.*<sup>55</sup>  
(Magalhães, 1974).

---

<sup>55</sup> Del original en portugués: “As paisagens mais frías do inverno, /florestas, sinais vagamente cantando,/velhas coisas, fontes de água gasta:/lugar onde teu rosto pousa./ Veredas direitas ao coração./Os velhos olhos dormindo,/sobre as pedras uma memória impossível. Entre que felicidade alcançarei/ o tranqüilo dia?/Tudo perdido tudo achado tudo/fora e dentro das mãos/tudo nos corpos mais vivos:/A linguagem misturada ao dia,/ tudo fora e dentro da luz”.

Paulo Teixeira es otro poeta que busca el equilibrio entre el aspecto de diversidad y multiplicidad de la poesía en la época de Al Berto, combinando subjetividad y objetividad simbólica en sus poemas.

En definitiva, determinar si se trataba de una *época post-modernista* o no, se convertiría en un debate sin fin, donde los diversos puntos de vista apuntaban a una dirección u otra.

Lo que era una duda para Joaquim Manuel Magalhães, por ejemplo, para Nuno Júdice era una certeza absoluta.

*“...en un período post-modernista, es decir, en una época en que se asimiló la lección de las vanguardias y que las catalogó en las estanterías de la Historia”.*<sup>56</sup> (Júdice, 1997, p.92).

Pero no se refiere a Al Berto, porque como hemos mencionado, dentro de la diversidad de formas poéticas vigentes en su época, destacaba entre otros autores por la observación de la realidad cotidiana, de la erótica del cuerpo, de las emociones, de la transgresión sexual y del vértigo a la muerte que lo arrastra hasta el concepto del “*miedo*”. Todos ellos son tópicos obsesivos de su universo literario, siendo al final los que marcan el ritmo de su poesía, tan distinta, tan marginal e irreverente.

El proceso que llevó desde el abandono del “*yo poético*”, característico en la obra pessoana,<sup>57</sup> hasta el restablecimiento del sujeto como centro de la

---

<sup>56</sup> Además Júdice afirma que por aquel entonces Pessoa “ya era leído como un clásico”, reafirmando aún más su idea de que se trataba de una poesía completamente desvinculada del modernismo, refiriéndose a la poesía que surge en los años 70 y sigue en la década de 80 y 90.

En portugués: “...num período pós-modernista, ou seja, numa época que assimilou as lições das vanguardas e que as catalogou na prateleira da História”.

escritura poética, pasa por la importancia del psicoanálisis lacaniano y de Gilles Deleuze y Guattari “*que requerían el cuerpo en una composición discursiva – era el cuerpo sin órganos que emergía como deseo y por lo que se desea*”.<sup>58</sup> (Lugarinho, 2010, p.13).

Este cuerpo tenso hasta más allá de los límites por la emoción será tema fundamental en la poesía de Al Berto. El medio por el cual el poeta se funde consigo mismo, con el sujeto social que es, distanciándose de la *poética modernista*, en que, como se ve claramente por los pseudónimos de Pessoa, no existe este tipo de relación.

Según Guimarães (1989), Al Berto transita, pues, hacia un modernismo radical, una vez que establece entre él y su poesía una relación íntima en un tono casi confesional, aunque por otro lado confiese la necesidad de sublimación de su existencia, para que su poesía sea libre y sobreviva. No deja de ser una paradoja, sin embargo, que la poesía de Al Berto funcione dejando de lado la estética y apoyándose únicamente en el “yo”.

De acuerdo con críticos y ensayistas<sup>59</sup>, en la poesía portuguesa el tema de la muerte del autor es una muerte en el sentido literal, sobre todo a través del suicidio, o una muerte por omisión de su “yo”, es una cuestión innegablemente presente.

---

<sup>57</sup> A excepción de Bernardo Soares, heterónimo de Pessoa, que firma la autoría del *Livro do Desassossego*, que es un “yo” más personal, considerado como si fuera la propia voz del poeta.

<sup>58</sup> Del original en portugués: “...requisitavam o corpo numa composição discursiva – era o corpo sem órgãos que emergia como desejo e pelo que se deseja”.

<sup>59</sup> Se destaca un ensayo de Nuno Júdice (1997) en que mencionando ejemplos como Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Soares dos Reis, Mouzinho de Albuquerque, Mário de Sá Carneiro y Florbela Espanca, concluye que el suicidio es una de las mascarillas que el destino portugués ha utilizado en su afirmación universal.

Una dramática división de la personalidad en dos polos que se destruían mutuamente, marcó también la trayectoria vital y poética de Mário Sá Carneiro (1890-1916), el que fuera uno de los ilustres poetas portugueses del árbol genealógico literario de Al Berto. Sá Carneiro representa el origen mismo de la *modernidad* literaria portuguesa vinculado a la *Revista Orpheu*. Supuso el alumbramiento de un nuevo lenguaje a partir de la retórica tradicional, anunciando nuevos destellos para una nueva época, proporcionando una visión del mundo construida por múltiples aristas.

Al igual que Pessoa anuncia en su escritura la fragmentación existencial y cultural, con sus alter ego o sus heterónimos, (Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Bernardo Soares), la fragmentación del ser, de la conciencia y de las propias tradiciones poéticas, Sá Carneiro buscará con ansia la belleza, una vida fantástica, otro lado opuesto a su vida. Era un hombre grueso y feo que se entrega a la poesía como única forma posible de vivir, le obsesiona la búsqueda de su identidad hasta desembocar en el suicidio a la temprana edad de 26 años.

Un tono poético con el que se iniciará en sus primeros poemas Al Berto, impregnándose de esa experiencia surrealista, en versión de los años 70.

La *poética surrealista* convive con una poética más neorrealista, en una ruptura con la poética teórica y metapoética de los años 60, obcecada en la carencia y en la precariedad de la experiencia y de la realidad existente en el Portugal de esos momentos.

Tanto Al Berto como el resto de sus compañeros de viaje literario se presentan menos comprometidos con las problemáticas de tipo teórico, mostrándose más abiertos a la experiencia en el mundo de lo real y en el campo de los sentimientos.

Referencia más directa y accesible, con un discurso bastante más lineal y alejado de la deconstrucción sintáctica de la anterior década de los años sesenta, es la incorporación en sus obras de una dimensión más



intensamente lírica y narrativa en los poemas, al estilo de Saint John Perse o del alemán y también poeta suicida Georg Trakl.

En este sentido, Fernando Pinto do Amaral (1991) afirmaba que la poética de Al Berto es exceso de lirismo y, por tanto, expone el sujeto que declina entre la ficción y la realidad experimentada, vivida.

El propio Al Berto, en "*Atrium*",<sup>60</sup> texto en prosa poética con el que se abre la obra completa de *O Medo*, nos informa que su poesía nace de la separación entre Alberto Raposo Pidwell Tavares y *Al Berto*, como si su lugar de nacimiento estuviera entre estas dos identidades, de ahí también la fractura que hace con su propio nombre dividiéndolo: Al-Berto (como ya comentamos en el capítulo "*Narcisismo e Identidades*").

En su último libro, *Horto de Incêndio* (1997), Al Berto trata la muerte como algo perteneciente a su sentir más cotidiano, incorporándola cada vez más a su vida y haciéndola patente en su obra, ejemplo del poema "*Sida*". Se intentará explicar la muerte como la desaparición de algo, de alguien y, en otros poemas como "*Notas para o Diário*", se observa una intensidad que lleva al suicidio, al suicidio por desaprobación de los límites entre poesía y realidad.

Lugarinho (2010) dijo de "*atrium*" que cuando Al Berto decía: "*en la cal viva de la memoria duerme el cuerpo, viene a lamerle los párpados un perro herido, despiértalo para la inútil deambulación de la escritura,*"<sup>61</sup> que puede apreciarse el cierre de un ciclo al que se regresa en su obra última, *Horto de Incêndio*.

---

<sup>60</sup> "*Atrium*" es el texto que inaugura *A Procura do Vento num Jardim d'Agosto*, en su obra *O Medo*. El fragmento mencionado en el texto es: "...eis a deriva pela insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite, os corpos de Alberto y Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades". (Al Berto, 2000, p.11).

<sup>61</sup> Del original en portugués: "*na cal viva da memória dorme o corpo, vem lamber-lhe as pálpebras um cão ferido, acorda-o para a inútil deambulação da escrita*".

A lo largo de su obra Al Berto ha sido identificado por muchos críticos con Rimbaud, posiblemente por esa conjunción de la poesía con la vida real; precisamente en su libro *Horto de Incêndio*, en el capítulo que cierra el libro, en el largo poema titulado “*Morte de Rimbaud*” -recitado en el Coliseo de Lisboa el 20 de noviembre de 1996- da a entender que cualquier separación todavía existente entre la poesía y la realidad quedaría completamente superada.

Ese proceso de unión completa entre el poeta y el “yo poético”, que se dio precisamente en su último libro, se observa de manera contraria en *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto* (1974-1975) su primer libro, donde el poeta habla a través de muchas voces, abriéndose paso entre superficies desérticas, arrasadas.

*“Entre lo poético y lo experimentado, Al Berto se instaló como puente – el propio espejo, metáfora del narcisismo, recurrente en su obra. Entre la poesía y la experiencia, el sujeto, mediador incontestable entre lo real y la escritura y que establece entre ambas, una coincidencia flagrante”.*<sup>62</sup>  
(Lugarinho, 2010, p.19).

---

<sup>62</sup> Del original en portugués: “*Entre o poético e o experimentado, Al Berto instalou-se como ponte – o próprio espelho, metáfora recorrente na sua obra. Entre a poesia e a experiência, o sujeito, mediador incontestável entre o real e a escrita e que estabelece entre ambas a coincidência flagrante*”.

### 3.2.- Al Berto y José Regio - El cuerpo, deseo poético-

De la misma forma que algunos críticos acercaron la figura de Al Berto a la del poeta francés Rimbaud, otros lo acercarán a la de José Régio.

José Régio, pseudónimo de José María dos Reis Pereira, fue el fundador de la revista *Presença* en 1927 y considerado el principal impulsor del segundo modernismo portugués. Como escritor su obra está marcada por los conflictos del hombre con Dios, la sociedad y el individuo.

Creador del concepto de "*Literatura viva*", que según él es aquella en la que el artista puso su propia vida, "*teniendo en cuenta que el artista es un hombre superior*" por su sensibilidad, inteligencia, creatividad y, por ello mismo, la literatura producida por éste será siempre superior.

Regio entendió que el arte brota de lo más íntimo de su creador y, en razón de esto, cuestiona la separación entre el individuo y el sujeto, es decir, el yo poético de la realidad, tal como sucedió en la obra de Al Berto.

*"...los ejemplos de vida insuflada a la literatura y al arte contemplan artistas que experimentaron estéticamente no sólo nuevas formas de representación del cuerpo, sino, principalmente, el homoerotismo y la homosexualidad, demostrando cómo la existencia de los individuos podría interferir o determinar los discursos que producían, tendiendo a la creación de un proyecto onto-estético".*<sup>63</sup> (Inácio, 2010, p.20).

---

<sup>63</sup> Del original en portugués: "*...os exemplos de vida insuflada à literatura e à arte contemplan artistas que experimentaram esteticamente não só novas formas de representação do corpo, mas, principalmente, o homoerotismo e a homossexualidade, demonstrando como a existência dos indivíduos poderia interferir ou determinar os discursos que produziam, tendendo à criação de um projeto onto-estético*".

Dicho fragmento se refiere a Régio y a la apertura del concepto de literatura como una comprensión estética de la vida real, del cuerpo, del deseo, de la sexualidad y del erotismo.

En él, el autor llama la atención para la creación de una “*estética pederasta*”, por ser una literatura producida por autores homosexuales, como forma de representar su homosexualidad en la literatura.

La *Revista Presença* (1927), impulsada por José Régio, fue el primer movimiento literario portugués que consideró el cuerpo como el centro de la narrativa, superando la herencia dejada por Pessoa, el ascetismo espiritual, que separaba lo poético de la vida real, de las sensaciones experimentadas por el poeta, Regio se halla en este sentido, muy próximo a la “*poesía albertiana*”.

Otro punto de acercamiento es que la poesía de Al Berto haya sido clasificada por algunos críticos como una poesía de índole *neorromántica*, posiblemente por su elevada exacerbación del lirismo, de los conflictos del ser con el mundo que le rodea, por la oscuridad de la angustia y del “*miedo*” que lo dominan, en ese grito de extrema y persistente fragilidad humana, de su desamparo infinito, sin esperanza, etc. Tales conceptos son los que nos acercan a la poesía del movimiento *presencista*.

A diferencia de Pessoa, con sus heterónimos o personalidades poéticas *Al Berto*, en sí mismo, era un conjunto de personalidades, todas ellas vinculadas al “*yo poético*” que lo separaban de Alberto Raposo Pidwell Tavares, de sus emociones, sus experiencias, sus vivencias personales trasladadas al papel, su emotiva autobiografía.

Su melancolía de hombre errante, su soledad, todo ello un baluarte desde los que se abre el poeta al mundo exterior teniendo como recurso una escritura serenamente contemplativa, con vocación delirante e instintiva, un catálogo de amores, ternuras, despedidas, desamores, nostalgias, excesos de noches y sexo, de experiencias marginales, de erotismo

homosexual y urbano, de drogas y perversión... el álbum del tiempo de los días de Al Berto.

En su libro, "*Páginas de Doutrina y Critica da Presença*", Régio lo explica: "...giro del Poeta sobre sí mismo, confusión de su verdadera personalidad con sus semi- actitudes, naufragio en la dispersión, en la incoherencia, en el delirio".<sup>64</sup> (Régio, 1977, p.27).

En la obra de Al Berto también se observan otros recursos *presencistas*, como la constante reflexión sobre el acto de escribir, que al principio de su obra está asociado a los múltiples "yoes" poéticos, pero más al final se relacionará con el tema de la muerte del autor, como se observa en su último libro *Horto de Incêndio*.

Según Inácio<sup>65</sup> (2010) la diferencia entre Al Berto y Régio es la percepción de lo poético en cada uno.

En el primero circula por su cuerpo como un fluido necesario a la vida; en el segundo como algo necesario para la expresión de lo que no se puede definir, aunque los dos conceptos sean independientes al modelo estético de la época para el que fueron creados, siguiendo el estilo de la *literatura viva*, espontánea y dinámica.

---

<sup>64</sup> En este fragmento, Régio se refería a Sá-Carneiro que según, Inácio (2010) se podría aplicar tranquilamente a Al Berto y su obra. Del original en portugués: "...rodopio do poeta sobre si próprio, confusão da sua verdadeira personalidade com as suas semiatitudes, naufrágio na dispersão, na incoerência, no delírio."

<sup>65</sup> Inácio en su artículo hace una comparación entre la *poesía albertiana* y la *presencista* de Régio y su concepto de literatura viva. Para ilustrar lo que afirma menciona un fragmento de "trabalho poético", del libro *O Medo*: "...sempre tive medo quando começo a escrever. só o sangue, o ranho, o suor, têm verdadeira dignidade de tinta, tenho medo de aperceber a nódoa de tinta permanente presa aos dedos, como se fosse um sinal indelével de doença incurável, vertiginosa, medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos". (Al Berto, 2005, p.19).

### 3.3.- Escribir es hablar de uno mismo

Podemos contemplarlo en un fragmento de su primer libro *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* que con el título “*Segundo equinócio de tangerina*”, fue incluido en la obra poética de Al Berto, *O medo*:

*“...siempre tuve miedo cuando comienzo a escribir. sólo la sangre, el moco, el sudor, tienen verdadera dignidad de tinta, me da miedo percibir la mancha de permanente tinta pegada a mis dedos, como si fuera una señal indeleble de un dolor incurable, vertiginoso, miedo a las heridas que se arrastran por el interior del cuerpo, invisibles, incurables como los mismos textos”.*

En los años 80 Al Berto se acerca a otro tipo de lenguaje, como el que vemos en *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto*, donde los múltiples “yoes” se van diluyendo hacia el deseo de ser uno sólo, tratando temas como la existencia del poeta y el “yo poético”.

En cambio, en la década de los 90, ya estando enfermo, Al Berto empieza a tratar temas relacionados con la dolencia, el sufrimiento, la muerte y la degradación del cuerpo.

*“enumero cuidadosamente los objetos clasificándolos  
por el tamaño por la textura para su función  
quiero dejar todo arreglado para cuando venga la locura  
de la extremidad aguzada del cuerpo alado  
y el rostro sea devastado por un trozo de ala  
entonces la vida se abatirá sobre la hoja de papel  
donde verso a verso me ilumino y me desgasto”.*<sup>66</sup> (Al Berto, 2005, p.55).

---

<sup>66</sup> Del original en portugués: “*enumero cuidadosamente os objectos classifico-os/por tamanho por texturas por funções/quero deixar tudo arrumado quando a loucura vier/da extremidade aguçada do corpo alado/e o rosto for devassado por um estilhaço de asa.*”

Toda la obra de Al Berto está influenciada por su propia realidad, de tal manera que los límites entre realidad y lo inventado son muy débiles y difíciles de determinar.

Él siempre manifestó: “*escribir es hablar de uno mismo*”.

La experiencia del exilio, retratada en la biografía de Golgona Anghel, ampliamente mencionada en el capítulo anterior, se focaliza en *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*.

La experiencia de la infancia y adolescencia en Sines, en la propiedad de los abuelos está referida en “*Quinta de Santa Catarina*”, perteneciente a su segundo libro *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*.

Según Inácio (2010), la cuestión autobiográfica en la obra de Al Berto es fundamental, ya que parte de la búsqueda de la unidad perdida, al mismo tiempo que para hacerlo crea varios “yoes”, que vienen a corroborar la imposibilidad por describir de manera fiel y completa su propia vida; reconoce que los textos autobiográficos en Al Berto son resultado más bien de un espacio de tiempo en que el autor no se siente trabajando literalmente, que se dedica a escribir para sí mismo, lo que al final termina por convertirse en trabajo, en poesía.

En este sentido, la poesía de Al Berto, hemos visto que encaja en los principios de la *literatura viva* de Régio, ya que es espontánea, es la conjunción, el maridaje perfecto del poeta con lo poético.

Pero además por el aspecto de la originalidad, entendiendo que no se trata de una originalidad en el sentido literal de la palabra, pues el recurso intertextual hace referencia a otras creaciones, la intertextualidad también

---

*então a vida abater-se-á sobre a folha de papel/onde verso a verso/me ilumino e me desgasto”.*

es un signo de interhistoricidad, hace que cada lengua sea consciente de la existencia de las otras.

En *Horto de Incêndio*, más hacia su parte final, en “*Morte de Rimbaud*”, según Inácio (2010), es donde mejor se puede apreciar esta -fusión entre arte y vida, sobre todo teniendo en cuenta que el libro fue escrito un año antes de su muerte. Al Berto recapitula sobre la vida de Rimbaud hasta su muerte, donde se funden los dos autores, Rimbaud y Al Berto.

Siguiendo este doble juego, en “*Morte de Rimbaud*” (que analizaremos en su correspondiente capítulo) los va identificando hasta hablar casi como una voz única, en esa vinculación al principio de *literatura viva* de José Régio, como explica en su artículo Inácio (2010).

*“los días están llenos de cartas y recomendaciones, de amigos que parten para siempre, o enferman, de mensajes y de intrigas, de cuentas interminables, de oro, de cuerpos, de fortuna y de infortunios. de muerte, y de perros heridos aullando a la puerta de la desolación”.*<sup>67</sup> (Al Berto, 2005, p.641).

El carácter confesional, paralelismo vital existente en ambos escritores, según algunos críticos, puede vincularse, con una relación en el ámbito de la ideología cristiana: mediante la confesión y la penitencia, se obtiene la absolución (Amaral, 1991a).

---

<sup>67</sup> Del original en portugués: “os dias estão cheios de cartas e de recomendações, de amigos que partem para sempre, ou adoecem, de recados e de intrigas, de contas intermináveis, de ouro, de corpos, de fortuna e de infortúnios.

*De morte, e de cães feridos a uivar à porta da desolação”.*



Aunque esa confesión en Al Berto no vaya dirigida a Dios, sino al lector y al mismo tiempo tenga por objetivo la “*absolución*”, por exponer sus errores; también pudiera ser -y particularmente me inclino más hacia esta opción- una vía personal al tiempo que exhibicionista.

### 3.4.- Un apunte sobre la muerte

Profundizando en el tema de la muerte en la obra de Al Berto, la intimidad con que es tratada por el autor, parece un intento de acercamiento con el objetivo de restarle importancia, asumir una realidad palpable y diluir lo desconocido a través de su prosa poética.

Golgoná Anghel, autora de la primera biografía de Al Berto, *“Eis-me acordado muito tempo depois de mim”*, (2006), nos dice en relación al autor que:

*“pensar en la muerte como posible cumplimiento de los deseos es hacer que sus coordenadas ilimitadas pierdan el carácter indeterminado. De esta forma, el futuro se vuelve legible, sin peligro.*

*Al proyectar las condiciones de posibilidades de morir, la muerte adquiere una marca personal. La muerte se convierte en una obra de arte personal...”*<sup>68</sup> (Anghel, 2010, p.38).

Hay por tanto en Al Berto una necesidad de estar preparado para cuando llegue la hora de la muerte, (*“morir con los ojos bien abiertos”* como en alguna ocasión comentó), acrisolado en ese desierto de la soledad interior de las ausencias y del abandono, espacio para la reflexión, habiendo vivido antes con toda la intensidad los excesos que el cuerpo le pedía.

Ante lo inexorable, se intercala la angustia de saberse en realidad incapaz de controlar los procesos de una enfermedad, a sabiendas consciente de que le conducirá al callejón oscuro de la desaparición, de ahí nace su

---

<sup>68</sup> Del original en portugués: *“Pensar a morte como possível cumprimento dos desejos é fazer como que as suas coordenadas ilimitadas percam o carácter indeterminado. Dessa maneira, o futuro torna-se legível, sem perigo. Ao projectar as condições de possibilidade do morrer, a morte adquire uma marca pessoal. A morte torna-se uma obra de arte pessoal...”*

inquietud y su dolor, una presencia constante del sufrimiento y del miedo que son protagonistas de sus textos poéticos.

*“...te busco obsesivamente en la melancolía de las manos  
por que sólo el acto de morir muchas veces compensa  
(...) el tiempo se escurre en la música silente de este mar  
ah, amigo mío...cómo envidio esta tarde de fuego  
en la que me apetecería morir y regresar”.*<sup>69</sup>  
(Al Berto, 2005, p.236).

No debemos olvidar que en la poesía de Al Berto se inocular, entre sus versos, el dolor de un poeta “seropositivo” que se enfrenta al sufrimiento de la enfermedad y a la mirada de una sociedad crítica, “*sabiendo que su vida es una muerte anunciada*”.

*“Es terrible, pero es verdad, cómo el dolor ayuda a encontrar las únicas palabras que nos destrozan por dentro y nos ayudan a sobrevivir por fuera. Leer los últimos textos de Al Berto es una experiencia maravillosa”.* (Prado Coelho, 1999, p.13).

Esa intensidad con la que Al Berto vive en su poesía la experiencia de la muerte, se traduce en una contradicción en sí misma, una vez que la emoción transmitida es vida, una vida que se ahoga por exceso de aire, por exceso de sí misma.

Pero el cansancio que esta intensidad provoca genera una confusión en el discurso poético, una pérdida de la capacidad de síntesis, de conexión

---

<sup>69</sup> Del original en portugués: “*procuro-te obsessivamente na melancolia das mãos/ porque só o acto de morrer muitas vezes compensa. (...) o tempo escoo-se na música silente deste mar/ ah meu amigo...como invejo essa tarde de fogo/em que apetecia morrer e voltar*”.

entre el pasado y el momento presente del que se habla<sup>70</sup>, donde hechos del pasado se mezclan con el presente sin que el “yo poético” pueda distinguir el tiempo y el espacio donde han sucedido.

En Al Berto el acto de escribir es una forma de evitar la muerte anunciada, de prolongar los días de su vida, perpetuándose con sus versos, sin tiempo ya, una manera de frenar el miedo.

En “*la obra albertiana*” la muerte es abordada como un poder absoluto, otro escenario cotidiano más de la vida misma, sabiendo que la muerte va sucediendo a cada instante.

La muerte como imposibilidad de morir, una vez que por medio de lo escrito se relaciona con el futuro.

La poesía da eternidad a lo efímero, fijando y congelando ese momento deseado como si lo retratáramos con una cámara de fotos, volvemos así al instante, a esa “*consagración del instante*”, que decía Octavio Paz de la poesía, a poder detener el momento que más deseamos, deteniéndolo en el papel, como si en nuestras manos tuviéramos esa aventura de la fantástica máquina del tiempo.

---

<sup>70</sup> En una conferencia dictada sobre la filosofía Deleuziana, en 1996, en la facultad de filosofía de Madrid, José Luis Pardo, dijo sobre el concepto de asfixia: “*Hay que pensar, pues, el cansancio como una sucesión de sonidos cuyo intervalo es demasiado grande como para construir con ambas notas un hilo melódico: el primero ya se ha disipado y olvidado cuando llega el siguiente, ya no los podemos considerar como parte de la misma canción, no podemos imaginar su unidad, ni podemos cantar el estribillo*”.

### 3.5.- Al Berto: relectura del espacio marítimo

En la obra de Al Berto no se encuentra ninguna preocupación en seguir los modelos literarios, de estar dentro de lo establecido por la normativa de la literatura portuguesa de la época.

En su libro *Salsugem* (1978-1983) podemos observar qué elementos tradicionales de la literatura portuguesa, como el mar, son reelaborados bajo su propia perspectiva, incorporándole una carga de erotismo, y haciendo una relectura del espacio marítimo como ese lugar de descubrimiento, -no como lo hizo Camões en *Os Lusíadas*-, sino el descubrimiento (autodescubrimiento) de la vida, del deseo, del amor, de las ausencias y de la muerte.

En este “*trabajo líquido*” Al Berto utiliza la intertextualidad, tomando textos de Álvaro de Campos (heterónimo de Fernando Pessoa) (*Ode Marítima*), de Rimbaud (*Le Bateau ivre*) y Luís de Camões (*Os Lusíadas*), para transformar la geografía del espacio marítimo, dándole otra connotación que no fuera la canónicamente esperada y, consecuentemente, estuviera dentro de la tradición iconoclasta portuguesa.

*“En esta visión, la literatura canónica es concebida no como un medio por el que se impone una identidad rígida y uniforme, más bien como una vía de liberación y de exploración personal que, en primer lugar, permite alcanzar otros paradigmas de identificación con comunidades imaginadas, sean de cariz nacional u otras, mientras que en segundo lugar facilita una concienciación de la multiplicidad subjetiva...”*<sup>71</sup> (Sabine, 2010, p.48).

---

<sup>71</sup> Del original en portugués: “*Nesta visão, a literatura canônica é concebida não como um meio pelo qual se impõe uma identidade rígida e uniforme, mas como uma via de libertação e exploração pessoal que, em primeiro lugar, permite alcançar outros paradigmas de identificação com comunidades imaginadas, quer de cariz nacional quer*

En *Salsugem* el “yo poético” apunta a una vivencia que es difícil relacionarla con la búsqueda de su auténtica existencia, debatiéndose entre el amor inconfesable a otra persona y el dolor que eso conlleva.

La posibilidad de huir y de no relacionarse con nadie, retirándose a una soledad completa, salvaguardado sus penas, integrando el sufrimiento y la muerte dentro de esa hermosa metáfora marítima.

Todo ello está expresado metafóricamente en la elección que el “yo” tiene que hacer, entre el mar y la tierra, entre un espacio de sobra conocido y lo desconocido que lleva a la aventura y al riesgo, sólo apaciguando su guerra interior a través de la multiplicidad de identidades poéticas, propias en Al Berto, que le permiten una flexibilización a la hora de enfrentarse a tales situaciones; pues a pesar de coexistir, ambas opciones se complementan.

Una es expresionista, su deambular urbano, de *flâneur*, la otra está más dominada por las pinceladas impresionistas, ambas tienen por función remediar la ausencia o el sentimiento de falta, bien sea por esa pluralidad de imágenes o de objetos de deseo, bien sea por la reflexión o meditación acerca de los límites del cuerpo y del mundo.

Las referencias a los símbolos de la literatura clásica portuguesa, como ya hemos mencionado, el mar, el exilio, los descubrimientos de nuevas tierras, la propia herencia de la obra de Camões aparece pródigamente, si bien en un sentido opuesto al que surge en *Os Lusíadas*.

El propio nombre *Salsugem*, llama la atención. Sabine (2010) se refiere que en lengua portuguesa el lodo que contiene sustancias salinas, detritos que flotan cerca de las playas, puertos...se le denomina bajo esta

---

*outras, enquanto em segundo lugar facilita uma consciencialização da multiplicidade subjectiva...”*

expresión, alejándose, por tanto, de la visión épica de las grandes conquistas marítimas portuguesas.

La “*salsugem*” es el lugar donde la poesía camoniana, queda entre los despojos que arrastra el mar y los vestigios de lo establecido por los cánones literarios portugueses, el lodo de marítimo.

Esta transformación “*de epopeya a despojos*” quedará evidenciada en este fragmento:

*“aquí te narro los sencillos relatos  
de esas embarcaciones perdidas en el eco del tiempo  
cuyos nombres y provecho de mercancías  
todavía transitan hoy de soledad en soledad”.*<sup>72</sup>

(Al Berto, 2005, p.299).

La sustitución del tono patriótico empleado en *Os Lusíadas* para cantar las victorias y alabanzas del imperio portugués, en sus incursiones ultramarinas, es sustituida por un tono más personal, a través de palabras más sencillas sin perder la solemnidad de sus versos, hasta llegar al uso de epítetos para designar los intercambios sexuales en lugar de los intercambios mercantiles que eran tratados en la obra camoniana.

La referencia a Luís de Camões aparecerá en diversas partes de *Salsugem*, incluso cuando el autor mezcla escenarios integrando otras referencias<sup>73</sup>, abundando los ejemplos, sobre todo en la parte 3 y 5 del

---

<sup>72</sup> Del original en portugués: “*aqui te faço os relatos simples/dessas embarcações perdidas no eco do tempo/cujos nomes e proveito de mercadorias/ainda hoje transitam de solidão em solidão*”.

<sup>73</sup> Sabine (2010) observa en el fragmento: “*debruçou-se para o outro lado do espelho/onde o corpo se torna aéreo até os ossos (...)/cresceram-lhe búzios nas pálpebras algas finas/moviam-se medusas luminosas ao alcance da fala*”, influencias de Lewis Carroll, con “*Alicia a través del espejo*” meditando cómo debe ser el mundo del

poema cuando se refiere directamente al “*Fogo de Santelmo*” presente en el canto V de *Os Lusíadas*.

Sin embargo, las referencias camonianas no están presentes en la totalidad del texto, desviándose a un tono más melancólico, denotando cansancio y soledad, llegando a un punto máximo en la parte 7ª, aunque enseguida, en la 8ª parte, hay un cambio de dirección y el enfoque pasa a ser el regreso y los marineros agotados<sup>74</sup>, utilizando conceptos de la historia de Penélope y Ulises<sup>75</sup> para relatar el dolor de la espera de las mujeres abandonadas por sus maridos al emprender los viajes marítimos. El texto termina en la parte 9ª, donde Al Berto sigue alejado de los patrones narrativos convencionales la epopeya no concluye con la consumación del deseo heterosexual, manteniéndose en una relación paradójica con *Os Lusíadas* y toda la literatura de la empresa marítima del descubrimiento, a la vez que niega los valores de exaltación de la patria, la heterosexualidad y la sumisión colonial.

El “*diálogo*” con Camões estuvo presente en la tradición literaria portuguesa, llegando algunas veces a ser un medio de expresión de la sociedad a través de la visión de los escritores.

No obstante, después de la “*revolución de los claveles*” esta relación ha sido reformulada, en vista de que toda la identidad y cultura portuguesa también lo fue, culminando en Al Berto en una expresión posmodernista netamente contraria a la interpretación imperial del régimen de Salazar.

---

otro lado del espejo, y en otro momento reconocerá la canción “*Break on through*” del grupo musical The Doors.

<sup>74</sup> Sabine (2010) observa también que este enfoque está poco explorado en la obra de Camões.

<sup>75</sup> Personajes de la “*Ilíada*” y “*Odisea*”, ambas atribuidas a Homero.



*“Regresando a la imagen que titula el poema, observamos que <Salsugem> representa el fortalecimiento de detritos decadentes de un pasado que tiende a acumularse, y las aguas estancadas en que yacen, por el flujo y reflujo de las mareas de la experiencia primaria y de la memoria recuperada o reinterpretada. Así, tanto en el ámbito de la identidad nacional y colectiva como en la individual, el poema hace visible elementos imprevistos anteriormente suprimidos o no reconocidos. Específicamente, hace visible la presencia del sujeto homosexual y sexualmente <<disidente>> dentro de la historia y de la comunidad nacional, y también la contigüidad de las inscripciones canónicas de la historia patria con textos que inscriben el homoerotismo en el escenario marítimo”.*<sup>76</sup> (Sabine, 2010, p.54).

La contribución de Al Berto no cesa ahí, pues hasta su obra, en la comunidad portuguesa homosexual, no había palabras, ni jergas que constituyesen expresiones propias del homoerotismo.

El autor tradujo literalmente algunas expresiones del francés, inglés y español, hace uso de eufemismos como “*mástil*” y “*espada*” para designar el miembro fálico. También en este aspecto no usual del lenguaje refuerza la idea de falta de compromiso con el canon literario.

---

<sup>76</sup> Del original en portugués: “*Voltando à imagem que intitula o poema, observamos que <<salsugem>> representa o fortalecimento dos detritos decadentes de um passado sempre a acumular-se, e as águas estagnantes em que jazem, pelo fluxo e refluxo das marés da experiência primária e da memória recuperada ou reinterpretada. Assim, tanto no âmbito da identidade nacional e coléctiva como da individual, o poema torna visível elementos imprevistos anteriormente suprimidos ou não reconhecidos. Especificamente, torna visível a presença do sujeito homossexual e sexualmente <<dissidente>> dentro da história e da comunidade nacional, e também a contigüidade das inscrições canônicas da história pátria como textos que inscrevem o homoerotismo no cenário marítimo”.*

Otra alusión a la tradición portuguesa literaria, más allá de las evocaciones del mar, es el elemento del “barco” como un sujeto-poético, como un espacio en donde la identidad homosexual existe sin sufrir marginalización.

En definitiva, *Salsugem*:

*“...hace más clara la preferencia de Al Berto no a una simple revisión de las reglas portuguesas, sino a una nueva concepción del canon y a un nuevo funcionamiento en la vida del individuo y de cualquier comunidad del que éste forme parte: un canon de fronteras fluidas, de innumerables conexiones, y centro cuestionable, que permitiera un cierto grado de alejamiento crítico de cualquier inscripción hegemónica de una identidad colectiva, sin exigir una renuncia total de aquella identidad”.*<sup>77</sup>

(Sabine, 2010, p.61).

---

<sup>77</sup> Del original en portugués: “...torna mais clara a preferência de Al Berto não por uma simples revisão do cânone português, mas por uma nova concepção do cânone e um novo funcionamento do cânone na vida dos indivíduos e de qualquer comunidade de que este se imagina parte: um cânone de fronteiras fluidas, conexões inúmeras, e centro questionável, que permite um certo grau de afastamento crítico de qualquer inscrição hegemônica de uma identidade coletiva, sem exigir uma renuncia total aquela identidade”.

#### 4.- LOS “*MIEDOS DEL MIEDO.*”

Cuando leemos la poesía de Al Berto observamos que está impregnada de una “*oscura sensación de miedo*”, latente en buena parte de sus poemas. Tal es la importancia que cobra este sentimiento para el autor, que decide reunir todos sus libros escritos y publicados entre 1974 y 1997 bajo este título de *O Medo*.

(En los años 1982, 84 y 85 había dado título a tres fragmentos, a modo de diario, con ese mismo título: “*O medo*”).

-*La palabra miedo*- encierra diversos significados: temor, aprehensión, recelo, terror, susto; fantasma; alma de otro mundo.

Pero es el primer concepto del Dicionário da Língua Portuguesa<sup>78</sup> el más relevante en el contexto de la poesía albertiana:

-“*sentimiento de inquietud que surge con la idea de un peligro real o aparente*”-

Pero ¿miedo a qué y por qué?

Antes de pasar a un análisis del tema del miedo, creo necesario hacer mención al poema que Al Berto presentó casi obsesivamente en todas sus lecturas poéticas a lo largo de su vida, creyendo que su obra toda podría reducirse a este único texto.

En el poema perteneciente a “*rumor dos fogos*” (1983) aparecen los grupos semánticos unidos al principal tema del miedo y las posibles respuestas a la pregunta:

---

<sup>78</sup> Dicionário da Língua Portuguesa 8ª edição. Porto, Porto Editora: 1998.

*¿Miedo a qué y por qué?  
si un día la juventud volviese  
en la piel de las serpientes atravesaría toda la memoria  
con la lengua entre tus cabellos dormiría en el sosiego  
de la noche transformada en pájaro de luz cortante  
como la navaja de cristal que nos señala la vida  
surcaría con las uñas el miedo de perderte...yo  
velero sin madrugadas ni promesas ni riqueza  
a penas un vacío sin tamaño en los bolsillos  
porque solo aquél que nada posee y repartió todo  
puede invadir la noche de otros cuerpos inocentes  
sin herirse con el esplendor breve del amor  
después... cambiaría de nombre de casa de ciudad de río  
de noche visitaría amigos que duermen poco y tienen gatos  
pero sucede lo que tiene que suceder  
no estoy triste ni tengo proyectos ni ambiciones  
guardo la fiera que segrega el insomnio y suelta los vientos  
esparzo la saliva de las visiones por la demorada noche  
donde deambulaba la melancolía lunar del cuerpo  
pero si la juventud volviese nuevamente desde el fondo de mí  
con sus raíces de escamas en forma de corazón  
y me llegase a la boca la sombra del rostro olvidado  
cogería sin duda el timón del frágil barco...yo  
que solo de soñar contigo me muero de tristeza".<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> Del original en portugués: " se um dia a juventude voltasse/na pele das serpentes atravessaria toda a memória/com a língua em teus cabelos dormiria no sossego/da noita transformada em pássaro de lume cortante/ como a navalha de vidro que nos sinaliza a vida/ sulcaria com as unhas o medo de te perder...eu/ veleirosem madrugadas nem promessas nem riqueza/ apenas um vazío sem dimensão nas algibeiras/ porque só aquel que nada possui e tudo partilhou/ pode devassar a noite doutros corpos inocentes/ sem se ferir no esplendor breve do amor

depois...mudaria de nome de casa de cidade de rio/ de noite visitaria amigos que pouco dormem e têm gatos/ mas aconteça o que têm de acontecer/ não estou triste não tenho

En algún momento el texto parece dialogar con otro poema en prosa, titulado “*Aprendiz de viajante*”, con el que se inicia el libro *O anjo mudo*:

*“Atravesé ciudades inhóspitas, me perdí entre mares y desiertos mudé de casa cuarenta y cuatro veces y conocí cuerpos que deambulaban por la vasta noche... Avancé siempre sin un destino cierto”.*

*...“ Hoy sé que el viajante ideal es aquél que, en el trascurso de la vida, se despojó de las cosas materiales y de las tareas cotidianas. Aprendió a vivir sin poseer nada, sin un modo de vida...”*<sup>80</sup>

En el poema “*si un día la juventud volviese...*” nos encontramos con los “*tres miedos*” del sujeto poético albertiano; el miedo al tiempo, el miedo a la pérdida y a las ausencias y, en fin, el miedo a la inmovilidad.

- “EL MIEDO AL TIEMPO”, con sus preocupaciones en torno al paso inexorable de los días, a ese “*tempus fugit*” de *las Geórgicas* del poeta

---

*projectos nem ambições/ guardo a fera que segrega a insónia e solta os ventos/ espalho a saliva das visões pela demorada noite/ onde deambulava a melancolia lunar do corpo*

*mas se a juventude viesse novamente do fundo de mim/ com suas raízes de escamas em forma de coração/ e me chegasse à boca a sombra do rosto esquecido/ pegaria sem hesitação no leme do frágil barco...eu/ humilde e cansado piloto/ que so de te sonhar me morro de afição”.*

<sup>80</sup> Del portugués: “*Atravessei cidades inhóspitas, perdi-me entre mares e desertos, mudei de casa quarenta e quatro vezes e conheci corpos que deambulavam pela vasta noite...Avancei sempre, sem destino certo*”.

*... Hoje sei que o viajante ideal é aquele que, no decorrer da vida, se despojou das coisas materiais e das tarefas quotidianas. Aprendeu a viver sem possuir nada, sem um modo de vida”.*

latino Virgilio, al envejecimiento y a la muerte como final del recorrido de la vida.

El tiempo es uno de los *topoi*, de los sentimientos universales de la lírica, pero fue Baudelaire quien introdujo ese concepto en la poética moderna. (Freitas, 1999, p.17).

Podemos encontrarnos a lo largo de la obra de Al Berto con esa obsesión:

*“que horas serão para lá desta precária sílaba...?”* (Al Berto, 2005, p.312).

*“que horas serão para lá deste século...?”* (Al Berto, 2005, p. 458).

*“que horas serão dentro do meu corpo...?”* (Al Berto, 2005, pp. 375 y 643).

*“descobri o lugar onde o corpo e a mente pernoitam fora do tempo.* (Al Berto, 2005, p. 459).

*“...o tempo é coisa que não existe mais...”* (Al Berto, 2005, p. 465).

Por eso la importancia del presente, *“del ahora”*, del instante, en la poética albertiana es tan concreta.

El *“yo poético”* formula preguntas cuyas respuestas a cerca de la temporalidad quedan sin respuesta concreta, sirven como reflexiones del poeta entre sus versos. A veces referidas a la corporeidad; otras suceden fuera de los parámetros del tiempo.

También podemos contemplar una imagen del tiempo devorador:

*“... o tempo foi sempre a minha ruína...”* (Al Berto, 2005, p. 232).

*“... passo os dias a observar os objectos/ sinto o tempo devorá-los impiedosamente...”* (Al Berto, 2005, p. 334).

Este concepto del tiempo devorador está inseparablemente unido al concepto del paso de los años, la añorada juventud, esa memoria del paraíso perdido, el dolor, la vejez y la llegada de la muerte ...“*uma das mais eficazes e melancólicas pulsões da poesia de Al Berto*” (Freitas, 1999, p.19).

*“... revejo fotografias. retratos que me tiraram por volta de 1970. é espantoso como quinze anos depois, ao olhá-los, chego à conclusão de que sou a síntese viva daquilo que já não sou...”*  
(Al Berto, 2005, p.312).

-“EL MIEDO A LA PÉRDIDA Y A LA AUSENCIA”, está en relación con el tema del amor efímero y con las preocupaciones existenciales, con una búsqueda de libertad absoluta, huyendo el sujeto poético de todos los espacios que le pueden llegar a asfixiar.

Por eso, ponerse en contacto con el mundo, contaminarse de él, a veces, le supone una pérdida irreparable y un grito poético de terror.

De la misma manera, aparece la expresión explícita del miedo a perder a otra persona, a otro ser querido, a un amor, las ausencias de todo lo que se ama, es una constante de sufrimiento en el corazón de Al Berto.

*“... el amor debe ser esta persecución de sombras... donde el amor de perderte permanece oculto en la antigua suciedad de los días”.* (Al Berto, 2005, p.522).

*“ surcaría con las uñas el miedo a perderte...”* (Al Berto, 2005, p.332).

No podemos denominar la poesía albertiana como una poesía de amor al uso, no es *O Medo* un libro lírico de amor, desde luego.

Es un libro que nos anuncia en clave poética la crisis de la existencia humana, y esta crisis causa impacto también en el territorio amoroso y en la capacidad de amar.

Más que un canto al amor es un canto al deseo, a la pasión, a la erótica de los cuerpos, al sexo...Su propio miedo parece que le impide una relación amorosa, de ahí sus propuestas urgentes y fugaces, de las relaciones basadas en el sexo rápido con los chaperos, quizás por temor a un enamoramiento y a una posterior pérdida del ser amado.

Lo resume ese verso del poeta irakí Al-Isfahani, del "*Libro de las Flores*".<sup>81</sup>

*"No me ames todavía porque pronto llegará el olvido".*

El amor para Al Berto lo constituye ese paisaje fugaz, esa búsqueda incansable y permanente de la belleza y de la verdad sobre el vigor de los cuerpos jóvenes; por eso nos pinta paisajes en los que el amor no puede ni debe durar. El amor y la belleza tienen siempre que volvernos activos, no cree en la contemplación, si no existe una acción. En ese amor efímero, en esa belleza que pasa, encuentra la verdad del tiempo y ese es su dolor y "*su miedo*", miedo del dolor a resistirse, a conformarse, miedo de quien siempre quiere más y no puede dejar de quererlo.

Al Berto comparte con sus lectores esos paisajes y esos amores "*decadentes*" e incómodos para que no podamos vivir en ellos, pues no duran más que lo que dura el poema. Como Pasolini o Ginsberg o Genet, hay textos que están tan cerca de la vida que hay que callar. Por eso los grandes poetas nos revelan que la vida siempre es de otra manera.

---

<sup>81</sup> Poeta irakí del Siglo X. Ibn Dawud Al -Isfahani, en *Kitab az-zahra*.



El tema del amor, en la obra albertiana, puede estar conectado al tema del narcisismo y a la obsesión excesiva en sí mismo, ello queda reflejado en el siguiente verso:

*“ só conseguía amar-te se falasse de mim/ sem cessar...”*

(Al Berto, 2005, p. 521).

- “EL MIEDO A LA INMOVILIDAD”, su obsesión por el nomadismo y la vida errante, por los viajes, por no detenerse en ningún lugar, en ningún espacio concreto.

Debemos recordar que el sujeto poético no yace en la inacción, más bien se halla en lucha constante con sus versos y, mediante su proceso creativo, contra el miedo. El único refugio y el remedio que le queda será escribir. El miedo en la perspectiva albertiana significa el conflicto permanente con el sujeto poético. El conflicto entre su vida y el mundo en el que vive.

Es el impulso esencial de la condición humana, que va unido a la propia existencia. El viaje se caracteriza por medio de la experiencia, representa el estilo de vida del “yo poético albertiano”.

Sus experiencias y “su autobiografía viajera” por distintas capitales europeas, desde Bruselas a Londres o de París a Barcelona en la década de los años 70, se materializan en su discurso poético.

*“...como embarquei em Ostende e cheguei a Londres com cem francos belgas no bolso e metade de um Toblerone...”* (Al Berto, 2005, p. 22).

Si un tema es la base central del libro, donde giran y a la vez se engarzan los otros temas: el paso del tiempo, la erótica del amor y de los cuerpos, y la muerte, ese concepto sería “el viaje a través de la vida”. Así leemos al inicio de su libro *O anjo mudo*.

*“...Viajar, se não cura a melancolia, pelo menos purifica...  
o homem não foi feito para ficar quieto. A sedentarização  
empobrece-o, seca-lhe o sangue, mata-lhe a alma...”*

Es la búsqueda de un espacio vital para sentirse libre y respirar, un nomadismo a veces ralentizado y reflexivo, otras veces más veloz y vertiginoso.

El “yo poético” siente miedo por la inmovilidad, por pararse, detenerse, o permanecer quieto en un lugar de por vida; nunca sería de ese modo feliz, acabaría siendo devorado por el mundo.

En el ser humano lo natural es avanzar hacia delante en el camino de la vida, como lo es para Al Berto en su “*Itinerario Poético*” de los años.

#### 4.1.- “O Medo”: el libro de una vida.

*O MEDO (1974-1997)* es una obra donde se funde poesía y prosa, el plano de lo imaginario solapándose con el plano de la experiencia de lo real, la ficción y el diario personal del autor, con expresiones tratadas de una forma visceral, aunque:

*“la poesía de Al Berto ya no demuestra inocencia en relación a una simple evaluación de la cualidad de la literatura por lo que se refiere a su vida; antes de manera inversa, el poeta se sabe conocedor de que la suya es, <<una existencia de papel<sup>82</sup>>>”.*<sup>83</sup>

(Amaral, 1991b, p.120).

El mismo crítico resalta los usos estilísticos más comunes en la obra de Al Berto. Llama la atención, su gusto persistente por enumerar las cosas, “*el trabajo de la mirada*”, la exploración de ese mundo desbordante de metáforas extravagantes y poco habituales con un tono lírico sublimado.

En *O Medo*, sin perder de vista que se trata de un conjunto de distintos trabajos y obras del autor en distintas etapas de su vida, se reúnen textos que superan el exceso del lenguaje, con sus neologismos abundantes, las mezclas en diferentes idiomas, la repetición de palabras en una secuencia alucinante que marca el ritmo de las emociones y de las pasiones que se quieren transmitir; palabras que gritan la embriaguez de una juventud febril, pero también textos más “*tranquilos*”, con el tono coloquial de una conversación amena, o bajo el prisma de una reflexión.

---

<sup>82</sup> Cita Al Berto en “O Medo” (1987, p.523).

<sup>83</sup> Del original en portugués: “...a poesia de Al Berto não demonstra já inocência em relação a uma simples avaliação da qualidade da literatura pelo que seria a sua quantidade de vida; antes pelo contrario, o poeta mantém-se ciente de que a sua é, uma <<existência de papel>>”.

Al Berto buscó siempre una belleza distinta, en el suburbio o en el margen de la vida. Sabía que la poesía es ir al encuentro, es amor por todas las cosas y darles nombre, persiguiendo lo humano con desesperación y obligándonos a los lectores a mirar o a sentir aquella escritura que él vive junto a nosotros.

Es ese “*poeta decadente*” con una particular melancolía a sus espaldas, que se encuentra en grata compañía y en comunión con Baudelaire, Rimbaud, Lowry, Burroughs..., además de otros anteriormente citados y comentados; todos ellos enseñan a pasear por la vida y por la palabra, mientras el mundo se va derrumbando a nuestro alrededor.

El mundo para Al Berto se acaba cada noche, y tiene que acabar mejor que nunca; será siempre una última noche, de insomnio, sin dormir. En su poesía, como en casi todos los grandes autores nos manifiesta el exceso, la imperfección, la confusión y la contradicción.

Su escritura es una respiración a veces lenta, a veces vertiginosa, un ritmo a veces solemne, a veces urgente, una manera distinta de relacionarse con la vida, a diario. La escritura es para él un acto físico, “ese *algo*” que se inyecta directamente en el cuerpo y es difícil darle una definición.

Escribir y vivir y amar, seguir viviendo y amando es clave en su obra completa de *O Medo*, en este *itinerario poético* que comprende desde 1974 hasta su muerte en 1997.

Con su obra ha conseguido romper esos valores morales y éticos, tan encorsetados en la tradición de la vida portuguesa. Por ello la poesía debe servirnos para explicar no sólo las cosas, sino también debe llegar allí donde no llega el pensamiento.

En esta obra es casi inmediata la identificación de los hechos que sirven de telón de fondo con la biografía del autor, la intensa relación entre el “yo

*poético*” y la realidad, multiplicada por la variedad de “yoes” en el texto,<sup>84</sup> así como su percepción sobre la propia obra.

En sus poemas está latiendo la búsqueda del otro, intercalada en sus palabras, en sus reflexiones, sentencias y preguntas. No divaga, busca los caminos más cortos para sentir y expresar a cada paso la vida. El poeta está con los marginados y los desfavorecidos, bajo el ala crápula de la noche, con los excluidos sociales, esto lo convierte en un poeta plural, que da sentido a una época y a la realidad de un país, el paisaje portugués está dibujado con su palabra en buena parte de su obra.

Su pasión procede del deseo, el deseo lo ilumina y lo hace crecer asomándose al precipicio de la vida. Un poema debe ser defendido, dirá el poeta, con la propia vida. Con todo deja claro que la vida es más importante que la obra y duda de la utilidad del acto de escribir; aunque enseguida se revela adicto a las palabras, a escribir, a la recreación de la realidad, sabiendo que su obra lo trasciende, lo envuelve y que su obra también es su vida.

En otro momento admite que es a través de la escritura como salva el día a día.

*“aquí, sentado, en este restaurante de playa...”, “el paisaje es un mapa en negro y blanco de película neorrealista.” “...ebrio y*

---

<sup>84</sup> Este aspecto autobiográfico y de los múltiples “yoes” en la poesía de Al Berto fue tratado aquí según la opinión de diversos críticos literarios y estudiosos de la obra *“al bertiana”*. Sin embargo, Pinto do Amaral (1991b) se basa en que la vida sufre una contaminación de ficción al ser transformada en obra escrita, se pregunta cuánto de ese confesionalismo en la poesía de Al Berto no habrá influenciado su vida, llevándole hasta la muerte, anunciada a cada instante.

También es necesario añadir que Pinto do Amaral (1991b) afirma no creer en el confesionalismo puro, una vez que no se puede determinar exactamente lo que es fantasía, sueño y realidad confesada.

*desecho, contemplo aves irradiando luz*".<sup>85</sup> (Al Berto, 1987, p.202).

Sobre las imágenes en la obra de Al Berto y la importancia de éstas en el proceso de creación del autor, Pinto do Amaral (1991b) opina que el resultado de este tipo de poesía, depende sustancialmente de la conexión provocada por el encadenamiento de miradas.

Llama la atención la mirada que Al Berto arroja sobre sí mismo, sea por medio de una fotografía o de un espejo, reconociendo allí sus diferentes "yoes" distintos a él mismo, delatando su narcisismo<sup>86</sup> por la veneración de su propio cuerpo, a la vez que también se asombra por la distancia que percibe entre él y su imagen en una vieja fotografía.

(De aquí en adelante analizaremos detenidamente este *itinerario lírico*).

---

<sup>85</sup> Del original en portugués: "*aqui, sentado, neste restaurante de praia...*", "*a paisagem é um plano a preto e branco de filme neo-realista*", "*embriagado e desfeito, olho aves irradiando luz*".

<sup>86</sup> Amaral (1991b) además piensa que este narcisismo se expresa con mayor fuerza después de una fase anterior de excesos sexuales y amorosos, como una conexión con su propio "yo".

## 4.2.- Exceso y melancolía

En *O Medo* es evidente también, como ya se ha mencionado en relación a otras obras de Al Berto, la idea de ruptura con los patrones culturales, con las reglas literarias, a la hora de abordar temas como el sexo, la descripción de los actos homosexuales, minuciosamente “*relatados con bisturi*” los travestís y los chaperos, el consumo de las drogas, el alcohol, las esquinas de las calles de la gran ciudad, el rock y las letras de sus músicas, las expresiones escatológicas de los ambientes de subcultura gay; todo este mundo deja de estar sometido a los estereotipos culturales de la tradición portuguesa y se asoman a una cultura experiencial y latente en esa realidad de la noche, a una cultura con guiños al mundo *underground* que estaba vigente en otros países.

“...Como un estado de autodestrucción que atraviesa su obra, bordeando el límite de la locura”.<sup>87</sup>

Otros núcleos temáticos insistentes, con los que nos encontramos en *O Medo*, son la soledad, la búsqueda y el deseo amoroso de “*lo que fue y se perdió*”, de los momentos vividos en su infancia y adolescencia en la costa atlántica de Sines, lo que le lleva a un estado constante de melancolía, ese “*spleen*” íntimo del nómada, de quien no encuentra un lugar donde reposar su cuerpo y su corazón, lo que le produce un gran dolor por el desamor, a la vez que un desasosiego incesante.

Serán fruto de estos conceptos, los que le generan al poeta una inquietud que se percibe intensamente en toda su obra y que él considera un “*acto nocturno*”, pues la noche para él es una travesía, un pasaje.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Amaral (1991b) opina que delante de este panorama vertiginoso, “*o mundo de Al Berto pode considerar-se, deste modo, um dos mais melancólicos da nossa poesia recente*”.

<sup>88</sup> “*em qualquer travessia da noite/(...)/vou contigo pelas ruas*”. (Al Berto, 1987, p.332).

Su pasión por la vida nocturna, por salir a hablar con desconocidos sintiéndose libre, se pudiera interpretar como un intento de huida de sí mismo<sup>89</sup>, “...desde que me conozco estoy huyendo de mí...”, reflejado también en su deseo vehemente por viajar y partir, no permanecer quieto en ningún lugar concreto que lo inmovilice, ser acción, encontrar esa felicidad que el poeta cree que sólo existe buscándola en otros ámbitos, pero sin lograrla jamás.

Aunque toda la carga dramática y emotiva quede sujeta a oscilaciones que lo llevan a un clímax, en el caso de la plenitud de los encuentros amorosos y pasionales, hasta llegar a una desmoralización, a un descenso donde la memoria y los recuerdos del pasado actúan, encargándose de mantener la obra en un estado vivo, para concluir finalmente en el obsesivo tema de la muerte.

Amaral (1991b) concluyendo su artículo sobre “*el Lirismo y la Melancolía en la poesía de Al Berto*” dirá:

*“Así como la moral llamada burguesa o tradicional – con su púdico pero a veces hipócrita comportamiento - también contra esa otra moral – que, en cierta momento, quiso sustituir al cura por el psicólogo, la creencia en una religión omnipotente por una creencia en una ciencia omniexplicativa – se está sabiendo erigir en una poesía como la de Al Berto.*

*Sólo alejándonos, al menos un poco, de cualquiera de estas dos morales, empezaremos efectivamente a leerla”.*<sup>90</sup> (Amaral, 1991b, p.130).

---

<sup>89</sup> “...desde que me conheço me fujo” (Al Berto, 1987, p. 447)

<sup>90</sup> En portugués: “ Assim como a moral dita burguesa ou tradicional – como o seu púdico mas às vezes hipócrita bom comportamento -, também contra essa outra moral – que, a certa altura, quis substituir o padre pelo psicólogo, a crença numa religião omnipotente pela crença numa ciência omniexplicativa – se têm sabido erguer uma poesia como a



#### 4.3.- “O Medo”: el carácter autobiográfico.

El carácter íntimo y confesional de sus textos, la tendencia natural a la escritura autobiográfica en cualquier autor<sup>91</sup>, nos lleva hasta otro punto que ya fue analizado anteriormente bajo la perspectiva de otros críticos, pero que Freitas lo retoma en su ensayo:

*“Me, Myself and I – Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto”.*

Partiendo del hecho de que *O Medo* reúne fragmentos de escritos personales, resulta obvio el carácter autobiográfico de esta gran parte de la obra que constituye su universo literario, sin llegar a ser, desde luego, una escritura diarística, que el propio autor, como ya hemos visto anteriormente, no tenía intención de hacer.

No existen por tanto elementos que nos permitan hablar categóricamente del “*género diario*”, sino más bien de una escritura autobiográfica y testimonial, donde Al Berto inserta poemas y prosa poética, en tránsito por el itinerario de su vida, y de su escritura, que irá configurando su obra.

Otra cuestión determinante es la preferencia declarada por Al Berto de esa escritura autobiográfica, bajo un tono confidencial, que confirma su necesidad por hablar de sí mismo, confesarnos a los lectores una experiencia vital cotidiana, transgresora o pasional, bien sea por su marcado narcisismo que lo empujaba a exponerse y a desnudar su intimidad de manera total; bien sea por ese otro aspecto de “*exhibicionista poético*”, donde se despoja y nos muestra lo más natural de su vida, merced a su lírica.

---

*obra de Al Berto. só afastando-nos, ao menos um pouco, do âmbito de qualquer dessas duas morais, começaremos, efetivamente, a lê-la”.*

<sup>91</sup> Según Barthes (1989, p.121).

Debemos añadir a esto la cuestión de sus múltiples “yoes poéticos”, que le sirven de apoyo a su expresión multifacética, diluyéndose la poesía con ese estado de la realidad.

Sus fotografías, utilizadas en sus trabajos, dan buena cuenta sobre el carácter de sus textos y, por lo tanto, de sí mismo. Siendo una seña de identidad y de personalidad las propias portadas de los libros de Al Berto, que forman parte del corpus total de su obra.

Freitas concluye:

*“A través de estas reflexiones razonablemente nómadas sobre algunas de las fotografías que simularon o dijeron el cuerpo que existía <<por detrás>> de la obra de Al Berto, pretendí solamente subrayar lo que en estos gestos pudiera haber existido de autobiográfico.*

*Tanto las palabras, como las imágenes que tenemos de nosotros, nos dicen y nos mienten, son y no son lo que pretendemos que sean”.* (Freitas, 2005, p.62).

De Man tiene ciertamente razón y, antes que él, ya Nietzsche señalaba la opacidad retórica que retira del lenguaje cualquier potencialidad representativa fundadora de verdad. Pero el mundo, queramos o no, existe; y puede ser descrito y reinventado, al abrigo de la ficción congénita, esa que llamamos “verdad”.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Del original en portugués: “Através destas reflexões assumidamente nómadas sobre algumas das fotografias que encenaram ou disseram o corpo que existia <<por trás>> da obra de Al Berto, pretendi apenas sublinhar o que nesses gestos possa ter existido de autobiográfico. Tanto como as palavras, as imagens que temos de nós dizem-nos e mentem-nos, são e não são o que julgamos ser. De Man tem certamente razão – e, antes dele, já Nietzsche assinalara a opacidade retórica que retira à linguagem qualquer potencialidade representativa fundadora de verdade. Mas o mundo, queiramos ou não, existe; e pode ser descrito e reinventado, ao abrigo da ficção congénita a que chamamos <<verdade>>.”

**5.- ETAPA INICIAL. LOS PRIMEROS TRABAJOS DE AL BERTO:  
*À PROCURA DO VENTO NUM JARDIM D' AGOSTO Y MEU FRUTO  
DE MORDER, TODAS AS HORAS.***

Después de su autoexilio<sup>93</sup> en Bruselas (años 1967-1975), de acuerdo con lo narrado en su biografía, Al Berto regresa a Sines, la ciudad marítima donde pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia, iniciando a partir de ese año su trayectoria como escritor.

Toda su obra mantiene un riguroso sentido de unidad, según críticos y estudiosos de la misma<sup>94</sup>, impregnada de un fuerte carácter confesional y autobiográfico, desde sus primeras publicaciones hasta las últimas, con mayor carga de lirismo en esa etapa final, cuando enfermo de sida, se enfrenta al dolor oscuro de la enfermedad y a la desaparición.

La totalidad de su obra poética queda reunida, tras su muerte, en el volumen *O Medo* (1ª edição, 1997, Lisboa, Assírio & Alvim). Ya hemos comentado que aborda temas dispares, pero siempre desde los ángulos de la experiencia, que van desde la erótica del cuerpo, hasta el sexo homoerótico, las drogas o los suburbios...el mar, la ciudad atlántica de Sines, la "*Quinta de Santa Catarina*", lugares de su infancia y juventud, los viajes por Europa, la melancolía y la muerte, son claves referenciales que alimentan su "*itinerario poético*" a lo largo del viaje de la vida.

"*El Miedo*" es para nuestro poeta la inmovilidad absoluta, la corriente estancada cuyas aguas pútridas anegan el alma de nostalgia, semilla de

---

<sup>93</sup> El exilio de Al Berto, tal como vimos anteriormente en la Biografía del autor, fue un exilio voluntario, condicionado sobre todo por los posibles problemas que podía ocasionarle su condición de homosexual durante la dictadura salazarista.

<sup>94</sup> Entre ellos, se destaca Manuel de Freitas con dos publicaciones de suma importancia para el conocimiento de la obra: "A noite dos espelhos – Modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto. y "Me, myself and I – Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto".

su inquietud y su desasosiego, frente al ideal de la vida errante de su admirado Rimbaud.

Sedentarismo y quietud lo conducen de forma inevitable al temor y a la muerte. Esto será una constante semántica en la obra de Al Berto; de ahí la rapidez épica de sus versículos con guiños exóticos (que nos recuerdan a Saint John Perse).

La rapidez de las imágenes, a veces vertiginosas, donde falta la puntuación, nos recuerda la escritura automática y el flujo de conciencia de los surrealistas.

En la aventura del viaje Al Berto transforma sus escritos de ser nómada, para luego inventar y crear el mundo poético de la palabra, a la sombra a veces del surrealismo, del más puro estilo *underground*, de la *beat generation* o de su apasionamiento por Baudelaire.

Entre sus textos late, en estas obras primeras, la conciencia antiburguesa, la contracultura, la lucidez del visionario y un profundo halo de “*maldito*”. Su vitalismo, su desarraigo y su desposesión son las llaves del espíritu de libertad del que gozaba Al Berto.

Analizando los primeros trabajos publicados<sup>95</sup>: *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*, escrito entre 1974 y 1975, que vio la luz por primera vez en 1977, (número 2 de la colección Suburbios de Lisboa, el editor y autor de la portada del libro fue Al Berto), en esta 1ª edición aparece también el complemento “*fragmentos dum exílio*” 1974-1975, sin embargo en la reedición y reescritura de esta obra que hace Al Berto en 1987, suprimirá ese subtítulo y el siguiente epígrafe:

---

<sup>95</sup> En este caso y por razones obvias, se descartan los primeros escritos del autor que se perdieron en sus viajes o que él mismo, incluso, destruyó.

*“Eles comeram (do fruto) da árvore, e a sua nudez apareceu-lhes, puseram-se a bordar roupa de folhas do paraíso. Adão desobedeceu ao seu Senhor, e extraviou-se.”* (Alcorão, XX, 119).

También el autor suprime, anterior a la primera parte de este libro, que lleva por título *“Os Equinócios de Tangerina”*, el artículo –os- y una cita en francés del libro de W.S Burroughs, *Les Garçons Sauvages, un livre des morts*.

Su segunda obra *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, escrito entre 1978 y 1979, fue publicado en 1980, siendo también el propio autor su editor; cuya portada es del artista Do Do y la contraportada es de João Morbey.

En su edición autónoma, este libro llevaba el subtítulo *“escritas íntimas”* y las siguientes citas<sup>96</sup> de Antonin Artaud, de Joaquim Manuel Magalhães, y de Joëlle de la Casinière; en posteriores ediciones el autor las suprimirá. Así como la dedicatoria *“Ao Rui C.”* que también desaparece cuando se incluye este libro en la obra completa de *O Medo*.

En el nuevo post scriptum, dedica su obra: *“a los animales que por las mañanas, a la hora de barrer y fregar la casa se vuelven inmensos, tiernos y llenos de pelo”*. Y una segunda dedicatoria *“a los chaperos de la noche del mundo: Loirinho y Pirolito”*.

---

<sup>96</sup> *“e foi então/ que eu fiz ir tudo pelos ares/*

*porque no meu corpo/ não se toca nunca”* (Antonin Artaud)

*“Lentamente afasta-se. Suas mãos já no tocam/a nossa testa nem seus gestos nos adormecem/ as pálpebras. Fazemos o sono para o esquecer/ e nenhuma noite bastará.* (J.M Magalhães)

*“Les hommes des Landes sauvages sont les privilégiés dans le monde, ils peuvent se rendre visibles aux humains puis ils s’occulent”.* (Joëlle de la Casinière).

Ambos libros primerizos, son claros exponentes de la fusión de sus experiencias personales más radicales y de su “yo poético”. Observamos la separación y al mismo tiempo la indisoluble relación del poeta y del “yo poético”, en estos comienzos de su “*Itinerario lírico*”, al mismo tiempo que se revela la fragmentación de su identidad, Al - Berto.

*“he aquí la deriva por insomnio de quien se mantiene vivo en un túnel de la noche, los cuerpos de Alberto y Al Berto curvados en la coincidencia suicida de las ciudades.*

*he aquí la travesía de este corazón de múltiples nombres: viento, fuego, arena, metamorfosis, agua, furia, lucidez, cenizas”.*<sup>97</sup>

(Al Berto, 2000, p.11).

En este mismo texto, al inicio del libro *Á procura do Vento num Jardim d’Agosto*, advertimos que se abre con el poema “*Atrium*”, donde se observa un claro discurso marcado por un alto voltaje de imágenes en relación con una estética de rango surrealista, a modo de preámbulo poético o iniciación en la poética del autor. Se describe un ritual que nos acerca al encuentro sexual, observado por el sujeto poético que parece estar fuera de su cuerpo.

*“Lucha de sonámbulos animales bajo la lluvia, insectos calientes excavan geometrías de baba por las paredes del cuarto, en agonía, hinchán, explotan, contra la límpida lámina de la noche, son los residuos ensangrentados del ritual”.*<sup>98</sup> (Al Berto, 2000, p.11).

---

<sup>97</sup> Del original en portugués: “*eis a deriva por insónia de quem se mantém vivo num túnel da noite, os corpos de Alberto y Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades. eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água, fúria, lucidez, cinzas*”.

<sup>98</sup> Del original en portugués: “*luta de sonâmbulos animais sob a chuva, insectos quentes escavam geometrias de baba pelas paredes do quarto, em agonia, incham, explodem contra a límpida lâmina da noite, são os resíduos ensangüentados do ritual*”.

En la reedición y reescritura por parte del autor de esta obra en 1987, “*Atrium*” será el poema de apertura de este primer libro y por tanto el de toda su obra completa *O Medo*, (pues con anterioridad, el poema inaugural de *À procura do Vento num Jardim d’Agosto* llevaba por título “*Nota de Abertura*”) de la misma manera que será cambiado otro título, el de “*Apêndice autobiográfico*” por “*Nota autobiográfica & stop*”, que constituye la quinta y penúltima parte de esta primera obra. Estos dos libros primeros, en sus ediciones posteriores, son los que han presentado mayores alteraciones.

Aquí tratamos ambas obras incluidas ya en su obra completa *O Medo*, (aunque sean una segunda versión), pues la 1ª edición de *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*, se retiró del mercado. Y la 1ª edición de autor, *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, se agotó; de ahí que se trate de una segunda versión.

En “*Equinócios de Tangerina*” (primera de las seis partes del libro *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*, que sigue al “*Atrium*” de entrada), podemos observar los múltiples rostros de un mismo sujeto, la fragmentación del cuerpo y del alma de un escritor que se convertía al mismo tiempo en el epicentro de sus obras. El título tendrá que ver con el concepto equinoccial, cuando el sol recorre la línea del ecuador, dividiendo el día en dos partes de duración idénticas, equilibrando también el poeta los ambientes diurnos con los nocturnos.

Sin embargo comprobamos en la lectura de estos textos, de tono narrativo, que se llevan a la práctica durante la noche o la madrugada, momentos propicios para la soledad y la melancolía, para el consumo de drogas y alcohol, para escuchar música rock o leer a los escritores “*malditos*”, una atmósfera marginal de cultura alternativa.

Al Berto nos presenta a su personaje Tangerina (el nombre hace alusión al grupo musical Tangerine Dream, así como a la ciudad de Tánger tan querida para el poeta), los otros personajes son Nervokid y Nému,

envueltos en un ambiente idóneo para el papel que desempeñan estos otros “*yoes albertianos*” con todas sus máscaras.

Una atmósfera densa y cargada como el color morado y el olor de las lilas. (También lo fue para otra poeta suicida como Alejandra Pizarnik). Una atmósfera onírica y lisérgica.

Un verso anafórico, a modo de letanía, se va repitiendo: *-um vapor lilás imenso e transparente-* durante este “*recorrido cinematográfico*”, cuyo tema es la propia vida del “*sujeto poético*”. La escena es un lugar urbano, supuestamente, una ciudad europea, por las referencias lingüísticas que aparecen en los textos.

Las relaciones humanas en estos primeros libros de Al Berto son pasajeras, circunstanciales, son rápidas, cambian de planos, como un *travelling* de cine, donde los paradigmas sociales y míticos no corresponden con la realidad.

La lectura de las obras, de esta etapa inicial de Al Berto, me ha llevado, por un amplio abanico de similitudes, hasta las primeras películas del director de cine español Pedro Almodóvar (por circunscribirse, además, en torno a los mismos años), por su realidad marginal, por sus elementos escandalosos y provocadores en un ambiente urbano: de drogas, de subcultura gay, prostitución, lujuria, desgarros homosexuales, travestismo, sin renunciar a su humor irreverente y sin dejar de provocar con heterodoxas escenas de sexo, como “*la lluvia dorada*” en su primer largometraje de “*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*” (1980).

Todo este material escénico podría pretender, como es en el caso de los surrealistas, “*épater les bourgeois*” (*molestar y a la par convulsionar a una sociedad, como la española y la portuguesa, que llevaban décadas esclerotizadas dentro de los cánones de la tradición, pero que empezaban afortunadamente a moverse*).



Sus fuentes de inspiración son a menudo autobiográficas, como lo son también en *Al Berto*, *homoerotismo*, *excesos*, *arte alternativo*...en los personajes de sus películas, sobre todo en su etapa de 1978 a 1997, en donde mezcla dos ingredientes tan opuestos como es lo tradicional para una sociedad y lo extremadamente transgresor, basándose en alguna ocasión en la estética punk y contracultural (de sus primeras películas), con la utilización de colores agresivos y contrastados, exteriores vulgares y degradados de las afueras y del extrarradio de las ciudades, desproporciones violentas entre los personajes, etc.

### 5.1.- Aproximación a las voces de otros autores que se funden y confunden en su discurso

En algunos aspectos es posible acercar la obra de Al Berto a la de António Nobre, sobre todo por el negativismo en su abundancia de imágenes oníricas y metáforas, en la discursividad propia de la poesía de esta época en respuesta a la dependencia semántica y sintáctica de los años 60.

*“ Al Berto nos da la recuperación del discurso a través de un conocimiento de los elementos en que este discurso puede construirse sin discursividad, es decir, sin la autocomplacencia de quién se escucha y a quien le gusta escucharse, en lo que juzga y dice.*

*Esta delicada operación semántica solo es posible por una permanente oscilación entre el abandono y la vigilancia, donde el negativismo da un sabor amargo de la experiencia.*

*Negativismo que resuena del simbolismo decadentista de final del siglo XIX. (António Nobre, el que escribiera, “Só”, o livro mais triste de Portugal)...el nihilismo, la abyección, el rechazo, la soledad, son asumidos como valores de la escritura, proponiendo un nuevo sentido del texto poético que consiste en la reconstrucción de un discurso deliberadamente discursivo, descriptivo y referencial, creando una distancia tácita entre lo que se dice...y el modo de cómo efectivamente se construye el discurso”.<sup>99</sup> (Melo e Castro, 1989, p.105).*

---

<sup>99</sup> Del original en portugués: “Al Berto dá-nos a recuperação do discurso através de um conhecimento dos elementos de que esse discurso se pode construir, sem discursividade, isto é, sem a autocomplacência de quem se ouve e gosta de se ouvir, no que julga que diz. Esta delicada operação semântica só é possível por uma permanente oscilação entre o abandono e a vigilância, a que a negatividade dá um sabor amargo da experiência.

Las referencias sobre las múltiples “personalidades” del “yo poético” albertiano son abundantes entre los que han estudiado su obra y, tratándose de un poeta portugués, resulta casi inevitable la comparación con Fernando Pessoa y sus famosos heterónimos, pese a los distintos contextos en que la obra de cada uno de ellos se ha gestado y desarrollado.

Si en Álvaro de Campos (heterónimo de Pessoa) el proceso disyuntivo es radical, en *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto* también lo es, con la diferencia que en Pessoa el “yo poético” está abandonado y en Al Berto hay un rescate del mismo yo. (Lugarinho, 2010). También, según Lugarinho (2010), Pessoa consideraba el cuerpo en su obra sin órganos, precisamente será lo contrario en Al Berto.

*“...germinan fluidos mágicos dentro de la materia contaminada del cuerpo, los órganos profundos gimen asustados por el exceso, nunca más volveremos a encontrar un paraíso, la pausa para respirar no existe, el tiempo de los grandes desiertos absorbió la savia de los adolescentes días”.*<sup>100</sup> (Al Berto, 2000, p.11).

La discursividad tan observada en Al Berto parece parte del surrealismo recuperado por los poetas de la época actual, entre ellos, Emanuel Jorge Botelho, Carlos M. Couto, Adília López o António Cabrita.

---

*Negatividade que ecoa o simbolismo decadentista do final do séc.XIX (António Nobre)...O nihilismo, a abjeção, a solidão são assim assumidos como valores escriturais, proposta dum novo sentido do texto poético que consiste na reconstrução dum discurso deliberadamente discursivo, descritivo e referencial, criando uma distância táctica entre aquilo que se diz...e o modo como efetivamente se constrói o discurso”.*

<sup>100</sup> Del original en portugués: “germinam fluidos mágicos por dentro da matéria contaminada do corpo, os órgãos profundos gemem assustados pelo excesso, nunca mais voltamos a encontrar o paraíso, a pausa para respirar não existe, o tempo dos grandes desertos absorveu a seiva dos adolescentes dias”.

Fernando Guimarães (1989) es de la misma opinión que Pinto do Amaral (1991b), apuntando hacia el flujo sentimental o declarativo, la afirmación de una subjetividad a la cual denominan como “*nuevo romanticismo*” o “*romanticismo recuperado*”, y se menciona a J. Agostinho Baptista como uno de los representantes de esta tendencia que asume su mayor expresión en Al Berto.

*“Entre los años 70 y 90 surge una nueva poesía “neo-romántica”, basada en la subjetividad, en el exceso de lirismo, en una libertad poética y estética, típicas de la modernidad, del romanticismo y del modernismo, esta idea, en cambio, será rechazada por quien también fuera compañero y amigo de Al Berto, el poeta Luis Miguel Nava.”*

*“¿te acuerdas? escuchábamos el rumor de los pájaros en las palmeras y por la ventana rota, al final del pasillo, veíamos el mar, en aquel rincón ordenábamos los zapatos, la ropa sobre la silla, lejos de la cama en desorden, las puertas de madera enceradas, con nudos retorcidos, claros ojos de felino brillando en la penumbra de la tarde.*

*de habitación en habitación, me pierdo para encontrar el aroma de tu cuerpo ausente. en el aire caliente de la casa el polvo forma suaves cortinas que me esconden de los espejos. la luz blanquecina, casi comestible, alineaba rostros que vivieron aquí, diluyéndose junto a los umbrales acercándome a ellos”.<sup>101</sup> (Al Berto, 2000, p.14).*

---

<sup>101</sup> Del original en portugués: “*lembras-te? ouvíamos o rumor dos pássaros nas palmeiras e pela janela quebrada, ao fundo do corredor, apercebíamos o mar, naquele recanto arrumávamos os sapatos, a roupa sobre a cadeira, longe da cama em desordem, as portas de madeira encerada, com nós retorcidos, claros olhos de felino cintilando na penumbra da tarde.*

*de quarto em quarto, perco-me para reencontrar o aroma de teu corpo ausente. no ar quente da casa a poeira forma suaves cortinas que me escondem dos espelhos, a luz*

También en esta primera etapa observamos esa conducta del exceso, vista antes en Álvaro de Campos y en António Botto quienes, en parte, marcarán la obra de Al Berto y de otros escritores contemporáneos suyos, como Rui Baião, Paulo Costa Domingos, Eduardo Guerra Carneiro, Ruy Duarte y, a su manera, Armando da Silva Costa.

*“siempre tuve miedo cuando empiezo a escribir. solo la sangre, el rasguño, el sudor, tienen verdadera dignidad de tinta. tengo miedo de notar la mancha de tinta permanente pegada a mis dedos, como si fuese una señal indeleble de enfermedad incurable, vertiginosa. miedo a las heridas que se arrastran por el interior del cuerpo, invisible, incurable como los textos. la memoria de estos textos es una herida con costra de coral, reabre el más ligero respirar”.*<sup>102</sup> (Al Berto, 2000, p.19).

En el fragmento anterior al mismo tiempo que está presente el sentimiento de humillación, vergüenza, “*enfermedad incurable*” por el acto de escribir, también está la dependencia de la escritura, como si se tratara de algo que no se puede prescindir, “*la tinta permanente pegada a los dedos*”.

La misma necesidad de la escritura se observa en José Régio, aunque la relación de éste con el hecho de escribir no sea tan visceral como en Al Berto, toda vez que la considera apenas como una forma de expresión esencial y no la vida misma.

---

*esbranquiçada, quase comestível, alinhava rostos que viveram aqui, diluem-se junto aos umbrais assim que me aproximo deles”.*

<sup>102</sup> Del original en portugués: “*sempre tive medo quando começo a escrever, só o sangue, o ranho, o suor, tem a verdadeira dignidade da tinta. tenho medo de aperceber a nódoa de tinta permanente presa aos dedos, como se fosse um sinal indelével de doença incurável, vertiginosa. medo das feridas que alastram pelo interior do corpo, invisíveis, incuráveis como os textos. a memória desses textos é uma ferida com crosta de coral, reabre ao mais ligeiro respirar”.*

Las similitudes con Régio no paran ahí. José Régio, creador del concepto “*Literatura Viva*” a través de la revista “*Presença*”, trató la vinculación de la realidad del autor, de sus vivencias y de sus experiencias con relación a sus escritos. Los escritos de Régio, aunque de forma menos explícita que en Al Berto, tienen una “*carga explosiva de erotismo*”: el cuerpo y el deseo son escenarios centrales para su obra, ya lo vimos en anteriores capítulos.

*“oli, el chapero invisible, se estira sobre la alfombra y grita: no, no me la metas, soy un suizo y a los suizos no nos dan por el culo! venga! despacio, va despacito...y ponía el culo hacia atrás, rechinaba los dientes con celo de perra sedienta de esperma, gemía, parecía un gruyère derritiéndose: no la saques, no la saques, ah! da la segunda, cabrón...”*<sup>103</sup> (Al Berto, 2000, p.21).

El carácter autobiográfico de la obra de Al Berto, impulsa la fusión entre la experiencia personal y la escritura, que él mismo decía que surgía en las horas de ocio, esto lo aproxima al concepto de “*Literatura Viva*” de Régio, y ofrece material escrito para su discurso fragmentario a través de sus múltiples personalidades (Tangerina, Nervokid, Nému, etc...<sup>104</sup>).

Aquí se puede hablar de su experiencia en el exilio, en sus primeros trabajos literarios, *À procura do Vento num Jardim d’Agosto* hasta “*O Mito da Sereia em Plástico Português*”, así como de su infancia y adolescencia en “*Quinta de Santa Catarina*” (fragmentos de diario).

---

<sup>103</sup> Del original en portugués: “*oli, o puto invisível, estende-se no tapete e grita: não, não mo enterres, sou um suíço e os suíços não levam no cú! vá, devagar, vai devagarinho...e espetava o cu para trás, rangia os dentes num cio de cadela sequiosa de esperma, gemia, parecia um gruyère a derreter: não tires, não tires, ai! dá a segunda cabrão...*”

<sup>104</sup> Personajes de “*À procura do Vento num Jardim d’Agosto*”.

Observando el fragmento citado anteriormente queda patente la comunicación que tiene como fondo el sexo, cosa que se plasmará en las primeras producciones literarias de Al Berto, de acuerdo con el ambiente cultural que se respiraba en la época, la influencia de la “*beat generation*” americana, el uso de las drogas, el alcohol, la libertad sexual, el rock and roll, el posterior punk, etc.

Manuel de Freitas (1999) en su libro “*A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvíos Culturais na Poesia de Al Berto*” ve una relación de similitud entre la obra de Al Berto, los grupos musicales de rock and roll de la época, sus músicas, el punk, la cultura alternativa, el cine, afirmando que “*como fácilmente se comprenderá, las alusiones a la música son más agresivas e irreverentes en los libros iniciales de Al Berto, escritos en pleno apogeo del punk*”.<sup>105</sup> (Freitas, 1999, p.60).

En este sentido, se destaca la intertextualidad en la escritura albertiana, introduciendo música, títulos de canciones o letras de Janis Joplin o el verso de la canción mítica de Lou Red “*Take a walk in the wild side*”, fotografía, arte, pintura, léxico extranjero...sobre todo en sus primeros trabajos, en un discurso plagado de guiños a lo más moderno y actual que se llevaba a cabo en otros países, sobre todo técnicas que Al Berto había incorporado en sus primeras obras, procedentes de los *beat* y de W. B, como el *cut-up* (cortar textos y pegar), el *fold-in* (montaje de textos), o el *splice-in* (insertar párrafos), métodos surgidos por influencia del artista Brion Gysin en los años 50.

---

<sup>105</sup> Del original en portugués: “*Como fácilmente se compreenderá, as alusões à música são mais agressivas e irreverentes nos livros iniciais de Al Berto, escritos em pleno apogeu punk*”.

*“NOSTALGIA OF THE BOYS SEX-LANDSCAPE, yes, yes, the beat goes on, so kind baby, so kind. me aburría. más brown sugar en las horas ciertas”*.<sup>106</sup> (Al Berto, 2000, p.22).

Harold Bloom, en su libro *“La angustia de la influencia”* (1991, p.49) se dedica precisamente al estudio de las relaciones intertextuales, sobre la influencia y la lectura promovida entre los poetas de diferentes épocas. Tal proceso forma parte del ciclo vital del *“poeta como poeta”*, o sea, parte de su formación como artista que reconoce en su obra la contaminación estética o estilística de un movimiento o de un autor determinado.

Ello fortalece el carácter particular de su poesía, creando así la teoría del *“poeta fuerte”* capaz de crear su particular espacio.<sup>107</sup> (Bloom, 1991:33).

Está claro que el lenguaje sexualizado que adquiere la más alta expresión en Al Berto se dio en otros poetas anteriores. Es el caso, por ejemplo, de Jorge de Sena que crea un espacio de separación entre el amor y el sexo en su obra, tratando ambas cuestiones por separado. Mientras que Al Berto, según Prado Coelho (1988), en absoluto recurre a las *“metonimias sexuales”* para expresarse en sus libros.

---

<sup>106</sup> Del original: *“NOSTALGIA OF THE BOYS SEX-LANDSCAPE, yes, yes, the beat goes on, so kind baby, so kind. aborrecia-me. mais brown sugar a horas certas.*

<sup>107</sup> Bloom, H. (1991) *“Os poetas realmente fortes só são capazes de se lêr a si mesmos”* en *A angústia da influência*, Rio de Janeiro.



## 5.2.- El Texto – Cuerpo

Al Berto escribe con un lenguaje claro y directo, para ofrecer un lugar textual a sus pensamientos, a sus vivencias, a través de una escritura de rango confesional y autobiográfica. El “*texto-cuerpo*”, su necesidad de escribir y utilizar un lenguaje abierto e incisivo, destaca en fragmentos como estos:

*“me he hecho definitivamente adulto, agotado por los días en que me obligo a vivir. me consuela poder escribir corriendo libre por las inmensidades del desierto, el texto-cuerpo”.*<sup>108</sup> (Al Berto, 2000, p.27).

*“Nervokid entierra el sexo en la arena, se da la vuelta repentinamente, apunta con la polla al sol y se corre”.*<sup>109</sup> (Al Berto, 2000, p.18).

El “texto-cuerpo” será el canal por donde fluya el mundo exterior de Al Berto, donde se relaciona el modo de cómo cuerpo y escritura se articulan, quedando el texto subordinado al cuerpo.

La singularidad de esta escritura albertiana se contextualiza en el escenario portugués de los espacios urbanos marginales, que son explorados por el autor para la representación de su homoerotismo. Al Berto se sitúa en una perspectiva en la que todo esto aparece como experiencia antecesora a su escritura.

---

<sup>108</sup> Del original en portugués: “*fiquei definitivamente adulto, cansado pelos dias que me obrigo a viver. consola-me a escrita correndo livre nas imensidões do deserto, o texto-corpo*”.

<sup>109</sup> Del original en portugués: “*Nervokid sepulta o sexo na areia, volta-se repentinamente, aponta o caralho ao sol e vêm-se*”.

La escritura de Al Berto estaría situada en una “*tradición de lo prohibido*” como fundamento del impulso erótico, en esa categoría de la transgresión que los poetas de su generación tuvieron que soportar.

En el artículo “*A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90*”, Nuno Júdice esclarece las dos direcciones que, en su opinión, toma la generación de escritores portugueses en la que se incluye a Al Berto. Una es la acentuada reelaboración de la tradición portuguesa, lo que ahora está definido por el exceso y el lado irónico, destructivo, y la otra será aquella unida a la revalorización de lo cotidiano, dentro de un nuevo realismo, donde se engazarían estas obras iniciales de Al Berto.

Los órganos del cuerpo que captan las sensaciones, las transforman y las traducen en movimientos eróticos del lenguaje, como en la teoría de Roland Barthes sobre el “*placer del texto*” y la relación del cuerpo con el lenguaje. Como palimpsesto vivo, el cuerpo es el texto del deseo y de la identidad de dos existencias que conviven juntas en el universo homoerótico de Al Berto, y que son signo de motivación de su escritura. Ese cuerpo traspasado de historia y de memoria reclama para sí mismo un sujeto capaz de restablecer el discurso sobre el cuerpo homoerótico que lo una al pasado. El cuerpo del poeta está expuesto a las cicatrices de la memoria, “*cuerpo con órganos que estallan desde su interior para establecer una existencia, cuya necesidad es expandirse más allá del propio yo del poeta*”.

Una constante recurrencia al cuerpo como lugar en el que nace la escritura. Es una imagen que venimos contemplando desde *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*, donde la pluralidad de sus “yoes” se van sustituyendo por el deseo de querer crear una unidad dirigida hacia sí mismo.

En sus dos primeros libros, *À procura do Vento num Jardim d’Agosto* y *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, la presencia de la muerte encierra el paso inexorable del tiempo, “*de los días en que uno se obliga a vivir*”,

como una sombra que lo acompaña constantemente o como un modo de fundirse con el caos del mundo que le rodea.

*“el opio actuaba. deseaba morir en un lugar público, sentado en el banco de un jardín esperando la muerte al amanecer. la ciudad despertaría aturdida por las luces de los periódicos luminosos anunciando que, en el centro, en un jardín, su muerto más muerto permanecía intacto, en exposición”.*<sup>110</sup> (Al Berto, 2000, p.29).

*“no no te tengo para amar. solo para que me vigiles el sueño y me ayudes a soportar este cuerpo. me ayudes a mear a beber a comer y a recorrer la casa y a sonreír antes de morir”.*<sup>111</sup> (Al Berto, 2000, p.126).

De las comparaciones más acertadas con otros autores al analizar la obra primera de Al Berto, surge el nombre del ensayista y semiólogo francés Roland Barthes, aunque debemos destacar que la violencia de las imágenes utilizadas en la obra de Al Berto son un punto de desencuentro en comparación con la sutileza de la escritura de Barthes, (ahí están sus experiencias en Marruecos, Rabat y Tánger, su infancia en Francia...) como parte de la obra autobiográfica, publicada tras su muerte.

La confusión entre la experiencia real y el imaginario, tan corriente en Al Berto, sobre todo en sus primeros escritos, también nos acerca, de forma autobiográfica, a sus experiencias durante el exilio, los viajes, la infancia y la adolescencia en Sines, su ciudad a orillas del Atlántico.

---

<sup>110</sup> Del original en portugués: *“o ópio agia. desejava morrer em um lugar público, sentado num banco de jardim e esperar a morte ao amanhecer. a cidade acordaria estremunhada pelas luzes dos jornais luminosos anunciando que, no centro dela, num jardim, o seu morto mais morto permanecia intacto, em exposição”.*

<sup>111</sup> Del original en portugués: *“não não te tenho para amar. só para me vigiares o sono ajudares-me a suportar este corpo. ajudares-me a mijar a beber a comer e a percorre a casa e sorrir antes de morrer”.*

A continuación aparece la importancia de los lugares, las ciudades, las calles y la noche, para el escritor francés.

*“Hay aquí una red que está hecha de ciudades, calles, venas, pasillos nocturnos, líneas rojas y fluorescentes. Ella es el espacio romanescos, en su geometría sonámbula. Después, la red se enreda y de este enredo surge la respiración del romance – animal jadeante, subterráneo, interrumpido, mutilado. Fue aquí donde vivió Barthes – en este pliegue, en esta sutilísima diferencia, obviamente incalculable. Porque, escribía, somos científicos por falta de sutileza (si algunos idiotas hubiesen leído a tiempo esta frase serían, ¡qué felicidad!, un poquito menos idiotas)”*.<sup>112</sup> (Prado Coelho, 1988, p.222).

Más allá de eso están las referencias de Barthes a la sexualidad, al cuerpo, separándola de la belleza, hablando bajo el deseo y el placer. Al Berto proyecta una sexualidad homoerótica más agresiva en sus textos. La llamada – homotextualidad-<sup>113</sup> (Lópes, 2002, p.19).

La escritura y la gran ciudad en *À procura do Vento num Jardim d’Agosto* son los principales lugares para la escenificación del cuerpo, sustancialmente espacios marginales de las metrópolis que permiten

---

<sup>112</sup> Del original en portugués: *“Há aqui uma rede que é feita de cidades, ruas, veias, corredores nocturnos, linhas vermelhas e fosforescentes. Ela é o espaço do romanescos, na sua geometria sonámbula. Depois, a rede enreda-se deste enredamento emerge a respiração do romance – animal ofegante, subterráneo, interrompido, mutilado.*

*Foi aqui que Barthes viveu – nesta prega, nesta subtilísssima diferença, obviamente incalculável. Porque, escrevia, somos científicos por falta de sutileza (se alguns idiotas tivessem lido a tempo esta frase seriam, que felicidade!, um bocadinho menos idiotas)”*.

<sup>113</sup> Término acuñado por el escritor gay y profesor Denilson Lópes, en referencia a los textos literarios que hablan de temática homosexual.

ambientes para las prácticas de la prostitución, el travestismo, o los ligues gays.

*“... yo deseaba conocer las sórdidas bodegas donde juegan a las cartas las putas, los maricones y los marineros”. (Al Berto).*

Los personajes albertianos crean nuevos espacios, otros ambientes, inventan otros lenguajes para establecer el diálogo con el mundo, construyendo una ciudad paralela en la que pueden circular por sus calles con más libertad y menos oprimidos.

En este sentido, compararlo con António Botto es más acertado aún que compararlo con José Régio. António Botto, además de ser un poeta libre, que no perteneció a ninguna escuela ni tendencia literaria, fue un poeta de los que dejaron huella en la literatura portuguesa del siglo XX.

Sus escritos, deliberadamente homoeróticos, los recoge en los años veinte en su libro *Canções* (1920) con el que se enfrentó a una sociedad moralmente no preparada y muy crítica, debido al régimen, afrontando los prejuicios de la homosexualidad, entendida en aquellos años como un desvío o una enfermedad. António Botto con su poesía constituyó una voz de resistencia sexual, igual que lo fuera Al Berto décadas más tarde. Ambos fueron autores y portavoces del mundo homoerótico, cada uno a su manera, en unos años difíciles del pasado siglo XX portugués.

A continuación podemos ver en este fragmento cómo se vislumbra la voz de resistencia sexual, de defensa de la libertad, del ejercicio de la prostitución, que nos produce un cierto impacto, texto en tono casi de plegaria, con una construcción pictórico-literaria, con referencias cinematográficas: cortes de escenas, cambios de foco, las voces en off, capturando imágenes que se yuxtaponen en un contexto cotidiano retratando el delirio fragmentado de la ciudad; las historias no tienen duración ni profundidad, son flashes de escenas que se suceden en technicolor, a través de la pantalla de una televisión.

Al Berto nos muestra el movimiento de una forma de escritura “*performática*”, lo que permite al autor la libertad de escenificar situaciones autobiográficas, dialogando con otros sistemas semióticos y moviéndose por diferentes géneros literarios, son ejemplo de ello, las letras de las canciones de autores de la época como Janis Joplin, (“*Oh Lord in a color tv*”) o versiones del disco *Transformer* de Lou Red, creando de este modo un eslabón entre los versos de Al Berto y las letras de las canciones, así como insertando reclamos publicitarios, dando un *glamour* especial a su escritura muy propio del desarrollo estético, del uso y consumo de productos cotidianos que están vigentes en la gran ciudad, en el sentido de una *contracultura* oficialmente apoyada por Andy Warhol fuera del orden moral del mundo.

*“explosión violenta en Yorkshire esta noche intervención de las fuerzas del orden y las prostitutas también son hijas del señor ocupan las iglesias en Brest arde este misterio de las ciudades junto al mar la víctima fue descubierta embalsamada en el interior de un seto de madre selvas la brigada de estupefacientes desmontó otro más.*

*perfume de burdel dando náuseas. Ángel es una exclusividad de este programa, nocturno-sin-manos continuará con ustedes después de la media noche, hoy estaremos con usted hasta las seis de la mañana....oh Lord in a color tv”.*<sup>114</sup> (Al Berto, 2000, p.20).

---

<sup>114</sup> Del original en portugués: “*explosão violenta no yorkshire esta noite intervenção das forças da ordem e as prostitutas também são filhas do senhor ocupam as igrejas em Brest arde este mistério das cidades junto ao mar a vítima foi descoberta embalsamada dentro duma sebe de madressilvas a brigada de estupefacientes desmontou mais um.*

*perfume de bordel a dar náuseas. Anjo é uma exclusividade deste programa, nocturno-sem- mãos continuará convosco depois da média noite, hoje estaremos consigo até às seis da manha.....oh Lord in a Color TV.”*

Relacionar la obra de Al Berto con la de Jorge de Sena va más allá de la separación entre sexo y amor, además de su tono erótico. Sena es considerado uno de los poetas portugueses con un marcado estilo surrealista, estilo al que Al Berto no renunciará en sus primeros trabajos.

*“nos escondemos en el epicentro de las flores del parque sitiado, hacemos humo golpeando con la lengua en la piel unos a otros. cuando nos enamoramos nos volvemos invisibles. avanzamos por los restos calcinados de la ciudad. bebemos en los lagos cabalgamos serpientes. cruzamos carreteras mentales y asfaltos donde asaltamos los últimos supervivientes. acuchillamos. teníamos un girasol en la cabeza para indicarnos el sur. mister kholhol loukoum ombilic gana terreno. pero siempre hay paredes abrigando lo prohibido y ciudades con nombre de cordero. altares de latas ferruginosas jazz-de-lombrices-chutadas. globos de sangre sobre cuerpos putrefactos. mármoles venas sangre jeringas de cuarzo. él siempre ha deseado ser un girasol, un sol olvidado en las tinieblas de L., conoció el mundo allí sentado contemplando un globo terráqueo de latón coloreado. países psicodélicos de la noche estática. dulce corazón navegando por la noche de las grandes migraciones. l’oiel ouvert à tous les cris”.*<sup>115</sup> (Al Berto, 2000, pp.126 y 127).

---

<sup>115</sup> Del original en portugués: “escondemo-nos no epicentro das flores do parque sitiado, geramos fumo ao bater com a língua na pele um dos outros. quando nos apaixonamos tornamo-nos invisíveis. avançamos pelos restos calcinados da cidade. bebemos nos lagos cavalgamos serpentes. cruzamos estradas mentais e asfaltos onde assaltamos os últimos sobreviventes. esfaqueamos. tínhamos um girassol na cabeça para nos indicar o sul. mister kholhol loukoum ombilic ganha terreno. mas há sempre paredes abrigando o proibido e cidades com nome de cordeiro. altares de lata ferrugentas jazz-de-lombrigas-shootadas, balões de sangue sobre corpos putrefactos. mármoreos veias sangue seringas de quartzo. ele sempre desejou ser um girassol. um sol esquecido nas trevas de L. conheceu o mundo ali sentado a olhar um globo terrestre em lata colorida. países psicodélicos da noite estática. doce coração navegando pela noite das grandes migrações. l’oel ouvert à tous les cris”.

La poesía de *À procura do Vento num Jardim d'Agosto* y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas* tiene el estigma surrealista, por la discursividad y evidentemente por un texto directo, cuando no agresivo por el exceso de detalles, sobre todo en lo que corresponde al sexo homosexual, el uso de drogas y alcohol, incluso con alguna referencia a la canción de los Doors, *The End* (“*Este es el fin bello amigo, mi único amigo, el fin...cabalga en la serpiente...*”) cantaba Jim Morrison. (Al Berto, 2000, p.25).

No se puede decir lo mismo de la obra de António Osório, poeta que publicó en la década de los 70 sus trabajos y que pese al uso abundante, como Al Berto, de imágenes para transmitir un concepto, una idea, utilizaba el recurso de las metonimias, sin nombrar las cosas por su nombre, con un lenguaje indirecto y menos preciso, pero luminoso y conciso, que nos recuerda la poesía de Eugénio de Andrade, aunque acercándose a un vivo culturalismo que lo vincula más con los poetas “*novísimos*” españoles de los años 70.

También hay en Osório una especie de huida a la sentimentalidad en un tono contradictoriamente sentimental, una tendencia a defender las tradiciones, la moral y las costumbres, que lo aleja sobremedida de la poética de Al Berto, aunque en lo referente al uso de metonimias se acerca a otro poeta que tiene mucho más en común con el autor de *O Medo*.

Se trata de Herberto Helder, poeta portugués de la década de los 60, que en muchos sentidos pudiera ser comparado con Al Berto por el uso de un lenguaje post-surrealista; en sus poemas se acerca a veces a la alquimia, a la depuración y a lo concreto. Uno de los aspectos que más llama la atención es el uso de palabras que hasta entonces no eran comunes en la prosa poética, y que Al Berto también introduce en su escritura.



*“The most wanted man/en la ciudad los cuerpos se abren.../good bye silvercar good bye good bye...”<sup>116</sup> (Al Berto, 2000, p.66).*

*“en Málaga: calor mucho calor niño white light lumière blanche que opera la explosión del deseo luces blancos almendros de excitación...”<sup>117</sup> (Al Berto, 2000, p.17).*

Por otro lado, el estilo casi barroco de la redacción de Helder, privilegiando las connotaciones y la repetición insistente de las palabras, es un aspecto que, sin lugar a dudas, posiciona su poesía en un punto muy distante al surrealismo tan presente al principio de la obra albertiana.

*“En la loca sonrisa de las madres golpean las leves/gotas de lluvia. En las amadas/caras locas golpean y golpean los dedos amarillentos de las velas”.<sup>118</sup> (Helder, 1961, p.62).*

Mientras que los temas y expresiones prioritarios en la poesía de Hélder son: madre, mujer, infancia, amor, Dios, lenguaje, fuego, rojo, etc., los temas tratados por Al Berto en su primera etapa son: sexo, pasión, placer homoerótico, exceso, alcohol, viajes, noches, drogas, provocación, transgresión...

Obviamente no hay ninguna conexión entre las temáticas preferidas por ambos escritores; sin embargo, la fidelidad a los mismos nos revela una poesía comprometida con el poeta, con su propia experiencia, con su

---

<sup>116</sup> Del original: *“The most wanted man/na cidade os corpos abrem-se.../good bye silvercar good bye good bye...”*

<sup>117</sup> Del original: *“em Málaga: calor mucho calor niño white light lumière blanche que opera a explosão do desejo luces blancos almendros de tesão”.*

<sup>118</sup> Del original en portugués: *“No sorriso louco das mães batem as leves/gotas de chuva. Nas amadas/caras loucas batem e batem/ os dedos amarelados das candeias”.*

sentimiento y con su vivencia personal, negándose a separar el cuerpo del alma.

*“Estos temas – de “madre”, de “infancia”, de la “mujer”, del “amor”, de “Dios”, del “lenguaje”, de la “poesía”... – son siempre un leit motiv. Son la base de donde parten las variaciones, las repeticiones, la formalización conceptualmente barroca de su estilo. Urden un romanticismo imaginario e imaginativo, pero inscrito en una tensión que, al contrario de la romántica, no descubre el universo poético como infinitud, antes condensa la infinitud presentida en patrones rigurosos de verbalización, (sean ellos el propio verso libre, el motor de contención como todos sabemos desde D.H. Lawrence). El esquema de las reiteraciones, los ecos, las equivalencias calculadas en cada estrofa pueden hacer recordar esquemas formales rígidos como, por ejemplo, las sextinas, pero donde esta dimensión esquemática no residiera en el tejido constructivo de la materia prosódica, antes en el espacio menos retóricamente mensurable, aunque no menos real, de los impulsos íntimos, de las pulsiones psíquicas, de las fórmulas encantadoras del alma”.*<sup>119</sup> (Magalhães, 1989, pp.127 y 128).

---

<sup>119</sup> Del original en portugués: *“Esses temas – da “mãe”, da “infância”, do “feminino”, da “mulher”, do “amor”, de “Deus”, da “linguagem”, da “poesía”, são sempre um leit motiv. São o solo donde partem as variações, as repetições, a formalização conceptualmente barroca do seu estilo. Urdem um romantismo imaginístico e imaginativo, mas inscrito numa tensão que, ao contrario da romântica, não descobre o universo poético como infinitude, antes condensa a infinitude pressentida em padrões rigorosos de verbalização, (sejam eles o próprio verso – livre, motor de contensão como todos sabemos desde D.H. Lawrence). O esquema das reiterações, dos ecos, as equivalências calculadas das estrofes podem fazer lembrar esquemas formais rígidos como, por exemplo, o das sextinas, mas onde essa dimensão esquemática não residisse no tecido construtivo da matéria prosódica, antes no espaço menos retoricamente mensurável, embora não menos real, dos impulsos íntimos, das pulsões psíquicas, das formulas encantatórias da alma”.*

El lenguaje como experiencia personal será aún más comparable con otro poeta, en este caso se entrecruzan como en Al Berto temas como la muerte, la enfermedad, el cuerpo, las miserias humanas, etc. La poesía de Nuno Júdice, aunque asume una tradición simbolista de carácter gótico-romántico, hace uso de la palabra como vehículo de transmisión de sus vivencias.

*“Una noche, en la época en que mis dientes y mis uñas empezaban a caerse, yo estaba entregado a la terrible tarea de la limpieza cuando sentí que me daban en la espalda. Me he girado a tiempo para ver la figura de un cuerpo desaparecer entre los forjados; pero me quedé con la marca sangrienta de unos brazos cuyo contacto me quemó la carne como hierro en brasa. Me doy la vuelta para intentar lamer la dolorosa herida; mis labios se han deformado al hacer esto; y mis ojos se han pegado a la base de la nariz. La nieve de los últimos inviernos disipó ya las sombras de los ajusticiados”.*<sup>120</sup> (Júdice, 1981:15).

Sobre la tarea de escribir como forma de exorcizar la vida cotidiana, cabe citar a otro de los más grandes poetas actuales cuya obra, en muchos aspectos, es comparable con la de Al Berto, se trata de José Agostinho Baptista, notable poeta de gran repercusión dentro del actual panorama de las letras y de la poesía portuguesa (a quien hemos mencionado anteriormente, como “escritor vinculado a la poética neo-romántica”).

---

<sup>120</sup> Del original en portugués: “Uma noite, na época em que os meus dentes e as minhas unhas começavam a cair, estava eu entregue à terrível tarefa de limpeza quando senti que me tocavam nas costas. Voltei-me a tempo de ver um vulto desaparecer entre as lajes; mas fiquei com a marca sangrenta de uns braços cujo contacto me queimou a carne como ferro em brasa. Torço-me em torno de mim próprio para tentar lambar a dolorosa ferida; os meus lábios deformaram-se nesse trabalho; e os meus olhos uniram-se na base do nariz. A neve dos últimos invernos dissipou já as sombras dos supliciados”.

En 2004 publicó una selección personal de textos de toda la obra de su colega Al Berto, bajo el título *Vigílias*, para la editorial Assirio e Alvim, y en cuyo prólogo del libro ensalza la figura poética de Al Berto.

*“Era de esos, era así, buscaba, tocaba y estaba tocado profundamente por la vida. En él ardían las llamas de la alta combustión del poema. Pertenece a la misma generación”.*  
(Baptista, 2004, p.5).

Punto de encuentro entre la poesía albertiana y la poesía de José Agostinho Baptista es la afirmación en la temática y en la búsqueda de un enajenamiento artificial, que le sirve al poeta para soportar una vida que se hace poco vivible; pues el “yo poético” siempre está a la búsqueda de algo idealizado y utópico, esto es, inalcanzable. Vivir queda muy lejos de la vida, nunca alcanza ese nivel que esperamos; de ahí la eterna insatisfacción, ese vacío y permanente desacomodo.

El difícil mundo real sirve, por lo tanto, para atravesar su mundo interior aplastado por esas sombras que habitan dentro de él.

*“Que imponderable fuego, /que antiquísima llama quemará estas noches, el alma herida subterránea que sufro”.*<sup>121</sup> (Baptista, 1981, p.60).

En Baptista también está presente una especie de erotismo onírico, al igual que sucede en algunos momentos de la obra de Al Berto, en especial en su primera etapa:

*“...uno dentro del otro, se prolongan más allá de ti, en la luz casi comestible del amanecer/alejados uno del otro continúan*

---

<sup>121</sup> Del original en portugués: “Que imponderável lume, /que antiquíssima chama queimarás estas noites,/a magoada alma suburbana que sufro”.

*tocándose a través de un objeto, cosa viva sin nombre aún/ el lápiz recorre la hoja, en un trazo surgen los labios de molusco, concha abierta en el crepúsculo de la playa /lápiz, boca, dedos arrastrando, gesto agitado, flor áspera, manos abriéndose en pétalos/pelos enredados en otros pelos...*<sup>122</sup> (Al Berto, 2000, p.81).

*“Oh luna azul de Kentucky/cae mansamente en el cuello de mi amor/brilla iluminando los cabellos de/ mi amor que se fue”.*<sup>123</sup>  
(Baptista: 1981, p.45).

También en José Agostinho Baptista encontramos la idea del final y de la ruina, esa idea que nos acompaña y nos habita en el corazón, ecos de la memoria de un pasado que ha sido mejor que el presente, sentimiento similar al transmitido por Al Berto cuando escribe sobre la “*Villa de Santa Catarina*” y su recuerdo de Sines, un tiempo muy querido aquel de su juventud, un territorio de pérdida que el poeta añora.

---

<sup>122</sup> Del original en portugués: “*um dentro do outro, prolongam-se para além de ti, na luz quase comestível do amanhecer/afastados um do outro continuam a tocar-se através dum objeto, coisa viva sem nome ainda/o lápis percorre a folha, num traço surgem os lábios de molusco, concha aberta no crepúsculo da praia/lábios, boca, dedos alastrando, gesto agitado, flor áspera, mãos abrindo-se em pétala/cabelos emaranhados noutros cabelos...*”

<sup>123</sup> Del original en portugués: “*Oh lua azul de Kentucky/cai mansamente no colo do meu amor/brilha iluminando os cabelos do/ meu amor que partiu*”.

### 5.3.- La erotización carnal.

La primera etapa de la obra albertiana marcó la separación del yo poético y del poeta. Fundamentó la obra en el cuerpo como vehículo de expresión, el cuerpo es el lenguaje repleto de discursividad, de tensión emocional a través de temas poco usuales hasta entonces en literatura. Una poesía basada en la experiencia del autor, una poética de descripción del mundo interior desde su mundo exterior, canal para fluir esta poesía centrada en el “yo como sujeto de la acción”.

À procura do Vento num Jardim d’Agosto puede decirse que se trata de un libro de carácter surrealista, con imágenes donde queda solapado el plano de lo real con el imaginario del autor, enfocando los objetos, las personas, los espacios, mediante un discurso tenso y de constante emoción que atraviesa cada una de las palabras de esta obra albertiana.

Su autobiografía se transmite como ese autorretrato fragmentado, reflejado en un espejo, o sea, como una imagen especular. El momento en el cual se capta la imagen en el espejo y refleja ese momento único, no permanente en la obra del poeta.

*“en el espejo ya no sé quién soy”.*<sup>124</sup> (Al Berto, 2000, p.59).

*“alguien fotografía a alguien. el espejo enciende mi reflejo. no me reconozco en él. existe una salida secreta que nunca utilizo, ni siquiera en la fotografía”.*<sup>125</sup> (Al Berto, 2000, p.131).

Esa dualidad del yo en el espejo y del yo verdadero compone el discurso fragmentado y múltiple, como si cada vez que se proyectara una imagen

---

<sup>124</sup> Del original en portugués: “no espelho já não sei quem sou”.

<sup>125</sup> Del original en portugués: “(...) alguém fotografa alguém. o espelho acende o meu reflexo, não me reconheço nele. existe uma saída secreta que nunca utilizo, nem mesmo na fotografia”.

en el espejo, un “yo poético” surgiera diferente del anterior y único. Es por esa razón, que en cierto modo puede decirse que la primera etapa de Al Berto es una etapa de “heterónimos”, de innumerables voces hablando sobre el mundo interior del poeta, que está representado por las experiencias del mundo exterior descritas en su obra.

Uno siempre es muchos en la vida, de ahí la pluralidad de los diversos “yoes”, recordemos estas palabras de nuestro poeta: “*escribir es hablar de uno mismo y de sus vidas*”. Lo veremos cuando analicemos más en profundidad las influencias culturales con relación a otros autores en la obra de Al Berto, tal es el caso de Fassbinder en cuanto a la temática de los espejos en su filmografía.

En muchos momentos Al Berto utiliza la metáfora del espejo para marcar tal separación: la del yo que experimenta o experimentó y la del yo que ve y escribe.

*“un día, un desconocido vendrá a mi encuentro en la calle y dirá:  
te conozco, soy tu imagen perdida en una noche dentro del  
espejo.  
me quedaré mirándome en su rostro exactamente igual al mío, sin  
saber por dónde huir”.*<sup>126</sup>

Más adelante Al Berto tratará las imágenes - que antes se reflejaban en el espejo -, de lugares por donde ha pasado y ha vivenciado experiencias. Será otra vía para el mismo proceso de representación de su “yo poético”. Son trabajos como “*Quinta de Santa Catarina*” o “*Roulottes na noite de Lisboa*”.

---

<sup>126</sup> Del original en portugués: “*um dia, um desconhecido virá ao meu encontro na rua e dirá: conheço-te, sou tua imagem perdida uma noite dentro do espelho.*

*ficarei a olhar-me no seu rosto exactamente igual ao meu, sem saber por onde fugir-me”.*

Al Berto escribe para “*quitarse una carga*”, por sentirse “*adicto a la escritura*”, creando otra realidad distinta de la suya, pudiendo vivir en la piel de sus personajes aunque sólo sea durante unos minutos. Esto nos lo revela en las primeras páginas de *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto*:

*“hace años que solo puedo escribir tumbado, durante la noche, escribo continuamente. Consumo la noche observando los pies, las manos, me niego a avanzar, a moverme de aquí, me niego, es tarde, ya debería estar durmiendo, necesito abandonar el cuerpo a la somnolencia fatal de los somníferos, ¿es tarde? qué importancia tendrá que sea tarde si el cansancio del mundo no abandona la ropa. escucho el cuerpo inquieto, inmovilizado a las puertas de su propia destrucción”.*<sup>127</sup> (Al Berto, 2000, p.16).

De esta necesidad de escribir deriva un compromiso consigo mismo, esto es, una escritura cargada de fuerte intensidad, pesimismo, pasión, sexo homosexual, voluptuosidad, deseos y pérdidas, el cuerpo y sus excesos, como una necesidad secundaria de afirmarse, de buscar y hallar un espacio en un mundo que está pautado por otros valores.

De ahí procede ese rasgo de la cultura surrealista que defiende la libertad total en la forma de ser y actuar de cualquier ser humano. Al Berto expresa esa libertad a través del cuerpo, utilizándolo de medio para su creación literaria.

---

<sup>127</sup> Del original en portugués: “*há anos que só consigo escrever deitado, durante a noite, escrevo sem continuidade, queimo a noite a observar os pés, as mãos, recuso-me avançar, mexer-me daqui, recuso-me. é tarde, já deveria estar a dormir, preciso largar o corpo na dormência fatal dos soníferos. é tarde? Que importância terá ser tarde se o cansaço do mundo não abandona a roupa, ouço o corpo inquieto, imobilizado à porta de sua própria destruição*”.



*“aquel colorido de luces fue inmovilizado en la memoria por la ausencia del cuerpo delirante/donde germina y se mueve la escritura”.*<sup>128</sup> (Al Berto, 2000, p.60).

Escribir es el espacio a donde el poeta traslada sus emociones con un movimiento erótico del lenguaje y del cuerpo, escenario de su obra. El cuerpo como receptor de las sensaciones, a través de sus órganos y partes, internos y externos (boca, ojos, manos, genitales, pelos, etc.) irrumpe manifestando una especie de fruición al trasladar las experiencias al papel.

El sentimiento de supervivencia también está presente cuando el poeta se ve ahogado en la intensidad de su melancolía, angustia, soledad y miedo, temática muy explorada por Al Berto, sobre todo en las etapas posteriores a sus primeras publicaciones.

*“tengo la mirada fija en los ángulos de la casa  
intento descubrir un cruce de líneas misteriosas, y con ellas quiero  
construir un templo en forma de isla  
o con las manos disponibles para el amor.  
en realidad, estoy derrumbado  
sobre la mesa de formica sucia de una taberna verde, no sé  
donde  
busco las aves recogidas en el vértigo de la noche  
borracho entrelazo los dedos  
poseo los insectos duros como uñas desgarrando  
los rostros blancos de las casas abandonadas, a la orilla del mar  
dicen que al poseer todo esto  
podría haber sido un hombre feliz, que tiene por defecto  
interrogarse sobre la melancolía de las manos*

---

<sup>128</sup> Del original en portugués: *“Aquele colorido das luzes foi imobilizado na memória pela ausência do corpo delirante/ onde germina e se move a escrita”.*

*esta memoria lámina incansable  
un cigarro  
otro cigarro ciertamente me va a calmar  
¿qué sé yo sobre las tempestades de la sangre?. ¿y del agua?  
en el fondo sólo amo el lado escondido de las islas  
amanezco dolorosamente, escribo lo que puedo  
estoy inmóvil, la luz me atraviesa como un seísmo  
hoy, correré a la velocidad de mi soledad”.*<sup>129</sup>  
(Al Berto, 2000, p.167).

Al Berto siente la pulsión de escribir, late en su cuerpo, en su corazón y en su mente, lo empuja a pensar y a crear, es un efecto encadenado.

---

<sup>129</sup> Del original del poema “*Sem título e bastante breve*” en portugués: “*tenho o olhar preso aos ângulos escuros da casa/ tento descobrir um cruzar de linhas misteriosas, e com elas quero/construir um templo em forma de ilha/ou de mãos disponíveis para o amor./ na verdade, estou derrubado/sobre a mesa em fórmica suja numa taberna verde, não sei onde/procuro as aves recolhidas na tontura da noite/embriagado entrelaço os dedos/posso os insectos duros como unhas dilacerando/ os rostos brancos das casas abandonadas, à beira-mar./dizem, que ao possuir tudo isto/poderia ter sido um homem feliz, que tem por defeito interrogar-se acerca da melancolia das mãos/esta memória lámina incansável/um cigarro/outro cigarro vai certamente acalmar-me/que sei eu sobre tempestades do sangue? e da água?/no fundo, só amo o lado escondido das ilhas/amanheço dolorosamente, escrevo aquilo que posso/estou imóvel, a luz atravessa-me como um sismo/hoje, vou correr à velocidade da minha solidão”.*

#### 5.4.- Lo efímero de la pasión

La primera parte de la obra de Al Berto, guarda una dualidad que a simple vista no se puede observar. “...mi destino estaba trazado, morir aprisionado junto al Tajo” dirá el poeta en alguna ocasión, en sus regresos a Lisboa.

Es una poética melancólica, perturbadora en muchos sentidos, pero que a la vez está celebrando la vida intensamente y la percepción de la muerte como una consecuencia inevitable del proceso de vivir.

*“...escribo con el miedo y el susto dentro de cada palabra. la vida alcanza la espiral vertiginosa de la noche. es esta palabra la que me sirve para nombrarte y no otra: miedo. los textos progresan con la desolación de la casa, palpitan sobre el papel, me duelen los dedos y los ojos, los órganos del cuerpo que nunca he visto. el pecho desgastado por la enfermedad. por una hendidura en las maderas crece el alba. penetra, entra por la ventana, invade la intimidad en penumbra de la habitación. dejo de escribir. estoy demasiado cansado. en el agotamiento de la noche me encontré conmigo mismo enumerando las cosas amadas. las pongo en el sitio donde siempre han estado, les doy una edad, una utilización, y antes que la mañana caiga sobre la casa recreo el mundo. después, espero el sueño. se me hinchan los párpados, adivino los sueños anteriores a mi edad. el cuerpo se escurre por el abismo florecido de las galaxias. nada sé de mí durante estas horas, absolutamente nada”.*<sup>130</sup> (Al Berto, 2000, p.132).

---

<sup>130</sup> Del original en portugués: “escrevo com o medo e o susto dentro de cada palavra. a vida atinge a espiral vertiginosa da noite. é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo. os textos progridem com a desolação da casa, latejam sobre o papel, doem-me os dedos e os olhos, os órgãos do corpo que nunca vi. o peito desgasto pela doença. por uma fenda nas madeiras cresce a alba. perfura, entra pela janela, devassa a

En este tipo de fragmentos poéticos, la obra autobiográfica se hace más evidente aún. El escritor se acerca al lector mediante la minucia de detalles de su vida íntima, de su vida interior, estableciendo un pacto entre el texto y el lector a través del “yo poético”, con la sensación de estar leyendo el diario de alguien que no tenía la intención de escribirlo, pero que al final lo hizo, dibujando con palabras cada instante - sabiendo que lo efímero sólo se hace eterno merced a la escritura-.

*“La pasión se construye con la misma velocidad fulminante con que se arruina, porque las grandes pasiones siempre son efímeras”.*

Será por ello que la mirada de Al Berto hacia el mundo desempeña un papel de cámara fotográfica, registrando imágenes que, una vez congeladas en la retina, las trasladará en seguida al papel, transformando la “fotografía” mental en una “estampa poética”.

Esa forma de contar lo que ve y lo que siente, de fragmentar sus confesiones cotidianas, es otro punto de hacer partícipe y de acercarse al lector, en algunos versos lo vemos de forma evidente:

*“yo no puedo contarle todo, lector...”* (Al Berto, 2000, p.25).

*“seguramente el lector no creerá que...”* (Al Berto, 2000, p.109).

Este acercamiento puede verse contrarrestado por el uso de imágenes provocadoras, palabras crudas y el relato de situaciones violentas, las tres cosas que abundan en la primera etapa de la obra albertiana, quizás en

---

*intimidade penumbrosa do quarto. paro de escrever, estou muitíssimo cansado. na exaustão da noite dei comigo a enumerar as coisas amadas. ponho-as nos lugares onde sempre estiveram, dou-lhes uma idade, uma utilização, e antes que a manha se abata sobre a casa recrio o mundo. depois, espero o sono. incham-me as pálpebras, adivinho os sonhos anteriores à minha idade.o corpo escorrega pelo abismo florido das galáxias. nada sei de mim durante essas horas. absolutamente nada”.*

parte invocando lo que dijo Roland Barthes “*que el lenguaje es una piel*”, aunque Al Berto parece que va más allá y extiende el lenguaje por todo el cuerpo en su obra, como venimos comprobando en estas páginas.

*“llegó el momento de alimentarnos con lo que el cuerpo segrega. la herida, el sudor, la meada, la saliva, la mierda, el más repugnante esputo. se hizo absolutamente necesario conocer las texturas de la piel, estar atento a la contracción de los órganos, dilataciones de los orificios, contorsiones y sosiego de las venas, de los huesos y de los nervios.*

*horas y horas oyendo los ruidos de las distantes entrañas vivas, el pedo, el eructo, la tos, de preferencia convulsa, y la respiración”.*<sup>131</sup>

(Al Berto, 2000, p.24).

El autor se vale de un discurso de carácter descriptivo, mezclando la vida con la muerte, trabajando sobre el cuerpo, sobre los espacios, haciendo uso de palabras, adobándolas con un sentido “*escatológico*”, frases sórdidas, actos humanos rebozados de sexo, objetos... y como centro el “*yo poético*”, sus emociones y sus sentimientos.

De los relatos y apuntes de sus diferentes viajes por Europa, hace una descripción pormenorizada de los detalles, matices, colores, luces, reflejos...reproduciendo lo que de hecho pasó o quizá creando una realidad distinta, paralela a lo vivido, influenciada por sus experiencias y por el momento cultural.

---

<sup>131</sup> Del original en portugués: “*chegou o momento de nos alimentarmos com o que segrega o corpo. ranho, suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro. tornou-se absolutamente necessário conhecer as texturas da pele, estar atento às contrações dos órgãos, dilatações dos orifícios, contorções e sossegos das veias, dos ossos, dos nervos. horas e horas ouvindo os ruídos das distantes entranhas vivas, o peido, o arrote, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração*”.

*“velos de Granada al amanecer, noche lenta y avergonzada, remota noche árabe, Sevilla, ¡Dios Mío! Sevilla y un insoportable olor a virginidad de yeso. remolinos, adolescentes desnudos, es solo elegir, sueño ligero del corazón perturbado. niños pálidos se cortan los pies con las conchas sucias de El Palo...”*<sup>132</sup> (Al Berto, 2000, p.17).

*“te escribo para no sentirme solo. tacho la palabra capaz de revelar mi secreto. ¿tendré secretos? ¿revelar el qué? si me puedo reír de mí mismo sin que eso me duela. apago rápidamente el texto que me refleja. acuchillo el rostro que me simula. hilvano heridas en las muñecas. llevo flores a la sepultura donde me he retirado para escribir. tengo miedo y te escribo cartas insensatas...”*<sup>133</sup> (Al Berto, 2000, p.41).

El acto de escribir es la forma que Al Berto utiliza para seguir viviendo o sencillamente para existir, pese al miedo constante expresado por sus fantasmas interiores que no le abandonan. Emerge el miedo en muchos momentos de su producción literaria.

El acto de escribir tiene tanta fuerza en la primera etapa de la obra albertiana, que parece tener vida propia o como Melo e Castro (1989) dijo: es *“poesía de poesía”*.

---

<sup>132</sup> Del original en portugués: *“...véus de Granada ao amanhecer, noite lenta e envergonhada, remota noite árabe, Sevilha, Meu Deus! Sevilha e um insuportável cheiro a virgindade de gesso. redemoinhos, adolescentes nus, é só escolher, ligeiro sono do coração perturbado. crianças pálidas cortam os pés nas conchas sujas de El Palo...”*

<sup>133</sup> Del original en portugués: *“escrevo-te para não me sentir só. risco a palavra capaz de revelar o meu segredo. terei segredos? revelar o quê? se posso rir de mim mesmo sem que isso me doa. apago rapidamente o texto que me reflecte. esfaqueio o rosto que me simula. alinhavo feridas nos pulsos. levo flores à sepultura onde me recolhi para escrever. tenho medo e escrevo-te cartas insensatas...”*

De un lado está Alberto y de otro lado del espejo *Al Berto*, que asume distintas caras y vive en distintos cuerpos. Alberto habla con *Al Berto*, lo ama, lo odia, se separa de él y se vuelve a juntar a través siempre del texto-cuerpo. Un yo fraccionado, dividido.

Aunque sea más evidente en la segunda etapa del poeta, cuando escribe *A Secreta Vida das Imagens*, por ejemplo, es posible encontrar en *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* el uso de frases, de ideas, de personajes extraídos de otras obras, un ejercicio de parafraseo o una reverencia explícita a sus más admirados autores. Lo cierto es que en algunos momentos la intimidad establecida “*con sus autores*” es tan grande, que se crea una complicidad entre *Al Berto* y el artista creador.

*“una abeja aletea contra los vidrios de la ventana. se salva por una rendija se pierde en el aire tibio de la tarde. Moustapha regresó de Biskra donde tal vez vive a la sombra inmoralista de Gide”.*<sup>134</sup> (*Al Berto*, 2000, p.43).

En este caso no se diría que Gide o Burroughs son modelos literarios, más bien son esos personajes que se pasean por el interior de la obra albertiana, cuyos pasos están siempre dirigidos por Alberto pero que ejercen una gran influencia biográfica en la obra del poeta, en este texto hace alusión a la obra del escritor francés André Gide, del *L'Inmoraliste*.

También William Burroughs, que murió un par de meses después que *Al Berto* en agosto de 1997, tiene una importante carga autobiográfica en su obra, sus inclinaciones homosexuales, su adicción a las drogas, su vida de *outsider*, el surrealismo y la sátira, serán temas recurrentes en su obra narrativa (*Yonqui o Queer* son muestra de ello como también lo es *El*

---

<sup>134</sup> Del original en portugués: “*uma abelha esvoaça contra os vidros da janela. salva-se por uma fresta perde-se no ar tépido da tarde. Moustapha regressou de Biskra onde se calhar vive a sombra imoralista de Gide*”.

*almuerzo desnudo*, obra referente de la *Beat Generation*) en cuanto a sus manifestaciones artísticas de rango contracultural y siendo ídolo de los beatniks (como lo fue Jack Kerouac y su novela *On the Road*, diario de viajes y apuntes escritos a través de la *ruta 66 americana en 1951*, y de A.Ginsberg, de quien se comentó su relación de amante con W.B).

Aplicó entre otras técnicas el *cut-up*, que Al Berto utilizó, como vimos en anteriores capítulos, por influencias de W.B en esta etapa inicial, collages narrativos o la destrucción de las normas sintácticas y semánticas sin llegar a perder el sentido de lo relatado, lo plasmaría “*como novedoso*” en sus primeras obras.

La elección de estos “*personajes*” provocadores y controvertidos no es casual, si se tiene en cuenta que la mayoría de ellos defendían las mismas ideas que Al Berto: La pasión efímera, el amor homosexual, el placer y la sensualidad, la drogadicción o el alcohol; ideas que estaban perseguidas por el régimen político y cultural, aquí, sin embargo, son tratadas de forma abierta, como un relato cotidiano que se mezcla con el universo imaginario del poeta.

Paralelamente a la temática del miedo, está la cuestión del tiempo en la obra de Al Berto. En la primera etapa de sus trabajos, lo observamos con más insistencia, en los textos dedicados a “*Quinta de Santa Catarina*”, donde los recuerdos efímeros del pasado se funden con el presente recuperándolos, frente a un sentimiento pesimista de futuro.

*“poco más que decir. camino dejando caer los últimos residuos de la memoria. fragmentos de noche escritos con el corazón presintiendo catástrofes del mundo. la gran soledad es un lugar blanco poblado de mitos, de tristeza y de alegría. pero estoy casi siempre triste. algunas fotografías me revelan que en otros lugares ya he estado triste. por ejemplo, en el fondo de este pozo vi iniciarse la sombra del adolescente que fui. Agua lunar, cañaverales, luminosos escarabajos, este sol quemando la piel de*



*las plantas. camino por los textos y me voy dando cuenta de todo esto. lo que empiezo y dejo sin terminar, como dejaré la vida, tengo certeza, inacabada. el mundo me ha pertenecido, la memoria me revela esta herencia, ese bien. hoy, sólo siento el viento reavivar heridas, nada poseo, ni siquiera el sufrimiento. otra memoria va tomando forma, me asusta, todavía casi nada ha sucedido y ya envejecí tanto, un juego de astillas es todo lo que poseo, la memoria que viene aún no tiene su dolor dentro. las fotografías y los textos, tu rostro, podrían proyectarme para un futuro más feliz, o contarme los desastres de los recomenzados regresos. pero, cuando más tarde conseguí darme cuenta que la vida vibró en mí, un instante, tendré la certeza de que nada de aquello me perteneció. ni incluso la vida, ninguna muerte. en la misma posición, reclinado sobre mi frágil cuerpo, recomienzo a escribir. estoy otra vez ocupado en olvidarme. escribir es morada precaria para el vagar del corazón. me queda la perturbación de haber atravesado los días, humildemente, sin quejidos. anochece o amanece, da lo mismo”.*<sup>135</sup> (Al Berto, 2000, p.133).

---

<sup>135</sup> Del original en portugués: “pouco mais há a dizer. caminho largando os últimos resíduos da memória. fragmentos de noite escritos com o coração a pressentir as catástrofes do mundo. a grande solidão é um lugar branco povoado de mitos, de tristezas e de alegria. mas estou quase sempre triste. por exemplo, no fundo desse poço vi inclinar-se a sombra adolescente que fui. água luar, canaviais, luminosos escaravelhos, este sol queimando a pele das plantas. caminho pelos textos e reparo em tudo isto. o que começo deixo inacabado, como deixarei a vida, tenho a certeza inacabada. o mundo pertenceu-me, a memória revela-me essa herança, esse bem. hoje, apenas sinto o vento reacender feridas, nada possuo, nem sequer o sofrimento. outra memória vai tomando forma assusta-me, ainda quase não aconteceu e já envelheci tanto. um jogo de estilhaços é tudo que possuo, a memória que vem ainda não tem a dor dentro dela. as fotografias e os textos, teu rosto, poderiam projectar-me para um futuro mais feliz, ou contarem-me os desastres dos recomeçados regressos. mas, quando mais tarde conseguí reparar que a vida vibrou em mim, um instante, terei a certeza de que nada daquilo me pertenceu. nem mesmo a vida, nenhuma morte. na mesma posição, reclinado sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever. estou de novo ocupado em esquecer-me. a escrita é precária morada para o vagar do coração. resta-me a

El tiempo transcurre a través de la observación de objetos, fotografías del pasado, imágenes en el espejo, sensaciones de estar en un lugar determinado, donde se dimensionan las emociones del poeta.

Al Berto observa y contempla sin explorar nada, de la misma manera que si hiciese una fotografía mental y luego tratara de describirla y, a la vez, diseccionar las emociones captadas al disparar la cámara bajo los distintos ángulos, desde los cuales se ha enfocado ese momento, esa atmósfera o esos objetos para hacerlos eternos en el papel, considerando el carácter efímero de la mirada.

Establece una relación íntima con la ciudad, con el lugar donde nació y creció, con la ciudad que le acogió ya en edad adulta, así como con todos los sitios por donde pasó durante su “*exilio*”, retratando la decadencia de los ambientes marginales y todo tipo de excesos. Esta relación lo acerca a Baudelaire, por el modo de observar la ciudad como lo hizo el autor francés en su soneto “*à une passante*”, o como lo hizo también Cesário Verde, escritor portugués que en muchos puntos de su obra es comparable su temática con la de Al Berto, como más adelante analizaremos.

Tal como hacia Rimbaud, mediante la repetición de la forma verbal “*hay*”, Al Berto escribe el poema “*Rádio Pirata*” en el que hace una exposición de imágenes en secuencia con violencia y desesperación:

*“...hay una ciudad reventando en la humedad vertiginosa de la noche y un hombre con mirada de azúcar apoyado al neón melancólico de las esquinas espera el próximo chute de heroína...hay una ciudad por debajo de la piel y una casa de sangre coagulada en la memoria atravesada por tubos muertos y*

---

*perturbação de ter atravessado os dias, humildemente, sem queixumes. anoitece ou amanhece, tanto faz”.*

*un cuerpo goteando sus penas...hay una ciudad de alarmas y un tilt doloroso de flipper dentro de mi pulmón adolescente y un dolor de lluvia fustigando el sexo adormilado en el suelo entarimado de la habitación de esta pensión...*

*hay una ciudad de mugre y de esperma resequido y una pastilla elástica pegada en el fondo de un vaso...hay una sonrisa..."*<sup>136</sup>

(Al Berto, 2000, p.147).

---

<sup>136</sup> Del original en portugués: "...há uma cidade a rebentar na umidade vertiginosa da noite e um homem com olhar de açúcar encostado ao néon melancólico das esquinas espera o próximo shoot de heroína...há uma cidade por debaixo da pele e uma casa de sangue coagulado na memória atravessada por canos rotos e um corpo pingando magoas...há uma cidade de alarmes e um tilt lancinante de flipper dentro do meu pulmão adolescente e uma dor de chuva fustigando o sexo adormecido no soalho do quarto de pensão...há uma cidade de visco e de esperma ressequido e uma pastilha elástica presa ao fundo dum copo...há um sorriso..."

## 5.5.- La geografía del mar

Lisboa en este aspecto juega el papel de una ciudad decadente, mísera y triste, donde el autor palpa los bajos fondos de la noche y se asoma a los abismos más negros de la metrópolis, “rescatando” un tema que ha sido muy común en la literatura portuguesa, el mar y todo lo que entraña una ciudad portuaria.

*“yo soy el navegador de la memoria de las Indias cerca de la muerte...”<sup>137</sup> (Al Berto, 2000, p.18).*

El mar (océano Atlántico) se hace presente en gran parte de sus trabajos:

*“del mar sube un canto casi inaudible, del cuerpo se propaga un estremecimiento, un seísmo que se transmite a la tierra fecunda. el sol ya se esconde detrás de las rocas, purpúreo, un barco contra la luz, ¿o sería una visión de dios en el crepúsculo del alba?”<sup>138</sup> (Al Berto, 2000, p.18).*

El mar en los trabajos de Al Berto también está asociado a su infancia, “paraíso” donde se apoya para soportar la vida, lugar que le inspira permanecer, pero al mismo tiempo tiene la voluntad de querer cambiar hacia otras geografías nuevas y menos dolorosas.

*“hoy, abrí nuevamente la ventana por donde siempre me asomo y escribí: aquí está la inmovilidad acuática de mi país, el oceánico*

---

<sup>137</sup> Del original en francés: “Je suis le navigateur de la mémoire des indes proches de la mort...”

<sup>138</sup> Del original en portugués: “...do mar sobe um canto quase inaudível, do corpo propaga-se um estremecimento, um sismo que se transmite à terra e a fecunda. o sol já se esconde atrás dos rochedos, purpúreo, um barco em contraluz, ou seria uma visão de deus no crepúsculo da alba?”

*abismo con olor a ciudades para soñar. me invaden las ganas de permanecer aquí, para siempre, en la ventana, o partir con las mareas y nunca más volver...*<sup>139</sup> (Al Berto, 2000, p.12).

La ventana es el lugar desde donde Al Berto contempla el mundo y lo observa, como si él, en ese instante, estuviera ajeno, en un espacio exterior. En este caso es evidente la separación entre *Al Berto* y Alberto, el que observa y describe, y el ciudadano que vive y forma parte de aquella realidad cotidiana.

El poeta con su mirada oceánica se encuentra en esa encrucijada que es la vida, la cual le plantea una disyuntiva: permanecer en la inmovilidad o partir para siempre. En mi opinión, se refiere a un viaje por los territorios de la vida más que a un viaje sin regreso (entiéndase el de Alfonsina Storni, del suicidio adentrándose en el mar para morir).

En "*Lisbon Revisited*", un poema pessoano de 1926, donde el poeta observa la ciudad de su infancia con una mirada de inquietud, tristeza y melancolía, de la misma forma que Al Berto; la separación del exterior e interior, de lo real y de lo deseado queda patente, al igual que en los poemas albertianos "*Quinta de Santa Catarina*" y "*Mar-de-leva*" (Sines).

*"Otra vez te vuelvo a ver  
ciudad de mi infancia temerosamente perdida  
ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí...  
¿Yo? ¿Pero soy yo el mismo que aquí viví, y aquí regresé.  
Y aquí he vuelto a regresar, y a regresar,  
y aquí de nuevo he vuelto a regresar?  
¿O somos, todos los "Yoes" que estuvieron aquí o estuvieron*

---

<sup>139</sup> Del original en portugués: "*Hoje, abri novamente a janela onde sempre me debruço e escrevi: aqui está a imobilidade aquática do meu país, o oceânico abismo com cheiro a cidades por sonhar. Invade-me a vontade de permanecer aqui, para sempre, à janela, ou partir com as marés e jamais voltar*".

*una serie de cuenta-entes conectados por un hilo-memoria  
una serie de sueños de mí de alguien fuera de mí?”<sup>140</sup>*  
( A.Campos, 2002, p.301).

En Pessoa (Álvaro de Campos) el paso del tiempo, la relación de un pasado feliz con un presente melancólico remite de manera casi inevitable -constante que es evidente en la poesía portuguesa- al mar y a las glorias conquistadas durante el grandioso pasado histórico. Al Berto y Pessoa, en la figura de Álvaro de Campos, miran a su mundo, a su ciudad, con cierto agotamiento y desdicha, deseando invocar y encarnar a héroes del pasado lusitano.

A la sombra de esta observación está el exilio de sí mismo en que vive Al Berto toda su vida. Una búsqueda incesante por algo que no llega y le provoca desasosiego e incertidumbre. Esto lo podríamos también aplicar a la obra pessoana en lo referente a Álvaro de Campos. Ambos escritores guardan la similitud de la fragmentación del discurso, el caos y la decadencia con una mirada descriptiva, melancólica y subjetiva.

Cada personalidad poética comprende una mirada distinta sobre el mundo, una percepción diferente. Dentro de estas personalidades hay múltiples formas de sentir, surge un yo femenino, como surge también la obsesión de Al Berto por su imagen ante el espejo, (mito del Narciso). Un miedo a esa imagen congelada de Narciso, conjugando el placer y el terror al mismo tiempo.

---

<sup>140</sup> Del original en portugués: “*Outra cidade te revejo,/cidade da minha infância pavorosamente perdida/cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...//Eu? Mas sou o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,/E aqui tornei a voltar, e a voltar,/E aqui de novo tornei a voltar?/Ou somos, todos os Eu que estive aqui ou estiveram,/ Uma serie de conta-entes ligadas por um fio-memoria,/Uma serie de sonhos de mim de alguém de fora de mim?”*

La ciudad del mar es también uno de los escenarios donde el poeta se transforma por medio de sus más plurales personajes y a donde dirige su mirada. Donde libera extrañas pulsiones que van asociadas tanto a la vida como a la muerte. La atracción y el encanto conviven con el temor.

*“La noche de Lisboa es interminable, sin salida- como esta década sin pasión”,* relata el poeta.

*“Incluso tendrás tiempo para la tristeza y para el dolor. Tendrás tiempo para esa humana y absurda tarea que es morir”.*

El tipo de discurso construido sobre imágenes oníricas, descripciones intensas, cargadas de emociones típicas del simbolismo rimbaudiano, aparece en los primeros libros de Al Berto.

*“...en la orla de las florestas – las flores de sueño estallan, tintinean, iluminan -, la chica con labios de naranja, las rodillas cruzadas en el claro diluvio que irrumpe desde los prados, la desnudez sombreada atravesando y vistiendo el arco iris, la flora, el mar”.*<sup>141</sup> (Rimbaud, 2007, p. 13).

Fragmento que ejemplifica la similitud de los dos discursos y va más allá del uso de imágenes surrealistas, arrastra ese tono melancólico en el que se percibe la soledad y el aspecto biográfico que existe en sus obras.

Rimbaud, igual que Al Berto, llevó sus viajes a sus libros, revelando la tendencia a huir, quizá a huir de sí mismo y de su realidad que no corresponde con lo idealizado. Ambos comparten el punto de regreso obligatorio a sus orígenes.

---

<sup>141</sup> Del original en francés: *“A la lisière de la forêt – les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, - la fille à lèvres d’orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu’ombrent, traversent et habillent les arc-en-ciel, la flore, la mer.”*

La ciudad es elemento importante de ambas poéticas, toda vez que es a través de ella desde donde observan el ambiente, el caos, el exceso, las gentes... la infelicidad de pertenecer a un mundo que no les comprende, a un mundo que les hace huir de lo real; a fin de escapar de una existencia vacía, idealizan otra realidad. Ahí radica su posicionamiento ante el mundo, en esa intemperie en la que están inmersos y desde donde operan para transgredir los cánones puramente formales, morales o aquellos otros encorsetados en una tradición de la que deliberadamente estos poetas se alejan.

Son muchas las comparaciones que pueden hacerse entre Al Berto y Rimbaud, a las que en varias ocasiones ya hemos aludido; cabe decir simplemente que la estructura de la obra de Rimbaud da forma a la de Al Berto.

La biografía de los dos autores se asemeja en muchos sentidos en bastantes de sus escritos y "*nuestro poeta*" se va a referir al autor francés de forma directa o metonímicamente en buena parte de sus obras.



## 5.6.- Las miradas del viajero

El texto de Al Berto es la transfiguración de lo que el autor siente. No está comprometido con ninguna forma establecida de pensar, con ningún patrón cultural o modo de interpretación artística. El texto es absolutamente necesario para transmitir su percepción del mundo, para conectar el mundo real y el mundo de la ficción, entre sus emociones sobre lo que le rodea y su propia realidad.

La poesía, la vida del poeta, debe llegar allí donde no llega el pensamiento. Su poesía es una lucha para conseguir que cada uno viva como quiera, no ser vulgares ni mediocres. Rompe con los valores y los principios éticos y morales.

Al Berto escribe esos poemas de amor efímero, que duran una sola noche, la ausencia del cuerpo amado es grande como lo es el insomnio que avanza cruel, a golpe de somnífero y tragos de agua.

Fuera del amor la vida tiene menos tiempo.

*“te escribo sintiendo todo esto  
en un instante de mayor lucidez podría ser el río  
las cabras escondiendo el delicado tintineo de sus cascabeles  
entre las sales de plata de la fotografía  
podría alzarme como el castaño de los cuentos susurrados junto  
al fuego  
y deambular tembloroso como las aves  
o acompañar a la sulfúrea mariposa revelándose en la saliva de  
los labios  
podría imitar a aquel pastor  
o confundirme con el sueño de la ciudad que poco a poco muere  
su propia inmovilidad  
habito en este país de aguas por equivocación necesito las  
radiografías de los huesos*

*rostros desenfocados  
manos sobre cuerpos impresos en el papel y en los espejos  
date cuenta  
que no poseo nada más  
no siendo este mensaje que sigue hoy manchado de granos de  
granada  
date cuenta  
cómo el corazón de papel ha amarilleado en el olvido de  
amarte*.<sup>142</sup> (Al Berto, 2000, p.207).

Al Berto, en definitiva, escribe sobre aquellas cosas que ve y que interioriza, para luego transformarlas en palabras. Sus experiencias, relatadas a lo largo de sus viajes y el período que vivió fuera de Portugal, sirven de constante muestra. El poeta ha viajado por una Europa que pasaba de la década de los años 60 a la de los 70 con el signo de los cambios políticos y con una cultura *underground* que reflejan sus textos.

Todo el texto de *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* revela el ambiente que se respiraba en la época desde la mirada del poeta. En esos textos Al Berto hace un tipo de confidencias, semejante a un diario. Cuenta sus experiencias de forma indirecta, como si no hubiese sido él protagonista de todo lo que relata.

---

<sup>142</sup> Del original en portugués: “*escrevo – te a sentir tudo isto/e num instante de maior lucidez poderia ser o rio/as cabras escondendo o delicado tilintar dos guizos nos saís de prata da fotografia/poderia erguer-me como o castanheiro dos contos sussurrados junto ao fogo/e deambular trémulo com as aves/ou acompanhar a sulfúrica borboleta revelando-se na saliva dos lábios/poderia imitar aquele pastor/ou confundir-me com o sonho de cidade que a pouco e pouco morde a sua imobilidade/ habito neste país de água por engano/são-me necessárias imagens radiografias de ossos/rostos desenfocados/mãos sobre corpos impresos no papel e nos espelhos/repara/ nada mais possuo/ a não ser esse recado que hoje segue manchado de bagos de romã/ repara/como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te amar*”.

Entran en acción los personajes que lo representan (Tangerina, Nému, Nervokid) actores de las experiencias relatadas que al mismo tiempo se entrelazan en fragmentos de diálogos con la vida, la melancolía por ver imágenes de sí mismo reflejadas en el espejo de las ciudades, esa decadencia que el poeta buscaba para la confrontación, la lucha de ideas, de palabras, la última noche sin dormir, mientras el mundo puede desmoronarse a nuestro alrededor, lo vemos en el siguiente párrafo

*“paisajes la luna en cuarto creciente en la humedad de la mirada. la sal de la noche entorpeció el sueño en el pecho jadeante de mi amigo. por fin, el sol abrió un abanico de haces luminosos sobre el mar, amaneció, insectos horribles chocaban contra la vidriera. las lágrimas endurecieron formaron siluetas, la mía y la tuya. no sé si nos confundimos, si finalmente conseguíamos vivir con la misma sombra. escribo despacio estos paisajes. tus manos doloridas buscan el sueño interior de las mías. estamos solos. abandonados en el silencio de la noche de las ciudades. los mejores soles fueron aquellos que, fugazmente, irrumpieron de las tinieblas. sin darnos cuenta que habíamos sido el uno para el otro nuestros juguetes preferidos. tus manos adolescentes calmaban mis nervios exhaustos. jugábamos hasta el vómito, estirados sobre la espuma del mar, cubiertos de claridad y de algas, éramos el oleaje del océano. vivimos en el temblor de mil gotas de sal, en el atardecer de mil deseos de esperma. ahora, olvidados de todo, podemos dormir, o huir, en la frágil escurridiza niebla de las pasiones”.*<sup>143</sup> (Al Berto, 2000, p.18).

---

<sup>143</sup> Del original en portugués: *“paisagens/a lua em quarto crescente na humidade do olhar. o sal da noite entorpeceu o sonho no peito ofegante de meu amigo. por fim, o sol abriu um leque de feixes luminosos sobre o mar, amanheceu. insectos medonhos embatiam nas vidraças. as lagrimas endureceram, formaram silhuetas, a minha e a tua. não sei se nos confundimos se finalmente conseguíamos viver com a mesma sombra.*

La literatura que nace de dos cuerpos que se confunden, se separan y vuelven a fundirse, se establece a través de estas entidades que crean un juego de espejos que coincidirán a posteriori en los textos.

*“y cuando atraveses el espejo será posible tocar el deseo”.*

El mensaje gravita en torno al “yo” o a los “yoes” como en Rimbaud. Un “yo” que revive momentos de su pasado, de su infancia, transportando al lector hacia el paisaje de las emociones recordadas. Esto rompe, en parte, con la imagen del escritor que, al principio de su obra, como ya hemos visto y comentado, se centraba más en la pasión sexual de las noches, los suburbios, la marginalidad del sexo, las drogas...etc.

Efectuadas esas lecturas de autores, que de un modo u otro, han podido influir en su vida tan ligada siempre a la experiencia de la escritura, de manera especial en los años iniciales con la *beat generation*, como con otros escritores y artistas citados anteriormente. Al Berto escribió, de su infancia añorada, de los paisajes visitados a lo largo de “*su exilio*”, del mar y los viajes, del amor y de la soledad, de Lisboa y Sines, esas ciudades atlánticas que impregnan de salitre su alma, y sobre la melancolía del ser humano.

*“...ahí afuera llueve. Llueve sin parar. y Lisboa parece encogerse dentro de tu sueño”,* escribe el poeta.

*“sabes que esta es tu casa: se llama Lisboa”.*

---

*escrevo devagar estas paisagens. tuas mãos doidas procuram o sono interior das minhas. estamos sóis, abandonados ao silêncio da noite das cidades. os melhores sóis foram aqueles que, subitamente, irromperam da treva. sem nos apercebermos que tínhamos sido um para o outro nossos brinquedos preferidos. tuas mãos adolescentes acalmavam meus nervos exaustos. brincávamos até o vômito, estendidos na espuma do mar, cobertos de claridade e de algas, éramos o marulhar do oceano. vivemos no tremeluzir de mil gotas de sal, no entardecer de mil desejos de esperma. agora, esquecidos de tudo, podemos dormir, ou fugir, no frágil nevoeiro das paixões”.*

Por el contrario, en otro de los fragmentos poéticos, unos versos más adelante del mismo catálogo de la exposición de fotografía de Stanislas Kalimerov, *La Dernière Scène* (Lisboa,1995) dice el poeta: "*guardo las ruinas del mundo y digo, venga... no pares en ningún puerto, en ninguna ciudad, olvida Lisboa*".

Esta otra cara de Al Berto se revela cuando él, a finales de 1974, regresa a Portugal. Durante los viajes experimentó otras sensaciones más vertiginosas, toda vez que el ambiente europeo en muchos aspectos se distinguía del conservadurismo que por aquel entonces reinaba en su país. Puede que por esa misma razón el poeta haya encontrado el refugio adecuado en la escritura, el mundo exterior no le despertaba interés, y quizá la única forma de expresar los sentimientos y su intensidad fuera mediante el acto de escribir.

También cuando escribe sobre Lisboa encuentra en la noche de esta ciudad el espacio idóneo para dejar "*libres*" tanto el cuerpo como la imaginación.

*"es en estado de enamoramiento cuando avanzo noche adentro. amo esta ciudad, secretamente, hasta romper el alba. pero las ciudades quizá se hayan metamorfoseado en desiertos donde nos habituamos a pasear la melancolía. Lisboa es, probablemente, uno de esos desiertos – el más melancólico que conozco".<sup>144</sup> (Al Berto, 2001, p.41).*

Cuando se refiere a la ciudad de su infancia, el tono es distinto, melancólico por los recuerdos, pero también contrariado por ese cambio

---

<sup>144</sup> Del original en portugués: "*é em estado de enamoramento que avanço noite dentro. amo esta cidade, secretamente, até o romper da alba. mas, as cidades talvez se tenham metamorfoseado em desertos onde nos habituamos a passear a melancolia. Lisboa é, provavelmente, um desses desertos – o mais melancólico que conheço*".

entre la ciudad de Sines antaño y la ciudad de Sines metamorfoseada por el progreso y el transcurrir del tiempo.

*“la noche llega impaciente por cíclicos vientos, resplandecen  
peces en las paredes de la habitación  
duermo sobre las aguas y tengo miedo  
me encojo en la cama estrecha, en su interior, donde el lino ya no  
fulgura  
caída a caída, vuelo  
no consigo dormir con esta herida  
las máquinas susurran, trepan por las paredes, se abren de par  
en par las puertas, invaden la casa, ocupan los sueños.  
sirenas, alarmas dolorosas, cremalleras de la noche resonando en  
el límite del cuerpo.  
me levanto y salgo a la calle  
camino bajo la lluvia endulzada de la mañana, las piedras se  
encienden por dentro, me reconocen  
una voz líquida se arrastra por el interior de mis pasos, resuena  
por las esquinas aún vivas de tu cuerpo  
en ti atracan los barcos y la sombra de los grandes navíos del  
mundo  
vive el pez, se agitan algas y medusas de mil deseos  
en ti descansan los pájaros llegados de otras rutas  
secan las redes, se pone el sol  
en ti se abandonan la resaca de las olas y la sal de mis ojos  
los árboles inclinados, los frutos y las dunas  
en ti trasnocha la savia cansada de las palabras, el zumo de la  
hierba y el azúcar transparente de los frutos  
en ti crece el necesario silencio, las ostras enfermas y las perlas  
de los mares sin rumbo*

*en ti se pierden los vientos, la soledad del mar y este demorado lamento*".<sup>145</sup> (Al Berto, 2000, p.159).

"La tematización de la ciudad" en la poética albertiana bien sea Sines, Lisboa o cualquier otra ciudad europea es una pieza clave en la poética de Al Berto. La ciudad es el espacio por donde el "yo poético" camina sin rumbo fijo, en esa infatigable búsqueda de un sentido para alimentar su existencia.

*..."No somos felices...pero qué importa si tenemos la memoria llena de lejanas líneas de agua, de mapas, de rostros secretos, de biografías y de miradas, de paisajes y de naufragios, de cielos...La memoria y el cuerpo son un fascinante libro de viajes".*

Palabras del poeta que fueron recogidas por Luis Manuel Gaspar y Manuel de Freitas en el libro *Dispersos* (2007). Son textos recopilados que habían sido publicados en distintos medios artísticos, catálogos, revistas, folletos, suplementos de prensa, etc, el criterio de selección corresponde a un grado de exigencia semejante al que tuvo Al Berto para

---

<sup>145</sup> Del original en portugués: *"a noite chega-me irrequieta de cíclicos ventos, cintilam peixes pelas paredes do quarto/durmo sobre as águas e tenho medo/ encolho-me no leito estreito, no fundo dele, onde o linho já não fulgura/ queda a queda, vôo/ não consigo dormir com essa ferida/ as maquinas sussurram, trepam pelas paredes, escancaram portas, invadem a casa, ocupam sonhos/sirenes, alarmes lancinantes, cremalheiras da noite ressoando no limite do corpo/levanto-me e saio para a rua/caminho na chuva adocicada da manha, as pedras ascendem-se por dentro, reconhecem-me/uma voz liquida arrasta-me no interior , ecoa pelos recantos ainda vivos do teu corpo/em ti acostam os barcos e a sombra dos grandes navios do mundo/vive o peixe, agitam-se algas e medusas de mil desejos/em ti descansam os pássaros chegados doutras rotas/secam as redes, poe-se o sol/ em ti se abandona a ressaca das ondas e o sal dos meus olhos/as árvores inclinadas, os frutos e as dunas/em ti pernoita a seiva cansada das palavras, o suco das ervas e o açúcar transparente das camarinhas/em ti cresce o preciso silencio, as ostras doentes e as perolas dos mares sem rumo/em ti se perdem os ventos, a solidão do mar e este demorado lamento".*

la inclusión personalizada de algunos de sus textos en su libro *O Anjo Mudo* (1993).

La ciudad siempre aparece como una imagen recortada en trozos diminutos. Son los objetos que están en ella, los símbolos, los personajes, todo ese conjunto que compone una fotografía, un flash, donde se mezcla lo real con el imaginario del poeta y su universo particular. En *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas* (2ª obra de Al Berto, 1979) la fragmentación y la importancia de la ciudad queda patente.

Mientras que en *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* está redactado con un estilo más cercano a la forma de diario, *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas* lo redacta en forma de fragmentos de una película o uniendo varios cortos, “mini-películas” (varias versiones de la misma, “*Filme na rua zero L.*”) donde el autor hace de director a la vez que describe lo que ve:

*“PELICULA EN LA CALLE ZERO L.*

*humedad acumulada en la ropa de los chaperos. las manos se deslizan por el cuerpo tibio metalizado. sobre el césped él duerme con las flores. plano oblicuo de los pájaros enormes cubriendo los monumentos inútiles de la ciudad. a gay named pirolito grita el “càmone” despavorido a quien ellos le mangaron la billetera. esperma desaguando barbilla abajo. Loirinho enciende un cigarro con una mecha ardiendo. ríen. a rare old delicate canadian whisky specially matured in oak casks. beben y ríen. flores de saliva se abren por encima de los párpados. toco ligeramente tus ojos. pupila madura de las mareas. meto los dedos en la boca y espero que los vientos amainen. arden tus brazos tatuados, entrelazamos las muñecas y los cabellos y nos chupamos los muslos donde el calor es verdadero. me quedo dormido con el rostro descansando encima del sexo de pirolito. Loirinho me lame el cuello, sexos tiesos mojados. sorbemos el sudor unos a otros. respiramos por la misma boca mordisqueando los pezones. las uñas labrando*



*secretos dolores. el escupitajo en las orejas. oímos el mar cuando se aleja. rumor de peces y de sexos. letanías del mar-de-leva, susurro de los cuerpos alejándose fluctuantes...*<sup>146</sup> (Al Berto, 2000, p.113).

Las frases cortas describen un instante a modo de fotogramas, tomas de una película donde la dinámica es la misma que observamos en *À procura do Vento num Jardim d'Agosto*. Los temas abordados son el sexo, el callejear por las ciudades, el uso de palabras poco comunes, palabras en otros idiomas, la noche, el *universo underground*, etc.

Si durante la noche hay registros constantes de placer sexual, excesos, encuentros y desencuentros, de la misma forma hallamos un espacio para los momentos de reflexión y recogimiento.

*“diariamente subo a la cima del faro que se levanta en lo alto del acantilado, al anochecer. me aísló del mundo; y, en este aislamiento, maldigo a veces la vida – mientras la luz se enciende,*

---

<sup>146</sup> Del original en portugués: “ *humidade acumulada na roupa dos putos. as mãos deslizam pelo corpo tépido metalizado. na relva ele dorme com as flores. plano obliquo de pássaros enormes cobrindo os monumentos inúteis da cidade. a gay named pirolito grita o câmome espavorido a quem eles palmaram a carteira. esperma a desaguar queixo abaixo. loirinho acende um cigarro com uma milena a arder. riem. a rare old delicate canadian whisky specially matured in oak casks. bebem e riem. flores de saliva abrem-se por em cima das pálpebras. toco ao de leve teus olhos. pupila madura das marés. meto os dedos na boca e espero que os ventos amainem. ardem teus braços tatuados. enlaçamos aos punhos os cabelos e lambemo-nos nas coxas onde o calor é verdadeiro. adormeço com o rosto a descansar em cima do sexo de pirolito. loirinho lambe-me o pescoço. sexos hirtos molhados. sugamos o suor uns dos outros. respiramos pela mesma boca mordiscando os mamilos.*

*as unhas lavrando secretas dores. o cuspo nas orelhas. ouvimos o mar retirar-se. rumor de peixes e de sexos. ladainhas do mar-de-leva. sussurro de corpos afastando-se flutuantes”.*

*adquiere intensidad y barre la furia del océano*”.<sup>147</sup> (Al Berto, 2000, p.32 y 33).

El uso de imágenes surge con más fuerza aún durante la noche de la ciudad, en la intensidad pasional o en momentos de reflexión, en la selva que es la metrópolis nocturna “*chistera*” de donde Al Berto sacará diversos personajes. Personajes que el autor no se preocupa en definir respecto al sexo, pese a que el placer sexual es uno de los ejes de su temática en la primera etapa.

Probablemente esto suceda por lo que él mismo ha explicado, lo que más le importaba eran los sentimientos y los placeres que una persona podría dar a otra con independencia de su sexo.

*“en uno de los dedos llevaba un anillo de dientes de tigre trofeos lejanos de batallas perdidas decía que escribía borrando enseguida lo que acababa de escribir con un soplo de Angelina la consejera sabia del sultán se dibujó gorda sobre el cojín Angelina catedral de carne texto bajo un estado pichas trapezoidales mezquitas en D mayúsculo el puto tiene el ojo triturado por el placer poco importa la new melody from space pues sí decía él de las mariconas exuberantes de los pederastas digitales...”*<sup>148</sup> (Al Berto, 2000, p.55).

---

<sup>147</sup> Del original en portugués: “*diariamente subo ao cimo do farol que se ergue no alto das falésias, ao anoitecer. iso-lo-me do mundo; e, neste isolamento amaldição por vezes a vida – enquanto a luz se acende, adquiere intensidade, e varre a fúria do oceano.*”

<sup>148</sup> Del original en portugués: “*num dos dedos usava anel de dentes de tigre troféus longínquos de batalhas perdidas dizia que escrevia apagando em seguida o que acabara de escrever com um sopro de Angelina a conselheira sábia do sultão desenhou-se gorda na almofada Angelina catedral da carne texto sob um estado pichas trapezoidais mesquitas em D maiúsculo o puto tem o olho triturado pelo prazer pouco importa a nova melody from the space pois é dizia ele das bichas exuberantes dos pederastas digitais...*”

En el fragmento anterior de “*Nota autobiográfica & Stop*”, quinta parte de *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*, queda clara la ausencia de definición sexual del personaje que “*llevaba un anillo de dientes de tigre*”; la eclosión de imágenes oníricas culmina en un discurso surrealista veloz, por la falta de puntuación, vertiginoso. Posiblemente la intención del poeta fuera acentuar aún más la sensación de estar leyendo un telegrama, dado que las partes del texto están separadas por la palabra “STOP”.

Si en *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas* el texto lo redacta a modo de guión de película, en *À procura do Vento num Jardim d’Agosto*, en la primera parte (“*Equinócios de Tangerina*”), la descripción de lo que Al Berto llama “*Equinócios*” lo componen imágenes que desbordan por sus emociones; en la segunda (“*Teus dedos de noite açucarada*”), el texto desarrolla una prosa con versiones distorsionadas de la realidad por el recargado exceso de todos los sentidos; en la tercera parte (“*Push here com uma Polaroid*”), una vez más las imágenes son las protagonistas de una narrativa donde los excesos siguen siendo el eje cardinal; la cuarta parte (“*As mãos de Kapa num jardim d’agosto*”) se resuelve con un pequeño texto centrado en el protagonista Kapa, uno de los reflejos de Al Berto ante el espejo, con un discurso fragmentado en tono surrealista. En la quinta parte (“*Nota autobiográfica & stop*”), el texto está escrito sin puntuación, sin pausa, para una mayor rapidez, agilidad y urgencia, en forma de telegrama, y por último en la sexta parte (“*O pranto das mulheres sábias*”) Al Berto compone el texto a modo de obra teatral, a semejanza de los autos de Gil Vicente.<sup>149</sup>

En todos los textos de *À procura do Vento num Jardim d’Agosto* y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, está la coincidente negación a lo

---

<sup>149</sup> *Autos vicentinos*, de Gil Vicente (1465-1532) dramaturgo portugués, considerado el padre de la dramaturgia de este país, escribió obras satíricas, especialmente farsas. También utilizaba el español y es considerado asimismo autor en este idioma.

convencional, de los principios y valores desarrollados en un sistema social que cabe en el universo albertiano.

Entre los dos libros mencionados en el párrafo anterior hay que hacer mención a los escritos de Al Berto sobre "*Quinta de Santa Catarina*". Tres textos, escritos en prosa poética, que nos revelan la nostalgia de regresar al lugar de la infancia, con todos los cambios que ello supone.

*-“Porque el lugar al que se vuelve, como decía Pessoa, siempre es otro”-*

Al Berto se posiciona entre su visión idealizada de la gran ciudad (Lisboa), con mayor libertad para disfrutar de todos los placeres y vivir la sexualidad de cualquier manera, multiplicándose en todas sus personalidades a través de las experiencias allí vividas, y entre la ciudad más pequeña, bucólica, donde creció y vivió sus primeras experiencias amorosas.

En los textos dedicados a "*Quinta de Santa Catarina*", el sentimiento que impregnará todo el texto es la añoranza que le devuelve los recuerdos.

## 5.7.- Este es mi cuerpo entregado

Si la ciudad es uno de los escenarios por donde desfilan todas las sensaciones y los sentimientos del poeta, el cuerpo se convierte en otro espacio de expresión entregado a esos mismos efectos y placeres, (de los que ya hemos tratado en algunos puntos de este trabajo).

*“Al Berto pone en cuestión no sólo la represión del cuerpo y de sus deseos, sino sobre todo las imposiciones que la norma social y cultural establece sobre aquel. Para él, el terreno de la sexualidad se circunscribe a un espacio capaz de crear una dimensión en la cual la identidad se pierde por completo.*

*Los personajes que pueblan su obra asumen la condición sexual, sea esta cual sea, y la viven sin drama. Nos encontramos, así, con la creación de un <<teatro-vida>>, un mundo donde los personajes viven las posibilidades de transformación y la (homo)sexualidad como algo natural, aunque suficientemente transgresor....la corporeidad, antes referida, se constituye en la construcción de “cuerpos-texto” que son discurso y lenguaje, ya que tales cuerpos son identidades construidas para suprimir la comprensión del conflicto albertiano.*

*Así la poesía es el lugar para la escenificación poética del sexo y del cuerpo, como espacio propicio de varias sexualidades en tránsito, transgresoras de la identidad masculina que marca la poesía albertiana. Al Berto trae al texto poético el cuerpo como efectivo lugar de existencia del individuo, lugar de “frecuencia” del sujeto”.<sup>150</sup> (Reis, 2009, pp.85 y 86).*

---

<sup>150</sup> Del original en portugués: “Al Berto coloca em questão não só a repressão do corpo e dos seus desejos, mas sobretudo as imposições que a norma social e cultural estabelece sobre aquele. Para ele, o terreno da sexualidade trate-se de um espaço capaz de criar uma dimensão na qual a identidade se perde completamente.

*As personagens que povoam a sua obra assumem a sua condição sexual, seja ela qual for, e vivem-na sem drama. Defrontamo-nos, assim, com a criação de um “teatro-vida”,*

La división en dos entidades del nombre de Alberto y *Al Berto*, es para esta autora de la cita anterior una exposición gráfica de lo que reflejan sus textos. Símbolo de la ruptura del hombre con el mundo. Los sentidos entran en acción, captan los sentimientos y conectan el mundo interior con el mundo exterior.

El sujeto fragmentado es consecuencia de su inadaptación en la sociedad de la época, su cuerpo fragmentado se convierte en dos personalidades. La ciudad es un lugar donde las variedades de espacios, de personas y situaciones se entrecruzan formando un mosaico de sensaciones. De la misma forma que otros lugares, con una estructura distinta a la de una gran metrópoli, le proporcionan imágenes distintas, no por eso menos cargadas de emoción.

En los textos de “*Quinta de Santa Catarina*”, más allá de lo que fue mencionado, la melancolía, la soledad, el paso del tiempo, la atmósfera de los recuerdos que se avivan en su corazón... puede decirse que:

*“Se registra un vacío y el sujeto experimenta el desprecio de sí mismo, rechazando la vida y el instinto de vivir. Hay una sintonía entre el lugar perdido y el yo...”*

*El sujeto acaba por retratarse en la descripción que hace de la ciudad transformada y admite que la pérdida se refiere*

---

*um mundo onde as personagens vivem as possibilidades de transformação e a (homo)sexualidade como algo natural, porém suficientemente transgressor. A corporeidade, acima referida, constitui-se na construção de corpos-texto que são discurso e linguagem, já que tais corpos são identidades construídas para suprirem a compreensão do conflito albertiano.*

*Assim a poesia é o lugar para a encenação poética, do sexo e do corpo, como o espaço propício às várias sexualidades em trânsito, transgressoras da identidade masculina que marca a poesia albertiana.*

*Al Berto traz ao texto poético o corpo como efectivo lugar de existência do indivíduo, lugar de “freqüência” do sujeito.*

*simultáneamente a la autoestima y que, por lo tanto, el <yo> está perdido para sí mismo.*

*Se verifica que el sujeto melancólico no sabe manejar la pérdida de sí mismo, de su autoestima, por lo que el sentimiento de destrucción del individuo viene explicado ante la imposibilidad de sentirse capaz de corresponder a su ideal. Y aquí, regresamos a la cuestión de la imagen reflejada en el espejo”.<sup>151</sup> (Reis, 2009, p.90).*

Al Berto tiende a realizar asociaciones mediante imágenes que retiene en su memoria, mezclando lo idealizado de su imaginario con sus experiencias vividas, “*lo sublime con lo diabólico*”, por lo que a veces esas metáforas son un relámpago a los ojos del lector. En este proceso incluso su identidad se ve afectada, como si tuviera la cicatriz de una herida que periódicamente se reabre y sangra; pero el acto de escribir es la única forma que encuentra para eludir y superar ese dolor.

*“...podrían proyectarme para un futuro más feliz, o contarme los desastres de los regresos empezados una vez más. pero, cuando más tarde logre reparar que la vida vibró en mí un instante, tendré la certeza de que nada de aquello me ha pertenecido. ni la misma vida, ninguna muerte. en la misma posición, reclinado sobre mi frágil cuerpo, empiezo a escribir otra vez. estoy de nuevo ocupado en olvidarme, escribir es precaria morada para el deambular del*

---

<sup>151</sup> Del original en portugués: “*Registra-se um vazío e o sujeito experimenta desprezo por si mesmo rejeita a vida e o instinto de viver. Há uma sintonia entre o lugar perdido e o eu. O sujeito acaba por se retratar na descrição que faz da cidade transformada e admite que a perda se regere simultaneamente à auto-estima, e que, portanto, o “eu” está perdido para si mesmo.*

*Verfica-se que o sujeito melancólico não sabe lidar com uma perda, a parte de si mesmo, as sua auto-estima, pelo que o sentimento de destruição do individuo é explicado pela impossibilidade de se sentir capaz de corresponder ao seu ideal, E aqui, regressamos à questão da imagem reflectida no espelho”.*

*corazón. me queda la locura de haber atravesado los días, humildemente, sin quejas, anochece o amanece, da lo mismo*".<sup>152</sup>

(Al Berto, 2000, p.133).

El desencuentro del sujeto que no se ve a sí mismo, de la identidad afectada que a ratos no se reconoce, también está reflejado en la construcción semántica, en las antítesis como "*exceso de luminosidad*", "*oculta luminosidad, ciego...*" y "*...claustro de luz a mi vuelta. estoy ciego.*"

Al Berto es el motor de esos encuentros y desencuentros, el pilar que sostiene toda la relación inquebrantable entre la melancolía, el cuerpo y el texto. El poeta se convence de que con su muerte todo eso se borrará. No abandona las evocaciones a su pasado son su refugio. Sabe que cuando llegue la muerte todo sufrimiento se extinguirá. (Escribir es su pasión).

*"...ríos mares cataclismos nieves espectaculares del cuerpo girado al revés corazón donde el cuerpo segrega la agonía de la escritura..."*<sup>153</sup> (Al Berto, 2000, p.63).

Otro aspecto a señalar de su primera etapa es la transitoriedad de lo relatado. Nada permanece. Todo lleva la velocidad del que se asoma al vértigo. Encaja con el hecho de que, en parte, su obra dimana también de los viajes por Europa, de un ambiente marcado por determinadas pautas

---

<sup>152</sup> Del original en portugués: "*poderiam projectar-me para um futuro mais feliz, ou contarem-me os desastres dos recomeçados regresos. mas, quando mais tarde conseguir reparar que a vida vibrou em mim, um instante, terei a certeza de que nada daquilo me pertenceu. nem mesmo a vida, nenhuma morte. na mesma posição, reclinado sobre meu frágil corpo, recomeço a escrever. estou de novo ocupado em esquecer-me.*

*a escrita é precária morada para o vaguear do coração. resta-me a perturbação de ter atravessado os dias, humildemente, sem queixumes, anoitece ou amanhece, tanto faz.*"

<sup>153</sup> Del original en portugués: "*ríos mares cataclismos neves espectaculares do corpo virado do avesso/ coração onde o corpo segrega a agonía da escrita*".



en cuanto al aspecto cultural, destacándose el movimiento *underground* y la contracultura... todo ello sumado al mundo reflexivo e interior del poeta, alimentado por las imágenes que rescata de su infancia.

La implacabilidad del paso del tiempo, asociado a la vía de escape que le ofrece la velocidad de las grandes ciudades, con todos sus placeres a cambio, el poeta acaba por embarcarse en un proceso errante, de ciudad en ciudad en búsqueda de un “*no sé qué*” perdido que jamás llegó a encontrar; de ahí su desasosiego interior, “*su enfermedad del alma*” y su inquietud extrema, por no detenerse, por estar siempre en movimiento.

*“desapareciste en el abismo de la memoria, en la claridad de la alucinación, en las velas de los barcos que parten para siempre, en dirección a una cuarta dimensión. tú, simbiosis casi perfecta de dos máscaras que se aman. tú, errante del cuerpo, pasión creciendo salvaje en medio de la ciudad”*.<sup>154</sup> (Al Berto, 2000, p.65).

Alberto, en su vida real, corrobora lo que él mismo llevó a su escritura, lo confesional y lo autobiográfico. Vivió en muchas casas, perdió textos durante los viajes, algunos él mismo los destruyó. Trazó un camino inverso respecto a los que buscan construir algo y se detienen en algún sitio. El deseo albertiano está en partir, siempre partir, como vía y posibilidad de librarse ante la soledad y el desasosiego amenazantes.

Busca en la ciudad el lugar donde establecerse, pero sin encontrar en ella la tranquilidad para hacerlo, la ciudad le dará argumentos para seguir escribiendo, también en los llamados “*no lugares*” (Auge, 1998) aquellos

---

<sup>154</sup> Del original en portugués: “*Desapareceste no abismo da memória, na claridade da alucinação, nas velas dos barcos que partem para sempre, em direção de uma quarta dimensão. Tú, simbiose quase perfeita de duas máscaras que se amam, Tu, errância do corpo, paixão crescendo selvagem no meio da cidade*”.

espacios de tránsito, aeropuertos, estaciones de trenes...a los que el autor se refiere, como espacios de anonimato.

*“la ciudad me descoloca. me distrae de lo que es importante. no consigo tener un instante de reposo para escribir. me doy cuenta que lo poco que conseguí escribir hasta hoy fue escrito en salas de espera de los aeropuertos vías férreas y muelles de embarque. allí sentado me espero. te escribo. después guardo los manuscritos en las taquillas automáticas. visito ciudades. los olvido a propósito para poder recomenzarlos. arrastro conmigo la melancolía de estas señales de estos fragmentos de una memoria destrozada.*

*mudé de casa. mudé de casa treinta y dos veces desde que aquí llegué. vivo en un piso vacío. tengo el mercado a dos pasos de la puerta de la calle. improvisé una mesa...”<sup>155</sup> (Al Berto, 2000, p.43).*

Sobre esta primera etapa de la obra albertiana podemos concluir que:

*“Se presiente una lírica que se afirma por la negación....el exceso de memoria”: “y yo, pobre de mí, yo...intentaré una vez más el regreso al simulacro de la vida: escribiré”. (Al Berto, 2000, p.99).*

---

<sup>155</sup> Del original en portugués: *“a cidade treslouca-me. distrai-me do que é importante. não consigo ter um instante de repouso para escrever. reparo que o pouco que conseguí escrever até hoje foi escrito nas salas de espera dos aeroportos caminhos-de-ferro e cais de embarque. ali sentado espero-me. escrevo-te. depois guardo os manuscritos nos cacifos automáticos. visito cidades. esqueço-os propositadamente para poder recomeçá-los. arrasto comigo a melancolia destes sinais destes fragmentos duma memória destrozada.*

*mudei de casa, mudei de casa trinta e duas vezes desde que aqui cheguei. moro num apartamento vazio. tenho o mercado a dois passos da porta da rua. improvisei uma mesa...”*

*“La adherencia de estos presupuestos, según Baudelaire [si el shock es la condición de la experiencia moderna, el arte que la expresa debe ser en sí mismo chocante, y la vida del artista su probeta de ensayo], que procede de una estética subjetivista y de una estética de sensibilidad, nos dejaron en herencia esa imagen del artista marginal, del artista bohemio, extravagante, y maldito que Baudelaire, de hecho, encarnó”.<sup>156</sup> (Reis, 2009).*

Esta imagen la podemos aplicar a la figura de Al Berto. Su obra nos depara una fuerte carga de sensibilidad y subjetividad. Su vida errante y nocturna, también Baudelaire y Rimbaud lo fueron, les confiere “ese estatuto de autores bohemios” y la temática abordada, el epíteto de extravagantes y malditos.

---

<sup>156</sup> *“A aderência desses pressupostos, segundo Baudelaire, [se o shock é a condição da experiência moderna, a arte que a expressa deve ser em si mesma chocante, e a vida de artista o seu balão de ensaio], que advêm de uma estética subjectivista e de uma estética de sensibilidade, deixaram-nos em herança essa imagem do artista marginal, do artista boêmio, extravagante e maldito que Baudelaire de facto encarnou”.*

## 5.8.- Referencias culturales en la obra de Al Berto

Comparar la obra de Al Berto con la de otros autores portugueses o extranjeros es esencial para interpretar los antecedentes y las influencias que subyacen en sus poemas, así como el rigor artístico y actual de su obra.

Tratándose de la primera etapa del escritor portugués es necesario no limitar el análisis al campo literario y ampliar las comparaciones con otras formas de arte. Por todo lo expuesto huelga decir que la fotografía ha sido, sin lugar a dudas, un aspecto claramente determinante en la obra albertiana por el uso de imágenes, por una redacción que se asemejaba a la descripción de un instante, la película de una foto en el momento de la revelación. La inmortalidad de lo breve. No obstante, otras formas de arte se vislumbran de la misma manera y con la misma fuerza en el corpus literario de la obra de Al Berto.

Está la música de grupos de los años 70 que han impulsado el movimiento *underground*, y películas de autores controvertidos como Pasolini o Fassbinder, que plasman como temas preferentes en sus películas: la soledad, el miedo, la desesperación, la angustia, la búsqueda de la propia identidad y la aniquilación del individuo por los convencionalismos existentes que le llevan a la represión; el amor no correspondido, el deseo tortuoso o la felicidad soñada son las pasiones íntimas que retratan un estado social que afectará, a finales de los años 70, en el plano de lo personal y que Fassbinder lo lleva a escena en sus películas como temática desgarradora.

Se repite como expresión temática el desdoblamiento de la personalidad. Las películas del alemán Fassbinder están llenas de espejos y de personajes que sufren crisis de identidad, que viven dos vidas en una. En casi todas sus películas aparecen personajes homosexuales. Llevó la novela de Jean Genet de 1947, *Querelle de Brest* al séptimo arte; ambos

autores Fassbinder y Genet serán admirados e influyeron en el universo literario de Al Berto.

En el año 1975 estrena una película titulada "*Miedo al Miedo*", el trabajo poético de Al Berto, dará la coincidencia que se encierra bajo el título de *O Medo*. Será ese mismo año de 1975, cuando Pasolini estrene su última película, antes de ser asesinado, una película que convulsionó a la sociedad italiana "*Saló o los 120 días de Sodoma*", una adaptación de la obra del Marqués de Sade, que encierra la mirada marginal de la provocación, del erotismo y de la pornografía, donde se desdibujan los límites de lo convencional y se hace la crítica severa y burlona hacia los poderes fácticos.

También en lo referente a lo literario hay aspectos comparables con la obra de Rimbaud, Baudelaire, Jean Genet, Georges Bataille, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, o Malcom Lowry, entre otros. Seguramente el mejor estudio sobre estas correspondencias con otro tipo de arte en la trayectoria albertiana es la obra escrita por Manuel de Freitas, "*A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvíos Culturais na Poesia de Al Berto*", donde se establecen las conexiones, las influencias y el mecanismo de apropiación o absorción de ideas de otros artistas.

Acerca de los modelos y desvíos culturales en la poesía albertiana, la obra de Manuel de Freitas es la que más incide directamente sobre este punto. Enfocando su análisis en *O Medo*, el autor discute el papel de las influencias literarias en la obra de Al Berto, la influencia de la música, la fotografía y el cine, señalando "*posibles modelos*" o como él prefiere llamar en algunos casos "*desvíos*", una vez que la identificación de Al Berto con algunos poetas de referencia pasa del plano literario al personal, exacerbando esa relación hasta un punto en el que se establece una complicidad, en la cual el sujeto - modelo literario pasará a ser el propio sujeto de la obra.

Como es sabido la generación *beat* de los Estados Unidos, además de los autores antes mencionados, incluyendo a los portugueses Luís de Camões, Fernando Pessoa y sus heterónimos, Mário de Sá Carneiro, Cesário Verde (sobretudo después de la primera etapa de producción literaria del autor), cuando no han sido parafraseados directamente por Al Berto, han compartido aspectos literarios importantes.

*Os Lusíadas*, epopeya portuguesa de 1572 de Luís de Camões (como ya sabemos, este nombre colectivo hace referencia a “*los hijos de Luso*”), indicándonos su autor que el sujeto épico del poema no es un hombre concreto sino el propio pueblo portugués. La trama de un viaje cargado de aventuras, con elementos fabulosos de corte clásico, donde se mezclan episodios históricos.

El tema sobre el que se articula la obra es la expedición de Vasco de Gama al Oriente, quien a su regreso a Lisboa el único tesoro que trae es la noticia del descubrimiento. Obra maestra de la literatura portuguesa admirada por Al Berto, debido a su pasión por el viaje y la aventura del descubrimiento, abierto siempre a la sorpresa que la propia vida te depara como viaje.

De Cesário Verde, a pesar de su temprana muerte por tuberculosis (1855-1886), considerado uno de los mejores poetas urbanos siendo cantor del ámbito rural y creador de escenas bucólicas. Su infancia transcurrió entre Lisboa y la finca que su familia poseía a escasos kilómetros de la capital lusa. Nos recuerda esta visión entre la ciudad y el campo, (entre lo apolíneo y lo dionisiaco) la que también compartió Al Berto durante los veranos en la quinta de sus abuelos en Sines, adonde con los años, tras su vuelta del exilio voluntario, él regresaría.

La obra de Cesário Verde se caracteriza por el realismo, por las escenas cotidianas de miseria, de enfermedad y de vicio que nos acercan, en cuanto a la temática, a la poesía de Al Berto. Siendo Cesário Verde, lector y buen conocedor de la obra de Baudelaire, a todos ellos les unen los

temas urbanos y el interés bohemio por deambular a lo largo y ancho de la ciudad; pero, mientras que el tono en la obra de Baudelaire es más exaltado y roza lo histriónico, los versos de Cesário Verde y de Al Berto son más reposados, aunque no estén despojados de cierto tono irónico y reflexivo.

Compara la decadencia que vive la sociedad portuguesa con la edad dorada de los descubrimientos que cantó Camões. Ve lo urbano como decadente frente a la atmósfera idílica, fértil y vital por su belleza de la vida campestre. Cesário Verde fue admirado por otros dos insignes poetas, influyentes a su vez en la obra albertiana como son Pessoa y Mário de Sá Carneiro.

Cabe señalar a otros autores portugueses que menciona Al Berto y con quienes tiene un buen grado de similitudes, y a los que nos hemos referido y analizado en anteriores capítulos de este trabajo, me refiero al poeta homoerótico António Botto y su obra poética *Canções* (1920), así como a José Regio y a Mário de Sá Carneiro, exponente de la vanguardia portuguesa, o a la poetisa del amor herido y suicida Florbela Espanca, a quien Al Berto le dedicará alguno de sus poemas escrito en francés, "*Deux ou trois choses que je sais de Florbela*" (Dispersos, 2007, p. 59).

Dichos aspectos literarios han sido resumidos por Freitas (1999) como la marginalidad, la oposición a la cultura oficial, la contracultura, la rebeldía contra la tradición social establecida, *el feeling* con las drogas y con el consumo de alcohol, los travestís, los homosexuales y los chaperos, los viajes, el exceso, la melancolía y la soledad, temas constantemente repetidos en sus obras.

Otra de las figuras que posiblemente ejerció su influencia en Al Berto, como la ejerció en otros filósofos del pasado siglo XX - Jacques Derrida, Gilles Deleuze o Michel Foucault - fue Georges Bataille (1897-1962), quien hizo de su vida un espectáculo consecuente con sus ideas, especialmente mediante la provocación, así como por medio de la

inteligencia del exceso, dándole al erotismo y al arte una categoría revolucionaria. Cercano al surrealismo de André Bretón, fue un artista maldito, libre para pensar y escribir con una diversidad de registros en su escritura que responden a un proyecto estético e intelectual.

El pensamiento de este filósofo francés se revela en sus obras, de las que Al Berto fue conocedor y lector de esos límites que G. Bataille sobrepasó y transgredió, cuando hablaba de la soledad del sujeto o se preguntaba qué sería de nosotros sin el lenguaje.

*La Experiencia Interior (1943)*, *La Parte Maldita (1949)*, *Las Lágrimas de Eros (1961)* son fruto de esa reflexión, de tensión y de búsqueda de mecanismos capaces para transgredir ese límite que se nos impone a la fuerza.

La obra de G. Bataille encierra una estética de la experiencia, habla de la pluralidad de los “yoes” que todos llevamos dentro, uno es muchos en la vida y “*todos los Bataille son el mismo Bataille*”. Lo marginal, lo alternativo, lo anómalo, lo provocativo o lo irreverente, es donde pone el foco y amplifica, en este tapiz de conceptos de los que Al Berto, de la misma manera que G. Bataille, nos habla en sus versos.

Entre Baudelaire y Al Berto está el alcohol, la vida nocturna y bohemia, los personajes anónimos que deambulan por la ciudad, el gusto por la enumeración de los objetos y de las sustancias que consumía, catalogando sus efectos, la percepción literaria del tiempo, el miedo a envejecer y la proximidad de la muerte, (escribe las *Flores del Mal*, en pleno estado depresivo, entre el opio y la sífilis).

Cultivaba el gusto por enumerar las cosas que observaba alrededor y sus percepciones:



*“...la habitación se llena de cuerpos nacidos en una mancha de tinta. fumo, esnifo, fumo cigarro tras cigarro...”<sup>157</sup> (Al Berto, 2000, p.41).*

También destaca en los versos de Baudelaire, como en los poemas de Al Berto, la observación de la ciudad confiriéndole un estatus poético de belleza como efecto del arte lírico.

*“A mi lado sin tregua el Demonio se agita;  
en torno a mí flota como aire impalpable;  
lo trago y noto cómo abrasa mis pulmones  
llenándolos de un deseo culpable e infinito.  
Toma, a veces, pues sabe de mi amor por el Arte,  
de la más seductora mujer las apariencias,  
y acudiendo a especiosos pretextos de adulón  
mis labios acostumbran a filtros depravados.*

*Lejos de la mirada de Dios así me lleva,  
jadeante y deshecho por la fatiga, al centro  
de las hondas y solas planicies del Hastío,  
y arroja ante mis ojos, de confusión repletos,  
vestiduras manchadas y entreabiertas heridas,  
¡y el sangriento aparato que en la Destrucción vive!”*

(Baudelaire, 1976, p.58).

En este poema de Baudelaire además de la muerte (Planicies del Hastío), de la destrucción, se observa la inercia y la imposibilidad delante de lo que el poeta observa y vive. La muerte, la paralización ante algo que se contempla estará presente en casi toda la obra de Al Berto, más al

---

<sup>157</sup> Del original en portugués: “...o quarto povoa-se de corpos nascidos numa mancha de tinta. fumo. sinifo. fumo cigarro atrás de cigarro...”

principio, aunque se hará más evidente al final cuando el poeta ya enfermo escriba sobre la muerte desde su propia experiencia y cercanía.

Freitas (1999) en su obra ya citada, analiza el libro de *O Medo* (en su primera edición de 1987), que recoge casi toda la obra de Al Berto publicada hasta el momento (1974-1987) y a través de ella, va identificando las coincidencias literarias entre el escritor portugués con otros escritores o artistas en general, pero sin perder de vista que en muchos casos los puntos de encuentro pasan del plano de la escritura, del imaginario, a una relación casi personal, donde Al Berto “*asume la personalidad del otro autor*” adoptándolo como sujeto de su trabajo, como si fuera otro rostro suyo, otro reflejo en el espejo de su imagen u otro personaje de su obra.

Sobre Baudelaire, por ejemplo, Freitas (1999) hace este comentario:

*“Indisociable del tiempo es, claro está, el miedo a la vejez”, seguramente una de las más eficaces y melancólicas pulsiones de la poesía de Al Berto*

*Como cabía de esperar de lo que fue dicho y transcrito, la vejez es casi invariablemente encarada como aquello que le “sobra a la vida”, una “maldición”.<sup>158</sup> (Freitas, 1999, p.19).*

-“*Esa parte, la vejez, que le sobra a la vida*”, dirá Céline respecto al ciclo vital, en relación con el anterior pensamiento baudelairiano-

Un “*Tempus fugit*”, el inexorable paso del tiempo que encontramos en buena parte de la obra albertiana, golpea como un martillo doloroso en el yunque de los sentimientos del poeta.

---

<sup>158</sup> Del original en português: “*indissociável do tempo é, claro está, o medo da velhice, seguramente uma das mais eficazes e melancólicas pulsões da poesia de Al Berto. Como seria de esperar após o que ficou dito e transcrito, a velhice é quase invariavelmente encarada como um “sobejo da vida”, uma “maldição”.*”

Los aspectos más comparables de la obra albertiana respecto a la de W.S Burroughs son, en primer lugar, su carga autobiográfica, su adicción a las sustancias narcóticas así como la relación de descripciones detalladas del sexo homosexual y el uso de palabras un tanto marginales, la jerga al uso en el ambiente gay, con una temática que, de por sí, pudiera ser un tanto “agresiva” por la fuerza contracultural que conllevaba.

Luego la enumeración compulsiva de las cosas propias de ese ambiente, la alusión a las drogas, los detalles descritos con minuciosidad respecto a las relaciones homoeróticas, las expresiones groseras o vulgares, el delirio y la pasión crápula de la noche y los suburbios, todos ellos son puntos de encuentro entre los dos autores debido a los paralelismos semánticos utilizados por ambos en sus obras.

*“Me quedo dormido con el rostro descansando encima del sexo de Pirolito. Loirinho me lame el cuello, sexos tiesos mojados, nos chupamos el sudor unos a otros...”* (Al Berto, 2000, p.113).

Los travestis son otro punto en común entre Burroughs y Al Berto. Los personajes de su obra seguramente han sido personajes reales, de carne y hueso de la vida nocturna lisboeta:

*“Aldina Cardinale se pasea con un perrito de peluche con una correa y se ríe. Hayworth corre despavorida sin rumbo tocando a quién pasa. Melina Mercurio el ex-marinero abre bien los ojos entre las braguetas de los chaperos. ellas son los trapos de la ciudad. las Iniciadas. el tedio. hacemos “lèche-pine lèche-escaparate” todo depende de la hora. nosotras las Carolinas. menear las caderas dejó de ser un ritual. es un disfraz para llegar a ser femme durante un instante y morir”.*<sup>159</sup> (Al Berto, 2000, p.41).

---

<sup>159</sup> Del original em português: “Aldina Cardinale passeia-se com um cãozinho de peluche pela trela e ri. Hayworth corre espavorida sem rumo apalpando quem passa. Melina Mercúrio o ex-marinheiro esbugalha os olhos na braguilha dos putos. elas são os trapos

De la misma forma que los travestis marcan la obra de Jean Genet, están presentes en la obra de Al Berto de forma explícita; son fuente de evocación de lo diverso y de lo alternativo en ese universo marginal de la calle en donde encuentra el placer y la belleza del suburbio. Recordemos que si los travestis están presentes en la obra de Burroughs, tanto más se hallan en la obra de Jean Genet, autor leído y releído por Al Berto.

Genet pasó su vida adolescente en prisiones juveniles y acabó prostituyéndose, fue ladrón, vagabundo y chaperero por diversos lugares de la geografía europea. El robo, la mendicidad, la falsificación de documentos y su conducta impúdica y obscena lo llevaron una y otra vez a la cárcel. Retrataba de manera explícita y provocadora tanto el crimen como la homosexualidad. Esta experiencia de vida al límite y en la marginalidad, hace que nuestro autor Al Berto se acerque a la obra de Jean Genet para beber de sus fuentes.

La autobiografía, la fusión entre lo ficticio y lo real, lo sórdido y la observación de la fealdad convertido en belleza artística, lo antisocial y la transgresión del orden son temas que ambos autores, Jean Genet y Al Berto, elevan a una categoría artística. Las obras de Genet que inspiran a Al Berto serán *Santa María de las Flores*, donde se narra un viaje por los bajos fondos del París de los años 40. También su novela *Querelle de Brest* (1947), que llevará al cine Fassbinder en 1975 como anteriormente hemos mencionado y en adelante comentaremos.

O su obra *Diario de un ladrón* (1949), donde rememora sus propias andanzas como trotamundos, ladrón y prostituto en los años treinta de la guerra civil española en Barcelona. Su única obra poética data de 1942 y

---

*da cidade. as Iniciadas. o tédio. fazemos lêche-pine lêche-vitrine tudo depende da hora. nós as Carolinas. tanguear as ancas deixou de ser um ritual. é um disfarce para devenir femme um instante e morrer”.*

lleva por título *El condenado a muerte*, dedicada a su amigo y amante Maurice Pilorgue en la prisión de Saint- Brieuc, ejecutado en 1939.

Las concordancias entre Genet y Al Berto no se limitan a esto. La erotización del mundo, el uso de elementos escatológicos y la sordidez en el ámbito sexual, -un estigma de transgresión con que lo embadurna magistralmente todo- las heces, la orina, la saliva... en la primera etapa del autor portugués esas imágenes, un tanto “*corrosivas*”, crean un nuevo nexo de unión entre los dos escritores.

“...sudor, orín, saliva, mierda, el más repugnante esputo...el pedo, el eructo, la tos, preferentemente convulsiva, y la respiración...”<sup>160</sup>  
(Al Berto, 2000, p.24).

Freitas (1999) también apunta hacia la relación que se establece entre Al Berto y Malcom Lowry, cuando el autor portugués asume la personalidad de Lowry o hace referencias explícitas usando como vehículo la famosa obra de Lowry, *Under the Volcano* (Bajo el Volcán,1947).

Caminó a través del infierno, marcado por la autodestrucción, alter ego del autor, donde se contraponen imágenes, pensamientos y descripciones que vienen marcadas por la presencia del alcohol, la lucha con el tiempo, la pérdida del Edén y la muerte, en un universo lírico enmarcado en la desesperación amorosa de la gran tragedia clásica, epopeya en última instancia de la autodestrucción.

La mística de la vida, de la muerte y de la belleza tan inseparables, la visión del cielo y del infierno, el deambular hacia el final trágico por la ebriedad del alcohol, la creación y la destrucción en un perfecto maridaje, que Lowry desgrana a través de doce alegóricos capítulos en “*su volcán*”.

---

<sup>160</sup> Del original em português: “*suor, mijo, cuspo, merda, o mais repugnante escarro...o peido, o arroto, a tosse, convulsa de preferência, e a respiração*”.

Hemos incidido en repetidas ocasiones en torno a este punto más nítido de identificación con la obra de Rimbaud (modelo central de la poesía albertiana) Aunque las referencias más explícitas están después de *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, como se dijo anteriormente, hay muchas huellas del autor francés en toda la obra albertiana.

Decía Rimbaud, opinión que comparte Al Berto, que el poeta no sólo debe ser un artista, sino un vidente, y poner todo el empeño en evadirse de lo real para acceder al universo inexplorado de las sensaciones.

En *O Anjo Mudo* (2001, p.110), que veremos en el capítulo final de este trabajo, Al Berto formula un recorrido biográfico de la vida de Rimbaud mimetizándose con él; en esas páginas incluye el texto titulado: "*Vestígios del Poema Muerto*"/Arthur Rimbaud, en una clara referencia a la vida del poeta y donde Rimbaud habla en primera persona.

*"... y yo Rimbaud, veo mi alma diluirse en el interior frío de un grano de arena.../ limpio con lentitud la pistola robada a Verlaine..."*<sup>161</sup>

Cuando Al Berto se distancia de su realidad, del mundo que le rodea, se sumerge dentro de sí mismo y su discurso gana un tono melancólico, apareciendo temas como la soledad, la nostalgia y la tristeza, nos hace entonces recordar el tono elegíaco de Rilke. No se trata de algo tan evidente como en el caso de Rimbaud, pero la exigencia en atender su vida interior es un punto más de ese encuentro entre escritores.

---

<sup>161</sup> Del original en português: "...e eu, Rimbaud, vejo a minha alma diluir-se no interior frio de um grão de areia.../ Limpo com lentidão a pistola roubada a Verlaine..."

Al Berto a diferencia de Rilke no necesita un paisaje romántico de soledad, nostalgia o melancolía para crear, desarrolla su creatividad en la ciudad grande, en la cotidianeidad, en sus viajes, utilizando su mirada para darle vida a su obra. Los dos autores sentirán el miedo como una sombra afilada, casi cortante.

El miedo es de alguna manera el motor de la obra en ambos, aunque en Al Berto si la escritura es una forma de ahuyentar el miedo, el propio acto de escribir le provocará más miedo aún. Al Berto tiene miedo de no poder escribir, tiene miedo a no poder parar de escribir como quien teme “*engancharse a una droga*”, en la escritura expresa sus otros miedos, siendo pues, un mal necesario.

Cuando en la obra albertiana se hace alusión a los elementos que componen tradicionalmente la literatura portuguesa, la intención del autor no es perseverar en los modelos clásicos, más bien es jugar con ellos y romper con las tradiciones estilísticas.

Dichas referencias aparecen de manera evidente en la etapa final de la obra albertiana. Freitas (1999) vislumbra la influencia que en este punto puede compararse a Al Berto con el impresionismo literario de Pierre Loti y añade:

*“Es, sin embargo, en un poema<sup>162</sup> de –Salsugem- donde la desencantada y crepuscular espera lotiana surgirá de un modo*

---

<sup>162</sup> *“há de flutuar uma cidade no crepúsculo da vida/pensava eu...como seriam felizes as mulheres/à beira-mar debruçadas para a luz caiada/remendando o pano das velas espiando o mar/e a longitude do amor embarcado (...) e nunca me disseram o nome daquele oceano/esperei sentada à porta...dantes escrevia cartas/punha-me a olhar a risca de mar ao fundo da rua/assim envelheci...acreditando que algum homem ao passar/se espantasse com a minha solidão/(anos mais tarde, recordo agora, cresceu uma perola no coração, mas estou só, muito só, não tenho a quem deixar) /um dia houve/que nunca mais avistei cidades crepusculares/e os barcos deixaram de fazer escala à minha porta/inclino-me de novo para o pano deste século/recomeço a bordar ou*

*más evidente. En la medida que el referido poema me parece ejemplar – no sólo en cuanto la influencia de Loti, sino en lo que se refiere a la maestría del autor en darle un sentido o un tono melancólicamente al mar...<sup>163</sup>*

En esta primera etapa de Al Berto estas referencias se hacen presentes de una forma más natural en los textos de “*Quinta de Santa Catarina*” en Sines, es casi forzoso mencionar el mar y su universo, una ciudad del litoral, un paisaje pictórico, donde observamos “*la nostalgia atlántica*” del autor por el espacio marítimo, una relación muy habitual en la literatura portuguesa; pero en donde Al Berto transforma los arquetipos más encorsetados en la clasicidad lusa.

Otras referencias culturales y literarias a resaltar es la literatura de viajes, de la que Al Berto era un fiel entusiasta y admirador, donde estaba próximo a estos autores a los que hace referencia y les dedica sus textos. Incluso se mimetiza en primera persona con ellos, en el apartado IV de su libro *O Anjo Mudo*, no sólo es Rimbaud como hemos visto, también el “*reyezuelo andalusí*” *Al- Mu’tamid*, de la familia de los abadíes --nacido en la Bèja portuguesa en 1040 y que moriría en 1095 en Marruecos-- quien junto con su padre conquistaría una serie de los reinos de taifas, un poeta en cuya corte desplegaron su talento escritores y artistas.

“*Un destierro en el sur*” lo titulará Al Berto en su libro *O Anjo Mudo*.

---

*a dormir/tanto faz/sempe tive dúvidas de que alguma vez me visite a felicidade”. (Al Berto, 1997, p.303)*

<sup>163</sup> Del original en portugués: “*É, no entanto num poema de Salsugem, que a desencantada e crepuscular espera lotiana nos va surgir de um modo mais evidente. Na medida em que o referido poema me parece exemplar – não só quanto a influencia de Loti, mas ainda não se refere à mestria do autor em <<ficcionalizar>> melancólicamente o mar...*”



También a Isabelle Eberhardt (1877-1904) le dedica un apartado titulado “*Deambulações*”. Esta escritora suiza, de vida errante y transgresora, convertida al islám en aquella época, se dedicó a viajar vestida de hombre por el norte de África y cuyas experiencias inspiran sus propias obras. Otros escritores nada convencionales y con una vida fuera de todos los parámetros de la normalidad serán los que le llaman poderosamente la atención a Al Berto, sobre ellos pone todos sus sentidos para amplificarlos. Unos autores cuyas obras nos hablan de sus viajes y aventuras, tal como lo hace nuestro autor en su universo poético, plasmando su experiencia real y vital con la palabra.

Otros personajes, algunos curiosos, a quienes dedica capítulos en este apartado IV de *O Anjo Mudo* son Herman Melville, creador de la magnífica obra *Moby Dick*, o Lawrence Durrell, autor de esa tan bella tetralogía, de mediados del pasado siglo XX *El Cuarteto de Alejandría*, donde se trazan varias historias que sólo hablan de amor y de las pulsiones pasionales de sus personajes. También aparece en uno de esos capítulos el que dedica al poeta Antonio Machado, a quien Al Berto debió de leer en su obra *Campos de Castilla*, pues hace mención tanto del río Duero como de la ciudad de Soria, -por cierto, es el único autor español mencionado por el poeta portugués-.

Llama la atención que no conociera la obra del sevillano Luis Cernuda, quien en sus obras, *Los placeres prohibidos* de 1929, expresa abiertamente su homosexualidad, o aquella otra *Donde habite el olvido* de 1934, o su obra poética *La realidad y el deseo*. Es raro, como digo, que no hubiera leído a este gran poeta (ni haga mención de Lorca ni de Gil de Biedma, por citar alguno), conocedor como era Al Berto del sur de España, y habiendo sido Cernuda un poeta reivindicativo que muere en el exilio de Méjico en 1963).

Hay otros personajes, indudablemente, muy llamativos por su vida, sus viajes y su obra a quienes se refiere Al Berto, dedicándoles alguno de esos capítulos de *O Anjo Mudo*, son el artista y arqueólogo inglés Bruce

Chatwin, “*Cinco Notas de Viaje*”, viajero impenitente y famoso por escribir sobre sus aventuras en la Patagonia, por su seco talento y su lapidario estilo en contar historias y crear ficción con las anécdotas de personajes de la realidad, de lugares y eventos. Murió víctima del sida a los 49 años de edad, (1940-1989) la misma que tenía Al Berto cuando murió de esa misma enfermedad.

El otro personaje a quien me refería, de oficio farero,...contemplando la infinitud de ese océano tan querido siempre por Al Berto en su obra, es el escritor francés Jean Pierre Abraham (1936-2003), guardián del faro de Ar-Men, en el Finistère de la Bretagne francesa, donde descubre el mar y la navegación a vela.

Un autor como el belga Henri Michaux (1899-1984), poeta y pintor que entendía el arte como provocación, próximo al surrealismo, entre la filosofía, la mística y la poesía, será motivo de admiración por parte de Al Berto conocedor de buena parte de sus obras de viajes; *Ecuador*, 1929 o *Ailleurs*, 1948. Un personaje que se enroló como fogonero en un navío mercante francés viajando por América Latina y Extremo Oriente. Además escribió otros libros de viajes imaginarios y relatos de sus experiencias bajo los efectos de las drogas.

Otros autores de esta parte última de *O Anjo Mudo* sobre los que ya hemos incidido a lo largo de este trabajo, a quienes Al Berto dedica algún capítulo son: F.Pessoa, M.Lowry, W.Burroughs y, como no, Jean Genet, de los cuales hemos hablado en el transcurso de este trabajo.

Para extender el análisis de esta primera etapa de la obra albertiana más allá del campo de la literatura, inevitablemente habrá que hacer un recorrido por las referencias musicales, que con anterioridad he citado, y que aparecen a lo largo de estas primeras obras.

Han pasado por las páginas de Al Berto: Bob Dylan, Rolling Stones, Richard Hell, Iggy Pop, Stooges, Janis Joplin, Velvet Underground, Lou

Reed, The Doors, Jim Morrison, Tangerine Dream o Ian Curtis de Joy Division, etc.

Algunos de ellos vivieron tan intensamente el exceso, que desembocaron en el suicidio; por ahorcamiento fue el caso de este último cantante, al que Al Berto en su poema "*Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis*" menciona. Podría ser un autorretrato a dos voces que nos recuerda las canciones frías y desesperadas de este vocalista de Joy Division en su disco "*Close*", anterior a su suicidio en 1981. La primera estrofa del poema es reveladora, parece estar relacionada con el contexto de su muerte después de haber visto la película de Werner Herzog, "*Stroszek*".

Obviamente es en los primeros trabajos de Al Berto donde más se vive la experiencia del punk en estado puro, dado que fue precisamente en esta época cuando el punk tuvo más éxito entre los jóvenes europeos; entonces tocaban Los Sex Pistols liderados por Sid Vicious, exponente supremo de la transgresión musical muy a finales de los años 70, que casaba muy bien con la transgresión poética.

Está claro que la agresividad de algunos textos de *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* proceden de ahí, de la música punk y del rock and roll, que vivían su auge en la época en la que el poeta empezó a publicar sus textos más irreverentes y transgresores.

*"en realidad, estoy sentado en mi mesa de trabajo. los lápices afilados, las gomas de borrar gastadas, la máquina de escribir parada desde hace dos meses. invento el mundo y mi propio infierno.*

*los reconstruyo a mi propio antojo. mi vieja cabeza psicodélica pide más sex drugs and rock and roll, vuelvo enseguida*".<sup>164</sup> (Al Berto, 2000, p.26).

La relación con las imágenes y la fotografía da lugar a una narrativa constituida por imágenes instantáneas. Su particular percepción del mundo y de su mundo interior convierten a Al Berto en epicentro de su propia obra. Su "yo", su "cuerpo", todas sus sensaciones del mundo a través de sus ojos y de los ojos de sus personajes no dejan de ser imágenes tuyas reflejadas en el espejo, un espejo que devuelve el miedo a la muerte, al paso del tiempo, a la vejez. En sentido literal ilustran las portadas de sus libros fotografías que enfocan en primer plano su rostro o sus manos.

La obra de Al Berto fue entendida por muchos, en esta primera etapa, como narcisista y extravagante; las críticas recibidas por la portada de *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas* (1979) y por las últimas portadas fotográficas de su obra completa, (última edición de *O Medo*, 2009 y anteriores) de Paulo Nozolino, amigo suyo, posando en una postura entre el dolor y el placer, entre lo erótico y lo místico, con un manto carmesí que se desliza desde sus hombros y que hace alusión al pintor Caravaggio, es la imagen viva de su narcisismo más excéntrico. Sin embargo, por más inusuales o provocativas que fuesen, según Coelho (1997), las portadas de los libros de Al Berto son parte del texto, de su trabajo poético.

Esas fotografías, las imágenes en la portada de sus libros, su rostro escondido entre las manos huesudas, la oscura profundidad de sus ojos y sus ojeras... en conjunto forman parte de un todo en la obra albertiana.

---

<sup>164</sup> Del original en portugués: "*na verdade, estou sentado à minha mesa de trabalho. os lápis afiados, as borrachas gastas, a maquina de escrever parada há dois meses. invento o mundo e o meu próprio inferno. reconstruo-os à minha vontade. a minha velha cabeça psicodélica pede mais sex drugs and rock and roll, volto já*".

Todas estas imágenes son una metáfora “*del miedo*”, un avance al lector del mundo lírico que se encierra entre los versos que residen dentro del libro *O Medo*.

En cambio, la relación con la pintura, literariamente, sólo se deja ver en una segunda etapa del poeta. Aunque Al Berto estudió artes plásticas y visuales en los años 60 en Bruselas, la pintura fue sin duda una de sus mayores debilidades, y un mundo al que siempre estuvo vinculado, pero de forma explícita dichas referencias solamente se alcanzan a ver en su libro *A Secreta Vida das Imagens* (1991), donde establece una perfecta comunión entre sus textos y una selección personal de 26 obras de artistas, desde los clásicos hasta sus coetáneos. Lo analizaremos en siguientes capítulos.

Respecto al cine, es sabido por su biografía que era una de las pasiones de Al Berto, autores del séptimo arte como Pasolini o Fassbinder fueron influyentes por su temática sobre las desmesuradas relaciones homosexuales a la hora de escribir.

Son evidentes estas influencias, dejándose ver de manera indiscutible en *Meu Fruto de Morder*, *Todas as Horas* por la forma en la cual el texto está redactado, a modo de pequeños guiones para la realización de cortos, como anteriormente ya comenté.

“*PELICULA EN LA CALLE CERO L.*

*Loirinho y Pirolito nuestros mejores disparadores. el Chui agoniza ahorcado entre las cuerdas de una guitarra eléctrica. ellos le devoran la última gota de esperma. el Chui nos sirvió de alimento. nos escapamos de los escombros alveolos pulmonares de la ciudad. cuerpos rasgados en la lucha con las fieras que se nutren de sangre fibrosa. fuimos incendiando lo que quedaba de la ciudad y de nosotros mismos. y en el fuego ocupábamos los lugares estratégicos. Loirinho y Pirolito están otra vez en libertad.*

*dentro y fuera de mi cuerpo. las calles son un sueño de aves blancas. aire papable. no se escuchan más ruidos de motores. cada cuerpo le fue devuelto a sí mismo. respiramos el moho de las antiguas habitaciones susurrando aún violencia ternura y destrucción. me abandono en todos los rostros que consigo imitar. ocupo otra vez la habitación donde todo aconteció y los paisajes. respiro por la boca de los peces ciegos. me envió el último telegrama: vuelvo enseguida a las seis horas. me maquillo con los chaperos que se asustaban de mis labios. lluvia secreta gránulos de rímel. me siento a esperarme en la penumbra de la habitación. voy quitándome el esmalte de las uñas con la certeza de que no regresaré. suspiro la miel derramada entre los dedos. un estrecho golpe en las muñecas. no te alejes no me persigas sin que yo cambie de máscara. empezaremos otra vez juntos. escucha el silbido agudo de las mariposas creando pequeños soles. el vómito de la memoria.*

*el muchacho que fui se mueve entre los residuos del viento. no llames a mi puerta oculta espera que el viento también me disperse. espera que otro cuerpo se desprenda de la sabiduría de la tierra y del misterio de las arenas en calma. y no pueda salir de aquí, nunca más”.*<sup>165</sup> (Al Berto, 2000, p.127).

---

<sup>165</sup> Del original em português: “ *FILME NA RUA ZERO L./ Loirinho e Pirolito os nossos melhores atiradores. o Chuí agoniza enforcado nas cordas de uma guitarra eléctrica. eles devoram-lhe a última gota de esperma. o Chuí serviu-nos de alimento, escapamo-nos dos escombros-alvéolos pulmonares da cidade. corpos rasgados na luta com as feras que se nutrem de sangue fibroso. fomos incendiando o que restava da cidade e de nós próprios. e no fogo ocupávamos os lugares estratégicos. Loirinho e pirolito estão de novo em liberdade. dentro e fora do meu corpo. as ruas são um sonho de aves brancas. ar palpável. não se ouvem mais ruídos de motores. cada corpo foi devolvido a si mesmo. respiramos o bolor dos antigos quartos sussurrando ainda violência ternura e destruição. abandono-me a todos os rostos que consigo imitar. ocupo novamente o quarto onde tudo se passou e as paisagens.respiro pela boca dos peixes cegos. envio-me o ultimo telegrama: volto logo às seis horas. maquillo-me com os putos que receava em meus lábios. chuva secreta gránulos de rímel. sento-me à minha espera na penumbra do quarto. vou desfolhando o verniz das unhas com a certeza de que não voltarei. suspiro o*

Freitas (1999) además añade:

*“Si subrayo los aspectos técnicos de esta otra pasión de Al Berto, es porque nunca, en toda su obra, surge cualquier referencia u homenajes a películas y realizadores que pudiesen haber tenido influencia en esta misma obra. Al contrario, la atracción por la cinematografía se traduce generalmente en un acto privado, indisociable del proceso de escribir, o en recursos metafóricos de fácil (quizás irónicamente) decodificación”.*<sup>166</sup> (Freitas, 1999, p.86).

La obra autobiográfica en Al Berto es discutida por el mismo autor que concluye que la necesidad de hablar de sí mismo en nuestro poeta, de sus sentimientos, de sus imágenes en el espejo, de su percepción particular del mundo, confirmarán aún más que la ficción se une con la realidad, hasta tal punto en que se hace imposible poder diferenciar ambos conceptos.

La primera etapa de su obra compuesta por apuntes personales a modo de notas, de diarios, de escritos de los viajes que realizó, los textos sobre Sines, rememorando la adolescencia y su infancia así como su vida de

---

*mel derramado entre os dedos. um estreito golpe nos pulsos. não te afastes não me persigas sem que eu mude de máscara. recomeçaremos juntos. escuta o silvo agudo das borboletas produzindo pequenos sois. o vomito da memória. o putto que fui move-se nos resíduos do vento. não batas à minha porta oculta espera que o vento também me disperse. espera que outro corpo se desprenda da sabedoria da terra e do mistério das areias em sossego. e não possa sair daqui, nunca mais”.*

<sup>166</sup> Del original en portugués: “Se sublinho o aspecto técnico desta outra paixão de Al Berto é porque nunca, em toda a sua obra, nos surge qualquer referencia ou homenagem a filmes e realizadores que pudessem ter tido influencia nessa mesma obra. Pelo contrário, a atracção pela cinematografia traduz-se geralmente num acto privado, indissociável do processo da escrita, ou em recursos metafóricos de fácil (talvez irónicamente fácil) decifração”.

adulto “a lomos de la noche de la ciudad de Lisboa”, corrobora todo que aquí hemos expuesto anteriormente.

Termina el libro *Dispersos* (2007), esa selección de los textos del autor que aparecieron en diversos medios y que recogen Gaspar y Freitas, haciendo alusión el poeta a la ciudad blanca, en octubre de 1996, pocos meses antes de su muerte:

*“veo Lisboa al anochecer.  
amo Lisboa como es ella misma, como ella debe ser”.*

...Pienso en una ciudad armoniosa, donde se pueda recrear la memoria de los días tristes, pero limpios y azules, como los de estas imágenes.

Freitas concluye:

*“Ninguna de las anteriores consideraciones implica, evidentemente, una carencia significativa en su biografía. El sentido fuertemente peyorativo que este término sigue teniendo para nosotros todos quizá sea debido, en gran parte (y cabe al “deconstruccionismo” de Jacques Derrida recordarlo), el hecho de no haber encontrado todavía un “nuevo estatuto” para las “relaciones entre la existencia y el texto” – entendiéndolos ambos como “dos formas de textualidad”. No deja de ser significativo que el ensayo en que Derrida expresa esta observación sea consagrado a Artaud; siempre que la literatura sea el medio depreciado a través del cual se vierte un individualismo feroz, la teoría literaria se ve desafiada. Y no se dude que esa desvalorización, independientemente del grado de sinceridad que le concedamos, tuviera lugar en la obra de Al Berto”.<sup>167</sup> (Freitas, 1999, p.93).*

---

<sup>167</sup> Del original en portugués: “Nenhuma das anteriores considerações implica, evidentemente, uma queda bruta no biografismo. O sentido fortemente peyorativo que



## 6.- INICIO DE UNA NUEVA ETAPA EN AL BERTO A PARTIR DE:

### *-Trabalhos do Olhar -*

Destacados críticos y estudiosos portugueses de la obra de Al Berto, como Fernando Pinto do Amaral o Eduardo Pitta, están de acuerdo en dividir y diferenciar el corpus poético albertiano en dos períodos. Los hitos temporales entre 1974 y 1985 conforman el primero; el segundo iría desde esa última fecha hasta su muerte en 1997.

Pero el cambio en la poética de Al Berto, podemos ver como se inicia a partir de su obra *Trabalhos do Olhar* (1982).

*“El exceso y el vértigo del profundo sentir, a la vez el desierto y la lucidez de la distancia y de la soledad; son los dos polos entre los que ha ido evolucionando la escritura y el universo de Al Berto. Su primera etapa alcanza un grado de madurez y depuración que culmina, a mi modo de ver, en Uma Existência de Papel (1985)”. (Amaral, 1991, p. 121).*

Del flujo verbal y temático de sus dos primeros libros, el poeta transita hacia una depuración y un mayor rigor de escritura en sus versos de “*Mar-de-leva*”, para llegar a un grado alto de madurez a partir de este trabajo, (cuyos textos son los primeros que se incluyen dentro de su obra *Trabalhos do Olhar*).

---

*esse termo continua a ter para nós talvez se devam em grande parte (e cabe a Derrida lembrá-lo), ao facto de não termos ainda encontrado “um novo estatuto” para as “relações entre a existência e o texto” – entendidos como “duas formas de textualidade”. Não deixe de ser significativo que o ensaio que Derrida exprime esta observação seja consagrado a Artaud; sempre que a literatura é apenas o meio desvalorizado através do qual se derrama uma individualidade feroz, a teoria literária vê-se desafiada. E não se duvide que essa desvalorização, independentemente do grau de sinceridade que lhe concedermos, teve lugar na obra de Al Berto”.*

Al principio, en la estructura temático-formal, no serán personajes asomados al vértigo; su poesía será más lírica, una poesía caracterizada por poemas no tan excesivos, no sobrepasan una página con respecto a sus anteriores obras, de corte más prosaico y onírico, con alusiones a escenas cinematográficas, como hemos visto al tratar de esas obras primeras, con presencia de actores, planos de cámara, focos, etc, que nos llevaban a un mundo cargado de imágenes surrealistas.

En esta obra nos encontramos con una serie de cinco poemas titulados "*Filmagens*", en los que también, de nuevo, se narran escenas con alusiones de carácter cinematográfico, con presencia de personajes dentro de una atmósfera no menos onírica, y *con voces en off*, espacios yuxtapuestos, etc. Al Berto los escribió en 1980, cuando estaban en plena efervescencia sus primeros libros.

A partir de 1985 el contenido es también modificado, se trata de una etapa marcada por una menor transgresión y menudean menos los ambientes marginales, asumiendo temas más universales de la lírica: la soledad, el silencio, la muerte y "*la existencia de papel*", como diría Durrell, cuando la escritura se presenta "*consciente de sí misma como escritura, pudiendo observarse el poema como un pez dentro de un acuario,*" apuntaba Melo e Castro (1989, 104-105).

Después de la publicación de sus dos primeras obras: *Á Procura do Vento num Jardim d'Agosto* y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, Al Berto es un escritor conocido dentro y fuera de su país. Colaborador en diferentes medios de comunicación, participa en múltiples manifestaciones y actividades culturales, escribe textos para catálogos de exposiciones, organiza lecturas de poesía, etc.

Además de estos libros mencionados, de los textos dedicados a "*Quinta de Santa Catarina*" y otros escritos en francés de la época del exilio, "*Salive, Hôtel de la Gare*", "*Le plus grand calligraphe*" y "*Le navigateur du soleil incandescent*" publicados ahora en Portugal (1977 y 1979,

respectivamente)<sup>168</sup>, Al Berto escribe “*Roulottes na Noite de Lisboa*” y “*Rádio Pirata*” que son obras que aún nos remiten a la “*peregrinación nocturna del poeta*”, a la sima de las noches en Lisboa, sexo, drogas, música y, después, la inseparable soledad.

“*Roulottes na Noite de Lisboa*” hace referencia a las caravanas (“*as roulottes*”) que aparcan, a las afueras de la ciudad, en la periferia, donde sus dueños se dedican a la venta ambulante de bebidas y alimentos hasta altas horas de la madrugada, donde la gente se acerca a comprar cuando cierran los bares y locales de la ciudad cosa habitual en las grandes ciudades y en concreto en la noche lisboeta, como describe Al Berto.

“*La belleza del suburbio y de la nocturnidad, de las roulottes y de sus mundos con sus propias leyes, es una belleza marginal sólo para elegidos*”, relata el poeta Pablo Fidalgo.

El texto compuesto por nueve párrafos nos relata ese hormigueo de gente en la ciudad nocturna, llevando el texto al mismo formato con las referencias sentimentales “*y, aquellos precipicios abismales*” de los primeros libros del poeta como en *Á procura do Vento num Jardim d'Agosto* y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*.

De ese mismo modo está estructurado el texto “*Rádio Pirata*”.

“*Rádio Pirata*” (1980) es, al mismo tiempo, representativo en los círculos más modernos y contemporáneos...“*con una importante dimensión existencial creada en este breve texto en prosa poética, característico del “primer Al Berto”: donde la modernidad se inscribe en palabras de la jerga*

---

<sup>168</sup> “*Salive, Hôtel de la Gare*” y “*Le plus grand calligraphe*” se publicaron en la revista *Luna Park*, nº3 en noviembre, 1977, en Bruselas. En 1979, en la misma colección en el nº5 de *Luna Park*, se publica “*Le navigateur du soleil incandescent*”.

*actual (shoot de heroína, tilt de flipper...) y en sus referencias*". (Rabaté, 1997, pp.52 y 53)

Todavía encontramos residuos de la poesía americana *beat*, por esa mezcla de sexo, homoerotismo, excesos, marginalidad, callejeos, que nos recuerda de nuevo a W. S Burroughs.

Es posible encontrar todavía el espíritu vivo de los años 70, de Jean Genet a Georges Bataille, aunque conectado a una redacción personal en el límite de la autobiografía y del confesionalismo a un imaginario de la ciudad, de los circuitos subterráneos, de los *Bàs-fonds* nocturnos, de la embriaguez<sup>169</sup>. Resalta la correspondencia estilística de "*Rádio Pirata*" con el surrealismo, la omnipresencia del cuerpo, centro vivo de todas las pasiones y sentimientos, centro de la narrativa textual.

Esta tónica se hace presente en toda la primera etapa del autor, sin desaparecer en otras etapas posteriores; entre 1983 y 1989 se vio mezclada por otro tipo de argumentación como en *Trabalhos do Olhar*, *Salsugem*, *A Seguir o Deserto*, *Três Cartas da Memória das Índias*, *Uma Existência de Papel*, y su novela *Lunário*.

*Trabalhos do Olhar*, obra publicada en 1982, consta de siete partes poéticas: "*Mar-de-leva*", "*Dispersos de Milfontes*", "*Alguns truques de ilusionismo*", "*Sete dos ofícios*", "*Tentativas para um regresso à terra*", "*Filmagens*" e "*Trabalhos do olhar*".

---

<sup>169</sup> Del original: "*Rádio Pirata*", um texto de 1980, é, ao mesmo tempo, representativo da veia modernista e da dimensão existencial da obra...

Este é um texto característico do "primeiro" Al Berto: nele a modernidade inscreve-se nas palavras (o shoot, o flipper...) e nas suas referências.

Este título enfatiza el significado de la mirada en el contexto artístico. La mirada juega de la misma manera un papel importante en el aspecto erótico de los poemas, (voyeurismo).

En esta obra se introduce el sujeto poético homosexual en un contexto cotidiano y local. El espacio en sus poemas cambia, de los lugares urbanos del exilio pasará a otros espacios más específicos de ámbito nacional.

### 6.1.- Mar-de-leva: “*el oleaje del cuerpo*”.

Son siete textos dedicados a la Villa de Sines, fechados en el año 1976,<sup>170</sup> que se publicaron en un folleto en 1980, posteriormente fueron incluidos por su autor en el libro *Trabalhos do Olhar*.

La melancolía se hace presente mediante los recuerdos del pasado, en este “*itinerario poético del dolor*” que se convierte en algo lacerante, sin sentido vital y sin ilusión, ante esa pérdida de lo que el poeta ama: el cuerpo (amado) y el espacio (ciudad de Sines), ambas referencias son contrastadas con las imágenes actuales, la depredación de la naturaleza que desfiguró la imagen de Sines, la que Al Berto guardaba en su retina, nos acercan el texto a los escritos, dedicados a la “*Quinta de Santa Catarina*”, aunque en “*Mar-de-leva*” las emociones son vividas con más fuerza, con la violencia de una emoción proporcional a ese fenómeno marítimo que da nombre al texto, caracterizado por los fuertes oleajes. (Ese mar de fondo, esa marea alta, que es “*el mar de leva*”, sirven al poeta como metáfora de su propio cuerpo).

La sensación de asfixia en un determinado espacio concreto y cerrado...  
el vacío de las habitaciones en la casa...

“*a Quinta, os quartos sem ninguém*”.

Recordar no siempre es fácil, es un acto doloroso al que se entrega el poeta sin remedio.

“...*la memoria es hoy una herida donde late la Piedra del Hombre*<sup>171</sup>, *rígida como una sombra en un sueño, y las aves?*”

---

<sup>170</sup> Edición de autor (1ª edición, diciembre de 1980). En abril 1981, 2ª edición publicada también por él mismo, en la ciudad a la que dedica estos siete poemas, Sines, se incluye en su obra “*Trabalhos do Olhar*”, Sines (1982).

*frágiles cuando aprieta la tempestad...¿emigraron como yo?  
¿hacia dónde caminas, Dulce Mora Encantada<sup>172</sup>?  
oigo el susurrar de los cañaverales dentro del sueño,  
adivino tu caminar de besos en el rumor de las aguas,  
tus manos de nieve recogen conchas, estrellas secretas, lunas  
incendiadas...que el mar esconde en la respiración de las mareas  
me estremecen en las manos los insectos cortantes del miedo, en  
mi pecho dolorido se levanta esta rabia  
de los mares-de-leva”.<sup>173</sup> (Al Berto, 2000, p.153).*

La memoria “jadea” por la visión de una villa plagada de comercios e industrias como consecuencia del desarrollo de la zona y por tanto de su desconfiguración a ojos del poeta, que la conoció “dulce” y “encantada”; al mismo tiempo que el poeta vive con amargura la separación del cuerpo amado.

Los lamentos encadenados se hacen presentes al principio en este primer texto de “Mar-de-leva”, donde aglutina las sensaciones por la percepción

---

<sup>171</sup> “Piedra Del Hombre” se refiere al poder destructivo, la presencia agresora del crecimiento o según Magalhães (1989) “la metonimia que un amor y su destrucción irán a poblar”.

<sup>172</sup> “Dulce Moura Encantada” se refiere a un mito popular de la zona. La región del Alentejo, como tantas otras del poniente peninsular, es rica en leyendas y tradiciones. En todas las ciudades es posible escuchar historias sobre la creación de las ciudades y villas relacionadas con algún hecho extraordinario.

<sup>173</sup> Del original en portugués: “...a memória é hoje uma ferida onde lateja a Pedra do Homem, hirta como uma sombra num sonho, e as aves? frágeis quando aperta a tempestade....migraram como eu?/aonde caminhas,Doce Moura Encantada?/ouço o ciciar dos canaviais dentro do sono, adivinho teu caminhar de beijos no rumor das águas /tuas mãos de neve recolhem conchas, estrelas secretas, luas incendiadas...que o mar esconde na respiração das marés/estremecem-me nas mãos os insectos cortantes do medo, em meu peito doído ergue-se esta raiva dos mares-de-leva”.

de esos cambios sufridos en el paisaje que ahora contempla con el irrefrenable paso del tiempo.

*“...en la memoria quedaron las señales de los bosques talados, las dunas desmoronadas y algunas casas abandonadas/se extendieron tubos plateados, por donde discurre el negro líquido/ se levantaron inmensas chimeneas, serpentean autopistas en el paisaje irreconocible de tu rostro...”<sup>174</sup> (Al Berto, 2000, p.153).*

El texto continúa describiendo el espanto que le causa este “nuevo paisaje”. El dolor por la falta de todas aquellas cosas que aprecia, conjugando este paisaje que ve y que siente suyo, como el paisaje interior de sus emociones y la atmósfera de los recuerdos que allí vivió y que el tiempo ha ido cambiando, devorando y destruyendo a favor de la modernidad y del progreso. Los bosques talados, las tuberías, (se refiere a la refinería petrolífera existente a las afueras de Sines), las chimeneas que se levantan, el serpentear de las nuevas autopistas construidas, etc.

La secuencia de preguntas como: “¿...dónde estarán los dátiles maduros de tus palmeras?”<sup>175</sup>, “¿...y el perfume intenso de las flores que se inclinan al sol?”<sup>176</sup> y “¿...qué murmullo tendrán las piedras de tu silencio?”<sup>177</sup>, son inciertas en cuanto a quién van dirigidas y configuran el ir y venir de las olas, el choque violento del mar contra las rocas de la playa. El ir y venir, del pasado al presente, y viceversa, esa marea alta

---

<sup>174</sup> Del original en portugués: “...na memória ficaram os sinais dos bosques ceifados, as dunas desfeitas e algumas casas abandonadas/estenderam-se tubos prateados, onde escorre o negro líquido/levantaram-se imensas chaminés, serpenteiam auto-estradas na paisagem irreconhecível do teu rosto”.

<sup>175</sup> Del original en portugués: “onde estarão as tâmaras maduras de tuas palmeiras?”

<sup>176</sup> Del original en portugués: “ e o perfume intenso das flores debruçando-se ao sol?”

<sup>177</sup> Del original en portugués: “ que murmúrio terão as pedras do teu silêncio?”



que es la memoria y que arrastra al poeta, en su oleaje, hasta la playa de sus recuerdos.

El mar, en esta poesía, libera desde un principio extrañas pulsiones que estarán asociadas tanto a la vida como a la muerte, en conexión con uno de los símbolos emblemáticos del imaginario colectivo portugués, el Océano Atlántico. La fascinación por el mar pero a la misma vez el temor y “*el miedo*”.

En el segundo texto de “*Mar-de-leva*”, recuerda y describe el cuerpo del amado más que en el primer texto, a modo de catarsis, mediante la palabra poética, siendo alivio y bálsamo para Al Berto. La soledad, la amargura y el dolor quedan patentes, mientras la ciudad transfigurada dejará de ser co-protagonista del cuerpo y de sus tensiones, para convertirse en espejo del mismo. Escenario donde se refleja a la perfección el sentimiento de la ausencia de la persona amada. Somos esa pérdida, ese anhelo de desear lo que hemos perdido, aquello que de alguna manera ya no está a nuestro lado.

En este texto comprobamos, con rasgos evidentes, esa tensión emocional (desde Sines, ciudad que mira al mar), la comparación con un océano proceloso, agitado por los sentimientos y por el corazón “*del otro*”.

*“recorro todos tus agujeros inútiles...me arrastra alrededor del corazón un dolor de sangre, el asfalto se cubre de luces alucinantes y soledad.*

*por la noche se escuchan pasos, en las calles desiertas quedan libres los animales legendarios de mi borrachera*

*luchan conmigo hasta por la mañana, mueren en el borde de mi boca*

*y conozco el amargo pan de tu solda/dura, el oro líquido que no llega a enriquecer a un hombre*

*el mar que la soledad de tus “ayes”....horrendos “ayes”, que persisten más allá del demorado insomnio*

*la sal se volvió dorada y escupe flores que provocan el sueño, y el olvido*".<sup>178</sup> (Al Berto, 2000, p.154).

En el tercer texto el poeta se muestra en "*posición de persona maldita*", desdichada, separada de todo aquello que amaba y quería, por causa de los imperativos actuales, del desarrollo de la ciudad y del progreso, al mismo tiempo que se trata de un viaje de carácter paleontológico, como si el poeta al excavar y profundizar en lo que fue la ciudad de Sines, que tenía en la memoria, se encontrara con los fósiles de esa misma ciudad, sus antiguas construcciones, los muertos y hasta vestigios de la civilización anterior, de la devastación por un progreso inadecuado, las máquinas y el nuevo orden establecido.

Subyace el esfuerzo por continuar existiendo, después de la transfiguración de la realidad habitual hacia una realidad en la que uno se sienta seguro.

*"los gusanos van tejiendo el recuerdo de los muertos para que podamos sobrevivir al estruendo de la pólvora y de la dinamita"*.<sup>179</sup>  
(Al Berto, 2000, p.155).

---

<sup>178</sup> Del original en portugués: "*percorro todos os teus buracos inúteis...alastra-me em redor do coração uma dor de sangue, o asfalto cobre-se de luzes alucinantes e solidão/da noite ecoam passos, nas ruas desertas ficam á solta os animais lendários da minha bebedeira/lutam comigo até de manhã, morrem á beira de minha boca/*

*e conheço o amargo pão da tua solda/dura, o ouro liquido que não chega para enriquecer um homem/*

*o mar tem a solidão dos teus ais...medonhos ais, que persistem para lá da demorada insônia/*

*o sal tornou-se rubro e cospe flores que provocam o sono, e esquecimento."*

<sup>179</sup> Del original en portugués: "*os vermes vão tecendo a recordação dos mortos para que possamos sobreviver ao estrondo da pólvora e da dinamite*".

El texto habla directamente a la ciudad, en un intento de alertarla sobre sus procesos de transformación, prestando atención en el caso de que vuelvan a “acuchillarla”.

*“si por cualquier razón te clavarán la navaja de nuevo, sólo encontrarán pequeñísimos cadáveres de nostalgia...”<sup>180</sup>*

(Al Berto, 2000, p.155).

En estos versos, Al Berto “pone el foco” de sus palabras ante esos avances destructivos de sensibilidades, a favor del progreso, pero que corrompen su ciudad, alimentando la furia de las máquinas, como la nueva sangre (metáfora del petróleo) que pasa a circular por las arterias (tuberías) de Sines.

El “oro negro” que el poeta vislumbra como catalizador de las muertes de la fauna local y como las aguas del mar-de-leva, rabiosas, que pudieran causar un futuro desastre.

*“...pero, es el negro oro que atraviesa tus metálicos intestinos con él vas refinando la muerte de las aves y olvidando la vida de los peces digo, de las aguas enfurecidas irrumpirá el desastre”.*<sup>181</sup>

(Al Berto, 2000, p.155).

Transformación que impone un nuevo orden, sustituyendo el orden pretérito de una civilización anterior, lo cual lleva a un estado en que su realidad íntima de dolor -por haber perdido lo que ama, el cuerpo, la

---

<sup>180</sup> Del original en portugués: “se por qualquer razão te esfaquearem de novo, nada mais encontrarão que pequeníssimos cadáveres de saudade...”

<sup>181</sup> Del original en portugués: “...mas, é o negro ouro que atravessa os teus metálicos intestinos/com ele vais refinando a morte das aves e esquecendo a vida dos peixes/digo, das águas enfurecidas irromperá o desastre”.

emoción por la presencia del ser amado- se funde a través de un paisaje exterior que le provoca desolación. Desde la cosmovisión albertiana la sensualidad erotizante, de una u otra forma, contamina y enriquece todos los aspectos de la realidad.

El poeta, además, nos advierte sobre los vestigios de este pasado tan recordado, referencias de antiguas emociones, en el “*vientre de la ciudad*”.

*“cuando te excavaron el vientre encontraron dibujos adormilados de otros pueblos.  
enigmáticos collares, perlas corroídas, aceros inmutables, escrituras de otra edad, vestigios de insomnes navegaciones...”*<sup>182</sup>  
(Al Berto, 2000, p.155).

En el tercer poema, siguiendo la tónica de los demás textos de “*Mar-de-leva*”, las emociones del lugar se mezclan con las emociones por la ausencia del ser amado, formando un paisaje único.

*“...el pecho se me rasga, un bote de aceite trabaja la sangre en el cielo tendré siempre un trozo de luna de azúcar, y una estrella iluminando tu rostro de árabe antiguo”.*<sup>183</sup> (Al Berto, 2000, p.155).

Vemos como en el cuarto poema surge lo inevitable; el recuerdo de la infancia evocado por el presente considerado decadente e infeliz. Todo

---

<sup>182</sup> Del original en portugués: “ *quando te escavaram o ventre encontraram traços adormecidos doutros povos/enigmáticos colares, pérolas corroídas,aços imutáveis, escritas duma outra idade, vestígios de insones navegações...*”

<sup>183</sup> Del original en portugués: “*o peito rasga-se-me, uma lata de óleo trabalha o sangue/ no céu terei sempre um pedaço de lua de açúcar, e uma estrela para iluminar teu rosto de árabe antigo*”.

poema es una oda al pasado, a los olores y sabores de otra época. Los amores juveniles y las noches en la ciudad del litoral lusitano se recuerdan una y otra vez, como ese oleaje incesante que va y viene.

La flora y la fauna componen todo este ambiente de recuerdos del poeta, al principio con nostalgia, uniéndose a la extraña sensación de que la época anterior era más pura, casi mágica, termina el poema en tono alegre y con aclamación por lo bello.

*“...sabes, las aves acuáticas ya no pernoctan junto al mar ni entre  
nuestros dedos de arena  
me suben voces de cal hasta la garganta, me estrangulo en este  
humilde canto, permanezco atento al eterno silencio de tu castillo  
a veces escucho tu cantar, raramente, es cierto...pero cuando  
cantas salen nombres puros de tu boca y sonrisas diáfanas de  
cristal  
los labios se incendian con vino, tu cuerpo toma el sabor  
misterioso de las algas  
en el crepúsculo se expande el perfume a frito de pez morena, tu  
mirada es el mosto de nuestros deseos  
bailamos alrededor de un mástil, falda papel de seda bordada con  
caracolas...  
...giras, y tus amores son rememorados noche adentro  
se esparcen estrellas candentes, amapolas efímeras,  
junco mojado  
y el mar se llena otra vez de pájaros, embarcaciones semejantes  
a besos que nos recorren de alegría”.*<sup>184</sup> (Al Berto, 2000, p.156).

---

<sup>184</sup> Del original en portugués: “sabes, as aves aquáticas já não pernoitam junto ao mar nem por entre nossos dedos de areia/ sobem-me vozes calcárias à garganta, estrangulo-me neste humilde canto, fico atento ao eterno silêncio do teu castelo/às vezes escuto teu cantar, raramente, é certo...mas quando cantas saem-te nomes puros da boca e sorrisos diáfanos de cristais/os lábios incendeiam-se com vinho, teu corpo adquire o sabor misterioso das algas/no crepúsculo expande-se o perfume a moréia frita, teu olhar é o mosto dos nossos desejos/dançamos á roda dum mastro, saia em papel de seda

En el quinto poema de *Mar-de-leva*, el poeta nos deja su lamento como una lluvia que apaga, poco a poco, los recuerdos que persisten en sobrevivir.

Entre los recuerdos del poeta surge un buen ejemplo de sinestesias, esas estampas visuales y olfativas, como las sábanas tendidas al sol, o el olor blanco a jabón que desprendían algunos barrios de Sines como el “*Bairro das Índias*”, leyendas de tradición oral de la ciudad, como la Mora del “*Río da Mora*”, que murió a manos de su padre por enamorarse de un príncipe cristiano; personaje este y otros en la memoria de Al Berto, muy populares en Sines como o “*Cabecinha*”, limpiabotas de la ciudad, “*Tía Carlota*”, vendedores de maíz tostado a las puertas del antiguo cine, “*Dentinho d’ouro*”, etc.

Al final del poema, el poeta mantiene a través de aquellos dichos y expresiones la llama encendida de sus vivencias, la alegría y la certeza con que, de alguna forma, todo sigue vivo y latiendo, aunque sólo sea en el interior de su memoria.

*“...en mí nada se agostó  
no poseo la muerte en el corazón, pero sí un poco de lluvia que  
lentamente apaga el fuego de otros días más simples  
escucho el lamento de las aguas y sé que todo continúa vivo en el  
fondo del mar...y en el corazón persistente de las plantas”.*<sup>185</sup>

(Al Berto, 2000, p.157).

---

*bordada com búzios.../rodopias, e os teus amores são lembrados pela noite  
adiante/espalham-se estrelas cadentes, papoulas breves, junco molhado/e o mar enche-  
se novamente de pássaros, embarcações semelhantes a beijos que nos percorrem de  
alegria”*

<sup>185</sup> Del original en portugués: “ *em mim nada secou/não possuo a morte no coração, mas sim um pouco de chuva que lentamente apaga o fogo doutros dias mais simples/escuto o lamento das águas e sei que tudo continua vivo no fundo do mar ...e no coração persistente das plantas*”.

En el poema 6, el lugar amado y el (cuerpo) amado se llegan a fundir profundamente, siendo imposible determinar en qué momento el poeta se refiere a Sines y en qué momento se refiere al ser amado.

*“La soledad tiene días más crueles, traté de ser tuyo y de amarte...”*

En comparación con el poema anterior, vemos cómo en estos versos desaparece su alegría por los recuerdos, entra como protagonista la melancolía, el dolor por la ausencia de aquello que el poeta ama, la felicidad que no se encuentra, tiñe de languidez estas sílabas.

En opinión del crítico Magalhães (1989) será un tipo de *añoranza distinta* a la añoranza en tono nostálgico, aparecida hasta aquel momento en el panorama de la poesía portuguesa, *la saudade*.

*“Es interesante ver en perspectiva este nuevo tipo de añoranza en nuestra poesía: añoranza del cuerpo amado que se aleja, pero ya la añoranza de una naturaleza que desaparece, que se transforma de acogedora en excluyente. No se trata de una mirada moral, ni de una acusación lineal. Es antes, el asumir un tiempo aceptado como inexorable y que no se nos puede escapar. El cual, con sus valores aniquilantes, transforma los demás sentimientos en lodo viscoso, empujando hacia dentro del cuerpo lo contrario a los fulgores ya vividos, las aguas contaminadas... como un pez herido”.*<sup>186</sup> (Magalhães, 1989, p.244).

---

<sup>186</sup> Del original en portugués: *“É interessante perspectivar este novo tipo de saudade na nossa poesia: saudade do corpo amado que se distancia, mas já saudade de uma natureza que desaparece, que se transforma de acolhedora em excluinte. Não se trata de um olhar moral, nem de uma acusação linear. É antes o assumir de um tempo aceite como inexorável e inescapável. O qual, com os seus valores aniquilantes, transforma os demais sentimentos em lama e visco, impelindo para dentro do corpo o contrario dos fulgores já vividos, as águas inquinadas...como um peixe ferido”.*

Al Berto adopta una postura vital impregnada de cierto pesimismo o melancolía, en mi opinión, debido también a la crisis occidental, vivida por el hombre postmoderno, en esos años 80-90, como un fracaso de valores y de las grandes revoluciones históricas, desmoronándose todas las utopías que se habían instaurado durante la modernidad.

Es el fin de los “*grands récits*”, el imperio de lo efímero que proclamaba Lipovetsky, donde el hombre encuentra la sed del vacío y está en una encrucijada de caminos, sin disyuntiva alguna, por lo que genera en el poeta una infructuosa búsqueda en su constante deambular, y en el hallazgo de una identidad propia (su unipersonalismo), que lo consume lentamente, arrastrándolo hasta ese territorio de la melancolía de la que nos hace partícipes en sus versos.

Después de asumir y aceptar los cambios, “los del espíritu” y los paisajísticos de Sines, el poeta finaliza con un lamento, es un lamento que acepta el final sin gloria de aquel espacio amado, aceptando el desdén de un territorio y de un cuerpo que no los reconoce como parte de sí mismo, con un sentimiento de destrucción donde anidan tanto la pena como la aflicción que nos transmite Al Berto por medio de su palabra escrita.

El último poema de esta serie “*Mar-de-leva*” representa la inquietud de las aguas tempestuosas en el sentir del poeta, incapaz de conciliar el sueño dado el desasosiego de su alma.

En él cohabitan el dolor por una “*herida abierta*”, llaga encendida, con el ruido ensordecedor del funcionamiento de las máquinas, de las construcciones, de las demoliciones y de los cambios que sufre la ciudad y que van transformando Sines, también Al Berto experimenta esta metamorfosis en el paisaje íntimo de su corazón.

El poeta se abraza a la ausencia del cuerpo amado, se hace más fuerte ante el panorama que observa deambulando por las calles como única alternativa a su desesperación, recordando la felicidad perdida.



*“me levanto y salgo a la calle  
camino bajo la lluvia dulcificada de la mañana, las piedras se  
encienden por dentro, me reconocen la voz  
una voz líquida se arrastra por el interior de mis pasos, resuena  
por las esquinas aún vivas de tu cuerpo”.*<sup>187</sup>  
(Al Berto, 2000, p. 159).

Hasta el final del último poema de “*Mar-de-leva*” el cuerpo amado no gana protagonismo en la percepción del poeta; el paisaje y la naturaleza, componen el escenario amado por donde pasean sus sentimientos.

Cabe resaltar la presencia del cuerpo del poeta, como receptor y catalizador de emociones, igual que examinábamos en la primera etapa de su obra; en esta segunda etapa la sexualidad se difumina, dejándonos apenas los despojos de una sensualidad añorada, abriendo espacio para una composición literaria basada en el cuerpo ajeno y en el lugar.

El protagonismo del cuerpo, que no su propio cuerpo, se percibe por la pérdida del amante (deseado) que se va cruzando entre sus palabras y se potencia por la decepción de la pérdida, de las referencias de su ciudad querida, concluyendo esta serie de poemas de “*Mar-de-leva*” con una última elegía, a modo de letanía, cantando lo perdido.

*“en ti están recostados los barcos y la sombra de los grandes  
navíos del mundo  
vive el pez, se agitan algas y medusas de mil deseos  
en ti descansan los pájaros llegados de otras rutas  
secan las redes, se pone el sol  
en ti se abandona la resaca de las olas y la sal de mis ojos*

---

<sup>187</sup> Del original en portugués: “*levanto-me e saio para a rua/caminho na chuva adocicada da manhã, as pedras acendem-se por dentro, reconhecem-me/uma voz líquida arrasta-se no interior dos meus passos, ecoa pelos recantos vivos do teu corpo*”.

*los árboles inclinados, los frutos y las dunas  
en ti pernocta la savia cansada de las palabras, el zumo de las  
hierbas y el azúcar transparente las camarinas  
en ti crece el precioso silencio, las ostras enfermas y las perlas de  
los mares sin rumbo en ti se pierden los vientos, la soledad y este  
demorado lamento”.*<sup>188</sup> (Al Berto, 2000, p.159).

---

<sup>188</sup> Del original en portugués: “ *em ti acostam os barcos e a sombra dos grandes navios do mundo/vive o peixe, agitam-se algas e medusas de mil desejos/em ti descansam os pássaros chegados doutras rotas/ secam as redes, põe-se o sol/em ti se abandona a ressaca das ondas e o sal dos meus olhos/as árvores inclinadas, os frutos e as dunas/em ti pernoita a seiva cansada das palavras, o suco das ervas e o açúcar transparente das camarinhas/ em ti cresce o precioso silêncio, as ostras doentes e as pérolas dos mares sem rumo/em ti se perdem os ventos, a solidão do mar e este demorado lamento”.*

## 6.2.- Al Berto: dispersos de milfontes

Con la misma mirada observadora, enfocando el mundo que le rodea, el poeta continúa su escritura dentro de la misma línea en estos *Trabalhos do Olhar* (1976/1982).

Este “*Itinerario lírico albertiano*”, que va cruzando toda su obra, no pierde en ningún momento su sentido de unidad. Entre 1978 y 1979, escribe “*Dispersos de Milfontes*”, hace referencia a Vila Nova de Milfontes, lugar donde vivió el poeta. En los textos va pasando por un espacio autobiográfico, articulando, una vez más, el universo de lo real con lo imaginario.

Aquí no vemos ese impacto que le causó en anteriores textos la ciudad transformada. Perdura, sin embargo, un recuerdo de aquellos amores de su pasado, se pueden entrever en la tensión que provoca en la prosa, donde nos revela las dificultades del oficio de escritor (su dependencia, su adicción por escribir) y los abundantes retratos plagados de melancolía, que eran fruto de aquella otra época.

Dicho contexto surge de la observación detenida del acto sexual de forma explícita, como sucedió en la primera etapa del poeta, y cruza con la mirada hacia el otro cuerpo de forma más erótica y menos pornográfica. (Al Berto retrata la realidad de un Portugal donde los modelos homosexuales rozan casi la ilegalidad).

El amor vuelve a estar en consonancia con los ritos de paso, con esa liturgia efímera de los encuentros sexuales, con lo callejero, lo marginal y el lumpen, ese mundo crápula cercano al malditismo de Baudelaire.

En el texto “*Outras feridas*”, perteneciente a la serie poética de “*Dispersos de Milfontes*”, pueden vislumbrarse vestigios de la etapa primera de Al Berto en *À Procura do Vento Num Jardim d’Agosto* o de *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*.

El texto lo compone con imágenes surrealistas y alguna referencia que hace de carácter escatológico, pero endulzado al final con un tono romántico debido a la carencia del cuerpo amado.

*“Con un tono bastante alejado con respecto a algunos poetas españoles, cernudianos o no, que recurren a evanescentes alegorías de arcángeles, y a complejos neoplatónicos, llenos de cursilerías”, (en palabras del crítico Eugenio García Fernández).*

*“huellas de reptiles incandescentes por las dunas, pretilos rotos,  
excrementos geométricos señalando con rigor apretados caminos  
arenas de color indeciso  
son buenos estos lugares de color gris, para la soledad  
insospechada de los pájaros  
por la boca de las arenas que se desmoronan surgen  
fosforescentes bichos, cuerpos endulzados, un rostro de fuego  
sobre la leche lenta de las nubes  
después, se oyen los nombres de los barcos  
y en el viento una voz explota, hiende, deshace la tempestad  
tu cuerpo se calma sobre el misterioso espejo  
mano a mano, recogemos todas las aguas  
conocemos los dominios húmedos de los monstruos marinos  
y la locura de los peces ciegos, que dio nombre a nuestro amor y  
a las ciudades costeras  
otras heridas se arrastran rápidas en el tallo de la memoria  
otras noches me atraviesan  
siembran por el cuerpo flores y pánico  
hablo con los barcos, de las salivas marinas crece una quilla  
enfurecida  
la escritura es un murmullo incesante  
imito el paisaje como si te imitase, o te escribiera  
tu cuerpo se diluye en los huesos de la página, contamina los  
cartílagos de las sílabas  
me queda el fingimiento sibilante de las palabras*

*camino por el interior de las dunas, apago el rastro de tinta  
satinada, soy tierra en un texto donde no encuentro agua  
solo noche y un rumor imperceptible en el corazón  
nada más*".<sup>189</sup> (Al Berto, 2000, p.163).

En "Recado" e "Incitação à fuga" Al Berto recupera momentos de su pasado. Estos textos estructurados en forma de discurso suponen una conexión entre el pasado, con una carga indiscutible de sufrimiento y amargura, y un presente forzosamente nostálgico; el discurso se convierte en algo bastante complejo, los recuerdos son revividos con un efecto de catarsis para poder superar el clima de dolor.

En "Recado" el discurso es la narración de un momento de su pasado, el recuerdo de su amor, joven de 17 años, y de sus historias íntimas vividas, aquel deseo por confundirse con el paisaje, con el silencio, pero la memoria arrastra al poeta hacia la actual realidad, trayendo al tiempo la

---

<sup>189</sup> Del original en portugués: *"traços de répteis incandescentes pelas dunas, hastes quebradas, excrementos geométricos sinalizando com rigor apertados caminhos/areias de cor indecisa/são bons estes lugares de cinza, para a solidão insuspeita dos pássaros/da boca das areias desmoronando-se irrompem/fosforosos bichos, adocicados corpos, um rosto de fogo encima o leite vagaroso das nuvens/depois, ouvem-se os nomes dos barcos/e do vento uma voz explode, fende, desfaz a tempestade/teu corpo acalma por cima do misterioso espelho*

*mão na mão, percorremos todas as águas/conhecemos os domínios húmidos dos monstros marinhos/e a loucura dos peixes cegos, que deu nome ao nosso amor e às cidades costeiras/outras feridas alastram subitamente no fulcro a memória/outras noites atravessam-me/semeiam pelo corpo flores e pânico/falo com os barcos postos-a-seco, das salivas marinhas cresce uma quilha enfurecida/a escrita é um marmulhar incessante/imito a paisagem como se te imitasse, ou te escrevesse*

*teu corpo dilui-se nos ossos da página, contamina as cartilagens das sílabas/resta-me o fingimento sibilante das palavras/caminho pelo interior das dunas, apago o rasto de tinta acetinada, sou terra num texto onde não encontro água/só noite e um rumor imperceptível no coração/mais nada*".

ausencia de aquel amor. El texto finaliza con un “recado” (mensaje) al referido amante.

*“sin embargo, huiré de casa siempre que fuera necesario  
sin arrepentimiento, cruzaré el tiempo terrible de los objetos que  
tocaste  
y poseeré otra vez el fulgor de tus frescos diecisiete años  
(casi de noche, amo)”.*<sup>190</sup> (Al Berto, 2000, p.164).

En “*Incitação à fuga*” el poeta relata una especie de sueño, el protagonista en él, es parte del paisaje onírico o un ente distinto, influido por los presagios de las imágenes de los pájaros, la libertad y la huida.

“*Parece que Lucrecio dizia*”, hace referencia al poeta y filósofo romano (99- 55 a. C.), su extensa obra en hexámetros *De rerum natura*, sobre la naturaleza de las cosas, poemas en seis libros, en los que se divulga el carácter ateo y epicúreo del poeta clásico, termina con la peste que asoló la ciudad de Atenas. Dice San Jerónimo del poeta que enloqueció al beber un filtro de amor y después se suicidó. (Autores prototipo de Al Berto)

Este texto describe lo que ve y lo que siente como si se tratara de una película, se encuentra el poeta sentado en un restaurante de playa, actuando el paisaje “*como un plano en blanco y negro de película neorrealista*”, donde actúa el poeta como personaje principal, ocupando toda la pantalla y la reflexión que argumenta mientras empujan los hombres las embarcaciones entre voces.

*“só o mar das outras terras é que é bello”*

---

<sup>190</sup> Del original en portugués: “*no entanto, fugirei de casa sempre que for preciso/sem arrependimento, atravessarei o tempo medonho dos objectos que tocaste/e possuirei de novo o fulgor dos teus frescos dezassete anos (quase noite, amo)*”.

*“el algodón pobre de tu camisa, las uñas roídas/los dedos duros,  
grasientos...”*

y, al final, la evocación definitiva del cuerpo amado.

*“...parece que solo así, decía Lucrecio  
tu imagen quedará cerca de mí, y la dulzura de tu nombre se  
insinuará  
gota a gota, junto al corazón”.*<sup>191</sup>  
(Al Berto, 2000, p.166).

En *“Sem título e bastante breve”* el poeta plantea su propia felicidad, su vida interior, su alma intenta comprenderlo todo, tratando de captar el sentido último de las cosas mediante lo escrito, pero no pudiendo evitar

*“interrogarse sobre la melancolía de las manos, esta memoria-  
lámina incansable”.*

En *“Autorretrato com revólver”*, poema que clausura la serie de *“Dispersos de Milfontes”*, (1978/1979) habla del oficio de escribir, de la languidez de los días en que la comprensión del mundo se le escapa, del revólver que podría poner fin a este desencanto. Es un poema escrito en primera persona, tejiendo verso a verso, una vez más, la dolorosa ausencia del cuerpo amado. La escritura se asemeja a un silencioso oficio, a una tenebrosa morada de silencio. Todo el poema nos muestra la semejanza con un suicidio, antecedente de lo que más tarde escribe Al Berto con respecto *“al miedo”* -escribir es un modo falso e inofensivo de suicidarnos-

---

<sup>191</sup> Del original en portugués: *“ parece que só assim, dizia Lucrecio/ tua imagem permanecerá perto de mim, e a doçura de teu nome insinuar-se-á/gota-a-gota, junto ao coração”.*

Reflexión que nos acerca al pensamiento ácido y pesimista de Cioran: “*un libro es un suicidio aplazado*”.

*“...al alcance está el revólver  
cerca de la mano que nunca aprendió a escribir, quema con el  
simple contacto de los dedos  
la otra mano, la derecha, se debilitó un poco cuando aprendió el  
silencioso oficio  
yo digo: hoy debe ser domingo  
y la mano izquierda masturba mientras la derecha escribe con  
destreza, sin cesar  
más tarde, escribía yo  
podrían las manos cambiar de oficio  
el revólver se teñiría de tinta permanente, el papel presentaría el  
terrible surco de una bala”.*<sup>192</sup> (Al Berto, 2000, p.168).

En los poemas “*Alguns truques de ilusionismo*”, escritos entre 1979 y 1980, hay alusiones más explícitas a la cultura homosexual y a un lenguaje homoerotizado que nos recuerda al autor de la primera etapa.

En el poema “*Truque do gato*”, primer poema de la secuencia, como *un voyeur*, el narrador, observa desde una ventana a un joven acariciando un gato tras los cristales. Enumera las ropas que recoge del tendedero con disimulo mientras lo espía.

---

<sup>192</sup> Del original en portugués: “*ao alcance está o revólver/perto da mão que nunca aprendeu a escrever, aquece ao simples contacto dos dedos/a outra mão, a direita, definiu um pouco quando aprendeu o silencioso oficio*

*eu explico: hoje deve ser domingo/e a mão esquerda masturba enquanto a direita escreve com destreza, sem cessar/mais tarde, escrevia eu/poderiam as mãos trocar de oficio/ o revólver tingir-se-ia de tinta permanente, o papel apresentaria o terrível sulco de uma bala”.*



*“...el muchacho ignora que le preparo la caída,  
la muerte-polaroid del gato  
dos trapos de cocina, cuatro toallas de mano, un vestido  
el gato maúlla ansioso, araña  
la cara del joven escondida por el pelo  
arrugo el papel escrito, lanzo al viento para ganar tiempo  
un delantal, siete camisas, tres pares de calcetines...”<sup>193</sup>  
(Al Berto, 2000, p.171).*

Esta enumeración de objetos personales puede interpretarse en clave simbólica del encuentro sexual, de la masculinidad:

*“...tres camisas, dos pañuelos, cinco o seis sábanas”.*

Tender la ropa en las ventanas o en las calles demasiado estrechas donde puede verse a través de los cristales el interior de la casa de los vecinos de enfrente, escenario típicamente portugués de los viejos barrios de la capital, (aún sin deshumanizar), donde se mantiene el sabor de lo antiguo y la familiaridad entre los vecinos.

Además la palabra “gato” coloquialmente significa alguien del sexo masculino con un aspecto físico atractivo, lo que remite aún más a las referencias sexuales (en este caso indirectas) de la primera etapa albertiana.

*“espío al anochecer, por detrás de las inexistentes cortinas  
me doy cuenta del muchacho con la silueta del gato muerto  
junto al pecho, mi mirada se ha hecho felina  
sonrío a mi ficción cotidiana*

---

<sup>193</sup> Del original en portugués: “o rapaz ignora que lhe preparo a queda a morte-polaroid do gato/dois panos de cozinha, quatro toalhas de rosto, um vestido/o gato mia ansioso, arranha/a cara do rapaz escondida pelos cabelos/amachuco o papel escrito, lanço-o ao vento para ganhar tempo/um avental, sete camisas, três pares de peúgas...”

*cojo un lápiz y empiezo otra vez a escribir*".<sup>194</sup>

(Al Berto, 2000, p.171).

En el poema que sigue a "*Truque do gato*", titulado "*Truque tóxico*", son evidentes las referencias que hace al consumo de drogas y las menciones publicitarias de los envases, con el uso de palabras en inglés, nos remite a los lectores a sus influencias americanas de la "*beat generation*" de J.Kerouac y Allen Ginsberg.

*"regreso a la habitación de la pensión, fumo hasta el vómito  
es decir, me drogo  
abro la caja de cartón, aparentemente llena de sueños  
elijo uno, fumo más hierba, ningún sueño me sirve..."*<sup>195</sup>

(Al Berto, 2000, p. 172).

*"...luzes, ombligos oscurecidos por las etiquetas de los pequeños  
productos de consumo, tóxicos*

*FRÁGIL                    MANTER ESTE LADO EN LA PARTE ALTA*

*NO INCLINAR*

*TIME TO BUY ANOTHER PACKET"*.<sup>196</sup> (Al Berto, 2000, p.172).

En "*Truque do meu amigo da rua*" el erotismo homosexual, los ligues callejeros con los chaperos, quedan evidenciados.

---

<sup>194</sup> Del original en portugués: "*espio o anoitecer, por trás das inexistentes cortinas/apercebo o rapaz com a silhueta do gato morto/junto ao peito, o meu olhar tornou-se felino/sorrio à minha ficção quotidiana/pego num lápis e recomeço a escrever*".

<sup>195</sup> Del original en portugués: "*volto ao quarto de pensão, fumo até ao vômitos/isto é, drogo-me/abro a caixa de papelão, aparentemente cheia de sonhos/escolho um, fumo mais erva, nenhum sonho me serve*".

<sup>196</sup> Del original en portugués: "*...luzes, umbigos obscurecidos pelas etiquetas dos pequenos productos de consumo, tóxicos/FRÁGIL                    MANTER ESTE LADO PARA CIMA/NAO INCLINAR/TIME TO BUY ANOTHER PACKET"*.

La nostalgia del otro cuerpo que provocó tanto deseo, el recuerdo del encuentro sexual y el plano de lo escatológico, también vuelven a estar presentes. No queda excluido el anticlímax de un realismo crudo. Quienes crean en un amor inamovible de ascendencia petrarquista, no entenderán estos versos tan detalladamente descriptivos de Al Berto.

Esos códigos idealizadores cuya base es la pura insatisfacción, en esa incesante búsqueda de la idea del amor, del arquetipo, a través de los distintos cuerpos jóvenes de los muchachos.

*“...sonreí al enumerar los restos que por la mañana encontraría  
por el suelo  
manchas de esperma, deportivas agujereadas, pantalones  
sucísimos, cazadora llena de parches, calcetines acorchados por  
el sudor*

*los calzoncillos rotos, sucios de mierda...”<sup>197</sup>*

*(Al Berto, 2000, p.173).*

En “*Truque da polaroid*”, título metonímico, (marca de una cámara fotográfica, instantánea, con filtro polarizador) la observación del cuerpo amado, a veces como protagonista, a veces como narrador de lo que ve, es lo que delatará el texto, añadiendo siempre esa insatisfacción, esa falta de entendimiento de sí mismo.

*“deambulo por la casa  
pegado a las esquinas estrechas de los pasillos,  
sin saber por dónde huir”.* <sup>198</sup> (Al Berto, 2000, p.174).

---

<sup>197</sup> Del original en portugués: “*sorri ao enumerar os restos que a manha encontraria pelo chão/manchas de esperma, tênis esburacados, calças sujíssimas, blusão cheio de autocolantes, peúgas encortiçadas pelo suor/as cuecas rotas, sujas de merda*”.

<sup>198</sup> Del original en portugués: “*...vagueio pela casa/rente aos ângulos estreitos dos corredores, sem saber por onde fugir-me*”.

En el “*Truque do pêssego*” se observa la misma estrategia de “*Truque do gato*”. El símbolo del melocotón (“*pêssego*”), en este caso es el equivalente femenino a “*gato*” (“*muchacho atractivo*”), aquí se traslada al ámbito homosexual, siendo por lo tanto un muchacho joven quien despierta el deseo sexual al “*sujeto poético*”.

*“ voy a levantarme y a morder un melocotón  
estriparlo, para que el zumo escurra aterciopelado por la lengua, y  
un trago de naturaleza muerta se me cristalice en la garganta  
¿habrá pintado Rubens melocotones desnudos? ¿y Hockney  
habitaciones parecidas a piscinas vacías?”*<sup>199</sup>

(Al Berto, 2000, p.175).

Al Berto hace una alusión explícita a dos artistas que se han dedicado a pintar el cuerpo como exponentes claves en sus obras: Rubens y el pintor británico Hockney.

El texto nos remite a la imagen de un cuadro de naturaleza muerta, coincide con el gusto de Al Berto por Caravaggio, pintor reconocido como maestro de naturalezas muertas y por la pintura de imágenes que constituyen una fuerte carga de erotismo homosexual.

La serie de poemas “*Alguns truques de ilusionismo*” cuenta además con “*Truque do veneno*” y “*Truque inoxidável*”, ambos relatan una cadena de actos como en un fotograma, en una composición de imágenes con movimientos rápidos y violentos.

*“cuchillo  
repito cuchillo*

---

<sup>199</sup> Del original en portugués: “*vou levantar-me e morder um pêssego/trincá-lo, para que o sumo escurra aveludado pela língua, e um trago de natureza morta se me cristalize na garganta/terá Rubens pintado pêssegos nus?/e Hockney quartos semelhantes a piscinas vazias?*”

*escribo cuchillo por el cuerpo, dibujo cuchillo en el pecho de la  
noche*

*me desenredo del zumo inoxidable de otro cuchillo  
cuchillo*

*sonrío cuchillo en la oscuridad de un callejón*

*¡hoy no matarás!”.*<sup>200</sup>

(Al Berto, 2000, p.177).

---

<sup>200</sup> Del original en portugués: “Faca/repito faca/escribo faca pelo corpo, desenho faca no peito da noite/desembaraço-me do sumo inoxidável doutra faca/faca/sorrio faca no escuro dum beco

-Hoje não matarás!”

### 6.3.- “Sus oficios y otras artes”

“*Sete dos Ofícios*” es una serie de siete poemas escritos en 1980, incluidos en la obra *Trabalhos do Olhar*, compuesta por: “*Ofício da memória*”, “*Ofício de ladrão*”, “*Ofício da fala*”, “*Ofício de amar*”, “*Ofício de viajante*”, “*Ofício do ópio*”, “*Ofício do jade*”.

Siete poemas que describen los “*ofícios*” del sujeto poético, en relación con el “*misterio de la numerología cristiana*” que encierra el número siete, incluso en la Biblia con los “*Siete trabajos de Job*” (la paciencia de Job), los siete días de la creación del mundo y otras tantas referencias cabalísticas existentes en diversas religiones. El siete denota la plenitud y la perfección, deriva de la palabra hebrea “*estar pleno, estar concluido*”.

Aquí se trata de los siete oficios (trabajos) de Al Berto y, en primer lugar, el oficio de la memoria, de recordar momentos y sensaciones y transmitirlos al papel de acuerdo con su oficio mayor, el de escritor.

*“...recuerdo, fácilmente olvidábamos los brillos de las canicas  
los tímidos pero rigurosos juegos de arena  
ningún viento vino a perturbar el sabio trabajo de las manos  
se encendía un fuego en el centro de aquella nueva edad,  
se descubría  
un tesoro en forma de rostro, estoy seguro de que  
nos amábamos  
y hacia el interior de la tierra desciendo  
hay un secreto y una casa viejísima, una puerta de albañilería  
o lo que queda de un atrevido espejo...”*<sup>201</sup> (Al Berto, 2000, p.181).

---

<sup>201</sup> Del original en portugués: “...lembro-me, facilmente esquecíamos os iridescentes berlindes/os tímidos mas rigorosos jogos de areia/nenhum vento veio perturbar o sábio trabalho das mãos/acendia-se um fogo no centro daquela nova-idade, descobria-se/um tesouro em forma de rosto, estou certo de que nos amávamos/e para o interior da terra

Enseguida Al Berto, en el mismo esquema de secuencia de imágenes, escribe el “*Ofício do ladrão*”, pero en este caso el ladrón es el “yo poético” que roba sensaciones, el silencio y la luz del monólogo, de la soledad, instantes todos en los cuales irá componiendo sus versos. Hace alusión a la mitología griega, a Prometeo, quien robó el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres.

*“...viajábamos sin rumbo  
te abandoné en la transgresión del vuelo y del azúcar  
y cuando regresábamos*

*me consentiste que robase a los dioses el silencio  
y la luminosidad del monólogo”.*<sup>202</sup> (Al Berto, 2000, p.182).

En “*Ofício da fala*”, el “habla” como miel almacenada en “*los panales de la lengua*”, menciona en estos versos el laborioso mundo de las abejas y el oro de la miel como alimento místico, símbolo de la sagrada sabiduría.

*“en el fondo, te atravesé sin detenerme  
no sabía ni sé acerca de la muerte  
ni de las ruinas de este otro cuerpo que la miel es capaz de  
resucitar”.*<sup>203</sup> (Al Berto, 2000, p.183).

---

*descendo/há um segredo e uma casa velhíssima, uma porta de alvenaria/ou o que resta  
dum atrevido espelho...”*

<sup>202</sup> Del original en portugués: “...viajamos sem rumo/abandonei—te à transgressão do vôo e do açúcar/e quando regressamos um ao outro/consentiste-me que roubasse aos deuses o silêncio/e a luminosidade do monólogo”.

<sup>203</sup> Del original en portugués: “...no fundo, eu atravessei-te sem me deter/nada sabia ou sei acerca da morte/nem das ruínas deste outro corpo que o mel é capaz de ressucitar”.

“Ofício de amar” entra en comunión con otros cuerpos. ¿Pudiera ser que el poeta en esta época fuera ya consciente de su enfermedad o se le hubiera diagnosticado su VIH?

*-La compañía nocturna de la peste, el grano enfermo, el remordimiento, me abandoné al silencio, poseo la enfermedad (del amor y de la muerte), mi pleno desierto, dejé de estar disponible, etc-* todo este complejo de imágenes, pueden hacernos pensar que el poeta era ya conocedor de su enfermedad en esa época.

*“ya no te necesito  
tengo la compañía nocturna de los animales y la peste  
tengo el grano enfermo de las ciudades construidas al comienzo  
de otras galaxias, y el remordimiento  
un día presentí la música estelar de las piedras, me abandoné al  
silencio  
es lentísimo este amor avanzando con el latir del corazón  
no, ya no me necesito  
poseo la enfermedad de los espacios inconmensurables  
y los pozos secretos de los nómadas  
asciendo al conocimiento pleno de mi desierto  
  
dejé de estar disponible, perdóname  
si cultivo regularmente la añoranza de mi propio cuerpo”.*<sup>204</sup>  
(Al Berto, 2000, p.184).

---

<sup>204</sup> Del original en portugués: “já não necessito de ti/tenho a companhia nocturna dos animais e a peste/ tenho o grão doente das cidades erguidas no principio doutras galáxias, e o remorso um dia pressenti a música estelar das pedras, abandonei-me ao silêncio/é lentíssimo este amor progredindo com o bater do coração/ não, não preciso mais de mim/possuo a doença dos espaços incomensuráveis/e os secretos poços dos nómadas ascendo ao conhecimento pleno do meu deserto/deixei de estar disponível, perdoa-me/se cultivo regularmente a saudade de meu próprio corpo”.



En “*Oficio de viajante*” esta separación sucede una vez más. Al principio del poema parece referirse a un viaje interior, “*busqué dentro de ti*” esa búsqueda de otros sentimientos (sin despojarse de los recuerdos) que nos remiten a esa obsesión narcisista de Al Berto por su propio “yo”, y por su incesante espíritu de viajar / viajante.

*“el deslizarse de las aves, el amor obsesivo por los espejos”.*  
(Al Berto, 2000, p.185).

Acto seguido enumera momentos en diversos lugares del mundo en donde los dos “yoes” se encontraban, para concluir el poema con la separación inevitable de sus dos cuerpos, aunque el recuerdo del otro “yo” siempre se hace presente hasta la muerte del otro.

En los dos últimos poemas que cierran esta serie de “*Sete dos ofícios*”, “*Ofício do ópio*” y “*Ofício do jade*”, sólo vemos en el último poema la separación de ambos “yoes”.

Todos “*esos sujetos albertianos*” están unidos en un solo cuerpo para sentir y vibrar con las mismas emociones, trasladarlas al papel sin ninguna disensión en cuanto a sus personalidades poéticas.

En “*Ofício do ópio*” una serie de imágenes irracionales, volcadas hacia un lenguaje surrealista, componen el texto, en relación con otro anterior “*Truque do veneno*” (como si de “*un trance*” por el consumo de la droga opiácea se tratara) un paisaje va anocheciendo a su paso, introduce la figura mitológica del padre de todos los dioses, Júpiter, Dios del Cosmos.

*...“fue entonces cuando Júpiter se decidió a dar a las serpientes negras el veneno mortal”.*

“*Ofício do jade*” es un poema donde vuelve a darse la escisión de los dos “yoes” (“*una mirada indefinida/ separada de su rostro más nítido...*”) se refiere al cambio en sí mismo, invitando a la muerte, al suicidio del “yo”

que no encaja con el momento vivido (el ritual de los suicidios perturban el sueño del poeta, perdiéndose entre la memoria de otro de sus cuerpos...).

*“algunas veces, me corre por las manos una muerte  
una mirada indefinida  
separada de su rostro más nítido, un lago de nácar  
embutido en el indestructible paisaje  
soy capaz de desprenderme de ese rostro, de esa mirada  
de esas manos que adquirieron la fría sabiduría  
de las fuentes y la nobleza del dragón  
en realidad, los ritos del suicido siempre me perturbaron  
el sueño, se pierden  
en la milenaria memoria de otro cuerpo-mío  
transparentes paisajes se tejen en mí  
balbuceo un deseo  
el tiempo me enseñó cómo debe ser precedido  
de recogimiento y preces  
el mágico oficio del barro  
la obra, es enseguida sometida a la vida fértil del fuego  
donde irrumpe la escritura y se perfecciona el jade”.<sup>205</sup>*  
(Al Berto: 2000, p.187).

Sin perder de vista el texto “*Tentativas para um regresso à terra*” de 1980, Al Berto describe un panorama desolador, la degradación del ser humano parece inevitable.

---

<sup>205</sup> Del original en portugués: “*por vezes, corre-me pelas mãos uma morte/um olhar indefinido/separado do seu rosto mais nítido, um lago de nácar embutido na indelével paisagem/sou capaz de me desprender desse rosto, desse olhar/dessas mãos que adquiriram a sagesa fria das fontes e a nobreza do dragãona verdade, os ritos do suicídio sempre me perturbaram o sono, perdem-se na milenar memória doutro corpo-meu transparentes paisagens tecem-se em mim/balbucio um desejo/o tempo ensinou-me como deve ser precedido de recolhimento e preces/o mágico ofício do barro a obra, é em seguida submetida à vida fértil do fogo/onde irrompe a escrita e se aperfeiçõa o jade”.*

El texto invoca a la reflexión del papel que desarrolla el ser humano en su propia existencia. El declinar de la vida y la ascensión de la muerte a través de la fuga hacia el interior de sí mismo, *“hacia su pozo interior”*.

*“caminamos todavía  
sabemos que dejó de haber tiempo para mirarnos  
la fuga solo es posible dentro de los fragmentados cuerpos  
y un día...¿quién sabe?  
Llegaremos”*.<sup>206</sup> (Al Berto, 2000, p.191).

Expresa una libertad de vuelo, una limpieza de la memoria, una esperanza, un nuevo empezar místico, revelando una ligera creencia de que algo pudiera existir una vez cruzado el umbral de la muerte física.

Haciendo uso de una cadena de metáforas surrealistas, en el tercer poema sigue expresando otros sentimientos que desearía tener en el momento de la *“muerte”*, de su regreso a la tierra. Invoca el coraje de los guerreros espartanos para afrontar este momento, ahuyentando sus miedos y cultivando todo aquello que es bello para la gran travesía.

*“el desierto de la noche lo atravesaremos  
con absoluta erección  
un deslumbrante espejismo  
interrumpiré cualquier rastro de pesadilla  
cuando la madrugada resplandezca todo seguirá insensible  
aunque nos hayamos acariciado”*.<sup>207</sup> (Al Berto, 2000, p.193).

---

<sup>206</sup> Del original en portugués: *“caminamos ainda/sabemos que deixou de haver tempo para nos olharmos/a fuga só é possível para dentro dos fragmentados corpos/e um dia...quem sabe?/chegaremos”*.

<sup>207</sup> Del original en portugués: *“o deserto da noite atravessá-o-emos em absoluta erecção/uma deslumbrante miragem/interrumperá qualquer rasto de pesadelo/quando a madrugada cintilar tudo continuará insensível/ apesar de nos termos tocado”*.

En el tercer poema, de la misma forma que en los demás, sigue describiendo el proceso del envejecimiento, de la muerte (el regreso a la tierra), denotando un cierto cansancio, deponiendo las armas de la lucha antes invocada. La única posibilidad de seguir luchando es sólo para los que creen en la vida eterna.

*“solo el deseo de alguna eternidad despertaría el tierno arado  
pero la vida tropieza con los húmedos órganos de la tierra...”<sup>208</sup>*

(Al Berto, 2000, p.194).

El poeta está convencido de que no hay forma de evitar el regreso a la tierra, es durante la noche del alma cuando más se percibe el temor a la muerte y nada se puede hacer.

*“nos queda bajar a las raíces del castaño  
hasta donde se ramifican las primeras aguas y regresa el  
deseo...”<sup>209</sup>* (Al Berto, 2000, p.194).

Sin embargo, pese al pesimismo de todo el texto, el final deja una puerta abierta a la esperanza.

El último poema trata de la muerte en sí misma. Todo es olvido, todo se destruye. El cuerpo mantiene un mínimo de energía y es entonces cuando el poeta revela la esperanza de que los “*pastores*”, en una visión mística, podrían volver a encender el fuego mágico de la vida.

El estertor es cuando el “*yo poético*” empieza a recordar los momentos felices hasta el final, cuando la vida se extingue por completo y se apaga,

---

<sup>208</sup> Del original en portugués: “...só o desejo d’alguna eternidade despertaria o terno arado/mas a vida tropeça nos húmedos órgãos da terra...”

<sup>209</sup> Del original en portugués: “...resta-nos descer com as raízes do castanheiro/até onde se ramificam as primeiras águas e se refaz o desejo...”

no habiendo obstáculos para la inexorabilidad de la muerte, inevitable para todos los humanos.

*“incluso ni el inflexible rigor de la muerte extravió  
a los fascinados rebaños”*.<sup>210</sup> (Al Berto, 2000, p. 195).

Entre 1980 y 1981 Al Berto escribe *“Filmagens”*. Conjunto de cinco poemas donde desarrolla los textos en sucesivas imágenes, como si los ojos del poeta fuesen una cámara grabando y los textos fueran explicándonos, a modo de fotogramas, para ser leídos y no vistos.

Este trabajo tiene muchas semejanzas con *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas*, por la intensidad descriptiva de sus imágenes y el espíritu cinematográfico implícito en los textos. En el primer poema se entiende que hay dos personajes en un área rural, posiblemente un hombre y una mujer, y una secuencia de escenas que revela los desencuentros entre dos amantes.

Al Berto en algún momento parece ser el cámara, en otros nos parece el director de la película.

*“ella lo vigila  
él se dibuja en el centro exacto de la pantalla  
(otra vez una voz en off)  
un viento vertical se adhiere a la casa  
donde las raíces de los cardos brotan entre los cimientos  
y cuando ella se gira hacia el interior de las ruinas  
fija la mirada en un punto inexistente y él ya no está  
solo el objetivo de la cámara continua persiguiéndola”*.<sup>211</sup> (Al Berto, 2000, p. 199).

---

<sup>210</sup> Del original en portugués: “...nem mesmo o inflexível rigor da morte extraviou/os fascinados rebanhos”.

Los demás poemas explican situaciones secuenciales de los dos amantes, mostrando la sensación de una relación agotada, que se arrastra a lo largo de la película hasta el final, donde se revela que la intención de filmar es retener en la memoria, para poder reconstruir después toda la historia a través de imágenes.

*“Filmagens”* nos acerca a la primera etapa albertiana, no sólo por la intertextualidad, incorporando a estos versos una especie de guión de película, con imágenes que desestabilizan la percepción lineal del poema, creando una multiperspectiva debido a los diferentes planos del *“realizador Al Berto”* con su cámara, *sus voces en off, etc.*

Sin embargo, la presencia de otro Al Berto, con un lenguaje muchísimo menos sexualizado, con una escritura más romántica y suave, corresponde a la personalidad del *“yo poético”* de *“Trabalhos do olhar”*, una docena de textos poéticos escritos entre 1979/1982, en donde vuelve a resurgir una escritura de corte surrealista, con sentimientos e imágenes encendidas por la amargura del sufrimiento, debido a la ausencia del amor. La melancolía siempre se interpone en la búsqueda del ser amado (como en *“Filmagens”*, donde el amor nunca llega a ser plenamente satisfactorio).

Será el cuerpo (en esta nueva etapa que se inicia a partir de esta obra) el vehículo de expresión de la mayor parte de los sentimientos que se expresan, de forma directa o por la observación de un espacio en el que habita, transita y respira.

---

<sup>211</sup> Del original en portugués: *“ela espreita-o/ele desenha-se exacto no centro do écran/ (de novo uma voz off)/um vento vertical adere à casa/onde as raízes dos cardos irrompem dos alicerces/ e quando ela se vira para o interior das ruínas/prende-se-lhe o olhar num ponto inexistente ele já não está/apenas a objectiva da câmara continua a segui-la”.*

El sentimiento se injerta en toda su poesía, además de la melancolía presente por no alcanzar el amor perdido, y al regodearse en el sufrimiento de lo que ya no es, aparece el concepto del miedo. Miedo a encontrarse consigo mismo, a su verdadera imagen reflejada en el espejo, miedo al envejecimiento, a depender de la poesía, a la degradación de las cosas que ama, miedo a ser, a permanecer quieto, miedo a existir...

Al Berto necesita espejos, otros cuerpos e imágenes para reflejarse en ellos, para desdoblarse con sus diversos “yoes”.

*“...habito en este país de agua por engaño  
necesito imágenes radiografías de huesos  
rostros desenfocados  
manos sobre cuerpos impresos en el papel y en los espejos  
date cuenta  
nada más poseo  
a no ser este mensaje que hoy sigue manchado por finos granos  
de granada  
date cuenta  
cómo el corazón de papel amarilleó en el olvido de amarte”.*<sup>212</sup>  
(Al Berto, 2000, p.207).

Los poemas de la serie “*Trabalhos do olhar*” son, sin excepción, un estado total de contemplación; “*imágenes radiografías de huesos*”, “*manos sobre cuerpos impresos en el papel y en los espejos*”, etc.

Su mirada proyectada sobre sí mismo.

---

<sup>212</sup> Del original en portugués: “...habito neste país de água por engano/são-me necessárias imagens radiografias de ossos/rostos desenfocados/mãos sobre corpos impressos no papel e nos espelhos/ repara/nada mais possuo/a não ser este recado que hoje segue manchado de finos bagos de roma/ repara/como o coração de papel amareleceu no esquecimento de te amar”.

Uso de imágenes fuertes, combinando lo que a veces parecen ser recuerdos de otras épocas e impresiones románticas del entorno, incluso llegando a mimetizarse con lo que ve (podría ser el río, las cabras, el castaño...) conforman estos doce poemas como si fueran descripciones de estampas.

*“si pego los trozos de la fotografía  
sorprenderé a la noche gorgoteando tibia por entre  
los eucaliptos  
el regreso a casa en 18x24 a la hora en que los rebaños  
bebieron  
vigilados por los sosegados pastores”.*<sup>213</sup> (Al Berto, 2000, p.215).

Fotografías donde el poeta se refugia del miedo y lo expresa.

*“no, no tengo miedo a morir aquí  
ni temo a los perros velocísimos del guarda  
ni a las aceñas no reveladas de tu cuerpo  
miedo a la memoria  
sí...me da miedo que las cabezas tristes de los galgos  
abrasen en el fulgor breve de los relámpagos  
y corran de repente fuera del papel fotográfico  
destruyendo estos preciosos trabajos de la mirada”.*<sup>214</sup> (Al Berto, 2000, p.218).

---

<sup>213</sup> Del original en portugués: “...se colar os pedaços da fotografia/surpreenderei a noite gorgolejando tépida por entre os eucaliptos/o regresso a casa em 18x24 à hora dos rebanhos beberem/vigiados pelos vagarosos pastores”.

<sup>214</sup> Del original en portugués: “não/não tenho medo de morrer aqui/nem receio os cães velocíssimos de guarda/às azenhas não reveladas do teu corpo  
medo da memória/sim...receio que as cabeças tristes dos galgos/aqueçam na fulguração breve dos relâmpagos/e corram repentinamente para fora do papel fotográfico/destruindo estes preciosos trabalhos do olhar”.



#### 6.4.- “O Medo”: tres fragmentos diarísticos incluidos.

“*El miedo*” es también el nombre que dará el autor a algunos de sus textos a modo de “*fragmentos de diario*”, escritos en 1982, en 1984 y en 1985. Todos ellos formarán parte del libro “*O Medo*” (Obra Completa), pero debemos diferenciarlos con el fin de no caer en equivocaciones.

Comenté cuando tratamos este tema, que no se deben confundir esos “*textos-fragmentos diarísticos*”, publicados en esos años, y también titulados “*O medo*”, con el título que engloba su obra poética completa en la que trabajamos: *O Medo (1974-1997)*.

“*El miedo*”, como sentimiento que tanto aproxima a Al Berto a la conflictiva condición humana, es lo que mueve su ímpetu y su necesidad de escribir, (como hemos comentado en los primeros capítulos de este trabajo).

En estos textos “*O medo*” de 1982, diarios en parte ficcionales o no, en los que observamos cómo Al Berto relata días de los meses de mayo, junio y julio, revelándonos “*sus temores*” relacionados con el paso del tiempo, el envejecimiento y la decadencia del cuerpo, incluso con la misma muerte y de la consciencia de su inexorabilidad.

También describe sus preocupaciones relacionadas con el miedo a la pérdida del ser/ del cuerpo amado/ deseado y otras de carácter existencial.

“*El miedo*” a detenerse, a ser parte de un determinado lugar; de ahí sus viajes, los cambios habituales de casa y la vida en constante movimiento o interpretada como huida de sí mismo, a la búsqueda de nuevas aventuras vitales.

Ese movimiento, vinculante a diferentes modos de desasosiego, al ideal de vida nómada, al miedo que le transmite el sedentarismo, (que es la paralización y la muerte) de los seres y de las cosas, será una de las constantes semánticas a lo largo de todo el *“recorrido literario de su vida”*.

El *“sujeto poético”* formula preguntas, cuyas respuestas acerca de la temporalidad quedan sin respuesta concreta, permanecen como meras reflexiones del poeta entre sus versos. A veces referidas a la corporeidad; otras sucediendo fuera de los parámetros del tiempo.

Pero Al Berto, *“su yo poético”*, era conocedor de sus miedos y ellos forman parte de su poesía, son material para la creación.

La poesía como catarsis, como *“vía crucis”* para expurgar *“su miedo”*

*“me olvido de todo, por eso escribo. lejos del terror al seísmo inesperado de las estrellas, escribo con la certeza de que todo lo que escribo se borrará del papel en el momento de mi muerte”*.<sup>215</sup>  
(Al Berto, 2000, o.223).

*“...un día comenzaré a redactar un diario, pero aún es pronto, un diario requiere total entrega, un rigor, una disciplina, de la que no soy capaz. tengo miedo, miedo de volver a escribir incesantemente y romper todo aquello que escribo. miedo, miedo a oír lo que no se oye de no ser cuando escribo, como si el cuerpo todo se estremeciera por última vez”*.<sup>216</sup> (Al Berto, 2000, p.233).

---

<sup>215</sup> Del original en portugués: *“esqueço-me de tudo, por isso escrevo. Longe do terror ao sismo inesperado das estrelas, escrevo com a certeza de que tudo o que escrevo se apagará do papel no momento da minha morte”*.

<sup>216</sup> Del original en portugués: *“...um dia começarei a redigir um diario, mas ainda é cedo, um diário requer uma entrega total, um rigor, uma disciplina, de que não sou capaz. tenho medo, medo de voltar a escrever incessantemente e rasgar tudo o que escrevo”*.

“*El miedo*” es un sentimiento que no paraliza, al contrario, mueve al sujeto poético; posiblemente sea en este punto donde la poesía albertiana se hace más humana, a pesar de que a veces tengamos la sensación de leer una poesía que parece automática por el flujo de conciencia y ese derramamiento veloz de imágenes surrealistas, por la alternancia de ritmos, en la que predomina el versículo, y por una renovación perturbadora, rápida de todo ese encadenamiento metafórico que es la poesía de Al Berto.

El paso del tiempo, la pulsión del viaje y sus consecuencias nos acercan a Baudelaire, el tiempo fue tema principal en la obra de varios escritores a lo largo de distintas épocas, (Baudelaire fue pionero en lo que respecta a la poesía moderna, de ahí que sea referente clave en la obra albertiana).

En los demás fragmentos de “*El miedo*”, que corresponden a los años 1984 y 1985, la preocupación por el tiempo es más frecuente que en el primer fragmento que aquí se analiza, aunque igual de sólido

*“...envejecemos separados, el yo de las fotografías y el yo de aquel que en este momento escribe. envejecemos irremediabilmente, tengo pena, pero es tarde y estoy cansado para las alegrías de un reencuentro. no creo en la reconciliación, aún menos en el regreso a la sonrisa que tengo en las fotografías. no estoy aquí, nunca estuve en ellas. casi nada sé de mí”.*<sup>217</sup> (Al Berto, 2000, p.224).

---

*medo, medo de ouvir aquilo que não se ouve a não ser quando escrevo, como se o corpo todo estremecesse pela última vez”.*

<sup>217</sup> Del original en portugués: “*envelhecemos separados, o eu das fotografias e o eu daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum encontro. não acredito na reconciliação, ainda menos no regresso ao sorriso que tenho nas fotografias. não estou aqui, nunca estive nelas. quase nada sei de mim*”.

*“...¿qué hora será en el interior del sueño de las plantas?...”*<sup>218</sup>  
(Al Berto, 2000, p.226).

*“...son las cuatro y media de la mañana, por lo menos aquí dentro de la habitación. allá fuera, es posible que aún no sea tan tarde, o no haya dado alguna hora, o todavía sea temprano allá fuera y aquí dentro el tiempo no exista”.*<sup>219</sup> (Al Berto, 2000, p.227).

Vemos también en estos fragmentos la cuestión de la intemporalidad o de la relatividad del paso del tiempo, como acabamos de señalar y, por lo mismo, *“la urgencia en las cosas”* en la poesía albertiana.

Hay una constante ansiedad que contamina sus escritos, una necesidad de algo que a veces queda claro y otras queda oculta por detrás de las emociones. Es entonces cuando el momento presente, el *“ahora del instante”*, gana importancia

*“...poco me interesa lo que pueda suceder cuando despiertes, vi los dragones de mi infancia flotar en el viento del alba. te miro, y eso basta”.*<sup>220</sup> (Al Berto, 2000, p.227).

Las diversas reflexiones sobre el tiempo, el pasar dentro y fuera de su cuerpo, lo alejan un poco de la realidad circundante. Entonces busca una protección para esta consunción implacable.

---

<sup>218</sup> Del original en portugués: *“...que horas serão no interior dos sonhos das plantas?”*

<sup>219</sup> Del original en portugués: *“...são quatro e meia da manhã, pelo menos aqui dentro do quarto. lá fora, é possível que ainda não seja tão tarde, ou não tenha dado hora nenhuma, ou ainda seja cedo lá fora e aqui dentro o tempo não exista”.*

<sup>220</sup> Del original en portugués: *“pouco me interessa o que possa acontecer quando acordares, vi os dragões da minha infância flutuarem no vento da alba. olho-te, e isso basta”.*

*“...¿dónde podré vivir en perfecto y contínuo silencio? me refugio cada vez más en esta casa destinada a la vorágine del tiempo?”*

<sup>221</sup> (Al Berto, 2000, p.225).

Incluso su “*turris ebúrnea*”, su refugio, también son lugares que están destinados a la “*vorágine del tiempo*”. Puede surgir de manera explícita a través de los insistentes recuerdos de otra época, del vigor de la juventud y de la infancia, “*ese paraíso del que no podemos ser expulsados*” que diría Jean Paul Richter.

*“cuando era niño creía que la luna estaba hecha de azúcar. me sentaba en el poyo, miraba la ropa tendida secarse y moverse con la brisa y los hibiscos rojos temblando en el fuego de la luna llena. me quedaba muy quieto, esperaba que la noche se hiciera más densa, misteriosa, y dejase caer hilos plateados sobre el jardín. creía que, un día, la luna se derretiría y todo el jardín se transformaría en una inmensa confitería.*

*entonces, alzaba los ojos para la negrura salpicada de astros, sentía hacerme adulto. sentía crecer por dentro y por fuera, al día siguiente dejé de jugar a las canicas<sup>222</sup>.*

*las noches y los días eran tristes, y no sucedía, nada. a veces disimulaba con esperar un amor, un amor cualquiera, pero sólo conseguía oír ladrar a los perros. llenaba los pulmones con el perfume embriagador de las glicinias, suspiraba, pero nunca conseguí oír los pasos de alguien que se acercara. dejé de*

---

<sup>221</sup> Del original en portugués: “*onde poderei viver em perfeito e contínuo silêncio? Refugio-me cada vez mais nesta casa destinada à voragem do tempo*”.

<sup>222</sup> Aquí se trata de un juego que en Portugal se llama “Berlinde”, es semejante a jugar con las canicas al “chiquilí, guá”, el objetivo en el “berlinde” es únicamente el “guá”, es decir, enviar la canica al agujero.

*esperar y hoy sé que amé muy poco, y muy mal, en toda mi adolescencia*”.<sup>223</sup> (Al Berto, 2000, p.224).

El tiempo es implacable en la poesía albertiana.

Más adelante, en las otras etapas, se referirá a la enfermedad y a la muerte como el resultado de esta implacabilidad. Aquí se representa por la comparación de épocas anteriores de su vida, el recuerdo de lo que antes era posible vivir y que en aquel momento no es más que un registro de la memoria.

Transmite su inquietud por sentir la incapacidad de volver a encontrar “*su álter ego Al Berto*”, que ha quedado en el pasado y parece que la constatación de este hecho, de que nunca jamás se regresa a nada, ni a estado alguno, como escribió Pessoa <sup>224</sup>, le produce melancolía.

*“Nunca volveré, porque nunca se vuelve.*

*El lugar al que se vuelve siempre es otro...”*

---

<sup>223</sup> Del original en portugués: “*quando era criança julgava que a lua era feita de açúcar. sentava-me no poial, olhava a roupa estendida a secar mover-se na brisa e os hibiscos vermelhos tremendo no fogo da lua cheia. ficava muito quieto, esperava que a noite se tornasse mais densa, misteriosa, e deixasse cair fios prateados sobre o jardim. acreditava que, um dia, a lua derreteria e todo o jardim se transformaria numa imensa doçaria. então, erguia os olhos para o negrume salpicado de astros, sentia-me ficar adulto. sentia-me crescer por dentro e por fora. no dia seguinte deixei de jogar ao berlinde.*

*as noites e os dias eram tristes, e nada acontecia, nada. às vezes simulava esperar um amor, um amor qualquer, mas só conseguia ouvir o ladrar dos cães. enchia os pulmões com o perfume estonteante das glicínias, suspirava, mas nunca consegui ouvir passos de alguém que se aproximasse. deixei de esperar e hoje sei que amei muito pouco, e muito mal, em toda minha adolescência”.*

<sup>224</sup> “*Nunca voltarei porque nunca se volta. O lugar a que se volta é sempre outro, era isso, Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia*”. Fernando Pessoa.

*“un ángel alado, color sepia, irrumpe del cajón medio abierto y sonríe. lo reconozco, aunque hayan pasado muchos años, y no consiga tocarlo. vuelvo a mí, pero no me encuentro en el lugar donde me dejé”.*<sup>225</sup> (Al Berto, 2000, p.225).

El tiempo abre un espacio a otro miedo mencionado antes, que es inevitable. La evocación de la memoria que el “*sujeto poético*” hace de manera constante, el temor a la vejez y a la muerte, la comparación de los tiempos, entre pasado (fotografías) y el tiempo actual, es una referencia constante, ese “*vaivén temporal*” en la escritura diarística albertiana.

*“con fotografías consuelo la añoranza del muchacho que fui, aunque sepa que hace mucho se borraron las sonrisas de tu rostro”.*<sup>226</sup> (Al Berto, 2000, p.224).

A mayores de las fotografías que sirven como fiel reflejo de la memoria para estas reflexiones, está el reconocimiento a través del “*espejo*” y de la consciencia de que su “*yo*” no corresponde al “*yo*” de las imágenes de sus recuerdos.

Al Berto es en cada momento de su obra un ser distinto al anterior, atraído por su pasado. La obra albertiana parece, sobre todo en *O Medo*, gozar de esa idealización de la época pasada, generando una añoranza constante. Aquí, en la falta de reconocimiento de sí mismo, se nota la fragmentación del cuerpo:

---

<sup>225</sup> Del original en portugués: *um puto alado, cor sépia, irrompe da gaveta meio aberta e sorri. reconheço-o, embora tenham passado muitos anos, e não consigo tocá-lo. volto a mim, mas não me encontro no lugar onde me deixei”.*

<sup>226</sup> Del original en portugués: *“com fotografias consolo a saudade do rapaz que fui, embora saiba que há muito se apagaram os sorrisos de teu rosto”.*

*“me mantengo inmóvil. pienso que me gustaría hablar conmigo mismo en voz alta, pero tengo el temor de despertarme”.*<sup>227</sup>

(Al Berto, 2000, p.226).

*“hubo mucho viento y poco sol. el viento me provoca, siempre, un desequilibrio mental. me quedo con ganas de rastrear, de caminar rozando las paredes, excavar en la cal y en la tierra, abrir la boca y ahogarse por exceso de aire.*

*el viento es un fenómeno meteorológico desencadenado para mis ganas de morir y de vivir rápidamente a la misma vez. es interior el viento del que hablo, se comunica con los innumerables suicidios de mi cuerpo. me quedo aterrado en mis propios gestos, me asustan las miradas de los otros”.*<sup>228</sup> (Al Berto, 2000, p.226).

La fragmentación de su ser asociado al miedo, a la pérdida de las cosas que quiere (lo que incluye sobre todo a sí mismo), la imposibilidad de retener los momentos, de congelarlos, puede ser razón por la cual sus relaciones amorosas estén basadas en el fugaz encuentro sexual; de ahí que la idea de amor la podamos encontrar asociada siempre a un instante de pasión y, por lo tanto, a la fugacidad.

*“pero te acercaste, cascos de música, gafas oscuras, un guante negro en la mano izquierda, el pelo revuelto a la altura de los hombros, una sonrisa en los labios capaz de oscurecer el día.*

---

<sup>227</sup> Del original en portugués: “*mantenho-me imóvel. Penso que gostaria de falar comigo mesmo em voz alta, mas tenho receio de me acordar*”.

<sup>228</sup> Del original en portugués: “*houve muito vento e pouco sol. o vento provoca-me, sempre, um desequilíbrio mental. fico com vontade de rastejar, de caminhar roçando paredes, esgravatar na cal e na terra, abrir a boca e sufocar com excesso de ar. o vento é um fenômeno meteorológico desencadeado pela minha súbita vontade de morrer e de viver simultaneamente. é interior o vento de que falo, comunica com os inúmeros suicídios de meu corpo. fico atemorizado com meus próprios gestos, assustam-me os olhares dos outros*”.



*invento un paisaje para estar contigo, gasto los días en pasear por los campos a la espera de que regreses a la playa. el tiempo siempre ha sido mi ruina...*

*camino por la inmensidad de las aguas, te pierdo. apunto en el cuaderno: esta noche hablaremos sobre una pasión.*

*¿qué más haremos con los cuerpos?”<sup>229</sup>*

(Al Berto, 2000, p.230).

Además del amor carnal que se desvanece, está el amor propio que persiste a través de la obsesión por sí mismo. Escribe en el cuaderno sobre la fugacidad del amor y su pérdida. Camina el poeta sobre las aguas, como caminó Cristo, por su fe en el milagro. La fe del poeta, por la que el cuerpo amado ha de regresar al encuentro nocturno de la pasión.

*“aún es temprano para saber hasta dónde han mentido los espejos. el único consuelo para el dolor es saber que el deseo puede ser inagotable. paso los días absorbido por trabajos caseros, evito pensar en ti.*

*cavo, planto, injerto, podó, barro, limpio, cocino, coloco, lavo. es cada vez más importante no acordarme de mí. ha soplado un viento glacial, fortísimo, lo que me desequilibra un montón. me pongo un gorro de lana hasta las orejas, pero de poco sirve, el viento me fustiga a la velocidad de la sangre. tiemblo durante todo el día, como si tuviese una fiebre maligna. hace tres días que no como y vivo, enroscado, junto a la chimenea. duermo en el suelo,*

---

<sup>229</sup> Del original en portugués: “*mas aproximaste-te, headphones, óculos escuros, uma luva negra na mão esquerda, o cabelo revoltó pelos ombros, um sorriso nos lábios capaz de escurecer o dia*

*invento uma paisagem para estar contigo, gasto os dias a passear pelos campos à espera que voltes da praia. o tempo foi sempre minha ruína...*

*Caminho pela imensidão das águas, perco-te. Anoto no caderno: esta noite falaremos sobre uma paixão. Que mais faremos com os corpos?”*

*mantengo el fuego encendido noche y día*".<sup>230</sup> (Al Berto, 2000, p.233).

Al Berto además tiene un miedo particular a establecer vínculos estrechos tanto con personas como con lugares. Miedo a permanecer en la inmovilidad de un determinado espacio, como hemos comentado anteriormente. En la primera etapa esta tendencia es evidente en su peregrinación por varias ciudades europeas, después de su autoexilio en Bruselas (1967-1975).

Sin embargo, en la segunda etapa "*este miedo*" está vinculado, como vimos anteriormente, a los constantes cambios de casa y a la sensación de que no permanecerá mucho tiempo en un mismo lugar. Se puede entender ese nomadismo, esa soledad del viajero, en huída constante, por el temor de arraigarse en un determinado lugar o de "*atarse a un cuerpo único carnal*".

*"lo abandoné todo, ya no consigo volar con las aves, ni poseo la imagen de los rostros felices. no me acuerdo donde dejé la vieja gabardina que nos abrigó tantos inviernos. las estrellas centellean sobre las piedras pulidas por las mareas. la cal despedazada de los muros nos revela antiguos paisajes.*

*no sé si aquí permaneceré mucho tiempo*".<sup>231</sup> (Al Berto, 2000, p.230).

---

<sup>230</sup> Del original en portugués: "*ainda é cedo para saber até onde mentiram os espelhos. o único consolo para a dor é saber que o desejo pode ser inesgotável,. passo os dias absorvido com trabalhos caseiros, evito pensar em ti. covo, planto, enxerto, podó, varro, limpo, cozinho, arrumo, lavo. é cada vez mais importante não me lembrar de mim. tem soprado um vento glacial, fortíssimo, o que me desequilibra imenso. enfio um gorro de la até as orelhas, mas de pouco serve, o vento fustiga-me à velocidade do sangue. tremo o dia todo, como se tivesse alguma febre maligna. há três dias que não como e vivo, enroscado, junto à lareira. durmo no chão, mantenho o fogo aceso noite e dia*".

<sup>231</sup> Del original en portugués: "*tudo abandonei, já não consigo voar com as aves, nem possuo a imagem dos rostos felizes. Não me lembro onde larguei a velha gabardina que*

La inquietud constante y ese desasosiego por una búsqueda interior y exterior, presente en su discurso poético, es la misma que lo hace dudar de cualquier forma de permanencia, de estabilidad en una determinada ciudad, en un determinado barrio, en una casa o al lado de alguien a quien el poeta ama.

Más adelante en su libro *O Anjo Mudo* (no incluido en su obra completa de *O Medo*), el tema de los viajes será el centro de los textos, fruto de “su miedo” a permanecer y que marca la tendencia del “yo poético” por huir de todos los espacios que, de una manera u otra, lo ahogan o aprisionan.

La tendencia a huir como salvación única a su propia ruina, esa que habita en lo profundo de su corazón y que reside dentro de él como inseparable compañera, es un hecho marcadamente modernista. Son, en efecto, muchos los casos de poetas que han vivido el desasosiego del alma, una inquietud constante y un miedo feroz a arraigarse a algo, a un lugar o a alguien, encontrando refugio en la escritura como eterna compañera del viaje por la existencia.

En el caso de Al Berto, el poeta tiene consciencia de que la escritura es su refugio, un refugio que lo acerca al abismo del silencio, necesario para que aquella renazca.

*“casi anocheció, pienso que no debería preocuparme con otra cosa que no fuese escribir. pero el silencio donde la escritura irrumpe está muy cerca de lo que vivo. escribo poco, prefiero vivir”.*<sup>232</sup> (Al Berto, 2000:228).

---

*nos abrigou tantos invernos. As estrelas cintilam sobre as pedras polidas pelas marés. A cal estalada dos muros revela antigas paisagens. Ignoro se permanecerei aqui muito tempo”.*

<sup>232</sup> Del original en portugués: “quase anoiteceu, penso que não devia preocupar-me com mais nada que não fosse escrever. mas o silêncio donde a escrita irrompe está muito perto daquilo que vivo. escrevo pouco, prefiro viver”.

En los textos titulados “*O Medo*”, (fragmentos de diarios del autor), en 1982, 1984 y 1985, el carácter autobiográfico es indiscutible.

Por esta misma razón se condensan en el texto casi todas las constantes semánticas del *apabullante universo poético* de Al Berto: insatisfacción, exceso, narcisismo, la repetición de experiencias del pasado, los amores y la homosexualidad del autor, el uso de drogas, la preocupación por el tiempo, la obsesión con la muerte, con la vejez, la enfermedad, el nomadismo, el desarraigo, la poetización de las ciudades, la soledad y la melancolía.

El sujeto poético o “*yo poético*” está en profunda mimesis con el poeta. Su cuerpo y su poética están unidos, por lo que su vida y su obra son indisociables.

La urgencia por escribir, tantas veces compulsiva, nos hace entender la ausencia de puntuación existente en su escritura; ello deja espacio para distintas interpretaciones de los textos, lo cual es prueba cabal de que “*O Medo*” no será sólo la obra completa de un escritor, también será la de su propia persona, donde se guarda toda esencia.

## 6.5.- Al Berto: “otros lugares”

La obra albertiana, en esta segunda etapa que se inicia, sigue un carácter lineal en su itinerario poético, sin grandes variaciones. En la serie de poemas pertenecientes a “*Mar-de-leva*” y en “*Trabalhos do olhar*”, a diferencia de la primera etapa de carácter *underground* y estética marginal, Al Berto encuentra otra forma de expresión más lírica, más romántica, con más cuidado en la forma de escribir y con un menor uso de imágenes irracionales y transgresoras.

En los primeros textos de “*Mar-de-leva*” se percibe un cambio notable. Poemas que a veces adquieren un aspecto prosaico y utilizan un lenguaje coloquial, bastante equilibrado y que se vuelve cada vez más perceptible a lo largo del libro. Imágenes similares a las de la primera etapa, ahora suavizadas por el lirismo de la poesía, son los doce textos de “*Trabalhos do olhar*” .

Según un comentario de Ruy Belo que recoge Golgona Anghel:

*“En poesía, como se sabe, es muy importante el trabajo de limpiar, enmendar, corregir, hasta conseguir la naturalidad, si fuera posible la simplicidad, que son una conquista y no un don gratuito de los dioses... En estos doce textos no hay una ruptura de tono o de ritmo, un adjetivo de más, una imagen innecesaria, la economía del texto. Todos los elementos se encuentran en la exacta posición que les corresponde y todo “funciona” perfectamente. Pero la perfección, aunque importante, no es la causa primera de este tipo de resultado. En el origen de este salto cualitativo está una intuición que me parece fundamental: Haber puesto entre “yo” y la realidad un intermediario separador, la fotografía”.*<sup>233</sup> (Anghel, 2008, p.55).

---

<sup>233</sup> Del original en portugués: “*Em poesia, como se sabe, è muito importante o trabalho de limpar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, si è possível a simplicidade,*

La fotografía minimiza los efectos de la “ceguera” de Al Berto de “tanto mirar el mundo”. La fotografía nos permite la comparación entre Alberto y *Al Berto*, un tipo de ensayo fotográfico, adaptado al texto, que se inserta como vínculo del poema.

A través de la fotografía el “yo poético” es sólo observador de una realidad independiente a la suya, o que fue tal vez suya en otras épocas, revelando una entrañable nostalgia por los recuerdos. La labor del “yo poético” pasará a ser únicamente una observación de las imágenes y de su descripción, creando textos de naturaleza intertextual, creando poesía como quien retrata la imagen de un instante. Aquí entrarían los diferentes “yoes poéticos” que habitan en los textos albertianos.

Claro está que el recurso de la fotografía propicia un descanso, una quietud para el espíritu del poeta, creando un texto cargado de imágenes que, por su intensa belleza lírica, convulsionan al lector.

De todos estos presupuestos sólo podía resultar una poesía poderosamente visual, que tiene el mérito de iluminar los objetos de la mirada con luces diferenciadas y cuyos colores realzan los propios objetos; las secretas relaciones entre cosas o personas con los acontecimientos de la existencia. De vez en cuando, lo real se abre a un amplio abanico de intensas manifestaciones líricas con múltiples revelaciones, creándose la atmósfera de una realidad superior.

Evoluciona la poesía albertiana hacia un modelo más sosegado, con menor frecuencia de imágenes violentas hasta sus poemas *O Último*

---

*que são uma conquista e não um dado gratuito dos deuses. Nestes doze textos não ha uma quebra de tom ou de ritmo, um adjectivo a mais, uma imagem desnecessária a economia do texto. Todos os elementos se encontram na exacta posição que lhes compete e tudo “funciona” perfeitamente. Mas a perfeição, ainda que importante, não é a causa primeira de um tal resultado. Na origem deste salto qualitativo está uma intuição que me parece fundamental: ter colocado entre ‘eu’ e a realidade um intermediário distanciador, a fotografia”.*

*Habitante*, publicados en Lisboa en 1983 con la colaboración de los amigos artistas de Al Berto: Paulo Nozolino y Paulo da Costa Domingos. Este texto poético, así como la serie “*Alguns Poemas da Rua do Forte*” están inspirados en recuerdos del mundo que vivió el poeta mientras estuvo residiendo en el Alentejo.

Aquí no hay refugio en las fotografías, ni en los espejos, ni en las imágenes que reflejan otro yo del pasado y que sirven como barrera para las emociones. En estos dos trabajos se funden por completo el poeta y el “*sujeto poético*”.

*“Rasgo el melancólico interior de los insectos  
atravieso la sabiduría de las infinitas arenas del sueño  
soy el último habitante del lado mitológico de las ciudades*

*a veces consigo despertar  
sacio la sed con tu sombra para que nada me persiga  
tejo el capullo de cocaína lo escondo en la miel de la lengua  
me acuerdo...fuimos dos amigos y un perro sin nombre  
recorriendo la estelar noche de otros cuerpos*

*pero ya me duelen las venas cuando te llamo  
el corazón oxidado enjauló las ganas de amarte  
los dedos dejaron profundas ausencias sobre el rostro  
y los días son pequeñas manchas de color sin nadie*

*me quedó este cuerpo sin tiempo fotografiado a la sombra de la  
casa  
donde la memoria se quiebra con los objetos y amarillea en el  
papel  
poco o nada me acuerdo de mí  
en tiempos escribí un diario perdido en la mudanza de alguna  
casa continuó dialogando con el miedo la visión breve de estos  
huesos*

*suspendidos en el tallo de la noche por un hilo de sal*

*partir de nuevo sería olvidarlo todo*

*igual que el ave que por la mañana viene a darle alas*

*a la boca reciente del sueño*

*pero decidí quedarme aquí mirando sin pasión la basura de los espejos*

*donde la vida y los barcos se cubren de lodo*

*paso la noche en este cuerpo delgado esperando la catástrofe*

*basta mantenerme inmóvil y mirar lo que fui en la fotografía*

*no...no volveré a suicidarme*

*al menos esta noche estoy lejos de desear la eternidad”.*<sup>234</sup>

(Al Berto, 2000, p.237).

---

<sup>234</sup> Del original en portugués: “rasgo o melancólico interior dos insectos/atraveso a sabedoria das infindáveis areias do sono/sou o último habitante do lado mitológico das cidades por vezes consigo acordar/sacio a sede com tua sombra para que nada me persiga/teço o casulo de cocaína escondo-me no mel da língua/lembro-me...fomos dois amigos e um cão sem nome/percorrendo a estelar noite doutros corpos mas já me doem as veias quando te chamo/o coração oxidado enjaulou a vontade de amar (os dedos largaram profundas ausências sobre o rosto/e os dias são pequenas manchas de cor sem ninguém

focou-me este corpo sem tempo fotografado à sombra da casa/onde a memória se quebra com os objectos e amarelece no papel/pouco ou nada me lembro de mim/em tempos escrevi um diário perdido numa mudança de casa/continuo a monologar com o medo a visão breve destes ossos/suspensos no fulcro a noite por um fio de sal

partir de novo seria tudo esquecer/mesmo a ave que de manha vem dar asas à boca recente do sonho/mas decidi ficar aqui e olhar sem paixão o lixo dos espelhos onde a vida e os barcos se cobrem de lodo

pernoito neste corpo magro espero a catástrofe/basta manter-me imóvel e olhar o que fui na fotografia/ não...não voltarei a suicidar-me/pelo menos esta noite estou longe de desejar a eternidad”.



Una vez más surgen las referencias del pasado por medio de la fotografía, la comparación de lo que quedó de sí mismo con lo que fue en otras épocas. La memoria se convierte en olvido y su única salida es *“monologar con el miedo la visión breve de estos huesos”*.

El poeta vislumbra la posibilidad de partir y abandonarlo todo, pero decide quedarse, afrontar los recuerdos, prorrogar esta melancolía:

*“paso la noche en este cuerpo delgado esperando la catástrofe”  
puedo mantener este “yo” vivo por más tiempo  
“no...no volveré a suicidarme  
por lo menos esta noche estoy lejos de desear la eternidad”*.

Seis poemas escribirá Al Berto bajo el título *“Alguns poemas da Rua do Forte”*(1983), calle cercana a la zona portuaria donde vivió el poeta. Pasamos a comentarlos muy brevemente.

En *“Retrato de un amigo mientras bebe”* se relata el posible encuentro nocturno, dirigiéndose a un joven, presumiblemente, un muchacho chaperero.

*“íbamos en noches de ciclón dejando la tristeza  
a la puerta marítima de las tabernas...éramos la sombra  
que ensucia el tablón movable de la mesa  
hablábamos alto como hacen los marineros  
bebíamos hasta caer*

*conozco a este hombre  
inclinado hacia el rostro indeciso del muchacho*

*...y la ciudad crecía avanzada la noche bajo la tempestad  
los pasos retumbaban por el muelle al caminar*

*¿Cómo te llamas? preguntó  
pero el muchacho no respondió...<sup>235</sup> (Al Berto, 2000, p.241).*

En el poema siguiente de “*Alguns poemas da Rua do Forte*” Al Berto describe su proceso creativo, lo que piensa y lo que siente, creando el tapiz de su realidad y evocando la imaginación.

El título del poema “*O pequeno demiurgo*” explica la intención del texto, en una atmósfera donde se evocan tiempo y naturaleza. La escritura como viaje tiene la capacidad demiúrgica de crear el mundo, de inventarlo, de transformarlo, el poeta tiene a su disposición y entre sus manos “*la fabulosa máquina del tiempo*”.

Al Berto describe al poeta, creador supremo de la realidad a la que alude.

*“pienso otoño o invierno  
el fuego resinoso de las piñas resbala por el rostro  
sobre el cuerpo en tímidos gestos  
he aquí el tiempo...<sup>236</sup> (Al Berto, 2000, p.242).*

---

<sup>235</sup> Del original en portugués: “*famos por noites de ciclone largar a tristeza/à porta marítima das tabernas...éramos a sombra/que mancha o tampo da mesa oscilante/falávamos alto como fazem os marinheiros/bebíamos até cair*

*conheço este homem/debruçado para o rosto indeciso do rapaz*

*e a cidade crescía noite adiante sob a tempestade/ os passos ecoavam apressados pelo cais*

*-Como te chamas? perguntou*

*mas o rapaz não respondeu...”*

<sup>236</sup> Del original en portugués: “*penso outono ou inverno/o lume resinoso dos pinhais escorre sobre o rosto/ sobre o corpo em tímidos gestos/eis o tempo...”*

“*Persiana de água*” es el poema que surge como una autopsia del alma, una exploración de cirugía con bisturí, de los sentimientos del poeta. El dolor por el amor perdido, perder lo que se ama, la tristeza golpeando los días sin la persona amada, la pérdida de sí mismo...Al Berto extrae de su memoria, una vez más, esa temática sentimental que es recurrente en sus poemas.

*“la memoria está perfumada de violetas  
se desprende de las muñecas que escurren por la cal  
de las paredes  
me persigo  
por la madrugada sucia de las palabras  
con el presentimiento de haber muerto lejos de mi cuerpo  
me apoyo en las esquinas existentes en la ciudad  
arrugo la vida bajo los soles que te evocan  
ofreciendo la espuma de la boca a todos los desconocidos”.*<sup>237</sup>  
(Al Berto, 2000, p. 243).

En “*Regresso ao cais*”, muelle del puerto al que se refiere Al Berto es la soledad, el olvido y al mismo tiempo lugar de donde uno puede huir hacia un nuevo despertar de horizontes.

*“regreso al muelle regreso  
con este lamento al timón los puños cansados  
por el brillo cortante de la sal encendida en el viento  
que transporta  
y agita las silentes sombras de fieras lejanas  
y perfora el sueño y la gestación fantástica de los lirios”.*<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup>Del original en portugués: “a memória está perfumada de violetas/desprende-se dos pulsos escorre pela cal das paredes/persigo-me/pela madrugada suja das palavras/com o pressentimento de ter morrido longe do meu corpo/encosto-me às esquinas disponíveis da cidade/amachuco a vida debaixo dos sóis que te evocam/oferecendo a espuma da boca a todos os desconhecidos”.

(Al Berto, 2000, p.244).

En el siguiente poema “*O domador de luas*” deja claro su miedo a permanecer, su miedo a involucrarse en una relación sentimental y a quedarse, “*que solo exista el deseo y no el amor entre nosotros*”.

Será el viaje, el movimiento frente a la inmovilidad del lugar.

*“La vida es una estación, pronto partiré,  
no diré hacia donde”.*

*(La vie est une gare, je vais bientôt partir,  
je ne dirais pas où).*

Lo dice con estos versos en francés, intercala otros idiomas, como vimos en la primera etapa de su obra. Aquí, sin embargo, el texto también está repleto de imágenes, pero “*barnizadas*” con un estilo más romántico, de acuerdo con la segunda etapa del poeta y con un lenguaje más moderado.

En “*Campos de Beira-Mar*”, último poema de la secuencia de “*Alguns poemas da Rua do Forte*”, no obstante, cuenta con algunas imágenes más agresivas, incluso próximas a la escatología, como eran más comunes en *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto*.

El texto trata del recuerdo de la juventud, la vida de adolescente y sus amores, también del dolor y la frustración por la pérdida del otro.

*“...salmonetes delfines que se avistan en el horizonte*

---

<sup>238</sup> Del original en portugués: “*regresso ao cais regresso/com este lamento ao leme os pulsos cansados/pelo brilho cortante do sal aceso no vento que transporta/e agita as silentes sombras de feras longínquas/e perfura o sono e a gestação fantástica dos lírios*”.

*de los sueños una era donde me refugiaba en el invierno  
dormía escondido entre la paja seca me la cascaba  
porque el olor al excremento de ganado y a heno me excitaba  
...el temblor de alas y aletas suspirado sobre la piel  
en el escalofrío de quien no consigue vivir solo  
y desnudo  
pensé que para siempre te perdía”.*<sup>239</sup>  
(Al Berto, 2000, p.246).

---

<sup>239</sup> Del original en portugués: “salmonetes golfinhos que se avistam no horizonte/dos sonhos uma eira onde me refugiava no inverno/dormia escondido na palha seca batia punhetas/porque o cheiro a bosta e feno me excitava

...o frémito de asas e barbatanas suspirado sobre a pele/no arrepio de quem não consegue viver sozinho/e nu/pensei que para sempre te perdia”.

## 6.6.- Salsugem: “libro de lodo marítimo”

*Salsugem*, es el título del nuevo libro, textos poéticos escritos entre 1978 y 1983. Llama la atención a los críticos literarios la madurez poética alcanzada por Al Berto, la inigualable calidad de las páginas de este libro, como señalan los medios de comunicación, haciendo referencia a la profundidad que contiene esta poesía y a su magistral belleza.

-Salsugem significa el lodo del mar- el lodo del agua salada, el libro que llevará este título está creado por otros textos además del poema “Salsugem” (nombre del poema que da título al conjunto de la obra) y que constituye un sentimiento de muerte, aquello que permanece y queda tras el viaje de la vida, como hicimos hincapié al comentar esta obra en el apartado 3.5, en “*una relectura del espacio marítimo*”.

Lleva una cita de Rilke: “*no se tiene nada ni a nadie y se anda de viaje por el mundo con una maleta y un cajón de libros, sin ninguna curiosidad*”<sup>240</sup>

Los demás textos que componen el libro y que pasamos a analizar son: “*Doze moradas do silêncio*”, escrito entre 1978 y 1979, “*Quinta de Santa Catarina (fragmentos de un diario)*” escrito entre 1979/1980, “*Cinco fotografías para Alexandre de Macedónia*” escrito en 1981 y “*Eras novo ainda*” entre 1981 y 1982.

### 6.6.1 Doze moradas de silêncio

“*Doze moradas do silêncio*” son doce textos que hablan sobre la necesidad urgente de observar, sentir y hablar.

---

<sup>240</sup> En su 1ª edición autónoma tiene la siguiente cita de R.M Rilke: “*E não se tem nada nem ninguém e anda-se em viagem pelo mundo com uma mala e um caixote de livros e propriamente sem curiosidade*”.

Hay un exceso de palabras en la poética que Al Berto define como “*la primera morada del silencio*”, o en otras palabras donde su “yo” empieza a morir.

Estos poemas ejemplifican la incomodidad provocada por la búsqueda del qué decir, la fractura de la sintaxis, el uso de la elipsis, recursos que manifiestan el silencio y el vacío.

*“hoy es el sexto día  
sexta morada de silencio  
apuntar los nombres de las flores y  
sus significados emblemáticos  
ajenjo/amargura, tristeza  
asfódelo/corazón abandonado  
cineraria/dolor del corazón  
glicinia/ternura  
junquillo/melancolía  
mirto/recuerdos  
apuntar los nombres de las arenas y de las arcillas  
más profundas  
los nombres de los insectos y de los minerales  
las marcas discretas de las cosas cortantes  
y de nuevo apuntar algunas palabras de Amers:*

*...toi que j'ai vu dormir dans ma tièdeur de  
femme, comme un nomade roulé dans son  
étroite laine, qu'il te souviene, ô mon amant,  
de toutes chambres ouvertes sur la mar où nous  
avons aimé.*

*mantener la inmovilidad absoluta de los peñascos  
temer a los acantilados donde la luna abrió un surco  
acariciar su rostro disperso por los vientos  
recoger el dolor en la penumbra del atardecer*

*anunciar la noche con la punta de un puñal de terciopelo*

*espíar el temblor rápido de las estrellas...releer  
todo manteniendo el cuerpo susurrando".<sup>241</sup>*

(Al Berto, 2000, p.256).

Amers, a quien cita en su verso Al Berto, fue un escritor y filósofo sefardí (1919-1971) de origen turco y expresión francesa, al que posiblemente debió de conocer por su vida y por sus voluminosos escritos de factura nihilista que, en efecto, encierran un *pesimismo cioranesco*. Escribió en varios idiomas que dominaba y que alternaba también con diferentes lenguas en sus poemas. Se suicidó tras la muerte de sus padres.

La aparente contradicción de estar en la "*sexta morada do silêncio*", por el silencio que reside en las cosas que no se puede decir porque no lo puede alcanzar, le estimula la expresividad y la necesidad de apuntar, volver a tomar notas, nombrar y "*decir*" todas aquellas cosas que sí pueden decirse a pesar del silencio.

---

<sup>241</sup> Del original en portugués: "*hoje é o sexto dia/sexta morada do silêncio/ anotar os nomes das flores e /suas significações emblemáticas/ absíntio/amargura, tristeza/asfódelo/coração abandonado/cinerária/dor de coração/ glicínia/ternura/junquilha/melancolia/silindra/recordações/anotar os nomes das areias e das argilas mais profundas/os nomes dos insectos e dos minerais/as marcas discretas das coisas cortantes/e recopiar algumas palavras de Amers*

*..toi que j'ai vu dormir dans ma tièdeur de/femme, comme un nomade roulé dans son étroite/laine, qu'il te souvienne, ô mon amant, de toutes/chambres ouvertes sur la mer où nous avons aimé*

*manter a imobilidade absoluta dos rochedos/recear as falésias onde a lua abriu um sulco/tactear teu rosti disperso pelos ventos/recolher a dor na penumbra do entardecer*

*anunciar a noite com a punta dum punhal de veludo/espíar o frémito súbito das estrelas....releer tudo/mantendo o corpo em surdina".*



En el poema enumera y clasifica, o al menos tiene la intención de hacerlo, componiendo un texto subjetivo donde las palabras o frases no adoptan otro sentido sino llamar la atención hacia el silencio que late dentro de ellas.

El poeta se apoya en los objetos, en las plantas, en los minerales, en escritos de otros poetas (Amers), en todo lo que le rodea para emprender el proceso literario de creación que forzosamente debe ser, en este caso, abundante, para trascender al silencio de lo que no se dicta en palabras.

#### 6.6.2 Quinta de Santa Catarina

Del conjunto de textos que sigue a “*Doze moradas do silêncio*” es “*Quinta de Santa Catarina*”, con un carácter autobiográfico muy marcado que el autor denomina: fragmentos de un diario entre 1979 y 1980.

Son nueve textos que recogen el peso de la memoria del poeta y los lleva al papel, de todo lo visto en aquel espacio, lo experimentado entonces, y lo sentido en aquella infancia/juventud en la casa propiedad de sus abuelos paternos en Sines (de la que ya hemos hablado al inicio de este trabajo); en cuanto a las referencias familiares de su vida en esta ciudad de la costa atlántica, se convierte en un referente y a la vez, yo diría, en el talismán de la memoria de sus años jóvenes a los que regresa con el tiempo.

En estos textos también deja claro que es el oficio de escritor lo que le mantiene vivo.

*“la lectura de los días se hace a partir de vidrieras de agua  
y sombra de palabras  
paisajes ciudades descubiertas en alguna parte bajo  
los dedos  
estrangulados en la incertidumbre mineral de la noche  
donde el cansancio me devora impidiéndome continuar*

*y al acercarme al centro vertiginoso de la página  
el movimiento de la mano se vuelve lento y la  
caligrafía meticulosa  
la sed rebosa la escasez de los cuerpos  
el monólogo choca  
se despeña por las blancas márgenes de la desolación*

*el enigma de escribir para mantenerme vivo  
la memoria desaguando poco a poco en el olvido perfecto  
para que nada sobreviva fuera de este cuerpo viajero*

*voy a firmar los recorridos de la ausencia y las visiones  
de otros lugares de sosegados amarantos...alimentar  
la escritura*

*con la sangre de ciudades y de cuchillos grasientos  
donde los cuerpos adquieren la violencia nocturna del habla  
deshaciéndose después en la caricia viscosa de los neones*

*pero existe siempre algún fuego eterno  
un corazón feliz a la esquina de los sueños  
surge ahora el desierto que durante toda la noche busqué  
está encima de esta mesa de trabajo en medio  
de las palabras  
donde nacen indescifrables señales...irrumpe  
el movimiento de otro cuerpo pegado al bolígrafo  
se desprende de la hoja de papel me golpea y huye  
dejándome las manos tullidas en un hilo de tinta".<sup>242</sup> (Al Berto,  
2000, p.275).*

---

<sup>242</sup> Del original en portugués: "a leitura dos dias faz-se a partir de vitrais de água/e sombra de palavras/paisagens cidades descobertas algures sob os dedos/ estranguladas na incerteza mineral da noite/onde o cansaço me devora impedindo-me de prosseguir

El último poema de la secuencia “*Quinta de Santa Catarina*”, escrito en 1980, además de revelar la importancia vital de la literatura en la vida del poeta, describe su íntima relación con el papel y con las palabras, el bolígrafo, objeto-detonante y concededor de sus más puros sentimientos sobre la hoja en blanco.

### 6.6.3 Cinco fotografías para Alexandre de Macedonia

En *Salsugem*, antes del texto que le da ese nombre al libro, nos encontramos con dos trabajos más: “*Cinco fotografías para Alexandre de Macedónia*” y “*Eras novo ainda*”. En el primero de estos dos trabajos hay una descripción imaginada de los ambientes por los que ha transitado Alejandro Magno; el poema emana sensualidad, de forma sutil, romántica, presentando la naturalidad de los encuentros homosexuales propios de la época.

Utilizando estos poemas esteticistas, con lánguidos preciosismos heredados del modernismo tardío, el poeta canaliza las emociones de su “yo” para integrarlas en el discurso poético.

---

*e ao aproximar-me do centro vertiginoso da página/o movimento da mão torna-se lento e a caligrafia meticulosa/a sede devassa a escassez dos corpos/o monólogo embate/despenha-se pelas brancas margens da desolação*

*o enigma de escrever para me manter vivo/a memória desaguando a pouco e pouco no esquecimento perfeito/para que nada sobreviva fora deste corpo viandante*

*vou assinalar os percursos da ausência e as visões/doutros lugares de sossegados amarantos....alimentar a escrita/com o sangue de cidades e de facas engorduradas/onde os corpos adquirem a violência noctívaga da fala/desfazendo-se depois na carícia viscosa dos néons*

*mas existe sempre um qualquer lume eterno/um coração feliz à esquina dos sonhos/surge agora o deserto que toda a noite procurei/está em cima desta mesa de trabalho no meio das palavras/donde nascem indecifráveis sinais....irrompe/o movimento doutro corpo colado ao aparo da caneta/desprende-se da folha de papel agride-me e foge/deixando-me as mãos tolhidas num fio de tinta”.*

Son textos que como la mayoría de sus escritos de la segunda etapa son menos violentos y menos atormentados, aunque se apoyen en una estética carnal, pero en este caso menos urgente.

*“...con las luces apagadas fumábamos tumbados  
Alejandro se levantó  
para besar los párpados de su amigo todavía entregado  
al sueño  
y por la mañana  
cuando los dioses cansados se acuestan  
en sus lechos vegetales y sobre los océanos  
surgen constelaciones de repente palpables  
se vuelve dulce amar a los adolescentes de Beócia*

*otra vez me obligaste a inventar el insomnio  
y a saciar la sed con la ambrosía de tus cabellos”.*<sup>243</sup>  
(Al Berto, 2000, p.280).

#### 6.6.4 Eras novo ainda.

En el poema “*Eras novo ainda*”, compuesto por seis textos, datado en 1981-1982, Al Berto, establece un diálogo consigo mismo, con otro “yo” perteneciente al pasado.

*lembras-te?... caminho pela adolescência...  
vou contigo pelas ruas...*

---

<sup>243</sup> Del original en portugués: “*de luz apagada fumávamos deitados/Alexandre levantou-se/para beijar as pálpebras de seu amigo ainda entregue ao sono/ e de manha/quando os deuses cansados se recostam/em seus leitos vegetais e sobre os oceanos/surgem constelações de repente papáveis/ torna-se doce amar os adolescentes de Beócia/de novo me obrigaste a inventar a insônia/ e a saciar a sede com a ambrósia de teus cabelos*”.

Recuerda hechos intentando “*encender otras imágenes devoradas por el tiempo*”, se acerca hasta los bordes de la memoria e inevitablemente siente nostalgia por lo que ya no es.

También en este poema se tratará de una reflexión teniendo consciencia de lo que es actualmente, de su papel e importancia; el discurso es suave y lírico, con imágenes de estética romántica y una aceptación total de sentirse solo y en soledad.

“*cuando escribo mar  
el mar entra todo por la ventana*”.<sup>244</sup>

(Al Berto, 2000, p.292).

#### 6.6.5 Salsugem (Poemas)

En los nueve poemas que forman el apartado titulado “*Salsugem*” (1982), el poeta establece una nueva relación con el mar, esa gran metáfora marítima que recorre gran parte de la obra de Al Berto, un tema frecuente en la epopeya portuguesa con *Os Lusíadas* (1572) de Camões, referencia clásica de la literatura lusitana nacional.

Durante la lectura de “*Salsugem*” (poemas) es posible encontrar la identificación de elementos camonianos aprovechándolos, para transformarlos y adaptarlos a la realidad de un Portugal distinto a la época del descubrimiento. No se trata de imágenes y de ritmos que cortan la respiración, ni de imágenes como relámpagos violentos, sino de una música más bien solemne, de un trabajo rítmico que se acerca a la forma del verso libre y tiende al versículo.

Existen dos claras referencias explícitas, una es la de William. S Burroughs, de quien ya hemos hablado en este trabajo, de sus influencias

---

<sup>244</sup> Del original en portugués: “*quando escrevo mar/o mar todo entra pela janela*”.

en las primeras etapas albertianas, y el otro poeta es Saint-John Perse, referente en esta obra de *Salsugem*.

Esta obra de Al Berto está profundamente unida a la metáfora del mar, (como también lo estaba en “*Mar-de-leva*”, como vimos en páginas anteriores) con la lentitud o el furor de los ritmos a modo de oleaje, el soplo del viento sobre las olas y la modulación lírica, que traducen movimientos más lentos, un balancear más solemne entre las olas de estos versos.

Su obra es visual. La importancia que cobra la mirada, el saber mirar, observar y contemplar aquellas escenas que le rodean, las imágenes o la recurrente metáfora de la fotografía. En estos versos hay “*una voz líquida*”, un modelo sonoro, una música entre las sílabas.

Al Berto es un verdadero músico de las palabras y su poesía no puede ser debidamente apreciada sin su dimensión oral, implícita en sus versos, y que reconocemos a veces cercana, otras violenta y otras melodiosa.

- “*Señala Etienne Rabaté un ejemplo curioso, dado que en francés fonéticamente tienen ambas palabras la misma sonoridad: (el mar), la mer y (la madre) la mère.*

*También el plural: eaux (aguas) y ossos (huesos), hacen palpable la carga simbólica, la muerte se integra a la metáfora marítima que existe en esta homonimia en lengua francesa, en la que escribió Al Berto y a la que recurre en sus lecturas.*

*La presencia del mar, como infinito y como presencia de la muerte, y la de su madre las une el poeta en unos versos” – (Rabate, 1997, pp.53-54).*

*“me aterroriza pensar que no podré llevar  
el jersey tejido por mi madre*

*en la interminable luminosidad del mar*".<sup>245</sup>

De la misma manera nos encontramos con la narración de escenas homosexuales – *homotextualización*-<sup>246</sup> en un escenario marítimo, como espacio vital de la aventura, que nos remonta a aquel Al Berto de la primera etapa (aunque con una desnudez mayor en cuanto a imágenes “*violentas*”) su voz representa, sin convencionalismos, ni represiones, la moral antiburguesa y la cultura homoerótica de su país.

*“era un barco  
donde los hombres regresaban como un lamento  
sentían añoranza de las islas...se emborrachaban  
con el temor de no llegar nunca  
tumbados en las tablas de sarro de la bodega  
con el celo de la noche agarrándose  
a los miembros húmedos  
esperaban que se avistara tierra  
donde pudiesen al fin abastecerse de alimentos  
agua fresca....y quién sabe si una carta no les bastaba  
para saciar las sedes y las hambres del inquieto corazón...”*<sup>247</sup> (Al Berto, 2000, p.297).

---

<sup>245</sup> En portugués: “*aterroriza-me pensar que não poderei levar/ a camisola tecida pela mãe/ na interminável luminosidade do mar*”

<sup>246</sup> Homotextualidade, fue un término acuñado en 2002, por el crítico Denilson López, en su obra “*Escritor Gay*” para hacer referencia a cuestiones que envolvían a la escritura homosexual.

<sup>247</sup> Del original en portugués: “*era um barco/onde os homens regressavam como um lamento/tinham saudades de ilhas....embebedavam-se/no receio de nunca chegar/deitados nas tábuas de sarro do porão/com o cio da noite pegando-se aos membros húmedos/esperavam que se avistasse terra/onde pudessem enfim reabastecer-se de alimentos/água fresca...e quem sabe se uma carta não bastava/para saciar as sedes e as fomes do inquieto coração*”.

Al utilizar un elemento literario tan típicamente portugués dándole un matiz homosexual, Al Berto carece de un espacio para este tipo de expresión dentro de los cánones artísticos de su país. Por otro lado, los viajes en barco, las incursiones en el mar, no tienen los mismos objetivos que la empresa marítima del descubrimiento de otras tierras, sino del descubrimiento del homoerotismo.

*“Ejemplo de esta imbricación en <<Salsugem>> es la presencia de la <<Ode Marítima>>, de Álvaro de Campos, bien como la de <<Bateau ivre>>, de Rimbaud, y de <Os Lusíadas> de Camões. Tanto grito de angustia existencial como un chillido de rebeldía contra la actuación de la misma política de silencio bajo la inscripción de una identidad nacional, <<Salsugem>> interviene en la configuración política por medio de este “queering” del cánón portugués. Para combatir este silencio en el campo de las letras, el poema apunta hacia una concepción más amplia, más fluida y más abierta del cánón nacional, así como el rechazo a un encuadramiento puramente etnolingüístico de una identidad cultural”.*<sup>248</sup> (Sabine, 2010, p.48).

Esta cita corrobora el uso del lugar común literario portugués, el océano y los viajes marítimos, como cambio en la percepción social de la cultura homosexual. El poeta tiene en “Salsugem” una voz típicamente albertiana, melancólica, pero a la vez va creando un dualismo entre la aventura

---

<sup>248</sup> Del original en portugués: “Exemplo desta imbricação em <<Salsugem>> é a presença da <<Ode Marítima>>, Álvaro de Campos, bem como do <<Bateau ivre>>, de Rimbaud, e de “Os Lusíadas”. Tanto grito de angustia existencial como berro de rebeldia contra a actuação da mesma política de silenciamento na inscrição de uma identidade nacional, <<Salsugem>> intervém na configuração política da identidade por meio deste queering do cânone português. Para combater tal silenciamento no campo das letras, o poema aponta para uma concepção mais ampla, mais fluida e mais aberta do cânone nacional, assim como para uma rejeição de um enquadramento puramente etnolingüístico da identidade cultural”.



(“lanzarse al mar” y los viajes marítimos) y el inmovilismo, germen de su desasosiego, por mantenerse en tierra, su debate íntimo entre la duda y el terror, se mezclan con el placer y con la pasión por la vida que siempre se encuentra más allá de las palabras.

La narración en tono lírico bascula entre la primera y la tercera persona a diferencia de los famosos intercambios mercantiles alabados en las epopeyas marítimas portuguesas, se establecen en “*Salsugem*” los intercambios sexuales.

*“Llegaba al puerto  
descargaba palabras dialectos esquiras de concha  
espinas pedazos de cuerda que en la incertidumbre  
de los días  
alineaba por el muelle vislumbrado por otro cuerpo  
y volvía a partir  
evitando el silencioso plancton de los espejos  
arribando solamente a la memoria de algún lugar distante  
donde el amor abandonó sobre el cuerpo amante  
una estela de conocidas y sangrientas mercancías”.*<sup>249</sup> (Al Berto,  
2000, p.297).

Por otro lado, esta voz melancólica va desvelando a lo largo de la narrativa el dolor del viaje, de la empresa amorosa y de ese otro viaje en búsqueda de sí mismo y de una identidad personal. Esa errancia que no sólo se da en vida, también en la premonición o en el sueño de la muerte. Lejos de la casa, del estatismo o de esa inmovilidad que envenena el alma de nostalgia y la paraliza.

---

<sup>249</sup> Del original en portugués: “*chegava ao porto/ descarregava palavras dialectos estilhaços de concha/ espinhas pedaços de corda que na incerteza dos dias/alinhava pelo cais vislumbrado doutro corpo/e voltava a partir/evitando o silencioso plâncton dos espelhos/acostando somente à memória dalgum distante lugar/onde o amor largou sobre o corpo-amante/uma esteira de conhecidas e sangrentas mercadorias*”.

*“algunas veces...cuando despertaba  
era porque habíamos llegado  
me quedaba a bordo apoyado en los muros  
durante horas  
observaba la ciudad las colinas inclinándose  
hacia la noche lodosa del río  
y el balancear del barco me llenaba de melancolía”*<sup>250</sup>  
(Al Berto, 2000, p.298).

La relación de los textos de *Salsugem* con *Os Lusíadas* de Camões se da a través de la evocación del exilio, el erotismo, el descubrimiento y el miedo, pero de forma inversa sin los adjetivos propios de las epopeyas y la exaltación de la patria. Al Berto utiliza estos elementos tan propios de la literatura portuguesa para buscar y consecuentemente crear un espacio de cultura homosexual masculina.

Es un texto que se presenta como un desafío, una protesta enfrentada a la política que no da voz al erotismo homosexual, y actúa contra la estigmatización de consciencia y de las ideologías del Portugal de aquel entonces.

El propio título del conjunto del texto ya nos remite al sentido contrario de la exaltación del mar y de las glorias de las empresas marítimas, de los viajes del descubrimiento del nuevo mundo. *Salsugem*, como ya hemos dicho, son los despojos del mar, “*el lodo que queda después de tanta gloria*”.

---

<sup>250</sup> Del original en portugués: “às vezes...quando acordava/era porque tínhamos chegado ficava a bordo encostado às amuradas/horas a fio/espiava a cidade as colinas inclinando-se /para a noite lodosa do rio/e o balouçar do barco enchia-me de melancolia”.

El pequeño texto de apertura de *Salsugem* deja clara la intención del poeta, enfrentado al sentir de la epopeya portuguesa en cuanto a la exaltación de la patria y a sus logros nacionales.

*“aquí te narro los relatos sencillos  
de estas embarcaciones perdidas en el eco del tiempo  
cuyos nombres y provecho de mercancías  
todavía hoy transitan de soledad en soledad”.*<sup>251</sup>  
(Al Berto, 2000, p.295).

Este fragmento hace referencia clara al principio de *Os Lusíadas*, donde Camões anuncia los grandes episodios que relatará a continuación...<sup>252</sup>  
En *Salsugem* encontramos otras referencias más allá de las epopeyas lusitanas.

Al Berto también utiliza elementos más actuales, imagen repetida en varias ocasiones, el reflejo en los espejos, como en la obra de Lewis Carroll, *“Alicia en el país de las maravillas”*, crítica a la política de la época como en el cuento de Lewis Carroll, recordemos *“el símbolo del narciso”* que se mira reflejado, inclinándose hacia sí mismo.

---

<sup>251</sup> Del original en portugués: *“aqui te faço os relatos simples/dessas embarcações perdidas no eco do tempo/cujos nomes e proveito de mercadorias/ainda hoje transitam de solidão em solidão”.*

<sup>252</sup> De los *Lusíadas*: *“As armas e os barões assinalados, que da ocidental praia Lusitana, por mares nunca de antes navegados, passaram ainda além da Taprobana, em perigos e guerras esforçados, mais do que prometia a força humana, e entre gente remota edificaram Novo Reino, que tanto sublimaram. E também as memórias gloriosas, daqueles Reis, que foram dilatando, a Fé, o Império, e as terras viciosas de África e de Ásia andaram devastando. E aqueles, que por obras valerosas, se vão da lei da morte libertando. Cantando espalharei por toda parte, se a tanto me ajudar o engenho e arte”.*

*“se inclinó para el otro lado del espejo...”*<sup>253</sup>

(Al Berto, 2000, p.296).

El uso de la narrativa camoniana, como base para la creación del texto, se lleva a cabo hasta llegar a la única referencia de desnudo de la época en la epopeya lusitana, *“el retrato de Tritón”*.<sup>254</sup>

*“le crecieron caracolas en los párpados algas finas  
se movían medusas luminosas al alcance del habla  
y el pecho era un extenso arenal  
donde las leyendas y las crónicas habían olvidado  
enigmáticos esqueletos insectos y preciosos metales  
un hilo de semen ataba el corazón devastado  
por el lodo (“salsugem”)  
el cuerpo se separaba de la milenaria sombra  
se inmovilizaba en el sueño antiguo de la tierra  
bajaba al olvido de todo...navegaba  
en el rumor de las aguas oxidadas se agarraba  
a la raíz de las espadas  
iba de mástil en mástil indagando el insomnio  
abriendo ácidos fuegos por el rostro incierto de algún mar”.*<sup>255</sup> (Al Berto, 2000:296).

---

<sup>253</sup> Del original en portugués: *“debruçou-se para o outro lado do espelho...”*

<sup>254</sup> Del sexto canto de Os Lusíadas, estrofas 16-18. *“Os cabelos da barba e os que descem/da cabeça, nos ombros todos eram/uns limos prenhes d’água/e bem, parecem/que nunca brando pentêm conheceram...”*

<sup>255</sup> Del original en portugués: *“cresceram-lhe búzios nas pálpebras algas finas/moviam.se medusas luminosas ao alcance da fala/e o peito era o extenso areal/onde as lendas e as crônicas tinham esquecido/enigmáticos esqueletos insectos e preciosos metáís*

*um fio de sémen atava o coração devassado pela salsugem/o corpo separava-se da milenar sombra/imobilizava-se no sono antigo da terra/descia ao esquecimento de tudo...navegava/no rumor das águas oxidadas agarrava-se à raiz das espadas/ia de*

Del poema 3 al 5 de Salsugem abundan las alusiones a la vida errante marítima, sin ninguna exaltación de la gloria, narrando el descubrimiento de las emociones, lanzado a la búsqueda pasional del deseo y al encuentro sexual.

En el texto 6 el viaje termina, pero aquí no se vislumbra el triunfo masculino/heterosexual de la narrativa camoniana, lo que entra en escena es la satisfacción a través de la experiencia homosexual.

*“morían largas serpientes de agua verde a estribor  
de los labios  
y el nácar de los dientes hendía la helada  
navegábamos sin brújula uno dentro del otro  
con el peso de las tristes alas del albatros en el corazón  
pasábamos los días exprimiendo pulposos frutos  
besos en los músculos tatuados de pin-ups  
dolorosas vírgenes  
panteras blancas mapas geometrías misteriosas  
se rayaban los puños con silencios inexplicables  
no me acuerdo si alguien gritó o murió  
recorríamos el arenal  
donde olvidamos los deseos entregados a la costa...”<sup>256</sup> (Al Berto,  
2000:300).*

---

*mastro em mastro perscrutando a insônia/abrindo ácidos lumes pelo rosto incerto dalgum mar”.*

<sup>256</sup> Del original en portugués: *“morriam longas cobras de água verde a estibordo dos lábios/e o nácar dos deuses fendia a geada/navegávamos sem bússola um dentro do outro/com o peso das tristes asas do albatroz no coração*

*passávamos os dias espremendo polposos frutos/beijos nos músculos tatuados de pin-ups dolorosas virgens/araras panteras brancas mapas geometrias misteriosas/riscavam-se os punhos com silêncios inexplicáveis/não me lembro se alguém gritou ou morreu/percorríamos o areal/onde esquecemos os desejos dados-à-costa”.*

En el poema 7 se expresa de nuevo esa tensión palpable, esa duda existencial que hemos visto anteriormente, entre vivir la aventura del mar o permanecer en la inmovilidad de la geografía terrestre. El texto termina con la esperanza de no llegar todavía a puerto, de seguir imaginando y soñando, cruzando los mares de la aventura del amor y de la vida.

*“Giraba todo su sentir hacia el mar  
cuando en el miedo de los míticos promontorios  
se rompió la oceánica visión.....el ansia de partir  
remotas eran las constelaciones que consulté  
los rostros traían la blancura quemada de las velas  
eran palabras secretas leyendas de fieras  
que los dedos y la matemática ya habían señalado  
en los mapas  
la vida de la selva la flora blanda de los pantanos  
las costumbres tribales de los archipiélagos  
la plata de las planicies el misterio de caudalosos ríos  
  
la tempestad sacudía el granito  
de su inmovilidad surgían estas señales transparentes  
estos animales cuyo pelaje de oro la noche desgastó  
y los pasos alucinados por las losas del puerto  
resonaban en el miedo...miedo que el mar lo despierte  
y descubra que no existe mar alguno  
  
por fin nos atacaron las fiebres  
las fiebres del alba con perfume a violeta  
las fiebres que iluminan los sentidos  
y alimentan el sordo canto de los locos y de las caracolas”.*<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Del original en portugués: “virava todo o meu sentir para o mar/quando o medo dos míticos promontórios/se rasgou a oceânica visão....a ânsia de partir

remotas eram as constelações que consultara/os rostos traziam a brancura queimada das velas/eram palavras segredadas lendas de feras/que os dedos e a matemática já

(Al Berto, 2000, p.301).

El poema 8 narra el agotamiento de la tripulación ya con las fuerzas y la moral derrotadas, cuando se va llegando con el cansancio a cuevas y nace el deseo de pisar tierra firme, de volver a otro estado del “miedo”: el de la realidad, la vida sin grandes emociones y sin descubrimientos geográficos, pero bebida con la pasión del último trago.

En este penúltimo poema hace alusión a la Odisea de Homero y la espera de Penélope por el regreso de Ulises. Al Berto se identifica aquí con Penélope, en este poema, donde nos presenta el retrato de esas bordadoras, de esas mujeres de los pescadores que se sientan a la puerta de sus casas vestidas de negro, por el luto de algún naufragio habido en sus vidas y esperan el regreso siempre incierto de los suyos, para ayudarles a descargar la mercancía. Al Berto siempre espera ese regreso del amor perdido, tras “*los naufragios*” sufridos a lo largo de su vida.

*“...alumbrando la noche y el corazón de las mujeres insomnes  
pronunciando en voz baja nombres de puertos letanías  
para consolar el dolor  
cuidan de los hijos y de los sabañones con las*

---

*tenham assinalado nos mapas/a vida da selva a flora mole dos pântanos/os costumes  
tribais dos arquipélagos/a prata das planícies o mistérios dos caudalosos rios*

*a tempestade sacudia o granito/da sua imobilidade surgiam estes sinais  
transparentes/estes animais cuja pelagem de ouro a noite corroeu/e os passos  
alucinados pelas lajes do porto/ressoavam no medo...medo que o mar o desperte/e  
descubra que não existe mar nenhum*

*por fim atacaram-no as febres/as febres da alba com perfume a violeta/as febres que  
iluminam os sentidos/e alimentam o surdo canto dos loucos e dos búzios”.*

*bondadosas manos  
sucias de aceite...bordan interminables cantilenas  
dobradas sobre las toallas manchadas de vino y grasa barata  
cuando recibían la noticia de algún naufragio  
el tiempo comenzaba a pasar sobre ellas  
el luto las hacía suspirar el vapor de las cazuelas  
de comida  
la sal les desteñía el color aún joven de la mirada  
les marchitaba bocas y senos...se ponían a cavilar  
después de haber colocado en los cajones los retratos de los  
hombres  
se acordaban poco  
iban en grupo hasta el puerto  
se sentaban encogidas dentro de los toscos chales  
dormitaban a la espera de que atracaran los navíos  
para la descarga de telas finas jade tabaco marfil cereales  
y el amor incierto de algún hombre recién llegado  
de la parte todavía obscura del mundo”.*<sup>258</sup>(Al Berto, 2000, p.302).

En su último poema, el 9, se da el abandono de la aventura marítima. El final de “*Salsugem*” huye completamente del final clásico de las epopeyas marítimas portuguesas, tal cual se mencionó.

---

<sup>258</sup> *Del original en portugués: “alumiando a noite e o coração das mulheres insomnes/ciciando nomes de portos ladainhas para consolar a dor/cuidam dos filhos e das freiras com as bondosas maos/sujas de azeite...bordam intermináveis cantilenas/vergadas para as toalhas manchadas de vinho e gordura barata quando recebiam recado dalgum naufrágio/o tempo punha-se a passar sobre elas/o luto fazia-as suspirar no vapor dos tachos de comida/o sal desbotava-lhes a cor ainda jovem do olhar/engelhava-lhes bocas e seios....punham-se a cismar/depois de terem arrumado na gaveta os retratos dos homens/lembravam-se pouco/iam em bandos até ao porto/sentavam-se encolhidas dentro dos rudes xailes/dormitavam à espera que acostassem mais navios/para o descarrego de panos finos jade tabaco marfim cereais/e o amor incerto dalgum homem acabado de chegar/de parte ainda obscura do mundo”.*



Poema en el que Al Berto se vale de una voz femenina, con un tono melancólico que transmite el dolor, que es pérdida, por no volver a vivir junto al mar y todas las emociones que encierran sus viajes. Habla de la nostalgia, de la vida frente al océano sin nunca poder alcanzar su fin, como sucede en los caminos de la existencia.

En este sentido, el “yo poético” es fiel al sentir albertiano, que necesita del paisaje de la memoria para seguir viviendo, al mismo tiempo que le roba la vida, dejándole sólo la añoranza de los días.

*“Ha de flotar una ciudad en el crepúsculo de la vida  
pensaba yo...cómo serían felices las mujeres  
a la orilla del mar inclinadas hacia la luz encalada  
remendando la tela de las velas contemplando el mar  
y la lejanía del amor embarcado*

*algunas veces  
una gaviota se posaba en las aguas  
otras era el sol que cegaba  
y un dardo de sangre se esparcía por el lino de la noche  
los días lentísimos...sin nadie*

*y nunca me dijeron el nombre de aquel océano  
esperé sentada a la puerta...antiguamente escribía cartas  
me ponía a mirar la línea del mar al fondo de la calle  
así envejecí...creyendo que algún hombre al pasar  
se asustase con mi soledad*

*(años más tarde, recuerdo ahora, creció una perla en mi corazón.  
pero estoy solo, muy solo, no tengo a quien dejarla)*

*llegó un día  
en que nunca más volví a ver ciudades crepusculares  
y los barcos dejaron de hacer escala en mi puerta*

*me inclino otra vez hacia el tejido de este siglo  
recomienzo a bordar o a dormir  
da lo mismo  
siempre tuve dudas de que alguna vez me visitara la felicidad”.*<sup>259</sup>  
(Al Berto, 2000, p.303).

Habíamos comentado en este trabajo las influencias, como pinceladas impresionistas, de Pierre Loti en esta obra marítima albertiana; ese álbum de nostalgias que despierta la memoria del autor cuando regresa a sus vivencias en la ciudad atlántica de Sines, dibujando con palabras aquella atmósfera del mundo de los pescadores que el poeta conoció.

Cierto es que en todos los textos de “*Salsugem*” el mar, el océano, representa la aventura del descubrimiento, abiertos al despertar de las nuevas emociones y al desconocimiento, la soledad del viaje o el descubrimiento de la vida misma en mitad del azul..., los barcos son el medio de transporte y de comunicación, representan el “*vehículo*” por

---

<sup>259</sup> Del original en portugués: “*há-de flutuar uma cidade no crepúsculo da vida/pensava eu...como seriam felizes as mulheres/à beira-mar debruçadas para a luz caída/remendando o pano das velas espiando o mar/e a longitude do amor embarcado  
por vezes/uma gaivota pousava nas águas/outras era o sol que cegava/e um dardo de sangue alastrava pelo linho da noite/os dias lentíssimos..sem ninguém*

*e nunca me disseram o nome daquele oceano/esperei sentado à porta....dantes escrevia cartas/punha.me a olhar a risca de mar ao fundo da rua/assim envelheci...acreditando que algum homem ao passar/se espantasse com a minha solidão*

*(anos mais tarde, recordo agora, cresceu-me uma perola no coração. Mas estou só, muito só, não tenho a quem a deixar)*

*um dia houve/que nunca mais avistei cidades crepusculares/e os barcos deixaram de fazer escala à minha porta/inclino.me de novo para o pano deste século/recomeço a bordar ou a dormir/tanto faz/sempre tive duvida de que alguma vez me visite a felicidade”.*

donde se puede huir, pero también regresar, y un espacio de clausura por donde se ve el resto del mundo a través de una ventana, a salvo de él y de sus prejuicios.

Los barcos, así como todo lo relacionado con la vida marítima, crea un universo de símbolos en cuanto a la identidad lusitana y a sus territorios costeros, los elementos léxicos y alegóricos, y las expresivas imágenes de “*Salsugem*”, dejan aún más en evidencia el carácter reivindicativo del autor en su obra, por un espacio de cultura homosexual en el Portugal de la década de los ochenta.

En los barcos y en la “*geografía portuaria*” de los muelles es donde se da la mayor parte de los encuentros sexuales, (esto tiene que ver con la consciencia de la reivindicación que antes he señalado). Dicha afirmación está relacionada, sin lugar a dudas, con el contexto político portugués.

El clima de revolución y libertad de expresión establecido tras la revolución de los claveles ha perdurado hasta finales de los años 80, la poesía albertiana ha absorbido sus ideales, sobre todo porque la experiencia personal del poeta lo empujaba a ello, el exilio en Bruselas 1967-1974, su vida de nómada, de *outsider* y su homosexualidad favorecerían este encuentro.

En este sentido la poesía de Al Berto, no sólo con *Salsugem*, tuvo un papel determinante a la hora de construir ese tipo de lenguaje/jerga homoerótico que anteriormente en Portugal no existía.

Apoyado en otros idiomas y sobre todo en la cultura francófona y anglosajona que, por aquel entonces, estaban más abiertas a las expresiones literarias y artísticas homosexuales, Al Berto, utilizando jergas, *slangs*, expresiones idiomáticas de otros países, fue creando un texto con doble sentido (disémico).

*“morían largas culebras de agua verde a estribor de los labios”.*<sup>260</sup>(Al Berto, 2000, p.300).

*“navegábamos sin brújula uno dentro del otro”.*<sup>261</sup>  
(Al Berto, 2000, p.300).

*“iba de mástil en mástil indagando en el insomnio”.*<sup>262</sup>  
(Al Berto, 2000, p.296).

*“donde el amor largó sobre el cuerpo-amante  
una estela de conocidas y sangrientas mercancías”.*<sup>263</sup>  
(Al Berto, 2000, p.297).

Culebras, mástil...refiriéndose estas imágenes gráficas, al órgano sexual masculino, *“navegar...uno dentro del otro”*, refiriéndose al acto sexual y *“mercancías”* de la expresión *“trade”* (en inglés que se refiere a los intercambios sexuales en la jerga homosexual).

Al Berto ha innovado en este sentido el escenario literario portugués. Sin embargo, en la literatura mundial otros escritores ya habían contribuido en esta misma perspectiva, como Rimbaud, Melville, Wilde, Genet, Chatwin y Burroughs.

Otro aspecto a considerar es el uso de una obra tan importante para la literatura portuguesa como *Os Lusíadas*, haciéndola escenario idóneo para la creación de dicho lenguaje. Además de la influencia camoniana, cabe destacar la influencia de la *“Oda Marítima”* de Álvaro de Campos

---

<sup>260</sup> Del original en portugués: *“morriam longas cobras de água verde a estibordo dos lábios”.*

<sup>261</sup> Del original en portugués: *“navegávamos sem bússola um dentro do outro”.*

<sup>262</sup> Del original en portugués: *“ia de mastro em mastro perscrutando a insónia”.*

<sup>263</sup> Del original en portugués: *“uma esteira de conhecidas e sangrentas mercadorias”.*

(Fernando Pessoa) y del poema "*Le Bateau Îvre*" de Rimbaud, autores ambos que han sido clara referencia en la obra de Al Berto.

#### 6.6.6.- O esquecimento em Yucatán

En esta segunda etapa venimos observando una mayor madurez y cuidado en la redacción de sus libros, con un discurso poético más equilibrado. El cuerpo con sus "yoes" continúan siendo centro y escenario por donde desfilan los sentimientos del poeta. Al avanzar en su trayectoria literaria vemos como la obra albertiana sólo cambiará notablemente, de carácter y rumbo, a partir de *A Secreta Vida das Imagens*.

Al leer textos del libro, que ahora analizamos, *Salsugem* (1984), como estos siete poemas titulados "*O esquecimento em Yucatán*", escritos entre 1982/1983, una vez más podemos observar el desdoblamiento del sujeto poético en otros "yoes" en un diálogo permanente consigo mismo, que traduce el poeta en sus versos.

El cuerpo es texto, el cuerpo es imagen, con sus recursos estilísticos que eluden la obsesión de sí mismo, por sus recuerdos, por las fotografías de ese pasado que recrea en sus poemas, intentando borrarlas a veces recordarlas con un narcisismo férreo, como hemos argumentado en otros momentos de su obra, debido a su constante deseo en convertirse él mismo en la esencia de su propia poesía. (Como otros poetas de su generación de los años' 70, Al Berto construye una poética fuertemente marcada por el cuerpo y el deseo).

Los textos son siempre un mensaje para ser descifrado, un cuerpo que teje sus propios caminos, que busca el amor perdido o el sexo fugaz de las noches, que forja otras identidades a través de la multiplicación de sí mismo, de su "*yo poético*" y del "*efecto espejo*".

*“¿qué longevidad tendrá la muerte de la aves en el ámbar de la noche?*

*¿y los pasos envenenados de quien hiere las palabras?*

*¿qué hora será más allá de esta precaria sílaba?”* <sup>264</sup>

(Al Berto, 2000, p.308).

El poeta se interroga sobre el paso del tiempo, como lo hizo y lo hará a lo largo de todo el itinerario de su obra, y de esa forma va acomodando, poco a poco, su percepción ante la proximidad de la muerte. Es una cuestión referente a la temporalidad, dentro de su cuerpo y fuera de él, herencia que asume de Baudelaire. Con relación a la muerte, en el primer poema de la secuencia *“O esquecimento em Yucatán”*, anuncia:

*“incluso antes de haber llegado...invado la noche*

*y las palabras sin nadie...en Yucatán*

*muero lejos del mundo y no creo*

*en nada de lo que me contaron”.* <sup>265</sup>

(Al Berto, 2000, p.307).

La soledad en la que vive y que expresa a través de ese diálogo consigo mismo es parte de la sintomatología de una muerte presentida:

*“nada me han enseñado*

*y sin embargo, aprendí a vivir con este zumbido en el corazón*

*nada me contaron*

*pero sospecho que seguiré solo hasta el fin*

---

<sup>264</sup> Del original en português: *“que longevidade terá a morte das aves no âmbar da noite?/e os passos envenenados de quem fere as palavras?/que horas serão para lá desta precária sílaba?”*

<sup>265</sup> Del original en portugués: *“mesmo antes de ter chegado...devaso a noite/e as palavras sem ninguém...em Yucatán/morro longe do mundo e não acredito/em nada do que me contaram”.*

*nada me dijeron*

*tengo 35 años.....¡menos mal que regresaste!”*<sup>266</sup>

(Al Berto, 2000, p.308).

Este conjunto de poemas<sup>267</sup> nos remite a una ausencia de memoria hasta la muerte. Yucatán<sup>268</sup> es el lugar que elige el poeta para lograr su olvido, un espacio lejano y exótico, reflejo del propio Al Berto, espacio interior en el cual vive aprisionado. En esta descripción “*palpamos*” la lucha del cuerpo con la muerte.

*“los dedos corriendo por la lámina de cristal roto  
la respiración sofocada de la ciudad...el exiguo corazón  
de las palabras donde olvido la voz y me reconozco  
en ti escucho el corazón del poema latir”.*<sup>269</sup>

(Al Berto, 2000, p.309).

En el cuarto poema continúa con la mirada atenta a su cuerpo y a sus sentimientos. El texto se tensiona hasta los límites entre Alberto y Al Berto. Hay una agonía constante, un discurso de puntos suspensivos como único recurso para disminuir la ansiedad y los cambios bruscos de situaciones vividas por el “*yo poético*”, un intento por huir de la extinción.

---

<sup>266</sup> Del original en portugués: “*nada me ensinaram/e no entanto aprendi a viver com este zumbido no coração/nada me contaram/mas suspeito que continuarei sozinho até o fim/nada me disseram/tenho 35 anos...ainda bem que voltaste!*”

<sup>267</sup> En castellano “*El olvido en Yucatán*”

<sup>268</sup> Estado de la República Federal de México, al sureste de la capital y al norte de la península de Yucatán, uno de los últimos reductos Mayas antes de la invasión española hasta el siglo XVI.

<sup>269</sup> Del original en portugués: “*os dedos correndo sobre a lâmina de vidro quebrado/a respiração sufocada da cidade...o exiguo coração/das palavras onde esqueço a voz e me reconheço/em ti escuto o coração do poema latejar*”.

*“la bombilla sucia ilumina la mirada inclinada hacia las venas  
es el cansancio del excesivo crepúsculo...el recelo  
de que el dolor se me agarra a las manos*

*intento huir dejarte en esa postración sin palabras  
desgarro la espuma vegetal de la voz...entro en el cuerpo  
por una sílaba más abierta y manchada  
borro el habla la incandescencia de la sangre  
busco el esperma...único alimento  
que de pronto me ciega y agita el corazón*

*fotografío el interior del cuerpo  
invado los corredores de los huesos las distantes arterias  
y cuando encuentro una puerta regreso a la superficie de la tierra  
donde un volcán se extingue poro a poro....lentamente*

*tumbados en la hierba  
atentos a la desolación de los cuerpos y de los paisajes  
los dedos tatuando promesas y profecías por los hombros  
las fosas nasales abiertas al amargo yodo de las arenas...los ojos  
inundados por las visiones de otro mundo....el miedo de la noche  
cubriendo la piel con sus minúsculos cascabeles  
después”.<sup>270</sup> (Al Berto, 2000, p.310).*

---

<sup>270</sup> Del original en portugués: “a lâmpada suja alumia o olhar debruçado para as veias/é o cansaço do excessivo crepúsculo... o receio/que a dor se me agarre às mãos

*tento fugir deixar-te nessa postração sem palavras/rasgo a espuma vegetal da voz...entro no corpo/por uma sílaba mais aberta e untada/apago a fala a incandescência do sangue/procuro esperma...único alimento/que de repente me cega e sacode o coração*

*fotografo o interior do corpo/devasso os corredores dos ossos as distantes artérias/e quando encontro uma porta regresso à superfície da terra/onde um vulcão se extingue poro a poro....lentamente*

*estendidos na erva/atentos à desolação dos corpos e da paisagem/os dedos tatuando promessas e profecias pelos ombros/as narinas abertas ao amargo iodo das areias....os*



En el quinto poema expresa la inmovilidad de las cosas en los recuerdos del pasado. En estos espacios del jardín y de la casa antes disfrutados y compartidos con la persona amada, donde el “*sujeto poético*” encuentra la calma y un bálsamo para su corazón, cuando se deleita en aquellos momentos, que Al Berto recrea con frecuencia en sus versos.

Puede llegar un momento de esperanza para recuperar el vigor de aquellos días que se fueron, pero que están grabados como un tatuaje perenne en la memoria del poeta, la imagen del jardín de invierno como imagen romántica, pero con la frialdad de la muerte como telón de fondo.

*“la perra muerta sin enterrar... las acedas  
amontonadas en un rincón del jardín la ceniza y el carbón  
del antiguo fuego del verano”.*

En este poema deja morir al “*sujeto poético*” un poco más:

*“me siento en el principio del sueño  
espero que una serpiente brote de la concha de las manos  
y me muestre el camino hacia algún dios rubio y triste  
la memoria construye nuevos espacios de fiebre  
el espejo se rompió con la furia del amor  
la silla con ropa colgada un papel arrugado  
la carta que se quedó por abrir...nadie”.*<sup>271</sup> (Al Berto, 2000, p.311).

---

*olhos/alagados pelas visões doutro mundo...o medo da noite/cobrando a pele com seus  
minúsculos guizos/depois”.*

<sup>271</sup> Del original en portugués: “*a cadela morta por enterrar...as azedas/ amontoadas num canto do jardim a cinza e o carvão/do antigo lume de verão...*”

*“sento-me no principio do sono/espero que uma serpente irrompa da concha das mãos/e me ensine o caminho para algum deus louro e triste/a memória constrói novos espaços de febre/o espelho quebrou-se na fúria do amor/a cadeira com roupa pendurada um papel amarrotado/a carta que ficou por abrir...ninguém”.*

En el sexto poema se anuncia ese final envuelto en una atmósfera de decadencia. Las raíces devorando los cimientos, el gotear de la tubería, el frío... Entre las memorias del pasado, que son como los escombros de la casa, se reconoce la muerte “del otro yo”, el abandono; incluso así queda una esperanza, y es que a través de la escritura ese “yo” que desaparece pueda regresar.

La melancolía llega a su punto máximo cuando declara que ni la memoria conservará, llegando a dudar que todo lo rememorado haya sucedido.

*“no sé donde fuiste para morir  
yo continúo aquí...escribo”*

*“intento perder la memoria  
única tarea que tiene que ver con la eternidad  
de hecho...creo que nunca estuvimos allí  
y que nada de esto probablemente sucedió”.<sup>272</sup>  
(Al Berto, 2000, p.312).*

En el séptimo poema, que lleva por título “*Postscriptum*”, deja un mensaje para “su otro yo” en el caso de que este “otro yo” decidiera regresar. Siente el poeta el fuego de un corazón antiguo, de un cuerpo ya cansado de esperar, y decide seguir deambulando por su vida, enfrentándose a la obsesiva imagen del miedo.

Esa relación con un tú, que se hace presente en los versos de Al Berto, es, en ocasiones, el desdoblamiento de su propio yo.

---

<sup>272</sup> Del original en portugués: “não sei para onde foste morrer/ eu continuo aqui, ...escrevo”

*“tento perder a memória/única tarefa que tem a ver com a eternidade/de resto...creio que nunca ali estivemos/e nada disto provavelmente se passou aqui”.*

“*Su otro yo*” que no es necesariamente el poético, más bien el yo que incesantemente busca y al que, cuando lo encuentra, puede ofrecerle el peor de los miedos. No olvidemos que Al Berto vive con la ansiedad de la búsqueda de su identidad. De ahí el tópico de las máscaras y la metáfora de los espejos y “*los yoes*” que allí se reflejan.

*“en el rincón más olvidado de la noche... tal vez  
descubras el vacío donde el cuerpo cansado esperó*

*voy a destruir todas las imágenes donde me reconozco  
y pasar el resto de la vida silbándole al miedo”.*<sup>273</sup>

(Al Berto, 2000, p.313).

Con este último poema, el poeta encierra su diálogo consigo mismo, su reivindicación personal por un amor que sabe siempre efímero; de ahí también su temor y su miedo, pasando a otro diálogo tan habitual como el anterior: el de la fotografía y las imágenes.

#### 6.6.7.- Paulo Nozolino /4 visões, two friends e uma paixão

En “*Paulo Nozolino/4 visões, two friends e uma paixão*”, es un trabajo basado en la misma sensorialidad, en definitiva, una mirada hacia sí mismo. En esa tensión entre *Al Berto* y *Alberto* el narcisismo compone su obra, el poeta construye versos de excelente elaboración dramática que se hace muy perceptible a los ojos del lector. Lo que Al Berto nos propone es ser él mismo, una imagen como obra de arte para ser contemplada. El cuerpo como escenario y objeto poético.

---

<sup>273</sup> Del original en portugués: “no recanto mais esquecido da noite... tal vez/ descubras o vazio onde o corpo desgasto esperou

vou destruir as imagens onde me reconheço/ e passar o resto da vida assobiando o medo”

Sus fotografías se convierten en texto y en algunos casos en portadas de sus obras, como prolongación temática de los mismos, un recurso más de su producción artística, integrando el cuerpo como epicentro de su poética. Lo vimos de manera explícita con la propia portada<sup>274</sup> de *O Medo*.

La pose teatral, los gestos de las manos también forman parte del texto, estando presentes en buena medida en la obra albertiana a través de ese *leit motiv erótico*, irreverente o provocador.

En este sentido, Roland Barthes (1975) decía que el poeta-esteta, al pretender registrar la experiencia del autor, lo que hace es capturar fragmentos y montarlos, creando un simulacro que se le ofrece al lector. En el caso de Al Berto queda patente que para familiarizarse con su poética, hay que ir avanzando en las etapas de su obra, observando la pluralidad de retratos que van a componer la personalidad de su rostro.

El "*cuerpo escrito*", proceso que se repite, casi en cada frase, en cada momento en que el "*yo poético*" explora su propio interior, su ser experimenta y descubre.

Es una metáfora literaria, el libro para ser hojeado, descifrado por el lector y, según él mismo, una forma de salvación donde el lector realiza parte de ese proceso, un proceso que conlleva la inmersión en el texto y lo hace partícipe de la memoria del poeta, a través de las historias de su vida (ficción o no), que constantemente son recordadas y retomadas como tema central.

*"algunas veces la memoria de otros días me llega con  
imágenes fijas*

---

<sup>274</sup> Foto de Al Berto realizada por Paulo Nozolino, a modo de escenificación de un cuadro de Caravaggio para la portada de su obra poética *O Medo*.

*pero si la vida germinase por algún cristal de plata  
oculto en esta cabeza esculpida en tela levantándose  
bajo el peso de una luna artificial... abandonaría la risa  
y la tristeza del cuerpo...partiría a la búsqueda.  
del secreto eterno de las pirámides o de esta revelación  
aún en suspensión en el cuarto de revelar de los  
nocturnos laboratorios*

*allí guardas la travesía de las ciudades del mundo  
y el misterio de esta boca para siempre muda en estos huesos  
que puedo tocar sin herirme en la oscuridad de la mirada*

*en el cénit de la noche se levantaría el tierno dedo  
incendiando la ligereza del papel sumergido en el fijador  
inmovilizaría el deseo  
y todas las imágenes se convertirían apenas en residuos  
visiones aún lejanas de alguna catástrofe...los rostros  
que en la penumbra compartieron con nosotros la vida y  
después se ocultaron*

*empezó a fallarme la memoria  
ya no sé si esta cabeza de tela existe o aún existirá  
donde la contemplo...tengo miedo  
miedo que me murmure toda esa soledad todavía intacta".<sup>275</sup>*

---

<sup>275</sup> Del original en portugués: "por vezes a memória doutros dias chega-me de imagens fixas/mas se a vida germinasse dalgum cristal de prata/ oculto nesta cabeça esculpida em pano erguendo-se/sob o peso duma lua artificial...abandonaria o riso/e a tristeza do corpo...partiria à procura/do segredo eterno das pirâmides ou dessa revelação/ainda em suspensão no revelador dos nocturnos laboratórios.

*ali guardas a travessia das cidades do mundo/e o mistério desta boca para sempre muda  
estes ossos/que posso tocar sem me ferir na escuridão do olhar*

*no zênite da noite levantar-se-ia o terno dedo/incendiando a leveza do papel mergulhado  
no fixador/imobilizaria o desejo/e todas as imagens se tornariam apenas resíduos/visões*

(Al Berto, 2000, p.317).

El poema citado es de “*Paulo Nozolino/4 visões*”, se titula “*Cabeça de Pano*”. A diferencia de lo que vimos en “*O esquecimento em Yucatán*” el cuerpo no es escenario directo de las experiencias, sino de las imágenes de éste, por donde desfila el itinerario de los recuerdos. Aparecen expresiones del campo semántico de la fotografía (revelar, fijador de imágenes, el papel fotográfico, el cuarto oscuro...), recurso que utiliza el poeta para describirse a sí mismo, la nostalgia que despierta ver los recuerdos de otra época congelados en blanco y negro, en papel fotográfico.

El título del conjunto de poemas da a entender que se trata de imágenes, no sólo suyas, sino de experiencias compartidas con su amigo el fotógrafo y artista Paulo Nozolino.

El final de este primer poema es una secuencia (“*4 visões*”) que le devuelve a otro tema muy presente en la obra albertiana: el miedo. Confiesa el miedo constante a que las imágenes le revelen más soledad de la que puede provocarle su propio “*yo poético*”.

En el segundo poema “*Quase luz nenhuma*” el “*yo poético*” busca en las imágenes la vida, las emociones de otra época. Compara la sensibilidad del cuerpo con la sensibilidad de la película y, al final de ésta, aparecen los destellos de la memoria. En este juego inacabado por la búsqueda de

---

*ainda longínquas dalguma catástrofe...os rostos/que na penumbra partilharam connosco  
a vida e/depois se ocultaram*

*começou a falhar-me a memória/já não sei se esta cabeça de pano existe ou ainda  
existirá/onde a contemplo...tenho medo/medo que me segrede quanta solidão está ainda  
intacta”.*

la experiencia vivida, el “yo lírico” hará resonar en toda la obra la distancia que existe entre lo que él es y lo que él fue. Presente y pasado.

Como es sabido, este proceso de fragmentación y desvíos en “yoes”, de extensa carga dramática y narcisista, con un toque decadentista, fue la marca en vida y en obra del poeta modernista Mário de Sá Carneiro (amigo íntimo de Pessoa y a quien hemos mencionado en anteriores capítulos, por su interés para entender la poesía de Al Berto).

No es el caso de una referencia, con claras influencias poéticas, en la obra albertiana, en este sentido, Al Berto no ha sido ni el primero ni el único poeta portugués en abordar estos temas, está la coincidencia entre los dos (Al Berto y Sá Carneiro) en lo que corresponde a la trama psicológica y al cuestionamiento del ser.

Esa ambigüedad y autosuficiencia sexuales son las que nos hacen pensar en esa mirada hacia el propio yo de los decadentistas. El sufrimiento del alma, temática tan injertada en los poetas lusos, muy presente en la modernidad literaria portuguesa, anuncia el despuntar de un nuevo lenguaje con base en la retórica tradicional, la persecución de la belleza (existencial, sobre todo afincada en el pasado), la fragmentación de su “yo”, el uso de imágenes y espejos donde rastrea en la identidad de sí mismo.

*“...caminamos por la avenida miniaturizada en el sueño  
aquí devoramos los cimientos con a penas ninguna luz  
aquí nos perdemos a propósito... Paula Paulo  
y la silueta de una gabardina negra conmigo dentro*

*a lo que decimos y a la noche amiga permanezco atento  
hipnotizado con las luces terribles...el temor  
de mirar más tarde las fotografías y no sentir ya pulsar*

*en el papel ninguna vida*".<sup>276</sup>

(Al Berto, 2000, p.318).

Alianza entre poesía y vida, imágenes y sentimientos, al final el poeta se queda con esa lírica nostálgica de los recuerdos, parte indisociable del amor, la ausencia de un tú al que añora, es consecuencia de ese exceso de melancolía. Esa misma búsqueda, esa insatisfacción de la vida o la muerte, también sucedía entre los miembros del grupo de la revista *Orpheu*, de quien hablamos en los primeros capítulos de este trabajo cuando hicimos referencia a Mário de Sá Carneiro.

Son resquicios de otra época de la poesía portuguesa el uso de imágenes surrealistas, teniendo como exponentes a Mário Cesariny y Alexandre O'Neill, en ese plano de lo onírico de donde, tantas veces, bebe la obra albertiana. En esta segunda etapa, ese lado onírico queda más en evidencia que el uso de imágenes surrealistas, una vez que el poeta va saliendo del contexto poético de los años setenta, acompañado por otros grandes poetas: Nuno Júdice, Fernandes Jorge, Luis Miguel Nava, Pinto do Amaral o Joaquím Manuel Magalhães, evolucionando hacia un personalísimo discurso poético respecto al resto de poetas de su generación.

En el tercer poema "*Jaula de néon*", el tono del poema está dentro de la presencia de la vida noctámbula y marginal, de un espacio reducido y concreto como es un vagón del metro, cruzando la noche, buscando un encuentro amoroso que será fugaz, o buscando su propia identidad, cuando dice "*ven conmigo...te enseñaré el uso de la huída*"... tema

---

<sup>276</sup> Del original en portugués: "*caminhávamos pela avenida miniaturizada no sonho/aquí devoramos os alicerces de quase luz nenhuma/aquí nos perdemos propositadamente....a paula o paulo/e a silhueta duma gabardina preta comigo dentro ao que dizemos e à noite amiga fico dentro/hipnotizado nas luzes terríveis....o receio/de mais tarde olhar as fotografias e já não sentir/pulsar no papel vida nenhuma*".



constante en la obra albertiana, que aparezca nuevamente aquí no es extraño; pues la serie de poemas analizados nos lleva a los recuerdos de las fotografías en blanco y negro, imágenes del pasado. La fotografía es en “*Jaula de Néon*” un medio para protegerse de ciertas emociones, para reinventar el pasado y conseguir darle otro final.

*“perdí el rastro del padre y de la madre duermo donde pillo...”*.<sup>277</sup>

(Al Berto, 2000, p.319).

*“insondable jaula de neón donde te mueves cambias de apodo para mantenerte inaccesible al insulto...”*<sup>278</sup>

(Al Berto, 2000, p.319).

*“aquí ya no pasan los metros a esta hora ¿en qué suburbio de chabolas te escondes? ven conmigo... te enseñaré el uso de la huída y el minucioso oficio de las navajas... después esperaremos el primer metro de la mañana iremos a ver los árboles de los jardines subterráneos”*.<sup>279</sup>(Al Berto, 2000, p.319).

La presencia de la fotografía en la obra de Al Berto no es un hecho aislado, no es sólo un medio de representación del pasado, marca

---

<sup>277</sup> Del original en portugués: “*perdi o rastro do pai e da mãe durmo onde calha/mas isso não vemos na fotografia*”.

<sup>278</sup> Del original en portugués: “*insondável jaula de néon onde te movimentas/mudas de alcunha para te manteres inacessível ao insulto*”.

<sup>279</sup> Del original en portugués: “*já aqui não passam metropolitanos/a esta hora em que subúrbio de lata te escondes?/ vem comigo...ensinar-te-ei o uso da fuga/e o minucioso oficio das facas....depois/esperaremos o primeiro metro da manhã/iremos ver as árvores dos jardins subterráneos*”.

también la presencia de unos recuerdos activos que van ganando forma e interpretación según la visión del autor.

Además existe el hecho posible de captar un momento, un instante, como si su ojo fuese el objetivo de la cámara cuando dispara y “*congela el momento efímero*” para darle esa categoría de posterioridad. Podemos resaltar que, en la mayoría de los casos, el “*objeto*” observado es el cuerpo. Como ocurre en el poema “*Leica*” (marca clásica de una cámara fotográfica desde los años cincuenta) último poema de “*Paulo Nozolino/4 visões*”.

*“los dedos son el contacto  
entre el cristal donde escribo y el interior del cuerpo*

*cada uno de nosotros vigila por una ventana  
nos sorprendemos en este espacio sin tiempo  
de lo que está y no está alumbrado*

*la punta del fieltro raya el párpado mojado de tinta  
las palabras surgen confusas... ¡click!  
la intensidad de las luces y por detrás de ellas una mirada  
en la penumbra pegado al suelo te acercas al cristal  
enfocas disparas...el ruido de la leica me despierta  
en el silencio poblado de este salón vacío*

*es necesaria muy poca luz para definir un rostro  
pocas palabras para que la fascinación de este segundo  
haga posible dormir dentro de la máquina fotográfica”.*<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> Del original en portugués: “*os dedos são o contacto/entre o vidro onde escrevo e o interior do corpo*

*cada um de nós espreita por uma janela/surpreendemo-nos nesse espaço sem tempo/do que está e não está iluminado*

(Al Berto, 2000, p.320).

En la obra albertiana el binomio escribir-morir está prácticamente siempre presente, el “*sujeto poético*” desvanece sus fuerzas, abandona la piel y muere un poco; con todo, gracias a ella se mantiene vivo y puede seguir escribiendo. Mediante el texto se ratifica la inexorabilidad de la muerte; pero también es el vehículo para evadirse de su destino gracias a la inmortalidad de las palabras, que precisamente en los momentos límite, irrumpen con más fuerza y más belleza poética.

La escritura de Al Berto, creativa por excelencia como es, está menos comprometida con problemáticas de carácter teórico; se presenta más plural en cuanto a la experimentación de lo real y de los sentimientos.

En la obra albertiana comprobamos el concepto de prosa y poesía fundirse, los artificios para la composición del discurso poético (las imágenes, los espejos, diario íntimo, la fotografía, etc.) ayudarán aún más a diluir las fronteras entre ambos estilos.

De hecho, *O Medo* se inscribe en esta confusión o confluencia de estilos y de espacios, sea Lisboa escenario, o sean otras ciudades europeas por donde pasó el poeta, contemplando muchas veces el espectáculo de sombras, las ruinas del tiempo, el sentir de la melancolía, el miedo que acecha al poeta por todos los lados, desembocando en obras que son fotografías-texto o textos-fotografía de sí mismo.

---

*a ponta do feltro risca a pálpebra molhada de tinta/as palavras surgem confusas...click!/  
a intensidade das luzes e por trás delas o olhar/na penumbra rente ao chão aproxima-te  
do vidro/focas disparas....o ruído da leica acorda-me/para o silêncio povoado desta sala  
vazia*

*é preciso muito pouca luz para definir um rosto/poucas palavras para que o fascínio  
desse segundo/torne possível dormir dentro da máquina fotográfica”.*

Lo vemos en “OP”, el primer poema de “*Two Friends*”, Lisboa como un escenario de contemplación y vivencias para el “*sujeto poético*”.

*“silentes paredes donde la belleza cruel del neón resbala  
al fondo...la puerta de madera un día será pintada  
y del otro lado suyo la misteriosa sala vacía  
llena por el constante ruido del acero del extractor*

*allá fuera ha empezado a llover  
parece haber anochecido de pronto...el Oscuro  
con su pendiente de pegatina corre hacia los niños  
ese perro que detesta gente fuera del ritmo*

*bellísimas paredes desnudas  
estantes con libros revistas sobre mesas  
de madera que los dedos reconocen  
en algún sueño de Lisboa...Calçada do Duque 49  
worlds in a Small Room”.*<sup>281</sup>

(Al Berto, 2000, p.321).

En el resto de poemas de la secuencia “*Two Friends*”, “*Crom*”, “*E uma paixão*”, el poeta expresa la mayor parte de sus temas y recursos a la vez: la muerte, la necesidad vital de la escritura, imágenes sin conexión aparente, el vértigo del tiempo, el miedo, las referencias a otras obras y artes, los espejos y el reflejo de las imágenes...

---

<sup>281</sup> Del original en portugués: “*silentes paredes onde a beleza cruel do néon escorre/ao fundo...a porta de madeira um dia será pintada/e do outro lado dela a misteriosa sala vazia/cheia pelo contínuo barulho de aço do exaustor/ lá fora começou a chover/parece ter anoitecido de repente...e o Escuro/com seu brinco de adesivo corre para as crianças/esse cão que detesta gente fora de ritmo/ belíssimas paredes nuas/estantes de livros revistas sobre mesas/de madeira que os dedos reconhecem/nalgum sonho de Lisboa...Calçada do Duque 49/Worlds in a Small Room.*”

*“andamos por el mundo experimentando la muerte...”*<sup>282</sup>

(Al Berto, 2000, p.322).

*“...la urgencia de escribir/no se sabe para quién...”*<sup>283</sup>

(Al Berto, 2000, p.322).

*“ah amigo mío...cómo envidio esta tarde de fuego  
en la que me apetecía morir y regresar”.*<sup>284</sup>

(Al Berto, 2000, p.322).

*“visítame mientras no envejezca  
devuelve estas palabras llenas de miedo y sorpréndeme  
con tu rostro de Modigliani suicidado”.*<sup>285</sup>

(Al Berto, 2000, p.323).

*“...antes que despierte en mí el grito  
de alguna tierna Jeanne Hébuterne la pasión”.*<sup>286</sup>

(Al Berto, 2000, p.323).

#### 6.6.8.- Rumor dos fogos

En “*Rumor dos Fogos*”,<sup>287</sup> última serie de poemas que compone *Salsugem* (1978/83), sexto libro de “*O Medo*”, la poesía de Al Berto, incide en la simbología marítima tan frecuente en la cultura lusitana.

---

<sup>282</sup> Del original en portugués: “*andamos pelo mundo experimentando a morte...*”

<sup>283</sup> Del original en portugués: “*a urgência em escrever/não se sabe para quem...*”

<sup>284</sup> Del original en portugués: “*ah meu amigo...como invejo esta tarde de fogo/em que apetecia morrer e voltar*”.

<sup>285</sup> Del original en portugués: “*visita-me enquanto não envelheço/ torna estas palavras cheias de medo e surpreende-me/com teu rosto de Modigliani suicidado*”.

<sup>286</sup> Del original en portugués: “*...antes que desperte em mim o grito/dalguma terna Jeanne Hébuterne a paixão...*”

<sup>287</sup> “*Rumor dos Fogos*” *Correspondência Literária*, nº1, Lisboa, Contexto Editora, (Inverno, 1984, pp 3-9) se incluye esta serie de poemas como cierre en esta obra *Salsugem*.

La poética, como de costumbre, gira en torno a ese “yo” que se va diluyendo en una literatura cargada de imágenes que representan los sentimientos del “*sujeto poético*”. Se trata aquí, una vez más, de la revitalización del “yo” por un deseo en acercarse a conceptos fundamentales (marítimos), referentes para la sociedad portuguesa.

*“pernoctas en mí  
y por si acaso toco tu memoria...amas  
o finges morir*

*presiento el aroma luminoso de los fuegos  
escucho el rumor de la tierra mojada  
el habla quemada de las estrellas  
es de noche aún  
el cuerpo ausente se instala lentamente  
envejezco con la soledad nómada de las palabras*

*ya no poseo la blancura oculta de las palabras  
y ningún fuego irrumpe para beber”.*<sup>288</sup> (Al Berto, 2000, p.327).

También observamos que el poeta se posiciona como sujeto y objeto, es decir, como el cuerpo observado y como el observador pasivo o activo. En ambos casos lo que sucede es una omnisciencia de la situación poética, una vez que se conoce lo que pasa dentro y fuera del yo poético, y con todas sus personalidades mediante un lenguaje que cambia el lugar

---

<sup>288</sup> Del original en portugués: *“pernoitas em mim/e se por acaso te toco a memória...amas/ou finges morrer/ pressinto o aroma luminoso dos fogos/escuto o rumor da terra molhada/a fala queimada das estrelas*

*é noite ainda/ o corpo ausente instala-se vagarosamente/envelheço com a nómada solidão das aves*

*já não possuo a brancura oculta das palavras/e nenhum lume irrompe para beberes”.*

de la narración todo el tiempo, produciendo imágenes, rompiendo con la idea de representación del romanticismo.

En este sentido, Al Berto propone una literatura que se establece como un conjunto de líneas de fuerza entre visibilidades, cercanas a una reorientación de la percepción y enunciados suscitados por el lenguaje.

Es ahí, donde el cuerpo opera sumando cultura, sexualidad, deseo y subjetividad. Y este es un fenómeno más bien propio de las últimas décadas del siglo XX, del cuerpo como espacio y escenario de su propia experiencia. Experiencia del cuerpo que conlleva un aspecto de carácter confesional, autobiográfico y diarístico, forjando una escritura que pasa por el estatuto de la disimulación/simulación literaria (de esa noción de autoría y de la reconfiguración de acepciones de lo femenino y lo masculino).

*“despierto hacia el agua temblorosa de las palabras  
canto otro cuerpo  
seré aquello que sea posible ser en la soledad de la casa  
donde las arañas interrumpieron el trabajo de las telas  
y nunca más volvieron  
en cada gesto ahora petrificado  
frente al espejo descubro que soy el único en saber  
quien es...luz y polvo en la ciudad  
tatuados en el reflejo acuático del luminoso cuerpo*

*la sombra transparente de un velero hiende la memoria  
me palpo para corregir la realidad...entro en el espejo  
líquido a líquido busco las manos y el nombre  
sabiendo siempre como es la madrugada de exterminadora*

*soy un haz de polvo...perdí la consciencia  
inclinó el cuerpo de tinta inaccesible al dolor*

*sonrío por último al deseo de querer morir*".<sup>289</sup>

(Al Berto, 2000, p.332).

"*Rumor dos Fogos*" recoge los rasgos propios de las obras albertianas. Incluye el poema que sirvió de cierre para la película, con textos de Al Berto, "*Os Días Sem Ninguém*", que obsesivamente leyó a lo largo de su vida poética, en todas sus lecturas públicas, creyendo que su obra bien se podría reducir a ese único texto:

*" Se um día a juventude voltasse..."*

*... que so de te sonhar me morro de aflição"*

(Al Berto, 2000, p.335).

Nombra y enumera el mundo de la naturaleza (mar, rocas, animales, plantas, paisajes...), nos describe su estado interior, su presentimiento constante por la huída inmisericorde del tiempo, el dolor, la escritura autobiográfica, el cuerpo como ámbito de sensaciones, y la muerte, ese final de todo, como un relámpago que ilumina el corazón para destrozarlo.

*"la muerte es un relámpago suspendido en el corazón*

*llega con un escalofrío crepuscular de la memoria*

*así es el blanco de su retrato*

*calcinado coral...los ojos de escamas entumecidas*

---

<sup>289</sup> Del original en portugués: "*acordo para a trêmula água das palavras/canto outro corpo/serei aquilo que for possível ser na solidão da casa/onde as aranhas interromperam o trabalho das teias/e nunca mais voltaram/ em cada gesto agora petrificado/frente ao espelho descubro que sou o único a saber/quem és...lume e pó de cidade/tatuados no reflexo aquático do luminoso corpo*

*a sombra transparente dum veleiro fende a memória/tacteio-me para corrigir a realidade...entro no espelho/líquido a líquido procuro as mãos e o nome/sabendo como é sempre exterminadora a madrugada*

*sou um feixe de poeira...perdi a consistência/reclino o corpo de tinta inacessível à dor/sorrio enfim ao desejo de querer morrer.*



*el hueso enterrado en el rostro...el verdín de las manos  
los pies tentaculares semejantes a los enormes pulpos  
de los fantásticos manuales de zoología...”<sup>290</sup>*

(Al Berto, 2000, p.333).

---

<sup>290</sup> Del original en portugués: “*a morte é um relâmpago suspenso sobre o coração/chegada dum frêmito crepuscular da memória/assim é o branco do seu retrato/calcinado coral...os olhos de escamas entumecidas/o osso enterrado no rosto...o zinabre das mãos/os pés tentaculares semelhantes aos enormes polvos/dos fantásticos manuais de zoologia...”*

## 7. HABITAR EL DESIERTO

*A Seguir o Deserto* podría fácilmente pertenecer a la primera etapa de Al Berto, cuando escribió *À Procura do Vento num Jardim d'Agosto* (1974) y *Meu Fruto de Morder, Todas as Horas* (1979), por su prosa poética y ese ritmo trepidante de escritura irracional, tan similar al de las primeras obras

La portada de la primera edición (1980) anuncia el carácter del libro, una fotografía de Paulo Nozolino, con un montaje de los artistas Rui Baião y Paulo da Costa Domingos. Se trata de un pene en erección que despunta entre las sábanas blancas, nada más se ve en la fotografía. Se anuncian los textos que versarán, de forma más comedida que en los textos de la primera etapa albertiana sobre temas marginales y provocativos, sexo, abandono y drogas.

Una cita en inglés de Malcolm Lowry inicia la primera edición de esta obra

*“luna helada hueso blanco señalización nocturna de la ciudad  
desolación en todas las habitaciones  
aún empalmado miro en el espejo la noche  
envuelve los húmedos aparejos de este navío-cama  
olores tibios a orina  
el periódico donde acabo de leer una interminable  
y confusa aventura de gatos asesinos...”<sup>291</sup>  
(Al Berto, 2000, p.339).*

El cuerpo se convierte en eje y centro, la cama es la metáfora de un barco en una mezcla de procesos de percepción, que son expresados por

---

<sup>291</sup> Del original en portugués: *“lua geadá osso branco sinalização nocturna da cidade/desolação de todos os quartos/ainda entesado olho-me no espelho a noite/envolve as enxárcias húmidas deste navio-cama/odores mornos de urina/o jornal onde acabo de ler uma infindável e confusa aventura de gatos assassinos...”*

imágenes provocativas o a través de imágenes que incitan a la melancolía y a la soledad de las horas, más común en esta segunda etapa albertiana.

*“yo sé  
en aquel instante todavía sin memoria podrías iniciar la fuga  
pero elaboro circuitos me muevo por entre las puertas  
cruzo el oscuro sueño de las aves petrificadas  
el sueño de los dedos se extiende brillante  
y la noche se enfurece donde excavo la piel inmensa  
de las Casiopeas...”<sup>292</sup> (Al Berto, 2000, p.339).*

En este sentido las influencias de su primera etapa en *A Seguir o Deserto*, van más allá del sexo, drogas y ambiente nocturno. Reaparecen de nuevo las referencias “contraculturales” del *underground* más comunes en su primera etapa artística.

*“...ascendiendo hasta la boca a los muslos al sexo THIS MONKEY  
THIS MONKEY agarrado a los hombros speed felino de la  
noche...”<sup>293</sup> (Al Berto, 2000, p.340)*

*“...toco con la punta de la lengua los primeros revestimientos  
de barro  
oigo una voz: lost in a labyrinth of future mystery...”<sup>294</sup>  
(Al Berto, 2000, p.340).*

---

<sup>292</sup> Del original en portugués: “*eu sei/naquele instante ainda sem memória poderia iniciar a fuga/mas elaboro circuitos movo-me por entreportas/atravesso o escuro sono das aves petrificadas/o sonho dos dedos estende-se luminescente/e a noite enfurece-se onde escavo a pele imensa das cassiopeias...*”

<sup>293</sup> Del original en portugués: “*ascendendo à boca às coxas ao sexo THIS MONKEY/THIS MONKEY agarrado aos ombros speed felino da noite...*”

<sup>294</sup> Del original en portugués: “*...toco com a ponta da língua as primeiras camadas de barro/ouço uma voz: lost in a labyrinth of future mystery...*”

*“...semejante a aquel trozo de papel donde escribiste: dedicated to the rites of heroine and to J.Hébuterne...”*<sup>295</sup>

(Al Berto, 2000, p.341).

El “yo poético” cuenta lo que percibe dentro y fuera de sí, desde donde se encuentra en primer lugar, para a continuación cabalgar sobre el recuerdo y regresar a la habitación, punto de partida de la narración. La tensión sexual, atraviesa todo el texto, mezclándose con la enfermedad, la decrepitud del cuerpo hasta llegar al final del texto, cuando menciona el desierto. El desierto, metáfora recurrente, un paisaje que engendra soledad, ascesis, pero también infinito y eternidad que se manifiesta a través del propio acto de escribir:

*“Me he hecho definitivamente adulto, cansado por los días en que me obligo a vivir. Me consuela la escritura corriendo libre en la inmensidad del desierto, el texto-cuerpo...”*<sup>296</sup>

(Al Berto, 2000, p.27).

*“Es un estado de enamoramiento que avanzó noche adentro. Amo esta ciudad, secretamente, hasta romper el alba. Pero, las ciudades quizá se hayan metamorfoseado en desiertos donde nos habituamos a pasear la melancolía. Lisboa es, probablemente, uno de estos desiertos – el más melancólico que yo conozco”.*<sup>297</sup> (Al Berto, 2001, p.46).

---

<sup>295</sup> Del original en portugués: “...semelhante àquele pedaço de papel onde escreveras: dedicated to the rites of heroine and to J.Hébuterne...”

<sup>296</sup> Del original en portugués: “...fiquei definitivamente adulto, cansado dos dias que me obrigo a viver. consola-me a escrita correndo livre na imensidão do deserto, o texto-corpo...”

<sup>297</sup> Del original en portugués: *é um estado de enamoramento que avanço noite adentro. amo esta cidade, secretamente, até romper a alba. mas, as cidades talvez se tenham metamorfoseado em desertos onde nos habituámos a passear a melancolia. Lisboa é, provavelmente, um desses desertos – o mais melancólico que conheço*

El desierto, en la obra de Al Berto, significa la soledad misma en medio de la gran ciudad, lugar donde el cuerpo solitario se expone a las mayores tentaciones, pero también podemos ver en esta imagen un lugar de oasis (de sosiego) y de espejismos (de alucinaciones). Un desierto que hay que cruzar mientras el poeta se debate, con sentimientos despiadados: como la pérdida, el temor, la muerte o la desesperación, en el frenético ritmo de la vida nocturna.

*Seguir en el desierto*, impulsado por el cuerpo, la escritura y la nostalgia conducen al “*sujeto poético*” hasta el agostamiento de la muerte. Ese “*yo poético*” de forma indirecta se indaga y se cuestiona el sentido de su propia existencia que terminará dejando “*un pobre expolio*”.

*“He aquí el expolio:  
un papel que envuelve un trozo de jabón  
unas gafas de sol  
dos pañuelos manchados de esperma  
un billete de cien escudos con una dirección escrita  
una canica  
dos bolígrafos de tinta permanente  
cinco hojas de afeitar  
una página de libro rota  
un cuchillo  
una tarjeta postal”.*<sup>298</sup> (Al Berto, 2000, p.349).

En *A seguir o deserto*, Al Berto trasciende “*la áspera metáfora*” del desierto aplicada en su obra, equiparándola a la severa disciplina de la vida. No es sólo lo que ocurre en el interior de las grandes ciudades, sino lo que ocurre en el interior de quién las habita; cada individuo que sale a

---

<sup>298</sup> Del original en portugués: “*eis o espólio: um papel embrulhando um pedaço de jabonete/ uns óculos de sol/dois lenços sujos de esperma/uma nota de cem escudos com uma morada escrita/ um berlinde/ duas canetas de tinta permanente/cinco lâminas de barbear/uma página de livro rasgada/uma faca/um bilhete postal.*”

la búsqueda de sus propios deseos, afronta desde cualquier punto de vista solitario, los sentimientos de pérdida, ausencia y transfiguración.

El desierto es la vida que tenemos que vivir y sentir, *“ante todo escribirla”*, intentando dar respuesta a algunas preguntas, frente a las reflexiones sobre la existencia que dejan constancia de la fragilidad del ser humano. Esta fragilidad de la vida, desierto que se debe atravesar como un nómada, se refleja en *“Impressão Digital”*, (texto poético que data de marzo de 1984 y que salió publicado por vez primera en *“Palavras”*, Porto, edições Mirto, con una cita en francés de Saint-John Perse), *retrato de la vida del poeta hecho por él mismo*, en donde el *“sujeto poético”* habla todo el tiempo como si no fuese él mismo, sino que fuese otro cuerpo, otra vida desdoblada la que él observara de cerca.

En todo el poema habla de una existencia que no deja constancia, en ninguna de sus etapas, de que haya existido verdaderamente, excepto si no fuera por la *“impresión digital”*, esa huella que permanece en los archivos de identificación nacional.

*“por detrás de la máscara se recoge por fin la mirada  
un vértigo o su verdadero rostro  
este corazón en forma de quilla navegando por el mar  
de hecho  
no hay señales ya visibles de su pasaje  
excepto la impresión digital olvidada  
en los laberínticos archivos de identificación...”*<sup>299</sup>

(Al Berto, 2000, p.349).

---

<sup>299</sup> Del original en portugués: *“por trás da máscara recolhe-se por fim o olhar/uma vertigem o seu verdadeiro rosto/este coração em forma de quilha singrando o mar/de resto/já não há sinais visíveis da sua passagem/excepto a impressão digital esquecida/nos labirínticos arquivos de identificação...”*

Dentro del poema, el poeta escribirá otro poema en el que finalmente hablará en primera persona, identificándose con el “yo poético”. Nos dice “*que es en la noche donde se escribe la vida, casi toda*”, cerrando el poema con un verso donde *el revólver para la eternidad es la escritura*. Poeta y “*sujeto poético*” se funden y hablan en una sola voz.

*“él acepta el brillo acuático de los astros  
y como único presagio  
la melancolía aérea de las azucenas  
acepta  
como único consuelo  
la inmensa ausencia de tus brazos  
y como único tormento  
aquel cuya piel que aún no tocó  
acepta como único habla posible  
aquel que es susceptible de rasgar los pulsos acepta  
como único cuerpo  
aquel que crece semejante al suyo  
y como único país aquel espejo  
donde te reflejas y me nombras  
y acepto la humildad de vivir solo...  
- Aquí tienes el inocente revólver para la eternidad”.*<sup>300</sup>  
(Al Berto, 2000, p.351).

---

<sup>300</sup> Del original en portugués: “*ele aceita o brilho aquático/e como único presságio/a melancolia aérea das açucenas/aceita/como único consolo/a imensa ausência de teus braços/e como único tormento/aquele cuja pele ainda não tocou /aceita como única fala possível/aquele que é susceptível de rasgar pulsos/aceita/como único corpo/aquele que cresce semelhante ao seu/e como único país aquele espelho/onde te reflectes e me nomeias/aceito/a humildade de viver sozinho...Aqui tens o inocente revólver para a eternidade*”.

## 7.1.- “El diario o medo” surge por segunda vez

Esta segunda parte de fragmentos diarísticos, de escritura testimonial y autobiográfica, también titulada “*O medo*” (2), corresponde a los meses de enero, febrero, marzo, abril, mayo y julio de 1984, siguiendo la misma tónica que la anterior “*O medo*” (1), y cuya temática vertebradora es el miedo y sus obsesiones, paso inexorable del tiempo, amor y muerte, sentimientos de la lírica universal que son motor en la literatura albertiana.

Estarán presentes en estos “*diários*” los mismos temores revelados en las cartas (“*Três cartas da memória das Índias*” y “*Cartas inúteis a Lowry*”), miedo a permanecer sin sentirse parte del mundo que le rodea y, por lo tanto, deseo de partir y abandonarlo todo.

Todos estos elementos de la vida de *Al Berto* y de Alberto, configuran esta segunda parte de textos literarios del diario “*O medo*”.

Sobre el acto de escribir dice:

*“(poco sé sobre mi propia escritura salvo lo que ella me va revelando, me releo raramente)...”*<sup>301</sup>

(Al Berto, 2000, p.355).

*“...cada día que pasa escribo menos, y lo poco que escribo exige todo el tiempo disponible. requiere pasión sin límite”.*<sup>302</sup>

(Al Berto, 2000, p.355).

*“escribir, ¿pasar la vida escribiendo para qué?”*<sup>303</sup>

(Al Berto, 2000, p.355).

---

<sup>301</sup> Del original en portugués: “(pouco sei sobre a minha própria escrita para além do que ela me vai revelando, releio-me raramente)...”

<sup>302</sup> Del original en portugués: “...cada día que passa escrevo menos, e o pouco que escrevo exige todo o tempo disponível. Requer paixão sem partilha”.

<sup>303</sup> Del original en portugués: “escrever, passar a vida a escrever, para quê?”



Aunque se plantea y reflexiona sobre sus dudas en cuanto a la acción y al hecho de la escritura, Al Berto seguirá escribiendo como única vía de salvación:

*“escribo con un único fin: salvar el día”.*<sup>304</sup> (Al Berto, 2000, p.356).

Aquí también, en esta segunda parte de “O medo”, el “*sujeto poético*” siempre encontrará un espacio definido para revelar sus sentimientos.

*“26 de enero  
un día casi vacío, ¿porqué?  
un día casi vacío y, sin embargo, casi perfecto en su desolación  
frío húmedo en los huesos. alimentar este cuaderno con algún  
escrito”.*<sup>305</sup> (Al Berto, 2000, p.359).

Convive Al Berto con esta literatura del “*obsesivo vicio de las palabras*”, la incesante búsqueda de la palabra adecuada para romper el silencio, palabras talladas en el verso como si de una labor de orfebre se tratara, donde la escritura es pieza clave como lo es el oxígeno para vivir. Es el verdadero artista que se entrega por completo a su arte, sabiendo que su obra lo trasciende, lo envuelve incluso en los momentos en los que la producción es inexistente.

El poeta se confunde con su obra, con sus visiones, su búsqueda y su estilo, él es su propia obra; su obra es su vida.

*“caminar en el desierto, reencontrar la magia de las palabras y utilizarlas con mayor o menor inocencia, como si la utilizásemos*

---

<sup>304</sup> Del original en portugués: “*escrevo com um único fim: salvar o dia*”.

<sup>305</sup> Del original en portugués: “*26 de janeiro/um dia quase vazío, porquê?/um dia quase vazío e, no entanto, quase perfeito na sua desolação/frio aquoso nos ossos, alimentar este caderno com alguma escrita*”.

*por primera vez, como si acabásemos de desenterrarlas de las arenas. las palabras, estos oasis envejecidos que me revisten el cuerpo como un trapo que siempre me ha pertenecido.*

*confieso que soy un súper adicto a las palabras, otros son de la heroína o de los barbitúricos. en realidad pasé bastantes años ingiriendo speed y escribiendo. hilvanaba palabras, las rompía, volvía a escribirlas obsesivamente. todo lo que poseía era una resma de miles de hojas escritas a quemarropa noche tras noche.*

*escribía hasta romper el día, hasta que los dedos me doliesen y los tendones del puño se paralizaran. entonces volvía a leer y rompía. tenía la certeza de que no eran aquellas palabras las que me reflejaban. sabía que aún no conseguía llegar a las palabras que acabamos de escribir, se iluminan por dentro, aún no afligirá la visión clara de las cosas silenciosas, el inicio, el oro no perecedero.*

*(....)*

*a partir de este momento acumulé interminables*

*cuadernos escritos; era esta la única manera de remediar*

*el miedo*

*y de no poseer nada, y de haber poseído todo”.<sup>306</sup> (Al Berto, 2000, p.363).*

---

<sup>306</sup> Del original em português: “caminhar no deserto, reencontrar a magia das palavras e usá-las com maior ou menor inocência, como se as usássemos pela primeira vez, como se acabássemos de as desenterrar das areias. as palavras, esses oásis envelhecidos que me revestem o corpo como um trapo que sempre me tenha pertencido.

*confesso que sou um superviciado de palavras, outros são-no de heroína e barbitúricos. na verdade passei bastantes anos ingerindo speeds e escrevendo. alinhava palavras, rasgava-as, voltava a escrevê-las obsessivamente. tudo que possuía era uma resma de milhares de folhas de papel escritas à queima-roupa noite após noite.*

*escrevia até romper o dia, até que os dedos me doessem e os tendões do pulso paralisassem. então, relia e rasgava tinha a certeza de que não eram aquelas as*

En este fragmento (día 25 de febrero de 1984) se revela, además de lo mencionado, una de las sensaciones más comunes en los poetas y escritores en cuanto al sentimiento, pues a veces la palabra escrita no corresponde al sentir y a la intención de sentir lo que se quiere transmitir.

Revela también la búsqueda por el vocablo perfecto que dé nombre a la sensación vivida, una búsqueda que puede llegar hasta el extremo de romper los escritos creados en una jornada completa, si al volver a leerlos el escritor se siente en “*deuda*” por sus exigencias respecto al texto.

Aunque en la primera parte de los fragmentos de “*O medo*” (1982), Al Berto revelaba que se creía sin capacidad, por falta de disciplina, para escribir un diario, al final (con o sin la disciplina referida) lo hizo, y la prueba de ello son estas revelaciones tan íntimas de su sentir como poeta y escritor; pero sobre todo la exposición bajo un tono confesional de sentimientos y situaciones tan humanas que surgen de forma espontánea en el texto.

*“...un día sorprendí a un mirlo en el nido y, repentinamente, me vino la idea de que dios se escondía dentro de un huevo. el mirlo, pobre, al verme voló asustado, agarré el huevo y lo lleve a casa. lo conservé guardado mucho tiempo después de ser niño, dentro de una cajita con algodón. a veces lo vigilaba durante la noche, hasta que lo olvidé, dejó de aparecer en mis sueños; el huevo que, juzgaba yo, contenía a dios. años más tarde, en una mudanza de casa, encuentro la caja en el fondo de un cajón. el huevo estaba aparentemente intacto, pero*

---

*palavras que, mas as acabamos de escrever, se iluminam por dentro. ainda não atingira a visão clara das coisas silenciosas, o inicio do ouro imperecível.*

*(...)*

*a partir desse momento acumulei infindáveis cadernos escritos; era esta a única maneira de remediar o medo e de não possuir nada, e de ter possuído tudo.”*

*cuando lo toqué se deshizo, olía mal. dios, con el tiempo, también se había podrido en mi corazón*".<sup>307</sup> (Al Berto, 2000, p.363).

La cuestión temporal, el paso del tiempo, de las horas, el envejecimiento y la degradación del cuerpo, se hacen patentes como en la primera parte de "O Medo". También la ruptura entre el tiempo dentro y fuera del cuerpo y todas esas referencias que podemos leer en una misma página del texto.

*"oigo al cuerpo enfermo latir el tiempo transcurre más rápido fuera del cuerpo..."*<sup>308</sup> (Al Berto, 2000, p.355).

*"...deben ser las siete de la tarde"*<sup>309</sup> (Al Berto, 2000, p.355).

*"nueve horas de la mañana: beber café, fumar cigarrillos, hacer la cama, aspirar la alfombra, lavar la ropa; he aquí lo que podría ser el inicio de un día más. pero no, porque una gaviota se posó en la*

---

<sup>307</sup> Del original en portugués: *"um dia surpreendi um melro no ninho e, repentinamente, veio-me a idéia de que deus se escondia dentro de um ovo. o melro , coitado, ao ver-me voara assustado. agarrei o ovo e trouxe-o para casa.*

*conservei-o guardado muito tempo depois de ser criança, dentro numa caixinha com algodão. às vezes vigiava-o durante a noite, até que o esqueci, deixou mesmo de me aparecer em sonhos; o ovo que, julgava eu , continha deus.*

*anos mais tarde, numa mudança de casa, reencontro a caixa no fundo numa gaveta. o ovo estava aparentemente intacto, mas mal lhe toquei desfez-se, cheirava mal. Deus, com o tempo, também tinha apodrecido no meu coração*".

<sup>308</sup> Del original en portugués: *"ouço o corpo doente latejar o tempo escoá-se mais rápido fora do corpo*".

<sup>309</sup> Del original en portugués: *"...deven ser as sete da tarde*".

*terraza, trae una pena grisácea en el pico...”*<sup>310</sup> (Al Berto, 2000, p.355).

*“hoy cumplí treinta y seis años. se me acabaron algunas cosas de mi vida, siento esto, pese que aún no puedo percibir claramente el qué. estoy seguro que la juventud no vuelve a empezar nunca, ni tendrá inicio hoy. me habitúo a la gran desolación de los días”.*<sup>311</sup>  
(Al Berto, 2000, p.355).

Esas intensas y constantes observaciones a cerca del tiempo generan una angustia creciente en el “yo poético” que sólo se apacigua mediante la escritura.

*“...el intento de ser escritor en un país que no reconoce su propio alfabeto.*

*el culto amargo de un cierto clasicismo, la melancolía de saber casi de todo”.*<sup>312</sup>

(Al Berto, 2000, p.361).

La angustia lo arrastra a un estado casi patológico, la escritura entonces se vuelve por exceso melancólica y con emociones sentimentales desalentadoras.

---

<sup>310</sup> Del original en portugués: “nove horas da manhã: beber café, fumar cigarros, fazer a cama, aspirar o tapete, lavar a roupa; eis o que poderia ser o inicio de mais um dia. mas não, porque uma gaivota pousou no terraço, traz uma pena cinzenta no bico...”

<sup>311</sup> Del original en portugués: “Hoje fiz trinta e seis anos, acabaram-se alguma coisas na minha vida, sinto isto, a pesar de ainda não perceber claramente o quê. estou certo que a juventude não recomeça nunca, nem terá início hoje. habituo-me à grande desolação dos dias.

<sup>312</sup> Del original em português. “...a tentativa de ser escritor num país que não reconhece/ o seu próprio alfabeto. o culto amargo dum certo classicismo, a melancolia de se saber quase tudo.

*“mal. todo el día angustiado, temblando de frío. fiebre. un gemido inexplicable creció en mí. lloré como si una única lágrima aflorara...”* (Al Berto, 2000, p.361).

Y también referencias a una muerte deseada como única forma de escapar de tanta angustia. Es un desgarró interno, una terrible lucha, un abismo insondable en el corazón del poeta, una entrega al vértigo de la muerte.

*“a veces tengo la impresión nítida de dejar el mundo...”*<sup>313</sup>  
(Al Berto, 2000, p.361).

Esta última cita, por otra parte, tiene que ver con la percepción de su realidad de una forma onírica, explicándola en sus “*textos-diario*” para darnos la impresión de que son una mezcla de realidad y ficción.

*“me visitan por la mañana muy pronto, los muertos, vienen desde un espacio donde imaginé escenas de un futuro lejano. vienen envueltos en trozos de noche, lucen en el agua recelosa de los dedos. me visitan por la mañana, estos espectros huidos de algún limbo o de algún sueño. vienen despacio por la fragmentada luz de las paredes, derraman láminas hacia dentro de mi cuerpo, me despiertan hacia la tremenda claridad del día.  
no me da miedo la visita de los muertos”.*<sup>314</sup> (Al Berto, 2000, p.360).

---

<sup>313</sup> Del original em português. “*por vezes tenho a impressão nítida de deixar o mundo...”*”

<sup>314</sup> Del original em português: “*visitam-me pela manhã muito cedo, os mortos, vêm de um espaço onde imaginei cenas dum futuro longínquo. vêm envoltos em pedaços de noite, luzem na água medrosa dos dedos. visitam-me de manhã, estes espectros fugidos dalgum limbo ou dalgum sonho. vêm devagar pela estilhaçada luz das paredes, derramam lâminas para dentro do meu corpo, acordam-me para a tremenda claridade do dia.*”

*não tenho medo da visita dos mortos”.*

A diferencia de la primera parte de “O medo”, en ningún momento del texto se vislumbra mejoría alguna en cuanto a la percepción del mundo y de su realidad circundante. No hay forma de aplacar la melancolía ni la angustia.

*“que paz espectacular podría existir aquí...  
...me quedo tranquilo, el corazón envuelto de serenidad, hasta que la madrugada deja otra vez al descubierto la inmensa basura. aquí crece la ciudad y la ruina, la catástrofe lenta del alma. vivo en el aburrimiento de los días agujerados por garras afiladas, vivo en alerta permanente de un acontecimiento que barriera aquello que está precariamente vivo y lo que está muerto y abandonado...”*<sup>315</sup>  
(Al Berto, 2000, p.364).

Como consecuencia de esta percepción inmensamente sombría de su propia vida, el “yo poético” se acerca a la “muerte”.

En este sentido, las referencias a la muerte son constantes, desde la “muerte” de uno de sus “yoes”, muerte de una época, de una etapa; hasta la muerte como consecuencia inevitable del paso del tiempo, pues la muerte es también el carácter efímero de la realidad, y por lo tanto del “yo” que se desvanece, en esa oscura sombra.

(Sus noches están pobladas de las sombras de sí mismo, “de sus propios fantasmas” y de los ausentes, aquellos a quienes el paso del tiempo ha ido borrando).

---

<sup>315</sup> Del original en portugués: “que paz espectacular poderia ter aqui!

*fico sossegado, o coração envolto de serenidade, até que a madrugada põe de novo a descoberto o imenso lixo. aqui, cresce a cidade e a ruína, a catástrofe lenta da alma, vivo no nojo dos dias esburacados por garras aceradas, vivo no alerta permanente dum acidente que varra o que está precariamente vivo e o que está morto e abandonado...”*

*“...nunca he sido un hombre alegre. muero todos los días, ¿cómo podría estar alegre?...”*<sup>316</sup> (Al Berto, 2000, p.365).

Tampoco encuentra un refugio, quizá, sólo una mínima compensación por el “*vía crucis*” que es vivir.

*“...me siento y medito en la búsqueda de nuevas palabras. se ha hecho casi inútil escribirlas; pero siento que a veces las encuentro, y en estos momentos adquiero la certeza de alguna inmortalidad”.*<sup>317</sup> (Al Berto, 2000, p.365).

La multiplicación de los “yoes” está presente en esta obra tipo diario, de la misma forma que en los demás textos donde con más seguridad se puede defender el carácter ficcional de una prosa que es por excelencia autobiográfica.

*“me mudé de casa 34 veces, pero aún no desistí en mirarme de frente al espejo, aunque eso implique un gran tormento, he de reencontrar todos mis cuerpos perdidos. acabaré amando a uno de ellos, ya no necesitaré de mi imagen”.*<sup>318</sup>  
(Al Berto, 2000, p.368).

---

<sup>316</sup> Del original en português: “...nunca fui um homem alegre. morro todos os dias, como poderia estar alegre?”

<sup>317</sup> Del original en português: “sento-me e medito na busca de novas palavras. tornou-se quase inútil escrevê-las; chega-me saber que, por vezes, as encontro, e nesses momentos readquiro a certeza de alguma imortalidade”.

<sup>318</sup> Del original en portugués: “mudei de casa 34 vezes, mas ainda não desisti de me olhar de frente no espelho, mesmo que isso implique um grande tormento, hei-de reaver todos os meus corpos perdidos. hei-de acabar por amar um deles, e não precisarei mais de minha imagem”.



Ante la implacabilidad del tiempo, el “yo poético” recurre a los recuerdos del pasado (como lo hizo en otras partes de “O medo”), sean ficciones o no, remiten al lector a las imágenes surrealistas tan comunes durante la primera etapa albertiana y menos comunes en esta segunda parte. La intensidad de este discurso, marcado por una memoria del “pasado,” gana más expresión a finales de marzo y principios de abril de 1984 (fechas correspondientes en el diario)

*“después de la catástrofe, ningún hilo de luz hiende la noche. alrededor del fuego surgen siluetas y voces, se cuentan historias. los niños bajaron de los árboles carbonizados y los pájaros se escondieron en las casas en ruinas. las ciudades se han podrido, están cubiertas por corrosivos mohos, se desmoronaron, y la hierba crece por el suelo entre el cemento rajado...”*<sup>319</sup>

(Al Berto, 2000, p.369).

El “yo poético” seguirá recordando el pasado y escribiendo sobre el presente utilizando la tercera persona, separándose cada vez más de sí mismo y mirándose desde fuera, con una mirada observadora, para luego volver a fundirse otra vez en un solo cuerpo.

*“se levantó temprano como era su costumbre. abrió la ventana y el paisaje había desaparecido. Hasta entonces, el mar se divisaba hasta perderse de vista. pensó que tenía fiebre, pensó en otras enfermedades más graves, pero respiró, sintiéndose con perfecta salud.*

---

<sup>319</sup> Del original en portugués: “*depois da catástrofe , nenhum fio de luz fende a noite, em redor do fogo erguem-se silhuetas e vozes, contam-se histórias. as crianças desceram das árvores carbonizadas e os pássaros esconderam-se nas casas arruinadas. as cidades apodreceram, estão cobertas por corrosivos bolores, desmoronam-se, e a erva cresce pelos terraços em cimento rachado*”.

*volvió a la habitación y se sentó delante del espejo. lo que había existido allí fuera estaba ahora prisionero del fondo del espejo. intentó descubrir su reflejo en aquel torbellino de agua y tierra, pero ningún rostro pasó junto a la superficie del espejo, ningún rostro era suyo. mi rostro – pensó – está allí fuera, sustituyó al paisaje.*

*se inclinó, entonces, hacia fuera de la ventana y sintió el aire cortar la respiración. en el espejo una luz se extinguía con lentitud allí afuera la oscuridad, no se oye ningún grito”.*<sup>320</sup> (Al Berto, 2000, p.371).

Esta segunda parte de “O medo” en muchos sentidos difiere de la primera parte, con una presencia menos frecuente del miedo, de la percepción abrumadora de la vejez y decrepitud del cuerpo y, sobre todo, por un regreso (en esta segunda parte) a una escritura más imaginativa, aunque manteniendo las formas de diario. Coinciden en la melancolía, pesimismo, dolor y muerte, también en la percepción del tiempo que es donde Al Berto incide más.

*“¿qué hora será dentro de mi cuerpo?”*<sup>321</sup>

(Al Berto, 2000, p.371).

---

<sup>320</sup> Del original en portugués: *“levantou-se cedo como era de costume. abriu a janela e a paisagem tinha desaparecido. outrora, o mar avistava-se a perder de vista. pensou que tinha febre, pensou noutras doenças mais graves, mas respirou, sentindo-se de perfeita saúde.*

*voltou ao quarto e sentou-se em frente ao espelho. o que tinha existido lá fora estava agora prisioneiro do fundo do espelho. tentou descobrir o seu reflexo naquele turbilhão de água e terra, mas nenhum rosto passou junto à superfície do espelho, nenhum rosto era o seu. o meu rosto – pensou – está lá fora, substituiu a paisagem.*

*debruçou-se, então, para fora da janela e sentiu o ar cortar-lhe a respiração. no espelho, uma luz extinguia-se lentamente. lá fora o escuro, e não se ouviu qualquer grito.*

<sup>321</sup> Del original en portugués: *“que horas serão dentro do meu corpo?”*

Aún la enfermedad en concreto, en esta segunda parte, no surge como un resultado implacable del tiempo, sino más bien como una enfermedad que no va asociada a la edad. Las fiebres constantes y el frío en el cuerpo delatan la situación. Los recuerdos del pasado en este momento no figuran como columna vertebral de la prosa, es una prosa centrada en el momento presente, que además no vislumbra futuro. Los pocos recuerdos de infancia o de juventud, le trasladan a momentos de desolación y decepción, nunca a situaciones que el “yo poético” desea revivir.

De hecho, en esta segunda parte diarística de “O medo”, salvo por algunas menciones a los espejos, parece que hay una intención de no “mirarse” y no “observarse”. El poeta ahora pretende encontrar en los “diarios” una vía de desahogo, a veces crítica, y cierto consuelo para apaciguar los estados de tristeza y desánimo de su vida.

La fragmentación de su ser, en otros “yoes”, aparece de forma mucho más discreta que antes, dando a entender que el “sujeto poético” halla en él mismo todas los sentimientos e intensidades que antes compartía con “sus otras personalidades”.

No están presentes, ni la melancolía, ni los recuerdos fugaces del amor con tintes románticos; algunos rasgos de la primera parte fueron por completo sustituidos por una escritura densa, que se asoma por cada día del diario, impulsada única y exclusivamente por la necesidad de escribir.

Escribir se convierte entonces casi en un acto heroico:

*“perder todo el tiempo del que dispongo  
pienso playa, es suficiente para que el mar se esboce. pienso gris  
y surge un rostro de luz. pienso viento y la sangre late. pienso  
corazón y vuelo con los pájaros. pienso en ti y la noche es una  
tiniebla donde no me encuentro. pienso que no estoy aquí y te  
tengo hasta la consumación de los sentidos.*

*apunto estas cosas lentamente. escribo lo menos posible. casi no gesticulo. me muevo lo absolutamente necesario. es preciso llegar hasta el cero, al silencio y a la inmovilidad.*

*escribir en el límite del día, prepararme para la noche,  
despertar en mí un nombre, inventarte.  
tejer una intriga y devorarte,  
mentirte, mentirte una vez más”.<sup>322</sup> (Al Berto, 2000, p.371).*

Con tanta tensión, desesperanza y pesimismo esta parte de “O medo” termina por conducir al “sujeto poético” a los aledaños de la locura.

*“a veces, el día entero se resume en una palabra; pero hoy, si no consigo escribir, salgo a la calle y mato a alguien”.<sup>323</sup>  
(Al Berto, 2000, p.372).*

---

<sup>322</sup> Del original en portugués: “perder todo o tempo de que disponho.

*penso praia é suficiente para que o mar se esboce. penso cinza e surge um rosto de lume. penso vento e o sangue lateja. penso coração e voo com os pássaros. penso em ti e a noite é uma treva onde não me encontro. penso que não estou aqui e tenho-te até à exaustão dos sentidos.*

*anoto estas coisas vagorosamente. escrevo o menos possível. quase não gesticulo. mexo-me o absolutamente necessário. é preciso chegar ao zero, ao silêncio e à imobilidade.*

*escrever no limite do dia, preparar-me para a noite, despertar em mim um nome, inventar-te.*

*tecer uma intriga e devorar-te.mentir-te, mentir-te uma vez mais”.*

<sup>323</sup> Del original en portugués: “às vezes, o dia inteiro resume-se a uma palavra; mas hoje, se não conseguir escrever, saio para rua e mato alguém”.

## 8.- TRÊS CARTAS DA MEMÓRIA DAS ÍNDIAS

Al Berto escribe después de *A Seguir o Deserto*, *Três Cartas da Memória das Índias*, que fueron compuestas a propósito para el espectáculo de Ricardo Pais, “*Correspondências*”, pero que no se llevó finalmente a tal efecto. En esa misma edición, (libro datado en Sines, entre 1983-1985), aparecen las siguientes citas: de la obra “*O Marinheiro*” de F. Pessoa, y una cita en francés de Rimbaud de “*Una Estación en el Infierno*”.<sup>324</sup>

En las tres cartas el autor portugués se sirve de una serie de elementos de apoyo (paratextuales), que deberemos tener en consideración a la hora de analizar los textos. Hará uso de algunas partes del libro del escritor francés Francisco Pyrard de Laval, “*Traducción y descripción de los animales, árboles y frutos de las Indias Orientales*”, escrito en 1661, y será a través de los elementos presentes en este libro con los que establezca un diálogo con la geografía exótica de las Indias.

Los textos son: “*A árvore triste*”, “*A região mais fértil*” y “*A flor do sol*”, tal como los nombró Laval, aunque en la redacción de Al Berto asumen un simbolismo diferente, puesto que representará otro tipo de identidades, tomando como punto de referencia la memoria cultural e histórica. El poema, de carácter narrativo, se construye en torno a esas tres cartas con diferentes interlocutores: la mujer, el padre y el amigo.

La primera de las tres cartas que compone el tríptico está precedida por el poema “*Lápide*”, donde el “*sujeto poético*” habla de sí mismo, como si

---

<sup>324</sup> 1ª veladora: “*Ainda não deu hora nenhuma*”

2ª veladora: “*Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.*”

(F.Pessoa, *O Marinheiro*)

“*Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes*”

(A Rimbaud)

estuviera muerto, dentro de un infierno que lo consume, “*viver e morrer nesse simulacro de inferno*”, y cuyo oficio salvífico será escribir y mirar el mundo. En las tres cartas algunos conceptos son recurrentes: la casa, la calle, la vida, la memoria, el viaje...y como en toda obra albertiana, el miedo.

El libro de Laval, “*A árvore triste*”, es llamado así porque sólo da flores durante la noche. El escritor francés explica a los lectores que nada más salir un rayo de sol las flores de este árbol caen totalmente, además de explicar brevemente el uso de sus semillas y el jugo de sus flores para las molestias de ojos.

*“cuando te levantes y abras las ventanas  
la luz se esparcirá por toda la casa  
cubrirá suavemente los objetos y el mobiliario  
devolviéndoles sus pesos formas y volúmenes  
despertándoles para las cotidianas utilizaciones*

*y las petunias de plástico en la jarra del salón se agitarán  
a tu paso en dirección a la cocina...”*<sup>325</sup> (Al Berto, 2000, p.379).

Al Berto retrata, en esta primera carta, el ambiente doméstico que día a día se repite en sus actos cotidianos y en sus hábitos, nos revela la rutina de los acontecimientos.

*“el día se instalará igual a otros miles de días  
con la banal crueldad de los acontecimientos  
escuchas la radio mientras el café se calienta*

---

<sup>325</sup> Del original en portugués: “*quando levatares e abrires as janelas/a luz se espalhará por toda a casa/cobrirá suavemente os objetos e o mobiliário/ devolvendo lhes os seus pesos formas e volumes/acordá-los-á para as quotidianas utilizações/e as petúnias em plástico na jarra da sala agitar-se-ão/à tua passagem em direcção à cozinha*

*dejas quemar un poco las tostadas*

*pasas los dedos por el pelo atado con una cinta india  
te tapas con el albornoz el pecho desarreglado...”*<sup>326</sup>

(Al Berto, 2000, p.379).

Retrato donde se va dibujando la atmósfera de lo cotidiano, situaciones tan cercanas y entrañables que configuran el escenario donde se refleja la soledad desde esa óptica del “yo poético”.

*“después  
con la taza de café en la mano removiendo el azúcar  
arrastrando las zapatillas de goma vendrás hasta aquí  
donde encontrarás esta carta  
serán tal vez las nueve  
la radio emite anuncios de jabón y detergentes  
el irritante pii de la señal horaria  
suspirarás al coger el sobre  
y sólo tu suspiro parecerá desplazado  
por lo demás hace mucho que tus días son un calco de los  
demás...”*<sup>327</sup> (Al Berto, 2000, p.380).

---

<sup>326</sup> Del original en portugués: “o dia instalará se igual aos outros milhares de dias/com a banal crueldade dos acontecimentos/ouves rádio enquanto o café aquece/deixas queimar um pouco as torradas/passas os dedos pelos cabelos atados numa fitinha de chita/ajeitas o roupão para cobrires o peito desarrumado...”

<sup>327</sup> Del original en portugués: “depois/com a chávena de café na mão mexendo o açúcar/arrastando os chinelos de borracha virás até aqui/onde encontrarás esta carta /serão talvez nove horas/ a rádio cospe anúncios de sabonetes e detergentes/o irritante pi do sinal horário/suspiras ao pegar no envelope/e apenas o teu suspiro te parecerá deslocado/de resto há muito que os teus dias são o decalque uns dos outros”.

El poeta detalla la disposición de los objetos, los movimientos de cada escena, cuadro a cuadro, ralentizando el proceso de percepción del ambiente total, imprimiendo la lentitud de su apreciación del mundo.

El poeta quiere mostrarnos que se halla en otro lado, un lado que sólo “resplandece” por la noche, cuando no es necesario fingir nada, ni tampoco actuar de forma predeterminada, como “las flores *del árbol triste*”

*“tengo la certeza de que me voy para siempre  
no habrá regreso alguno  
creo que se haría más fácil escribirte desde lejos  
deambulando por algún país cuyo nombre todavía no se me  
ocurre  
un país con sabor a tamarindo envuelto en mar  
donde las flores se consumieran al atardecer y lentamente  
la pasión naciese durante el sueño  
un país un poco más grande que esta habitación”.*<sup>328</sup>  
(Al Berto, 2000, p.381).

El regreso no afirmado se repite cuando aparece el sentimiento de desarraigo, de no pertenecer a ningún lugar ni a nadie, con el deseo permanente de partir.

*“...me siento como una isla cuya base se desprendió del fondo del  
mar...”*<sup>329</sup> (Al Berto, 2000, p.382).

---

<sup>328</sup> Del original en portugués: *“tenho a certeza de que parto para sempre/não haverá regresso nenhum/creio que se tornaria mais fácil escrever-te de longe/na deambulação por algum país cujo nome ainda não me ocorre/num país com sabor a tamarindos rodeados de mar/onde flores mirrassem ao entardecer e devagar/a paixão nascesse durante o sono/um país um pouco maior que este quarto...”*

<sup>329</sup> Del original en portugués: *“...sinto me como uma ilha cuja base se desprendeu do fundo do mar...”*



En este momento vuelven a surgir imágenes oníricas de alta intensidad como forma de compensación con el vacío, no formando parte de nada.

*“La noche corroe  
balbuceo números nombro peces y flores de todos los mares  
de todos los continentes los vientos los naufragios que vendrán  
el estiércol humano la savia viva de las plantas los astros  
una a una las aves  
las ciudades donde me pierdo y me reencuentro”.*<sup>330</sup>  
(Al Berto, 2000, p.384).

El “*sujeto poético*” está a la búsqueda de un lugar en que pueda florecer también junto con la luz

*“...en las costas de alguna Etiopía  
donde cantidades de luces se ven  
a lo lejos  
en la cima lúcida de mi propio cuerpo contemplando  
la fulgurante sangre de los astros  
muy lejos...”*<sup>331</sup>  
(Al Berto, 2000, p.387).

Pero este “*yo poético*” en realidad está en busca de sí mismo, a la búsqueda de un espacio donde pueda renacer incluso a la luz del día; puesto que se reconoce como “*ese árbol triste*” del libro de Laval, por vivir

---

<sup>330</sup> Del original en portugués: “...a noite corrói/balbucio algarismos nomeio peixes e flores de todos os mares/de todos os continentes os ventos os naufrágios por vir/o estrume humano a seiva viva das plantas os astros/uma a uma as aves as cidades onde me perco e me reencontro...”

<sup>331</sup> Del original en portugués: “nas costas dalguma Etiópia/onde quantidades de lumes se avistam/longe/no cimo lúcido de meu próprio corpo contemplando/o fulgurante sangue dos astros/muito longe”

en un mundo tan artificial y mecánico, sin impulsos auténticos, sólo automatismos, por eso no encuentra lugar para “ser”.

Desde luego esa búsqueda no es la de un lugar geográfico con fronteras políticas determinadas. Se trata de una “*patria*” donde sus sentimientos puedan vivir y su forma de ver y sentir la vida puedan habitar sin las restricciones de “*luz*” y de “*oscuridad*”.

*“dicha patria” podría ser por ejemplo, una amistad:*

*“¿crees que debería explicar esta amistad?*

*no puedo no tengo valor”.*<sup>332</sup> (Al Berto, 2000, p.387).

Aquí podría tratarse de un recuerdo de adolescencia, una situación ficcional en que se abordara la “*amistad*” entre dos jóvenes, ambos descubriendo su homosexualidad, encontrando un lugar, “*una patria*” donde puedan “ser” y realizarse ellos mismos, sin temor a represiones o el temor a revelar este mundo donde se puede florecer por la mañana y por la noche, un mundo que sólo parece real sin la luz del día.

En la “*Carta da região mais fértil*”, en el libro de Laval, es llamada así por el exotismo de sus productos, la abundancia de frutas, peces, caña de azúcar, miel, canela, etc. Su autor enumera las piedras preciosas, los animales y las perlas.

Apoiado en el texto del expedicionario francés, Al Berto escribe esta segunda carta dirigida a su padre.

Esta carta no trata de buscar un espacio de existencia constante del “*sujeto poético*”, sino establecer un diálogo con el tiempo.

---

<sup>332</sup> Del original en portugués: “*achas que deveria explicar esta amizade?/não posso não tenho coragem*”

Este vértigo veloz debe articularse con la vivencia urbana, como vemos en estos versos, al contraponer dos modos de vida se acentúa el distanciamiento entre los dos sujetos, separados por el tiempo, por la memoria, por la convivencia y por los afectos.

*“ciertamente le extrañará esta casi interminable carta  
padre  
hace mucho que el silencio se hizo entre nosotros  
el padre con sus trabajos por ahí por donde al tiempo  
le cuesta pasar  
y yo pobre de mí  
tan afligido me siento con la velocidad de ese mismo tiempo  
la ciudad es veloz  
no sé si el padre podrá comprender esta velocidad...”<sup>333</sup>  
(Al Berto, 2000, p.391).*

El mismo tiempo es sentido de diversa forma, un tiempo en que vive hipotéticamente el padre y un tiempo en que el “yo poético” vive y es la memoria de la vida en la gran ciudad. Al tiempo paterno le “*cuesta pasar*”, es el tiempo de la eternidad, “*es el tiempo del que ya no es*”. Su padre murió siendo Al Berto muy joven, ahora en ese ejercicio de la memoria lo mantiene vivo y entablará con él ese diálogo desde el recuerdo.

Quizá por esta razón trata de explicar al padre que debe partir, pues no soporta su vida y no se identifica ni se reconoce en nada.

*“ya no puedo soportar a mi mujer....  
(....)....me pierdo...en la búsqueda de no sé qué...”*

---

<sup>333</sup> Del original en portugués: “*vai certamente estranhar esta quase interminável carta/pai/há muito que o silêncio se fez entre nós/o pai com os seus trabalhos por aí onde o tempo custa a passar/e eu pobre de mim/tão aflito me sinto com a velocidade desse mesmo tempo/a cidade é veloz/não sei se o pai poderá compreender esta velocidade...”*

(....)....estoy terriblemente solo...  
(....)....esta vida me da vértigo y diarrea...”<sup>334</sup>  
(Al Berto, 2000, pp.391 y 392).

El diálogo “*padre*” e “*hijo*” asume un tono íntimo, quedando restringido por cierto temor y pudor, sobre todo en lo que corresponde a la identidad sexual del “*sujeto poético*”:

*“encontré otras compensaciones  
la amistad segura de un amigo  
quizá sea mejor no revelar gran cosa sobre este asunto  
podría impactarle padre por demasiado íntimo y delicado”*.<sup>335</sup>  
(Al Berto, 2000, p.392).

Este diálogo con el padre llevará por el mismo camino que ha tomado en la carta anterior a la madre (“*Carta del árbol triste*”), el deseo de partir, el de quedarse más tiempo y pertenecer a una realidad con la cual no se identifica.

*“padre  
decidí partir  
no me preguntes por dónde ni porqué  
partir es lo que resuena en mi cabeza  
viajar sin fin y nunca más volver...”*<sup>336</sup>  
(Al Berto, 2000, p.391).

---

<sup>334</sup> Del original en portugués: “já não consigo suportar minha mulher... /(...)...perco-me... à procura não sei de quê.../(...) estou terrivelmente só.../(...)... esta vida dá-me vertigem e diarreia”.

<sup>335</sup> Del original en portugués: “arranjei outras compensações /a amizade segura de um amigo / talvez seja melhor não lhe revelar grande coisa sobre este / assunto / poderia chocar o pai por demasiado íntimo e delicado”.

<sup>336</sup> Del original en portugués: “pai /decidi partir / não me pergunte por onde nem porquê / partir é o que ressoa na minha cabeça / viajar sem fim e jamais voltar”.

Y sigue:

*“no sé lo que me espera lejos de aquí  
ni dónde pararé de viajar  
sé que debo partir de todos los lugares a donde llevo”.<sup>337</sup>  
(Al Berto, 2000, p.393).*

El “yo poético” vuelve a afirmar la necesidad de “su huída”, añadiendo que es inútil preguntarle por las razones, además del “vértigo” y “diarrea” que le produce aquella vida, no hay nada más que eso.

En la cita anterior queda claro también que el “yo poético” se centra más en el acto de partir que en la llegada. Lo que le mueve es no quedarse el tiempo suficiente para no pertenecer a nada, hay que partir de todos los lugares adonde se llegue. Esto último es el punto en común entre las tres cartas, ya que la tarea de reconocerse como alguien ajeno a su entorno es un reconocimiento a su identidad:

*“Quien sabe si no estoy habitado por la sombra  
de un país cualquiera  
muy antiguo y lejano  
o es solo el eco de una lengua que estalla en el corazón  
una voz un rostro murmurado un presagio...”<sup>338</sup>  
(Al Berto, 2000, p.395).*

---

<sup>337</sup> Del original en portugués: “*não sei o que me espera longe daqui / nem onde pararei de viajar / sei que devo partir de todos os lugares onde chegar*”.

<sup>338</sup> Del original en portugués: “*quem sabe se não sou habitado pela sombra dum país qualquer/muito antigo e distante ou apenas pelo eco duma língua que estala no coração/uma voz um rosto murmurado um presságio*”.

Las cartas asumen un carácter testimonial, ponen en tela de juicio la intención de partir del “*sujeto poético*”, puede ser un artificio de auto conocimiento, y no el deseo expreso de abandonarlo todo y no regresar, como él mismo escribe en este verso:

“...puede que este viaje no pase de pura imaginación...”<sup>339</sup>

(Al Berto, 2000, p.396).

Puede que el “*yo poético*” esté condenado o se condene el mismo al exilio perpetuo. Una vez que la desconexión “*con la patria*” (no en el sentido estricto del léxico, sino en relación a los sentimientos de cada persona) es un hecho que sucederá vaya donde vaya, que nada tiene que ver con el lugar geográfico donde está, más bien con sentirse acogido e identificado en alguna geografía o con algún amor, y que ello sea *leiv motiv* para su motivación, por el contrario resultaría improbable seguir “*viajando*” en el plano de lo ficticio sólo a través de las cartas.

El sentimiento de familiarización vertebrado todo el texto y el “*exilio*” o “*desplazamiento*”, ejercitado de forma literaria, ayuda a entender y a comprender la vida interior del que escribe, siendo en última instancia el único recurso existente.

En la última carta, “*carta a la flor del sol*”, la referencia a la obra de Laval está en relación a un árbol que tiene un ciclo de floración contrario al árbol triste: sus flores sólo aparecen cuando nace el sol y caen cuando este se oculta. Laval además comenta la excepcional fragancia de la flor y su uso por reyes y reinas.

Esta tercera carta tiene como destinatario a un amigo, tan común en la poética albertiana, se da la separación entre el “*yo poético*” y el otro cuerpo, que en este caso es representado por el del amigo.

---

<sup>339</sup> Del original en portugués: “*se calhar esta viagem não passa de pura imaginação*”.

*“partiré  
como si fueras tú quien me abandonase”.*<sup>340</sup>  
(Al Berto, 2000, p.408).

Sigue sin revelar las razones de su viaje y de abandonarlo todo, igual que en la carta anterior considera inútil explicarlo; pero nos dará señales de su desilusión por la mediocridad del mundo que le rodea.

*“gente que no sueña...”*<sup>341</sup>  
(Al Berto, 2000, p.408).

*“tu infancia y tu adolescencia y el miedo  
que no consiguieras sobrevivir al estiércol de este país...”*<sup>342</sup>  
(Al Berto, 2000, p.404).

La no identificación con su país y la sensación de exilio sigue igual que en las demás cartas.

*“siempre habité este país de agua por engaño  
estas planicies asfaltadas por el tedio estos edificios de orina  
estas paredes vomitadas  
donde las diáfanas aves de la soledad chocan  
y enflaquecen...”*<sup>343</sup>  
(Al Berto, 2000, p.404).

---

<sup>340</sup> Del original en portugués: “*vou partir / como se fosses tu que me abandonasses*”.

<sup>341</sup> Del original en portugués: “*povo que não sonha*”.

<sup>342</sup> Del original en portugués: “*a tua infância a tua adolescência e o medo / de não conseguires sobreviver ao estrume deste país*”.

<sup>343</sup> Del original en portugués: “*sempre habitei este país de água por engano/estas planícies asfaltadas pelo tédio estes prédios de urina/estas paredes vomitadas/onde as diáfanas aves da solidão embatem e definham...*”

La falta de identificación con la “*patria*” le conduce al conocido camino del deseo de partir y viajar, en su constante nomadismo.

El “*yo poético*” ansía el encuentro con las “*Indias*”, lugar paradisíaco, imagina, y único en el mundo donde poder “*descansar*”; pero al mismo tiempo se desmoraliza cuando piensa que no vale la pena ir si enseguida se regresa, debido al desasosiego interior que impide estar con la paz necesaria.

Y por fin se despide:

*“te abandono más allá de la línea nítida de la mañana  
donde dicen que todo existe se transforma y continúa vivo  
lejos  
muy lejos de esta inocente memoria de las Indias...”*<sup>344</sup>  
(Al Berto, 2000, p.408).

El “*yo poético*” se debate entre el espacio imaginado y el espacio real. Se imagina las “*Indias*” como un paraíso idílico, donde encontrará todo lo que no alcanza en su mundo real; intuye que lo imaginado y lo mítico es bueno y perfecto, pero que tal viaje no debe concretarse, no se debe cruzar la frontera entre lo imaginado y lo real.

Es una percepción poco común del espacio, pues no se confina el espacio geográfico, sino un espacio pensado por el poeta en el que inscribe su identidad, tal cual es, evitando la contradicción del mundo en que habita, sin abandonarlo, en una superposición de espacios habitados. Una lógica compleja que intenta unir planteamientos distintos en un mismo espacio-tiempo, en un intento por unir mundos opuestos.

---

<sup>344</sup> Del original en portugués: “*abandono-te para além da linha nítida da manhã/onde dizem que tudo existe se transforma e continua vivo/longe/muito longe desta inocente memória das Índias...*”



Al Berto en las “*Três Cartas da Memória das Índias*” logra alcanzar ese objetivo, creando espacios que albergan memoria y deseo, identidad y ruptura.

### 8.1.- Otras cartas: cinco cartas inúteis/ Malcolm Lowry

Aún en relación al procedimiento epistolar en la literatura albertiana, están las cinco “*Cartas inúteis/Malcolm Lowry*”, que también escribió en ese mismo año de 1985, aunque son posteriores a esas “*Três Cartas da Memória das Índias*”, que acabamos ahora de analizar.

La influencia de Lowry en la obra albertiana ya la hemos comentado con anterioridad, aunque la referencia a “*Under the volcano*” (Bajo el volcán) deja mayor constancia.

*“La marca lowryana se imprimió muy pronto en la obra de Al Berto, siendo traducida, entonces, en referencias explícitas a la geografía simbólicamente amenazadora de “Bajo el volcán” (cuya acción transcurre el día 1 de noviembre de 1939 – aunque casi la totalidad de los hechos relatados hayan sucedido exactamente un año antes – en las localidades de Párian e Quaunhauac, es decir, entre los volcanes Popocatepelt y Ixtaccihualt)”.*<sup>345</sup>

(Freitas, 1999, p.34).

Estas cartas forman parte de *O Anjo Mudo* (1993) libro que reúne parte de los textos publicados por Al Berto en distintos medios, revistas, catálogos, exposiciones de fotografía y pintura y otros textos que fueron leídos en público, sin haber sido previamente publicados en ninguna otra parte y quedando este libro fuera de su obra poética *O Medo*.

---

<sup>345</sup> Del original en portugués: “*A marca lowryana imprime-se muito cedo na obra de Al Berto, traduzindo-se, então, em referências explícitas à geografia simbólicamente ameaçadora de Debaixo do Vulcão (cuja acção decorre no dia 1 de Novembro de 1939 – embora a quase totalidade dos factos relatados tenha sucedido exactamente um ano antes – nas localidades de Párian e Quaunhauac, isto é, entre os vulcões Popocatepelt e Ixtaccihualt)*”.

En dicho texto Al Berto se confunde con Lowry hasta tal punto que escribe de forma explícita, como si él mismo fuese Lowry, hablando con su mujer quien (a causa de su alcoholismo) le escribiría a máquina sus textos.

*“el invierno llegó. la nieve cubrió todo durante la noche, como si un gigantesco dolor blanco escondiese el mundo. miro por la ventana. me levanté de madrugada y el temblor de las manos no para. ¿dónde habré metido la botella de ginebra? envuelvo los dedos heridos con vendas, para conseguir pasar a máquina las páginas escritas ayer. tengo que beber más ginebra. pediré a Margerie que pase a máquina estas páginas, me duelen los dedos y las manos no cesan de temblar”.*<sup>346</sup>  
(Al Berto, 1993, p.97).

La razón de fundirse con Lowry va más allá de su admiración por el escritor y la identificación personal con él mismo, alcanza el gusto por fingir, por imaginarse otra persona y adueñarse de su vida y de su historia, muy al estilo de Pessoa con sus heterónimos.

*“vivo con la ilusión de conseguir engañar, alguna vez, el miedo de los días sin nadie”.*<sup>347</sup>  
(Al Berto, 1993, p.97).

Y Al Berto sigue hasta el final del texto hablando como si se tratara del escritor de *Bajo el volcán*, explicando las cuatro versiones del libro.

---

<sup>346</sup> Del original en portugués: “o inverno chegou, a neve cubriu tudo durante a noite, como se uma gigantesca dor branca escondesse o mundo. olho pela janela. levantei-me de madrugada e o tremor das mãos não para. onde terei metido a garrafa de gin? / enrolo os dedos feridos em ligaduras, para conseguir bater à máquina as páginas escritas ontem. tenho de beber mais gin. /vou pedir a Margerie que passe à máquina estas páginas, doem-me os dedos e as mais não cessam de tremer.”

<sup>347</sup> Del original en portugués: “vivo na ilusão de conseguir enganar, alguma vez, o medo dos dias sem ninguém.”

*“1ª versión, 1936, escrita en México. 2ª versión, 1938, escrita en Los Ángeles. 3ª versión, a partir de 1940, en mi casa en la Colombia Británica. Esta versión fue rechazada por doce editores. 4ª versión, finalmente publicada. Extraviada en un bar mexicano, recuperada gracias a un jugador de rugby, y terminada en junio de 1945 en una cervecería cerca al Lago Ontario”.*<sup>348</sup>

(Al Berto, 1993, p. 97).

Haciéndose pasar por Lowry, el “yo poético” albertiano, sediento por partir, al no identificarse con el lugar donde está, tal como sucedería en las *Três cartas da memória das Índias*, surge con la misma fuerza que de costumbre.

*“perdí la noción del mundo que me rodea y me retiene aquí. todo lo abandono poco a poco. el desierto es cada vez más desierto. ya no vislumbro siquiera mi propia sombra, ni oigo ruido alguno. ni rastro de otros hombres o animales.*

*solo lo blanco, y un zumbido de estrellas repercutiendo en el interior de la soledad”.*<sup>349</sup>

(Al Berto, 1993, p.97).

Al Berto en estos versos nos llevará hasta otros sentimientos: la literatura como único camino a seguir, casi una condena, y la “lucidez” para hacerlo, que germina en los mayores momentos de convulsión emocional.

---

<sup>348</sup> Del original en portugués: “1ª versão, 1936, escrita no México. 2ª versão, 1938, escrita em Los Angeles. 3ª versão, a partir de 1940, em minha casa na Colômbia Britânica. Esta versão foi recusada por doze editores. 4ª versão, finalmente publicada. Extraviada num bar mexicano, recuperada graças a um jogador de rugby, e terminada em Junho de 1945 junto ao Lago Ontário.”

<sup>349</sup> Del original en portugués: “perdi a noção do mundo que me cerca e retém aqui. tudo abandono a pouco e pouco. o deserto é cada vez mais deserto. já não vislumbro sequer a minha sombra, nem ouço ruído algum. nem rastros de outros homens ou animais. apenas branco, e um zumbido de estrelas repercutindo-se no interior da solidão”.

## 8.2.- Al Berto Revela “*El secreto de las imágenes*”

Al Berto mantuvo a lo largo de su existencia un estrecho vínculo con las obras de arte, de hecho su vida siempre estuvo colmada de imágenes y de palabras, sin olvidarnos de su paso y formación por la Universidad de Artes Visuales, -cuando se autoexilió en 1967 a Bruselas para estudiar en La Cambre- y su vinculación, desde los orígenes, con el grupo artístico *Montfaucon research center*, en 1969, unidos por una estética de libertad. Podemos por tanto comprobar que su universo de lenguajes y otros sistemas semióticos hayan atravesado su poesía, haciendo uso Al Berto de las artes plásticas y de la música, para organizar un sistema muy personalizado y plural de enunciados diferente al resto.

Esta obra poética reveladora, *La Secreta Vida de las Imágenes* (1991), se tejió entre la riqueza de metáforas literarias y la seducción que sobre él ejercieron obras artísticas de sus autores predilectos, pertenecientes al mundo de los clásicos o al de los contemporáneos.

Al Berto partirá de obras concretas, de artistas que le gustaban por su temática o porque completaban su faceta artística con el modo de ver el mundo, “*esa búsqueda del secreto que habita en el corazón de las imágenes*” y que, a través de los versos, él sabía dibujar.

La interacción de Al Berto con las palabras y las imágenes que él evoca en estos poemas, con su deseo de ser joven y eterno al mismo tiempo, con el deseo del vértigo de todo aquello que le rodea, de la verdad esencial que habita en el alma de las personas, de su alegría trágica de vivir, nos conduce hacia el corazón secreto que domina el universo de todos los creadores.

Hasta su muerte, conservó una relación privilegiada con las imágenes, “...miraba bien, con gran atención por todo, porque todo le interesaba.”<sup>350</sup> Fue una aproximación intensa la del poeta portugués hacia la representación visual del mundo artístico, en este libro se pasea por el universo “etéreo y espiritual” de Fra Angélico, pero también por el de Warhol o el de Joseph Beuys.

El uso de recursos tales como la pintura o la fotografía fueron de manera frecuente utilizados por Al Berto en sus obras, cuando no eran fotografías suyas que luego figuraban en su trabajo poético, era su forma de describir el ambiente, el entorno del “yo poético”.

Lo que se conoce como “*body art*” es, en la obra de Al Berto, el cuerpo (vivo) como espacio de representación de su propia obra de arte, de sus inquietudes y de sus emociones. El texto está subordinado al cuerpo, no hay distancia entre ellos, creando una literatura performática, “*la escenificación de su propia desesperación*”, una poética de la melancolía, cuya raíz es la base de la memoria, (como la portada de este libro en su 1ª edición, imagen del autor posando para Paulo Nozolino, con un gesto de pasión y de dolor, entre lo erótico y lo místico, en recuerdo a los cuadros de Caravaggio. Esta portada también se repetirá en las ediciones 1ª y 4ª de su obra completa *O Medo*).

En *A Secreta Vida das Imagens* alcanzará su punto más alto en cuanto al interés del poeta por el mundo de las imágenes (apoyándose en ellas) para escenificar lo vivido, “*dramatizando la poesía*”. Escenificación que se desarrolla en la misma medida que relata una realidad cercana a la suya, y esto acontece en el libro, cuando el enfoque dado a las imágenes y a

---

<sup>350</sup> Son palabras de João Pinharanda, crítico de arte y comisario de la exposición “A Secreta Vida das Palavras” que se inauguró en Sines, en julio de 2010, con destacados artistas contemporáneos portugueses, algunos de ellos amigos de Al Berto (José Pedro Croft, Ilda David, Cabrita Reis, Ruy Chafes...entre otros)

las pinturas trasciende a otro plano distinto de la obra, el de la vida; consiguiendo en sus versos ese perfecto maridaje entre obra y existencia.

Esta inmersión en un mundo marcadamente sensorial, con la percepción del entorno a través de la mirada, también se vio de forma explícita, aunque no tanto, en “*Push here com uma polaroid*”, “*Trabalhos do Olhar*”, “*Cinco fotografías para Alexandre de Macedónia*” y “*Paulo Nozolino/4 visões, two friends e uma paixão*”. Para finalmente llegar a *A Secreta Vida das Imagens* con la penetración completa de imágenes artísticas en “*el cuerpo-papel de los poemas*”.

Un yo aparentemente narcisista que se autodestruye en ocasiones por su exceso y que, en otros momentos, se entrega en brazos de la melancolía. La escritura de Al Berto (debido al filtro de ese “*yo confesional*”), en algunos momentos ingenua, adquiere una categoría legítima que parece surgir de su vida experiencial. Una escritura que se ha ido decantando hacia un mayor equilibrio y sobriedad, hacia una madurez y una depuración que veremos en su obra *Uma Existência de Papel*, y que alcanza su cúlmen en esta nueva obra de *A Secreta Vida das Imagens*.

*A Secreta Vida das Imagens* son “*sus diálogos*” con el arte de todos los tiempos. En su primera edición, publicada por la editora Contexto, Lisboa, 1991, a cada poema le acompaña una ilustración en color de la obra de arte a la que el poeta hace referencia en sus versos, y así se ha respetado en las sucesivas ediciones de su obra completa *O Medo*, aunque con las ilustraciones en blanco y negro.

La estructura del libro la conforman tres partes desiguales que van aumentando en número de composiciones, obras de arte concentradas en nombres con fuerza del panorama artístico occidental.

En la primera aparecen tres maestros clásicos: “*La lección de Giotto*”, “*La golondrina de Fra Angélico*” y “*La visión de San Pedro Nolasco*” de Zurbarán.

La segunda parte la dedica a maestros del arte contemporáneo, cuyas vidas en algunos casos han sido puntos de referencia para el poeta por su insumisión: Van Gogh, Paul Klee, Juan Gris, Warhol o Beuys, entre otros. En esta parte, en palabras del traductor de esta obra al castellano, José Luis Puerto (1996) nos dice que *“Al Berto parece querer trazar cierta constelación de nuestro tiempo a través de una mirada poética que sabe captar momentos cumbres de la pintura”*.

La tercera parte, más extensa, se la dedica a diversos artistas y compañeros de la plástica portuguesa: Mário Cesariny, Rosa Carvalho, Ilda David, Cabrita Reis...etc.

El lenguaje utilizado en estos poemas se hace más equilibrado, huyendo de las estridencias verbales de anteriores obras, decantándose por la sobriedad y evitando el exceso verbal. Una evolución hacia la madurez del poeta, aunque en algunos poemas de la parte final de este libro haga uso de la jerga marginal y urbana de las noches lisboetas, compartiendo este léxico con otros términos más propios y técnicos artísticos.

Su mirada diacrónica, atenta al arte, adoptará una técnica objetivadora de la descripción, el ámbito físico termina trascendiéndose en cierto territorio del espíritu; en algunos poemas Al Berto, como señala su traductor, imagina contextos posibles de la creación del cuadro o diálogos entre personajes, siendo la propia voz del pintor la que parece expresarse en el poema.

*“Se crea un contínuo juego entre las personas verbales, una cierta polifonía que se esconde bajo las voces corriendo el riesgo de pasar desapercibida, un continuo tránsito del plano objetivo al plano más personal, un trasvase de la realidad al sueño y viceversa, de la quietud contemplativa al universo surrealista”*.

(Al Berto, 1996, p. 13).



Al Berto se convierte en un guía perfecto para este recorrido artístico, nos acompaña e ilumina con la luz que desprende la belleza de sus palabras y la plástica de estas obras. Un recorrido por la cultura europea, donde las artes se entrelazan, la poesía con la pintura y la plástica con la lírica y la música. Un itinerario que nos marca lo que el hombre desea conseguir en su indagación y en su búsqueda, su destino, que no es otro que arrojar más luz ante la inmensa oscuridad que nos ciega.

*“La lección de Giotto.*

*dicen: antes de él la pintura se hundía  
en aquello que algunos pintaron para seducir  
la mirada de los ignorantes y no  
el sutil placer del espíritu*

*poseía un riguroso sentido del espacio y  
del volumen reformador de la pintura florentina  
redujo todo a lo esencial suprimiendo personajes  
accesorios detalles y por la plenitud  
de la composición arquitectónica alcanzó grandeza  
envidiada y sin igual  
fue incluso  
el primero en enclaustrar el alma  
en el interior de cuerpos limitados y sólidos  
que nos invitan a la reflexión sobre la naturaleza  
humana  
y sobre las cosas diáfanas del corazón”.*<sup>351</sup> (Al Berto, 2000,  
p.413).

---

<sup>351</sup> Del original en portugués: “A lição de Giotto. dizem: antes dele a pintura afundava-se/naquilo que alguns pintaram para seduzir/o olhar dos ignorantes e não/o sutil prazer do espírito

*possuía um rigoroso sentido do espaço e/do volume foi reformador da pintura florentina/reduziu tudo ao essencial suprimindo personagens/acessórios detalhes e pela amplitude/da composição arquitectónica atingiu grandeza/invejada e sem igual*

“*La lección de Giotto*” nos describe técnicamente la obra del pintor, la sencillez por el despojamiento de lo superfluo, destacando la mención que el poeta hace de este “*padre de la perspectiva*” y precursor de la pintura renacentista.

*“...el primero en enclaustrar el alma/en el interior de cuerpos limitados y sólidos/que nos invitan a la reflexión sobre la naturaleza humana/y sobre las cosas diáfanas del corazón”.*

Este fragmento del poema nos acerca a una descripción del pensamiento albertiano sobre su propia naturaleza, por las diversas almas que habitan su cuerpo y la transparencia del corazón.

Hacer poesía a través de una estructura que se funde en otros tipos de arte, como la pintura, la escultura o las instalaciones artísticas, es una forma de dar vida a lo que no puede ser verbalizado, explicar un mundo complejo, variable, dándole sentido con sus versos, es la firme propuesta de Al Berto en *A Secreta Vida das Imagens*.

*“Visión de San Pedro Nolasco por Zurbarán”  
me refugio en la colina cerca del vuelo de las aves  
y con los ojos cerrados balbuceo hacia el interior  
del cuerpo:  
quién ama la violencia se odia a sí mismo  
del carbón encendido y del azufre de la noche sopla  
hirviente el malvado viento  
calcinando toda la mentira del mundo*

---

*foi ele ainda/o primeiro a enclausurar a alma/no interior de corpos limitados e sólidos/que nos convidam à reflexão sobre a natureza/humana/e sobre as coisas diáfanas do coração.”*

*ilumino después los ojos con el sueño  
para que no se hunda en la muerte el cuerpo y cante  
el alma de aquél que lleva una vida inmaculada  
la visión me advierte que nunca vacilaré  
mi pecho se alegra cuando me visitas y  
un resplandor atraviesa la pared de la celda  
se enciende una ciudad pero ningún mal temeré  
pues llegaste transparente y en mí permaneciste”.*<sup>352</sup>  
(Al Berto, 2000, p.415).

El cuadro de Zurbarán se acompasa entre la nebulosa de la ciudad celeste al fondo y el sueño profundo y liberador del santo, con su rostro iluminado por el resplandor que emana de la visión y ante la proximidad del ángel. Maestro del barroco que se desgrana en símbolos metafóricos y emblemáticos en esta sutil espiritualidad.

El balbucear en el interior del cuerpo como lugar de refugio del mundo exterior, y el viento que sopla en la noche -como la verdad que calcina la mentira- hace posible que la vida continúe sin temores; es la reflexión que hace de manera reveladora el poeta en este verso : “*quien ama la mentira se odia a sí mismo*”.

---

<sup>352</sup> Del original en portugués: “Visão de São Pedro Nolasco por Zurbarán/

*“refugio-me na colina perto do voo das aves/e com os olhos fechados balbucio para dentro do corpo:/quem ama a violência odeia-se a si mesmo.*

*do carvão aceso e do enxofre da noite sopra/a ferver o maligno vento/calcinando toda a mentira do mundo*

*alumio depois os olhos com o sonho/para que não se afunde na morte o corpo e cante/a alma daquele que leva uma vida sem mancha*

*a visão adverte-me que jamais vacilarei/o meu peito alegra-se ao visitares-me e/um clarão atravessa a parede da cela/acende-se uma cidade mas nenhum mal temerei/porque vieste transparente e em mim permaneceste”.*

La segunda parte del libro discurre por entre las obras de artistas contemporáneos, siendo algo más extensa que la primera parte. De los nueve pintores cuyas obras son “interpretadas” bajo la mirada poética albertiana están: Cézanne, Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee, Modigliani, Juan Gris, Chagall, Joseph Beuys y Andy Warhol.

Las relaciones trabadas entre literatura y pintura, en esta segunda parte del libro, son bastante explícitas, el poema está escrito en primera persona, asumiendo el pintor el yo lírico del texto. El diálogo utilizado por el poeta en el texto dedicado a Modigliani (autor obsesionado por el retrato y por la naturaleza humana) y a su mujer Jeanne Hébuterne, es un diálogo que se infiltra en la relación comprendida entre los tres artistas en el París de comienzos del siglo XX, centrado en las vanguardias y en los efectos de la primera guerra mundial.

Como en casi todos los artistas que Al Berto admira, está latiendo una pasión, cuya correspondencia mantiene relaciones directas con la muerte y con el suicidio. Sentenciando con la célebre frase “*siempre viví como un meteoro*”, el pintor, con su mujer Jeanne a su lado, da un salto hacia el vacío estelar.

“*La felicidad es un ángel con un rostro serio*” escribiría Amadeo Modigliani a su amigo Paul Alexandre en 1913, expresando así su actitud poética y contemplativa frente al mundo.

En “*Los novios voladores de Chagall*” se presenta un contundente himno de la relación biográfica del pintor con su experiencia.

“...*Estos novios que toda mi vida volaron felices/ de pintura en pintura por los nocturnos cielos de Paris*”.

Finalmente los poemas “*Secreto entre Joseph Beuys y yo*” y “*Falso retrato de Andy Warhol*” cierran la segunda parte de la modernidad de esta obra de *La Secreta Vida de las Imágenes*.

Ambos autores centran su temática en la preocupación con la muerte, aunque en el poema con Beuys existe una tensión dada la repetición por tres veces al inicio de cada estrofa: “*contemplamos*” (acontece en solitario a pesar de estar en plural, produciendo un efecto de soledad) y la propia biografía del artista Joseph Beuys, cuyos versos quedan adobados por sus manifestaciones artísticas de instalaciones y performances.

Otro cambio sería la reincidencia de algo para ser revelado en esta vida secreta de las imágenes, como dándose a entender la complicidad entre el sujeto lírico del poeta y el artista.

En cuanto al icono del *Pop Art*, Andy Warhol, tiene la intención de crear una polarización entre la verosimilitud y la inverosimilitud y le hace un guiño a alguna de sus obras en estos versos.

“...filmo obsesivamente la muerte...multiplico sillas elèctricas...soy el centro del mundo...”

Una de las interpretaciones artísticas, a mi modo de ver con más alma, donde me voy a detener, es la “*Última carta de Van Gogh a Théo*”.<sup>353</sup> Nos parece relevante verificar que surge del texto un discurso que, apesar de ser calcado de la aparente verdad contenida en las “*Cartas a Théo*”, permite revelarnos el título del libro.

Es posible que tal revelación tenga que ver con una teatralización de la intimidad por parte del sujeto lírico, enganchado por el compromiso de explicar su propia muerte como nos indica la carta del 29 de julio de 1890.

---

<sup>353</sup> Del original en portugués: Théo, hermano de Van Gogh. El pintor y él mantenían correspondencia frecuente.

*Última carta de Van Gogh a Théo*

*“nunca me he preocupado en reproducir con exactitud  
lo que veo y observo  
el color sirve para expresarme théo: amarillo  
tierra azul cuervo lila sol blanco huerto rojizo  
arles  
sulfúreos colores centelleando bajo el misterio  
de las estrellas en la profunda noche sumergidas donde  
me alimento de café absenta tabaco visiones y  
un trozo de pan théo  
que el panadero tuvo la bondad de fiarme*

*el mistral sopla incluso cuando no sopla  
los huertos de manzanos están en flor  
el mistral se vuelve rosáceo en las copas de los ciruelos  
arde continuó ardiendo cuando intenté matar a aquél  
que vio mi paleta volverse límpida  
pero acabé por lanzar un golpe contra mí mismo  
théo  
me corté una oreja y el mistral sopla ahora  
sólo de un lado de mi cuerpo los huertos están en flor  
y arles théo continúa ardiendo bajo la oreja cortada  
por fin théo  
en auvers volví el rostro hacia el sol  
apuntando el revólver contra el pecho sentí el cuerpo  
como un terrón de barro a fuego regresar al inicio  
con un movimiento de incendiado girasol”.*<sup>354</sup> (Al Berto, 2000, p.  
420).

---

<sup>354</sup> Del original en portugués: “nunca me preocupe em reproduzir exactamente/aquilo que vejo e observo/a cor serve para me exprimir théo: amarelo/terra azul corvo lilás sol branco pomar vermelho/arles/sulfurosas cores cintilando sob o mistério/das estrelas na profunda noite afundadas onde/me alimento de café absinto tabaco visões e/um pedaço de pão théo/que o padeiro teve a bondade e fiar.

Al Berto toma como materia poética el trabajo del pintor de Arlés, la predilección de sus colores y el grado de locura que le llevó a cortarse la oreja, versificando sucesos por todos conocidos de la vida del artista pelirrojo, hasta su muerte en Francia (Auvers) de un disparo a bocajarro.

La incompreensión de su arte en la época y el deambular, de ciudad en ciudad, fue la vida de Van Gogh (Al Berto, hasta cierta etapa de su vida, se mimetizará con la del pintor, debido a la incompreensión social sufrida y a su vida errante). Así el poema-epistolográfico se transforma en una versión lírica del víacrucis del artista holandés hasta su muerte, bajo un tono de desolación preenunciado por el vocativo, Théo, que le da al poema un aspecto de cierta urgencia y rapidez, sobre todo en la segunda estrofa, donde dialogan poeta y pintor, ambos experimentaron una estrecha relación con el dolor y esa cercanía con la muerte.

De hecho el cuadro elegido por Al Berto, para escribir sobre Van Gogh, son “*Los Cipreses*”, árbol vinculado a los cementerios, desarrollando con su léxico el campo semántico de la muerte.

Describir estos detalles de la existencia del pintor holandés, además de la frase de inicio del poema, “...*nunca me he preocupado en reproducir exactamente lo que veo y observo*”, nos revela ese concepto

---

*o mistral sopra mesmo quando não sopra/os pomares estão em flor/o mistral torna-se róseo nas copas das ameixiras/arde continuou arder quando tentei matar aquele/que viu a minha paleta tornar-se límpida/mas acabei por desferir um golpe contra mim mesmo/théo/cortei-me uma orelha e o mistral sopra agora/só de um lado do meu corpo os pomares estão em flor/e arles théo continua a arder sob a orelha cortada.*

*por fim théo/em auvers voltei a cara para o sol/apontando o revólver ao peito senti o corpo/como um torrão de lama em fogo regressar ao início/num movimento de incendiado girassol”.*

impresionista del pintor, también la marca surrealista albertiana de la expresión de su entorno y realidad, vistos de manera muy particular.

Su formación y sus conocimientos artísticos seguramente motivaron esta alianza entre pintura y poesía, que ya podíamos observar en las fotografías utilizadas para las portadas de sus obras, en su libro *Projects 69* o en *A Secreta Vida das Imagens*. (Este libro recibió una beca del Instituto Camões en 1999, siendo traducido al inglés y publicado en el Reino Unido, aunque antes, en 1996, ya había sido publicado en España, en edición bilingüe, con traducción de José Luis Puerto, como cité anteriormente).

En *A Secreta Vida das Imagens* el lenguaje es más equilibrado, casi sobrio, se irá alejando de aquel Al Berto escritor de los excesos de la primera etapa. Un lenguaje que no renuncia a términos coloquiales ni a la jerga de las calles y noches de Lisboa, como en la última parte del libro, dedicada a catorce distintos artistas y colegas del panorama portugués.

En el primero “*O regresso de António Dacosta*”, artista de las Azores, que abre la sección, parece tener la función de transportarnos al lector a un universo legítimamente portugués, a través del cual se instala un clima de retorno y de recuperación:

*“...reenciendo en mí la resaca de la noche atlántica..regreso al sueño...”*

*El tema del regreso en sus largas interpretaciones podría aquí confirmarse, en la medida en que simboliza también la resistencia, el exilio, aunque para ello fuese necesario “...llevar años zarandeando el tiempo del archipiélago, la desolación grandiosa de los continentes...”*

Los viajes y los callejeos por la Lisboa nocturna, junto con los ambientes homoeróticos, quedan patentes en este poema dedicado a su colega



*“Cesariny y el retrato rotatorio de Genet en Lisboa”.  
al anochecer mário  
cuando la blanca yegua flota allí el príncipe real  
los maricones nos visitan con sus cabezas huecas  
en forma de péndulo abren las bocas para mostrar  
restos de esperma viperino bajo las lenguas y  
con el dedo extendido nos acusan de traición  
sabemos que estamos vivos o condenados a este  
cuerpo  
celda provisional de la risa donde maricas y chulos  
cambian cíclicas miradas de tesón y  
nos quedamos así parados  
sin tiempo  
el deseo diluyéndose en lo oscuro a la espera  
de que un barrendero al alba anuncie  
el funcionamiento de la horca para la última erección  
allá fuera mário  
lejos de la memoria Lisboa resuena olvidando  
quién perdió el barco de las dos o si aquél que  
camina  
será atropellado al amanecer o si el soldado  
que se tropezó con el escalón del tranvía con ayuda jode  
o ayuda o no ayuda y si lisboa en un hueco de escaleras  
es esto tan triste mário sobre el tajo un silbido”.*<sup>355</sup> (Al Berto, 2000,  
p.432).

---

<sup>355</sup> Del original en portugués: “Cesariny e o retrato rotativo de Genet em Lisboa”.

*“ ao lusco-fusco mário/quando a branca égua flutua ali ao príncipe real/as bichas visitam-  
nos com suas cabeças ocas/em forma de pêndulo abrem as bocas para mostrar/restos  
de esperma viperino debaixo das línguas e/com o dedo esticado acusam-nos de traição.*

*sabemos que estamos vivos ou condenados a este*

En este poema Al Berto entabla el diálogo con su entrañable amigo Mário Cesariny, pintor y poeta, considerado el principal representante y artista del surrealismo portugués. Al Berto observa el ambiente gay de una Lisboa nocturna y lasciva, sus condiciones homoeróticas, quizá una referencia a las dificultades vividas por Cesariny durante la dictadura salazarista, un acercamiento de lo expresado en el arte de Mário, desde la figura de Genet, tantas veces descrito y claro referente en la literatura albertiana, saber que están vivos, en la lujuria, y “condenados a la celda” de sus propios cuerpos.

Esta tercera y última parte de *A Secreta Vida das Imagens*, compuesta por un total de 14 poemas (de los 26 que componen la totalidad de este libro), enfocan aspectos distintos, detalles de la técnica de cada artista, en donde Al Berto imagina lo que ha sucedido en el momento en que la pintura fue elaborada, imaginando también diálogos o transformándose en la propia voz del artista.

En estos poemas existe un intercambio poético entre la realidad y la fantasía, entre la objetividad y la subjetividad; en *A Secreta Vida das Imagens* el “sujeto poético” y Al Berto no se fusionan en el punto habitual, siendo posible la identificación por separado de cada uno.

Claro está que la interpretación de las obras, sobre todo las realizadas por artistas portugueses, están impregnadas de esa percepción albertiana (núcleos temáticos de sus libros y de su vida), el miedo, la muerte, la melancolía, el sexo, las ciudades, habitar en ellas, sobre todo la vida

---

*corpo/ cela provisória do riso onde leonores e chulos/trocam cíclicos olhares de tesão e/ ficamos assim parados/sem tempo/o desejo diluindo-se no escuro à espera/que um qualquer varredor da alba anuncie/o funcionamento da força para a última erecção.*

*lá fora mário/longe da memória lisboa ressona esquecendo/quem perdeu o barco das duas ou se aquele que caminha/será atropelado ao amanhecer ou se o soldado/que falhou o degrau do eléctrico para a ajuda fode/ou ajuda ou não ajuda e se lisboa num vão de escadas/ é isto/tão triste mário sobre o tejo um apito”.*

nocturna; aunque el punto más destacado en *A Secreta Vida das Imagens* es el carácter de la obra que alcanza distintas esferas del arte, estableciendo un nuevo tipo de lenguaje que intenta comprender el arte como tratándose de un fin totalizador en todos los sentidos de la percepción humana (visión, tacto, olfato, etc.)

Esta interdisciplinariedad artística del libro nos revela también los múltiples significados que el cuerpo y las imágenes pueden tener, los poemas también dan fuerza al sentido de cada obra, ante los ojos de quién las contempla. Este vínculo entre cultura, imagen y cuerpo en Al Berto ha sido uno de sus principales rasgos en lo que concierne a la escritura.

En *A Secreta Vida das Imagens*, el cuerpo de Alberto sale de escena, dando espacio a otra escenografía, imprimiendo su percepción sobre los trabajos de otros artistas, dejando señales de su presencia.

*“Sin título/Pedro Calapez”*<sup>356</sup>

*al final de una noche de lisboa retiré  
el osito de peluche de la cama donde  
ni giotto ni angelico durmieron y  
poco importa saber si fueron una visión  
los puntos de fuga de aquella arquitectura  
habitada por giotto y angelico subiendo  
invisibles escaleras que nos conducen  
a la reinvención del mundo  
o si detrás de esta pared de ceniza  
se oye un reloj marcando tras el hombre  
los inciertos segundos del primer día”.*<sup>357</sup> (Al Berto, 2000, p.438).

---

<sup>356</sup> Pedro Calapez (1955), fue amigo de Al Berto y coetáneo en el mundo artístico lisboeta.

<sup>357</sup> Del original en portugués: “*Sem título/Pedro Calapez*”

## 9.- AL BERTO: UNA TERCERA ETAPA POÉTICA

Este trabajo literario de Al Berto, desde su primera etapa, es una secuencia de peregrinaciones, pasiones, huidas y “*trashumancias*” en palabras del autor.

Sabemos que toda la obra de Al Berto sigue esa estela *da errância*, “*esa voluntad siempre urgente de partir*” por su vocación de nómada. Al Berto, el poeta del tránsito y de la inquietud, encierra esa condición errante, promoviendo una “*poética de Sísifo*”, cuyas bases son la aflicción del sujeto lírico, el sufrimiento en nombre del amor, como una pesada roca a espaldas del poeta en su viaje por la vida.

En esta nueva etapa la fórmula no ha cambiado, tiene la particularidad de que los *viajes son centrífugos*, hacia una geografía interior del cuerpo y no hacia el mundo exterior. La escritura es el motor de estos movimientos, si algunas veces le ha conducido a la vida nocturna y a la concupiscencia, al exceso del alcohol y drogas, a deambular por algunas ciudades portuguesas y por su Atlántico querido, también le ha llevado a momentos de estricta soledad.

Entre los fugaces encuentros homosexuales y los viajes de ida y vuelta al mar, la postura transgresora, pasa luego por una etapa más “*tranquila*” a través de otros temas como la subjetividad, la sexualidad, la erótica del cuerpo y del deseo... la obra albertiana se construye como un itinerario, como un viacrucis con diferentes estaciones por la vida del autor.

---

*no fim duma noite de lisboa arredei/o ursinho de peluche da cama onde/nem giotto nem angelico dormiram e/pouco importa saber se foram uma visão/os pontos de fuga daquela arquitectura/habitada por giotto e angelico subiendo/invisíveis escadarias que nos conduzem/à reinvenção do mundo/ou se por trás desta parede de cinza/se ouve um relógio marcando depois do homem/os incertos segundos do primeiro dia”*

Eso tiene mucho que ver con el carácter autobiográfico de su poesía y, en este sentido, de su vida cargada de excesos, de deseos, de abandonos y de viajes, “*con el insistente barniz de la desolación y la melancolía*”.

La trashumancia se perpetúa aún más por la fragmentación de su identidad, haciéndole ir de un lado a otro del espejo, entre su imagen reflejada y como él verdaderamente se percibe; al igual que si la vida fuese esta travesía que anuncia constantemente una muerte inevitable. Estos movimientos de llegada y partida en sus escritos, de vaivén, a modo de oleaje, buscan nuevos horizontes, nuevas realidades, nuevas formas para contar su percepción del mundo y de sus sentimientos.

### 9.1.- Nuevos fragmentos de “*su diario o medo*”

En la tercera parte de “*O medo*” (3), fragmentos del diario de 1985, entre los meses de enero, febrero y abril, “*su nomadismo*” es hacia el interior del cuerpo y los adentros de la memoria.

A diferencia de las dos partes anteriores de estos textos titulados “*O medo*”, observamos que su escritura, ahora, está menos cargada de pesimismo y la relación con ella es menos tensa, la única referencia respecto al acto de escribir que hace es la que sigue:

*“es en el instante fulgurante en que ya no poseo cuerpo, ni sentimientos, ni deseo alguno, donde surge lo escrito: esa mentira.*

*escribir es un modo falsamente inofensivo de suicidarnos. un día todo se olvida, no escribimos. en el fondo, soy un hombre sentado, escribiendo, en un rincón inaccesible de mi propio cuerpo”.*<sup>358</sup> (Al Berto, 2000, p.452).

El “*sujeto poético*” nos va revelando su cansancio, un acercamiento lento hacia el tiempo de la muerte, que se inicia a partir de estos momentos (en los que puede ser consciente de su enfermedad irreversible), “*estación términi*”, destino final, después de haberse entregado todo lo que podía, de haberse dado y haber vivido todas las emociones posibles, no queda nada más que hacer que dejar pasar el tiempo e ir apagando en silencio la luz última.

---

<sup>358</sup> Del original en portugués: “*é no instante fulgurante em que já não possuo, nem sentimentos, nem desejo algum, que surge a escrita: essa mentira.*

*escrever é um modo falsamente inofensivo de nos suicidarmos. Um dia esquece-se tudo, escrevemo-nos. No fundo, sou um homem sentado, a escrever, num recanto inacessível do meu próprio corpo”.*

*“estoy desgastado. me he dado siempre más de lo que podía. no hay nada que me puedan robar, soy un hombre expoliado de todos los bienes, de todas las enfermedades, de todas las emociones. soy un cuerpo preparado para el viaje sin regreso, para el crimen y para la muerte. soy un cuerpo que se evita, un hombre cuyo nombre se perdió y cuya biografía posible está en lo poco que escribió. soy un cuerpo sin nacionalidad, pertenezco a las profundidades de los océanos, al vuelo del ave migratoria. soy un alfabeto y no sé si tendré tiempo para descifrarme”.<sup>359</sup>*  
(Al Berto, 2000, p.449).

Una escritura sin esperanzas, desalentadora en cuanto al futuro, que da lugar a la multiplicación de los “yoes” a través de la mirada en el espejo, donde ve su cuerpo físico apartado de su alma, de su parte espiritual.

*“el cuerpo que muere en la falsa juventud de los espejos...”,* visto por el alma que *“ofrece la morada del sosiego y del placer...”*

La cuestión de transcurrir, sin ser los tiempos sincrónicos, la pérdida del elixir de la juventud y los sucesivos cambios en el cuerpo, también un tiempo exterior que no coincide con el tiempo que habita en el interior del cuerpo del poeta, podemos comprobarlo en repetidas ocasiones:

*“¿qué hora será más allá de este siglo?  
¿dónde estaremos en este momento?”*

---

<sup>359</sup> Del original en portugués: *“estou gasto. dei-me sempre mais do que podia. não há nada que me possam roubar, sou um homem espoliado de todos os bens, de todas as doenças, de todas as emoções. sou um corpo pronto para a viagem sem regresso, para o crime e para a morte. sou um corpo que se evita, um homem cujo nome e cuja biografia possível está no pouco que escreveu. sou um corpo sem nacionalidade, pertenço às profundidades dos oceanos, ao vôo da ave imigrante, sou um alfabeto e não sei se terei tempo para me decifrar”.*

*¿estará yo en ti o serás tú quien me devora y me conmueve?”*<sup>360</sup>  
(Al Berto, 2000, p.450).

En este fragmento Al Berto se cita a sí mismo repitiendo textos de partes anteriores de “O medo”. Vuelve a hacer, de nuevo, alusión a un cuerpo y a un espíritu que se hallan fuera del tiempo, en un estado de absoluta quietud en esta última parte de diario.

*“permanezco sentado, no hago absolutamente nada, ni siquiera pensar. descubrí el lugar donde el cuerpo y la mente pernoctan fuera del tiempo”.*<sup>361</sup>(Al Berto, 2000, p.451).

La falta de identificación entre el “*sujeto poético*” y sus imágenes, en fotografías y en los reflejos del espejo, son marca de esta escritura confesional de “O medo”, que en esta etapa tercera es tan acentuada como en las demás y, quizá, sea el elemento más recurrente de la literatura albertiana, tan presente en estas “*últimas notas de diario*”.

La separación del alma y del cuerpo es otro elemento explorado, todo el texto se teje sobre la base de esta dualidad, teniendo como hilo conductor los recuerdos del pasado.

El texto de referencia está centrado en el “yo” y en sus emociones, incluso cuando surge el pronombre “tú”, que se refiere al despliegue de su propio “yo”, detrás del espejo o a la “*memoria sepia de los retratos*”; no es un “tú” de comunión con el lector, sino de desdoblamiento del poeta.

---

<sup>360</sup> Del original en portugués: “*que horas serão para lá dentro deste século?/onde estaremos neste momento?/estarei eu em ti ou serás tu que me devoras e me comoves?*”

<sup>361</sup> Del original en portugués: “*permaneço sentado, não faço absolutamente nada, nem mesmo pensar. descobri o lugar onde o corpo e a mente pernoitam fora do tempo*”.



*“7 de febrero*

*soy un pescador sin barco y sin mar. pues todo lo que pienso es perecedero, increíblemente perecedero: el cuerpo, la tempestad, los muebles, la música, las manos, todo, todo es perecedero.*

*me basta con cerrar los ojos o lanzarme a escribir, o simular que espero. el acto continuo de esperar me es suficiente para atravesar los días que faltan.*

*finjo ser feliz, pero la felicidad también es perecedera. lo mejor es esperar y no simular ni felicidad ni disgusto. esperar, hacer de la espera una razón para estar. esperar a que pare de llover y nada más.*

*por el momento nos queda el recuerdo de este breve encuentro en el que tú, excesivamente joven, y yo, sobradamente viejo nos entendemos. dijiste que yo estaba más joven. sonreí, prosiguiendo el camino, no era yo quien estaba más joven, tú fuiste quien se hizo mayor sin darse cuenta de ello.*

*hoy dormiré con la luz encendida”.*<sup>362</sup> (Al Berto, 2000, p.453).

---

<sup>362</sup> Del original en portugués: “7 de fevereiro

*sou um pescador sem barco e sem mar, mas tudo o que penso é perecível, incrivelmente perecível: o corpo, a tempestade, os móveis, a música, as mãos, tudo, tudo é perecível.*

*basta-me fechar os olhos ou desatar a escrever, ou simular que espero. o acto continuo de esperar é- me suficiente para atravessar os dias que faltam.*

*finjo ser feliz, mas a felicidade também perecível. O melhor é esperar e não simular nem felicidade nem desgosto. esperar, fazer da espera uma razão para estar. esperar que pare de chover e mais nada.*

*pelo momento resta-nos a recordação desse breve encontro em que tu, excessivamente jovem, e eu, sobejamente velho, nos entendemos. disseste que eu estava mais novo. sorri, prosseguindo caminho.*

*não era eu que estava mais novo, sorri, prosseguindo caminho. não era eu que estava mais novo, tu é que envelheceras sem dar por isso.*

*hoje vou dormir de luz acesa”.*

En estos versos últimos, se presiente el miedo en el diálogo entre el “yo” del pasado, reflejado en el espejo, y el “yo” del momento en que se redacta el texto. En esa añoranza proustiana de “*la recherche d’un temps perdu*”, un tiempo efímero que se consolida congelado en la memoria y en las fotografías, que le duele y amarga al poeta, en su reflejo frente a los espejos del tiempo, cuya imagen contemplada es la realidad del momento y no otra; miedo al ser consciente Al Berto de un tiempo pasado que jamás regresará.

## 9.2.- Transumâncias

En *Transumâncias* (1985), título de una serie de poemas escritos en la misma época, Al Berto utiliza sus referencias literarias, así como trabajos de otros escritores para construir un texto que transita por una realidad propia del mundo albertiano, incorporada con la supuesta percepción de dichos autores, sin obviar el paso del tiempo.

En “*Jean Genet e o milagre da rosa*”, Al Berto viaja a través de la obra de Genet, “*Miracle de la Rose*”, (film realizado por Genet en 8 mm, en blanco y negro) --la obra se publicó en 1961 en París— el autor relata en ella su vida de presidiario desde los 18 años hasta su entrada en el ejército francés. Al Berto cita algunos textos de la obra del francés para después referirse al tiempo pasado.

*“- ¿Qué pena perpetua esconderemos de nosotros mismos?  
- El silencio y la ceguera son los únicos caminos para la visión.  
- Ese lugar de Dios donde crecen mandrágoras, del esperma  
bebido por la tierra.*

*nos agarramos a la memoria uno del otro  
el tiempo es cosa que ya no existe  
donde vertiginosas pasiones se transformaron en tatuajes  
sonidos imperceptibles a través de granitos húmedos y tinieblas  
que sólo la insondable noche de prisión enseñó a descifrar”.<sup>363</sup>  
(Al Berto, 2000, p.457).*

---

<sup>363</sup> Del original en portugués: “ – *Que pena perpétua esconderemos de nós próprios?/*

*-O silêncio e a cegueira são caminhos únicos para a visão/*

*- Esse lugar de Deus onde crescem mandrágoras, do esperma bebido pela terra.*

*agarramo-nos à memória um do outro/o tempo é coisa que não existe mais/onde  
vertiginosas paixões se transmudaram em tatuagens/sons imperceptíveis através de  
granitos húmidos e trevas/que só a insondável noite da prisão ensinou a decifrar”.*

El libro de Genet es el escenario que Al Berto utiliza para referirse a la desconexión entre sus “yoes”, relacionados merced a la memoria. Un yo libre y un yo que vive encarcelado, que jamás percibe el tiempo, viviendo de los recuerdos, intentando descifrar las imperceptibles señales del mundo exterior.

En otro poema, “*Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis*”, Al Berto describe la noche de Lisboa con la imagen de fondo de Ian Curtis, líder y cantautor de Joy Division, grupo británico de los años 70 (al que ya nos hemos referido en anteriores capítulos). La identificación con Curtis remonta a una juventud de excesos, de sentimientos convulsos como los que el cantautor británico protagonizaba en los escenarios, y de la muerte- suicidio como único camino para alcanzar el sosiego.

Dentro de esta interculturalidad, pasando de un tipo de arte a otro, de la literatura a la música, de la música “*a la trashumancia de otro universo*”, como es la fotografía, a través del arte de su amigo Paulo Nozolino- fotógrafo conocido por sus trabajos en blanco y negro, en atmósferas enigmáticas por el uso de la luz- Al Berto juega en el poema “*Retrato de fugitivo por Paulo Nozolino*” con ese rasgo común en ambos, viajar de ciudad en ciudad.

*“...pero regresa siempre a la trashumancia de las ciudades  
cuando el alba del flash toma el furtivo gesto  
sobre el papel fotográfico muere el misterioso fugitivo  
después  
viene el miedo que se desprende de la mirada inmovilizada y del  
rostronace una vida de infinito caos”.*<sup>364</sup> (Al Berto, 2000, p.459).

---

<sup>364</sup> Del original en portugués: “*mas regressa sempre à transumância das cidades/  
quando a alba do flash prende o furtivo gesto/ sobre o papel fotográfico morre o  
misterioso fugitivo/ depois/ vem o medo/ que se desprende do olhar imobilizado e do  
rosto/ nasce uma vida de infinito caos*”.

En este poema revela el temor a crear raíces, ya que en la fotografía el fugitivo muere, se estanca, no puede huir a otra ciudad, no puede ser más nómada, quedándole una vida “*de infinito caos*”.

Los demás poemas: “*O microscópio portátil de Rui Baião*”, “*Coisa náutica para o Paulo da Costa Domingos navegar*” y “*O cão de Odisseu fala a António Cabrita*” siguen el mismo ritmo de los demás.

Se trata de un recorrido poético por el arte de estos creadores que sirven como telón de fondo para la experiencia albertiana de su propio mundo, en un despliegue de metáforas que evocan fuertes sentimientos de miedo, de muerte y del paso del tiempo.

Pero las trashumancias albertianas siguen por otros derroteros, donde explorar otros espacios en búsqueda de nuevos escenarios. El arte ajeno al poeta será la vía de construcción de su obra, la que dará lugar a los trabajos que analizaremos a continuación.

### 9.3.- A noite progride puxada à sirga

Este trabajo está compuesto por tres textos poéticos: “*Três poemas esquecidos*”, “*Réstia de sangue*” y “*Sete poemas do regreso de Lázaro*”. La sirga es la cuerda que suele utilizarse para tirar de las redes de pesca o de las embarcaciones desde la tierra hacia el mar, por lo que el título del conjunto de poemas escrito en 1985 ya expresa un cierto cansancio o agotamiento del flujo y reflujo del anterior “*mar-de-leva*”, que, habiendo estado de alguna forma siempre presente en la escritura albertiana, en esta etapa forma parte de un proceso de estabilización del método de creación, su madurez, hasta culminar en textos más apaciguados.

En “*Três poemas esquecidos*” la redacción es excesivamente melancólica, anunciando la muerte a través de un diálogo con otro yo, desdoblamiento del “*yo poético*”, conformando un único ser. La escritura también es mencionada como medio para fijar la fecha del destino final, donde residen los recuerdos y la memoria.

*“¿cuántos años se agotaron en la espera?  
¿será que el cuerpo no explota?  
date cuenta  
en aquella mancha de metal sucio sobre el mar  
en ella se hunde la vida triste del rostro apoyado  
contra el cristal de asustadizas ventanas*

*sin embargo yo sé que si consigo escribirsería suficiente para aplazar el blanco infinito de la muerte”.*<sup>365</sup> (Al Berto, 2000, p.469).

---

<sup>365</sup> Del original en portugués: “*quantos anos se esgotaram na espera? / será que não explode um corpo?/repara/naquela mancha de metal sujo sobre o mar/nela se afunda a vida triste do rosto encostado/ao vidro de assustadoras janelas.*

*no entanto eu sei que se conseguir escrever/um verso todas as noites um verso que seja/será suficiente para adiar o branco infinito da morte”.*

“*Réstia de sangue*” son siete poemas donde la sangre representa el fluir de la vida. Todo el conjunto de poemas remite a la idea de un resquicio de vitalidad. Por este resquicio aparecen imágenes más propias de la primera etapa de Al Berto, entonces más impulsivo y más excesivo, vuelven a surgir ahora de forma moderada, habla el poeta del año 70 cuando llegaba a cualquier ciudad imaginada y buscaba en la noche haschís para fumar... el metro, los flashes de las luces nocturnas, las esquinas de las calles...regresa en estos poemas a los núcleos semánticos del deambular por las noches lisboetas y un tiempo devorador que no perdona,

*“de escalón en escalón me hundo en la sabiduría  
del oro y de la visión conozco la lenta travesía  
donde el cuerpo se evapora en el fuego del tiempo  
bordado de rostros y de petrificadas memorias  
regreso por la transparente tela de los gestos  
y por los desiertos junto al mar  
amamos  
sobre el envejecido espejo  
fingimos morir*

*ya no puedo decir que nada existe  
re poblamos el sueño y en la boca creció  
de repente un pájaro el exiguo espacio  
de un país*

*¡oh ave  
dispersa esta ristra de sangre sobre el mar!”*<sup>366</sup> (Al Berto, 2000,  
p. 477).

---

<sup>366</sup> Del original en portugués: “*de degrau em degrau afundo-me na sabedoria/do ouro e da visão conheço a lenta travessia/onde o corpo se evapora no fogo do tempo/ recamado de rostos e de petrificadas memórias.*”

Finalmente en “*Sete poemas do regresso de Lázaro*”, conocedor de la historia bíblica de Lázaro, hombre resucitado por Cristo, el “yo poético” albertiano ensaya un regreso a la vida en el poema con el que se inicia esta parte.

*“en el regreso encontré aquellos  
que habían extendido el sediento cuerpo  
sobre interminables arenas...”*<sup>367</sup> (Al Berto, 2000, p.483).

El fragmento anterior es del poema “*os amigos*” y revela la soledad del “*sujeto poético*”, pasando inmediatamente a otros temas como “*meditação com natureza-morta*”, donde relata su observación ante una pintura de naturaleza muerta, escenario para la inmovilidad de las cosas, mezclados los colores de este bodegón con sutiles movimientos que evocan un haz de vida.

En el poema “*A invisibilidade de Deus*” explica su percepción del momento de la muerte. Habla de la muerte acompañada de la soledad, sin la compañía de nadie, ni siquiera de Dios, sólo el resplandor de lo que deseaba haber sido, otro yo, idealizado y nunca alcanzado.

*“lo cierto  
es que a veces morimos delgados hasta en los huesos  
sin amparo y sin dios  
solo un rostro muy bello surge etéreo*

---

*regresso pela transparente teia dos gestos/e pelos desertos junto ao mar/amamos/sobre  
o envelhecido espelho/fingimos morrer*

*já não posso dizer que nada existe/repovoámos o sonho e na boca cresceu/subitamente  
um pássaro o exíguo espaço/de um país*

*ó ave/dispersa esta réstia de sangue sobre o mar!”*

<sup>367</sup> Del original en portugués: “*no regresso encontrei aqueles/que haviam estendido o sedento corpo/sobre infindáveis areias...*”



*en el vasto insomnio que nos aisló del mundo  
y sonríe  
diciendo que nos am  algunas veces  
pero no es el rostro de dios  
ni el tuyo ni aquel otro  
que durante años permaneció ausente  
y el tiempo reveló no ser el m o*.<sup>368</sup> (Al Berto, 2000, p.485).

En “*Livro antigo*” el encontrarse con un viejo libro entre las manos revela al poeta, en tono romántico, el regreso a las cosas del corazón, a los matices entrañables (violetas secas entre sus páginas...) y el mar a lo lejos, ese mar que asoma en el libro. Llega el amanecer y se cierra el libro, como se baja la persiana o se cierran los párpados, y el poeta regresa al tiempo de la realidad.

Todo este itinerario, por las calles de la vida y de la muerte, lleva al “yo poético” a la alternancia de la melancolía con el deseo ávido de volver a deambular por las ciudades del mundo; lo vemos en el poema siguiente, “*Regresso   fuga*”, donde se invoca el deseo de partir, de recomponer el mosaico de las ciudades visitadas y volver a impregnarse con el sentimiento del “*ave migratoria*”.

En “*Lázaro*”, nombre del penúltimo poema, el “*sujeto poético*” invita a la resurrección como si existiese otro yo dentro de él, un nuevo Lázaro bíblico que pudiese despertar y revivir para una vida lejos de la “*desolación de la tierra y del continuo movimiento falso del corazón*”.

---

<sup>368</sup> Del original en portugués: “o certo/  que por vezes morremos magros at  ao osso/sem amparo e sem deus/apenas um rosto muito belo surge etéreo/na vasta ins nia que nos isolou do mundo/ e sorri/dizendo que nos amou algumas vezes/mas n o é o rosto de deus/nem o teu nem aquele outro/que durante anos permaneceu ausente/e o tempo revelou n o ser o meu”.

Finalmente en “*Encomenda postal*” (“*paquete postal*”) encargará a “*un otro yo*” la tarea de sepultarlo, en compañía de un lápiz y de una cámara fotográfica, herramientas necesarias para poder componer el retrato de la soledad.

*“...en un paquete a parte recibirás  
la revelación de este arte  
donde la vida cinceló el precario cuerpo  
en la luz afilada de un vestigio de tinta”.<sup>369</sup>*  
(Al Berto, 2000, p.489).

Una vez más la escritura se traduce en la última morada de la vida, un vestigio de tinta para dejar huella y constancia de la existencia.

---

<sup>369</sup> Del original en portugués: “...e numa encomenda à parte receberás/a revelação desta arte/onde a vida cinzelou o precário corpo/na luz afiada de um vestígio de tinta.”

#### 9.4.- Toda una existencia de papel

En la edición autónoma, este libro lleva la siguiente cita que da el título al libro:

*“todo lo que me queda es lo que comparto contigo: una existencia de papel”.* (Lawrence Durrell, *Mountolive*).

Especial atención presta Al Berto a su escritura como un elemento vivo, elemento que late en su obra y que puede ser observado en cualquiera de sus textos, sin embargo, es más evidente en *Uma existência de papel*, escrito y publicado entre 1984 y 1985, donde *la poética de esta obra* es, en el sentido ambivalente de aceptación y rechazo, otra de las claves de este autor. El propio título de la obra sugiere la relación directa con su vida, como única forma de percibir su existencia.

Esta es una de las obras donde Al Berto reelabora situaciones que son supuestamente referenciales. Es preciso resaltar, no obstante, que el proyecto literario del poeta se aleja de la ingenuidad de una literatura puramente confesional a lo largo de todo este recorrido de su obra.

*“...quiero dejarlo todo arreglado para cuando la locura llegue  
de la extremidad aguzada del cuerpo alado  
y el rostro sea invadido por una astilla de ala  
entonces la vida se abatirá sobre la hoja de papel  
donde verso a verso  
me ilumino y me desgasto”.*<sup>370</sup> (Al Berto, 2000, p.524).

---

<sup>370</sup>Del original en portugués:“...quero deixar tudo arrumado quando a loucura vier/da extremidade aguçada do corpo alado/e o rosto for devassado por um estilhaço de asa então a vida abater-se-á sobre a folha de papel/onde verso a verso/me ilumino e me desgasto”.

Aquí, en base a una metonimia, el cuerpo angelical y etéreo se convierte en las hojas de papel, donde el “yo poético” va relatando sus experiencias y sentimientos frente a la vida. El papel se transforma en cuerpo y piel, surge en diversos momentos de la obra albertiana, reincidiendo en sus textos. La metáfora del “navío”, como medio para huir de la realidad, refuerza la palabra como vía segura de “salvación”, buscando un universo marítimo perdido, pero que continúa vivo “en el fondo del mar de su corazón”.

*“los barcos son la imagen que permanece para huir  
pero sólo las palabras nos embriagan  
son la llamada que devora los barcos y la memoria  
donde nos movíamos  
olvidamos lo que nos enseñaron  
y si casualmente abriésemos los ojos  
el uno para el otro  
encontraríamos otra inmovilidad otro abismo  
otro cuerpo yerto  
latiendo en la imperceptible herida nocturna*

*pernocto en la precaria vida del fuego  
este rumor de manos tan leves por el cuerpo  
adormecido en la superficie del espejo  
me asalta el deseo incierto de despertarte  
y el miedo de querer nuevamente reinventarlo todo”.<sup>371</sup> (Al Berto,  
2000, p.513).*

---

<sup>371</sup> Del original en portugués: “os barcos são a imagem que resta para fugir/mas só as palavras nos embriagam/são labareda que devora os barcos e a memória/onde nos movíamos/ esquecemos o que nos ensinaram/o se por acaso abrissemos os olhos/um para o outro/encontraríamos outra imobilidade outro abismo/outro corpo hirto/latejando na imperceptível ferida nocturna.

La escritura y el cuerpo establecen una relación casi erótica, erotismo fundamentado en una escritura que no lo dice todo, que nada más sugiere sentimientos, que establece como lugar del placer el cuerpo, que se hace extensible a través de los versos del poeta al cuerpo de quién lee su obra. Y el deseo de volver a intentar la vida, conjugado con el temor y con el miedo.

En “*Meu único amigo*”, una de las partes que compone la obra *Uma existência de papel*, dicho erotismo es visible y queda bien patente, también esa reflexión que hace Al Berto de un nuevo inicio de vida juntos, es una indudable referencia a su amor, “*a su único amigo*”.

*“admirar tus insomnios  
con el paciente crepúsculo de la edad  
despertar fuera del cuerpo olvidar la mirada  
sobre el pelaje dorado de los animales beber  
el fulgor de las estrellas en el esplendor del alba  
nombrarte  
para comenzar de nuevo juntos la vida toda*

*enseñarte el secreto de los alquímicos minerales  
provocarte un poco de culpa  
en el inmaduro paisaje del corazón*

*es ésta la travesía que yo te propongo  
amanecer sin querer poseer el mundo  
y en el rocío de la noche saciar el deseo aplazado  
respirar la música inaudible de las galaxias  
sentir el temblor del agua en el miedo de la boca*

---

*pernoito na precária vida do fogo/este rumor de mãos ao de leve pelo corpo/adormecido  
na superfície do espelho/assalta-me o desejo incerto de te acordar/e o medo de querer  
de novo tudo reinventar”.*

*el amor  
debe ser esta persecución de sombras  
esta cabeza de mármol mutilada  
o este desierto*

*donde el recelo de perderte permanece oculto  
en la suciedad antigua de los días”.<sup>372</sup>  
(Al Berto, 2000, p.512).*

En Al Berto el erotismo y la muerte son un perfecto maridaje íntimamente relacionados, dándose el entendimiento de los límites del cuerpo merced a la flexibilización de la palabra. Erotizando, el poeta rompe y transgrede, quedándose entre lo que dice y lo que se sobreentiende en sus palabras.

Según G. Bataille (2007), “*sería la concretización de la discontinuidad del individuo puesta en cuestión, desconcertando y poniendo a prueba los límites una vez que el cuerpo se transforma en la palabra perenne y con otro significado*”.

En este sentido, escribir se convierte en la única posibilidad de retención y permanencia ante lo efímero, aunque sea incompleta.

---

<sup>372</sup> Del original en portugués: “*maravilhar-te as insónias/com o paciente crepúsculo da idade/acordar fora do corpo esquecer o olhar/sobre o pêlo ruivo dos animais beber/o fulgor das estrelas no esplendor da alba/nomear-te/para recomeçarmos juntos a vida toda.*

*ensinar-te o segredo dos alquímicos minerais/acender-te um pouco de culpa/na imatura paisagem do coração.*

*eis a travessia que te proponho/amanhecer sem querermos possuir o mundo/e no orvalho da noite saciar o desejo adiado/respirar a música inaudível das galáxias/sentir o tremeluzir da água no medo da boca*

*o amor/deve ser esta perseguição de sombras/esta cabeça de mármore decepada/ou este deserto/onde o receio de te perder permanece oculto/na sujidade antiga dos dias”.*

Es una forma de dar vida a un cuerpo que está muerto, valiéndose de la palabra puede recrear su mundo, convirtiéndose en su propio creador, dotándose de la omnipotencia necesaria para hacerlo, olvidándose por un instante de su condición humana.

G.Bataille (2004) también afirma que *“en relación con la poesía, ésta conduce al mismo punto que cada forma de erotismo conocida; de los cuerpos, del corazón y de lo sagrado, conduce a la imprecisión, a la confusión de los objetos distintos”*. La poesía conduce a la eternidad, a la muerte, a la continuidad.

En *Uma existência de papel*, compuesto por cinco series poéticas (*“Eremitério”, “Os días sem ninguém”, “Meu único amigo”, “Vigílias”* y *“Regresso às histórias simples”*), el *“sujeto poético”* está conectado por el erotismo de la escritura con la soledad, lo cual le permite dar espacio a la imaginación evocando la memoria del pasado.

En el momento de la creación (imaginación) del acto erótico ese *“yo poético”* busca sus referencias, sus gustos, sus emociones más profundas vinculadas a aquellos estados en los que no se siente acompañado por nadie, entroncando con esa perspectiva del narcisismo albertiano *“quien no ama a los otros, dirá el poeta, se ama a sí mismo”*, obedeciendo a una irresistible atracción, en un alarde de impulso auto-erótico, una vez que la escritura erótica nos revela el interés del *“yo poético”* por sí mismo, por su propio cuerpo, elevándolo a una *“categoría artística”*.

En *“Os días sem ninguém”* la escritura erotizada de los momentos (de los días) sin nadie, quedará plasmada en sus versos:

*“la fiera ha de llegar con la locura de los sentidos  
y horadar las marejadas sulfúricas de la ausencia  
ha de llegar  
y lamer el moho inocente del insomnio  
alimentándose con tenues sombras de cuerpos*

*presiento veleros tristes adormecidos en la mano  
donde derramamos el sobresaltado esperma  
la fiera  
ha de llegar musitando tu nombre de oro intacto  
me mostrará el pelaje fulgurante de la tempestad  
y con su dentición de raíces envolverá  
el habla límpida en que nos refugiamos  
la fiera ha de llegar  
y nos iremos por el camino de huesos iluminados  
en busca del amanecer en la lejana tiniebla del mar”.*<sup>373</sup>  
(Al Berto, 2000, p.503).

Como se desprende de la última estrofa, el “yo poético” anhela la llegada del momento, del encuentro con la “fiera” que consumirá el estado de soledad, pero el erotismo aquí consiste en que la emoción expresada vive esa alianza entre imaginación y consumación del acto deseado en sí.

Puede que sea una forma de renunciar a vivir de forma efectiva las cosas, por el temor a que no se cumpla lo deseado (imaginado), restándole valor a la experiencia a cambio de vivir únicamente de la emoción, de la excitación propia del acto de esperar algo que se desea con ansiedad.

---

<sup>373</sup> Del original en portugués: “a fera há-de chegar com a loucura dos sentidos/e furar as marésias sulfúricas da ausência/há-de chegar/e lambe o bolor inocente da insónia/alimentando-se com ténues sombras de corpos.

*pressinto veleiros tristes adormecidos na mão/onde derramamos o sobressaltado esperma/a fera/há-de chegar ciciando teu nome de ouro intacto/mostrar-me-á a pelagem fulgurante da tempestade/e com sua dentiçãõ de raízes envolverá/a límpida fala em que nos refugiamos.*

*a fera há-de chegar/e nos iremos pelo caminho de ossos iluminados/à procura do amanhecer na longínqua treva do mar”.*



Este alejamiento del vivir directo, que conllevaría a la consumación de sus deseos, encaja con esa vida ascética, aislada en el “eremitorio”, lugar de monjes eremitas retirados del mundo, donde tiene sólo por compañía la soledad, la memoria y la escritura:

*“había fijado el encuentro en el límite de este siglo  
donde ningún hombre duerme en el umbral del día  
y el sueño se deshace bajo la nocturna incertidumbre*

*un corte de venas reenciende lumbres  
ilumina la sangre turbia los caminos y la casa  
en donde se pararon todos los relojes  
¿cuánto tiempo para levantar la cabeza?  
¿quién nos exterminará? al final de este siglo  
¿despertarán hombres al otro lado de la mañana?  
¿qué vestigios permanecerán de esta reclusión?  
y la muerte ¿existirá aún  
más allá del ínfimo estremecer de este cuerpo?”<sup>374</sup>  
(Al Berto, 2000, p.496).*

En este período de reclusión el tiempo pasa a un ritmo distinto, marcando la diferencia entre la vida interior del “yo poético” y la vida exterior; ello dará lugar al poeta para sus interrogantes, de orden pesimista, sobre la vida y la muerte.

---

<sup>374</sup> Del original en portugués: “combinara o encontro do limite deste século/ onde nenhum homem dorme no limiar do dia/ e o sonho se desfaz sob a nocturna incerteza.

*um rapar de veia reacende lumes/ilumina o turvo sangue os caminhos e a casa/onde pararam todos os relógios.*

*quanto tempo para erguer a cabeça?/quem nos exterminará? no fim do século/acordarão homens no outro lado da manhã?*

*que vestígios permanecerão desta inclusão?/e a morte existirá ainda/para além do ínfimo estremecer deste corpo?”*

A continuación el “yo poético” entra en un estado de vigilia, de espera, hasta que sus emociones se apaciguan y se da un reencuentro consigo mismo en “*Regresso às histórias simples*”.

La vuelta a las cosas sencillas significa para el “yo poético” el retorno a los territorios de su infancia y adolescencia. El regreso a lo conocido donde puede entrar en contacto, de forma serena, con la posibilidad de la muerte, la soledad inherente a su existencia y la dependencia de la escritura como modo de permanencia.

La soledad es algo que se paga, decía Al Berto, pero un escritor está por encima de la condición humana. Esto es, la necesidad de nombrar las cosas para que existan. Desde ese punto de vista, el poeta tiene la posibilidad de desdoblarse en todo, no sólo en personas, también en objetos, animales, etc...el universo entero debe estar dentro de él.

*“es en el silencio  
donde mejor engaño a la muerte  
no  
ya no me ato a nada  
me mantengo suspenso en este final de siglo  
retomo los días para la eternidad  
porque donde termina el cuerpo debe empezar  
otra cosa otro cuerpo*

*oigo el rumor del viento  
ve  
alma ve hasta donde quieras ir”.*<sup>375</sup> (Al Berto, 2000, p.535).

---

<sup>375</sup> Del original en portugués: “é no silêncio/que melhor ludibrio a morte

*não/já não me prendo a nada/mantenho-me suspenso neste fim de século/reaprendo os  
días para a eternidade/porque onde termina o corpo deve começar/outra coisa outro  
corpo*

*ouço o rumor do vento/vai/alma vai/até onde quiseres ir”.*

El texto, las palabras son la única forma de inmanencia. Desde la escritura el “yo poético” puede regresar a las cosas sencillas, aunque sea en forma de recuerdos, sin tener que abandonar la soledad y la mirada amplificada hacia sí mismo.

*“Mirarse a sí mismo tiene su origen en mirar al otro”.<sup>376</sup>*

Otra particularidad del poeta es que estableció diálogos entre sus múltiples personalidades, dando a entender que todos vivían y actuaban a un mismo tiempo y con la misma intensidad. Es el caso de los diálogos entre *Al Berto* y Alberto de cada lado del espejo o de las fotografías.

*“envejecemos separados, el yo de las fotografías y el yo de quien escribe en estos momentos”.*

Aunque esto no sucede y no ha sucedido en el caso de los escritores que hicieron uso de pseudónimos a lo largo de la historia de la literatura, queda patente la coincidente necesidad de “*dar voz a algo*” que no se puede reconocer totalmente como propio, que suena como otra voz, otra personalidad dentro de otra ya existente y es posible que Alberto (no *Al Berto*) se viera, al menos en parte, influenciado por esta tendencia habitual en algunos escritores portugueses.

(Como es el caso de Fernando Pessoa, quien gracias a la multiplicación de personalidades poéticas, trascendió cualquier otra perspectiva, llegando él mismo a creerse a veces más auténtico en las voces de sus heterónimos, que mediante su propia voz).

Alberto Raposo Pidwell Tavares es *Al Berto*. Pero no es el hombre, Alberto, que es plural, es su sentir que es diverso e incompatible con una sola personalidad.

---

<sup>376</sup> “O olhar – se tem origem no olhar o outro” María Lúcia Lepecki, Lisboa, 1988

“O Medo: Temas Obsesivos Dão Conta dum Imaginário” *Diário de Notícias*, 29.5.1988

Es cierto que su escritura está centrada en sí mismo, pero sin perder de vista que este “yo” que escribe puede y suele ser infinitamente complejo y difícilmente comprensible en un solo cuerpo, dejándole al “papel” la tarea de hacerle existir de forma múltiple.

*“disuelto en el olvido se reconstruye el lugar  
por donde regresamos al tiempo de las mañanas felices  
la obra avanza bajo la clara ceniza de la noche  
que entre nosotros fingimos no sufrir y que compartimos  
nada sobrevivirá tras el sueño  
y el mar esa revelación  
ya no trae la trémula alegría de los cuerpos  
el sol parece un cristal surcando  
el rostro que las palabras tratan de imitar*

*muy poco ha de sobrar de los gestos repetidos  
tal vez quede el consuelo de haber advertido una luna  
o el rastro de un ángel escapando a la locura del sueño  
apasionado y lúcido  
me inclino hacia el papel donde se regenera la escritura  
en la lluvia y en los vientos demorados como disgustos  
y los cuerpos ¿se atreverán alguna vez a seguir vivos?  
¿sosegados?”<sup>377</sup> (Al Berto, 2000, p.514).*

---

<sup>377</sup> Del original en portugués: “diluído no esquecimento reconstrói-se o lugar/por onde regressámos ao tempo das manhãs felizes

*a obra progride sob a cinza clara da noite/que entre nós fingimos não doer e partilhámos  
nada sobreviverá depois do sono/e o mar essa revelação/já não traz a trémula alegria  
dos corpos/o sol parece um vidro sulcando/o rosto que as palavras tentam imitar*

*muito pouco sobejará dos repetidos gestos/talvez fique o consolo de ter apercebido uma  
lúa/ou o rastro dum anjo escapando à loucura do sonho*

*lúcido e apaixonado/debruço-me para o papel onde a escrita se regenera/  
na chuva e nos ventos demorados como desgostos/*

## 9.5.- El libro de los regresos

En 1989 Al Berto publica *O Livro dos Regressos*, en Lisboa, con la editorial Frenesí. A los dos meses aparece la segunda edición, dada la repercusión del poeta en todos los medios de comunicación, y no sólo nacionales, puesto que su proyección era cada vez mayor.

Esta obra, a la que vuelve con su poesía, “*bebiendo de las palabras su sangre*”, como dijera el crítico y ensayista Eduardo Pitta, queda incluida en *O Medo*, a partir de la 2ª edición de 1991.

Con anterioridad había publicado en 1988 *Lunário*, su única novela, cuyas mejores páginas pudieran haber sido publicadas como poemas en prosa, semejantes a algunos de los libros primeros de Al Berto en *O Medo*. Sin embargo, será la disposición organizativa, temporal y metafórica del texto donde está la novedad, a modo de diálogo entre dos voces, (página izquierda en negrita) la de la infancia y la del momento en que Al Berto, ya adulto, escribe estos poemas.

*O Livro dos Regressos* significó la vuelta de Al Berto al género poético y el regreso a los temas relacionados con su niñez. Un diálogo consigo mismo acerca del niño que fue y el adulto en que se ha convertido. Se trata de una poética más sosegada, más contenida, cosa no muy habitual en el discurso albertiano.

Sobre esta poética Magalhães dijo:

---

*e os corpos ousarão alguma vez permanecer vivos?/sossegados?”*

*“...por un vigor que se adivina más allá de los mecanismos a veces gastados, por la tenacidad con la que golpea incluso con herramientas oxidadas”.*<sup>378</sup> (Magalhães, 1981, p.273).

Aunque este vigor no se aprecia de igual forma en *O livro dos regressos*, se trata de un proceso de oscilación, de balanceo, a lo largo de todo el trayecto del “yo poético”, hasta el momento de llegar a producirse el texto. Además, desde *Uma existência de papel*, el discurso albertiano había alcanzado otro ritmo, abandonado la urgencia y fuerza del principio, para profundizar en el “*difícil arte de la melancolía*”.

*“y al anochecer tomas nombre de isla o de volcán  
dejas vivir sobre la piel un niño de luz  
y en la fría lava de la noche enseñas al cuerpo  
la paciencia el amor el abandono de las palabras  
el silencio  
y el difícil arte de la melancolía”.*<sup>379</sup> (Al Berto, 2000, p.541).

Podríamos decir, como también indica António Guerreiro, que después de la euforia, los excesos y la escatología de libros anteriores a *Uma existência de papel*, aparecerá un “yo poético” cansado y nostálgico.

*“cierto día, al regresar desde la lejana existencia del papel, quise incendiar la camisa del niño que fui. pero, en la comisura de los labios resucitó la incandescente abeja de una lágrima. se conmovió cuando el niño, asustado, le preguntó:*

---

<sup>378</sup> Del original en portugués: “...por um vigor que se advinha para lá dos mecanismos às vezes gastos, pela tenacidade com que golpeia mesmo, com ferramentas de alguma ferrugem.”

<sup>379</sup> Del original en portugués: “e ao anoitecer adquires nome de ilha ou de vulcão/ deixas viver sobre a pele uma criança de lume/e na fria lava da noite ensinas ao corpo/a paciência o amor o abandono das palavras/o silêncio/e a difícil arte da melancolia”.

*-¿en qué edad del corazón se borra la sonrisa de los hombres?  
regresaba de un cuerpo donde ya nada se estremecía. regresaba  
del fondo de una tierra vislumbrada más allá del tiempo en que  
pisaremos la serena memoria de nuestros muertos. tierra seca,  
ardiente, donde en el vítreo centro de los cardos irrumpe el oro de  
la helada”.*<sup>380</sup> (Al Berto, 2000, pp. 540-544).

Aspecto importante es el de la percepción del tiempo y su pérdida, en este proceso de diálogo entre el niño que fue y el adulto que escribe el texto. La cuestión temporal de las inevitables pérdidas, en los persistentes ecos de la memoria albertiana, hacen del libro un ejercicio de catarsis a varias voces.

*“fulguraciones con el agua de la lluvia escurriendo  
escondidas voces en un sucio vano de escaleras  
el cielo turbio por el deseo ácido de la noche  
estás sentado y escuchas el desmoronar de los días  
contra el mar que te revela las tristes historias  
del espejo donde el niño mató su imagen*

*calles desiertas pasan cercanas al corazón  
saliva en el movimiento circular del cuerpo debajo  
de otro cuerpo que no conoce el don de entregarse  
al tiempo voluptuoso de otras manos*

---

<sup>380</sup> Del original en portugués: “ certo dia, ao regressar de longínqua existência de papel, quis incendiar a camisa da criança que fora. mas, na comissura dos lábios ressuscitou a luminescente abelha de uma lágrima. Comovou-se, quando a criança, assustada, lhe perguntou.

*- em que idade do coração se apaga o riso dos homens?*

*Regressava de um corpo onde já nada estremecia. regressava do fundo de uma terra vislumbrada para lá do tempo em que pisaremos a serena memória dos nossos mortos. terra seca, ardente, onde no vítreo centro dos cardos irrompe o ouro da geada.*

*levanta la garganta de entre el abrigo sal a la calle  
ensanchas el paso  
deja que te fustiguen las horas noche adentro  
y en la sangre sepulten el insospechado frescor  
de lo que todavía debes cantar*".<sup>381</sup> (Al Berto, 2000, p.547).

La memoria revela soledad, en versos acrisolados por la distancia y el sosiego, en tanto que el tiempo ha ido puliendo la voz fuerte y, a veces, agresiva del "yo poético" albertiano.

Por un lado, el niño que fue; por otro, su infancia.

-Téngase en cuenta que las palabras "niño", "infancia" se repiten en cada poema más de una vez, la palabra "criança" (niño) la repite hasta una docena de veces, "infância" (infancia) seis veces y "brinquedos" (juguetes) en dos de ocasiones-.

La serie de poemas de *O livro dos regressos* no se limita solo al vaivén comparativo del diálogo niño-adulto, pasado-presente, si no que a medida que realizamos la lectura de los poemas podemos observar cómo avanza un tiempo real, en ese "dolor de la interminable travesía" que es la vida del sujeto poético.

---

<sup>381</sup> Del original en portugués: "fulgurações com a água da chuva escorrendo/escondidas vozes num sujo vão de escadas/o céu turvo pelo desejo ácido da noite.

*estás sentado e ouves o desmoronar dos dias/contra o mar que te revela as tristes histórias/do espelho onde a criança matou a sua imagem*

*ruas desertas passam rente ao coração/saliva no movimento circular do corpo  
debaixo/doutro corpo que não conhece o dom de se entregar/ao tempo voluptuoso  
doutras mãos*

*levanta a gola do casaco sai para a rua/alarga o passo/deixa fustigarem-te as horas noite  
dentro/e no sangue sepultarem a insuspeita frescura/daquilo que ainda te falta cantar*".



En *O Livro dos Regressos*, Al Berto nos muestra un estandarte de dolor por la percepción del transcurrir inmisericorde del tiempo, así como las heridas que dejan huella en el cuerpo y en el alma del poeta. La pérdida de la inocencia queda sepultada con la imagen de los juegos enterrados y la “*muerte- asesinato*” del niño que fue.

“(…)  
*vives para siempre en la distante franja de la noche  
donde enterraste los juegos fosforescentes  
del niño rubio en ti asesinado*”.<sup>382</sup>  
(Al Berto, 2000, p. 539).

Resalta la imagen de una infancia lejana perdida:

*“la casa donde vives se alimenta con la sonrisa  
del niño que extiende sus manos hacia ti  
  
mientras el turbio líquido de la vejez oscurece  
la memoria de este tiempo sin palabras*”.<sup>383</sup>  
(Al Berto, 2000, p. 547).

El regreso del que trata esta obra se construye sobre los cimientos del dolor, de los miedos, de la melancolía, de la pérdida, de los silencios que de forma paradójica hacen brotar la palabra, en un discurso entre poesía y prosa que nos conduce hasta lo más cotidiano de un sujeto poético desalentado y triste.

---

<sup>382</sup> Del original en portugués: “(…) *vives para sempre na distante fimbria da noite/onde enterraste os fosforescentes jogos/da loura criança em ti assassinada*”.

<sup>383</sup> Del original en portugués: “*a casa onde vives alimenta-se com o sorriso/da criança que estende as mãos para ti/enquanto o turvo liquido da velhice escurece/a memória deste tempo sem palavras*”.

*“regresa del túmulo de los mares del sur  
entierra los dedos en la penumbra que separa el día  
de la noche de las ciudades recuerda el susurro de las serpientes  
la savia lvida del laurel estremeciéndose al sentir  
el rostro del niño que fuiste contra el tronco*

*en tu memoria ya no existen paisajes de huesos  
ni pájaros ni puñales de luces dentro del insomnio  
el niño que en ti murió creciendo  
llevó zapatos con cordones y corbata  
la primera vez fue al cine solo  
con la mirada turbia de melancolía todavía anda por ahí  
buscando quién le quiera”.*<sup>384</sup>

(Al Berto, 2000, p.562).

El desasosiego existencial en *O Livro dos Regressos* provoca apatía en el “yo poético”, encerrado en el reducido espacio de un cuerpo o de una casa, diluyéndose la memoria del poeta en la escritura.

*“en el exiguo espacio del cuerpo o de la casa  
intentas perpetuar la forma de los juguetes encendidos  
por un misterioso cordel de polvo iluminado*

*sabes que es falso el tiempo de las imágenes  
de los gestos inacabados que te evocan el rostro*

---

<sup>384</sup> Del original en portugués: “regressa do túmulo dos mares do sul/enterra os dedos na penumbra que separa o dia/ da noite das cidades recorda o restolhar das serpentes/a seiva lvida do loureiro estremecendo ao sentir/ o rosto da criança que foste contra o tronco.

*na tua memória j no existem paisagens de ossos/nem pássaros nem punhais de luz dentro da insnia/a criança que em ti morreu crescendo/ usou sapatos com atacadores e gravata/ pela primeira vez foi ao cinema sozinha/com o olhar turvo de melancolía anda por a/ procura de quem a queira.”*

*perdido en el confuso semen de los sueños...”*<sup>385</sup>

(Al Berto, 2000, p.541).

En cuanto a la construcción poética se refiere, se mantienen los mismos tipos de versos y de métrica en la obra *Finita Melancolía* (1989) que prosigue a *O Livro dos Regressos*. Los versos libres regidos por “*la intemperie*” de los sentimientos y por las sensaciones despertadas a través del diálogo interno, un diálogo entre el yo de la infancia pasada y un yo adulto que intuye el final y una muerte próxima, cada vez más sólida y grave en la escritura de Al Berto.

---

<sup>385</sup> Del original en portugués: “*no exíguo espaço do corpo ou da casa/tentas perpetuar a forma dos brinquedos acesos/por um misterioso cordel de poeira luminoso.*

*sabes como é falso o tempo das imagens/dos gestos inacabados que te evocam o rosto/perdido no confuso sêmen dos sonhos”.*

### 9.6.- Finita melancolía: “*la geología del dolor*”

En 1990, en la revista Colóquio/Letras nº113-114 (Lisboa, Enero-Abril, pp.45-52), Al Berto publica los poemas de *Finita Melancolía*. Se trata de un conjunto de siete poemas, endecasílabos y alejandrinos mayormente, donde dibuja la mutación de un cuerpo bajo el signo del dolor.

Los poemas se basan en una semántica cuyas imágenes remiten a minerales y a territorios de color gris ceniza, de ahí este concepto de “*la geología del dolor*”.

El primer poema es un “*paisaje de grafito*” que describe Al Berto, en ese marco donde yace el cuerpo abandonado al sufrimiento por la soledad y a la ceniza de las horas. Es un paisaje calcinado donde sólo permanece la muerte que lo aprisiona.

*“...la ceniza de las horas viste al herido cuerpo  
abandonado en el milenario paisaje de grafito  
fulgura el indicio del deseo herido  
en la densa oscuridad de tus pasos”<sup>386</sup> (Al Berto.1990, p.45).*

(De grafito es la mina de los lápices, el poeta lo asocia al acto de escribir o dibujar; este mineral es mencionado con frecuencia en la literatura albertiana).

El cuerpo herido del “*sujeto poético*” queda abandonado en el antiguo y milenario paisaje de su literatura, vislumbrando los vestigios del deseo y la pasión con que que vivió en otras épocas.

---

<sup>386</sup> Del original en portugués: “...a cinza das horas veste o ferido corpo/abandonado na milenar paisagem de grafite/fulgura o indício do magoado desejo/na densa escuridao dos teus passos”.

La mirada pesimista sobre la vida, melancólica en este caso, de acuerdo con el título del conjunto de poemas *Finita Melancolía*, conduce al final por el camino del dolor. Del cuerpo y del alma.

El “yo poético” se aísla del mundo exterior con “*el cuerpo que rechaza las noticias del mundo*”, y que, cansado, sólo puede ver “*el límpido pláncton de la muerte*”.

El itinerario por esta geología del dolor sigue el camino de “*la tristeza que en las plomizas aguas reenciende la vida*”, transita por todo un campo semántico surcado de imágenes cargadas de oscuridad pétrea: la tinta, la ceniza, la hulla, el carbón, las negras señales, lo calcinado, etc.

*“el mínimo de tinta dentro de la palabra  
hace vibrar el eje del tiempo: la casa  
donde el rumor buscado se oye tímido  
en tu pecho dormido como un río  
en los confines minerales del cuerpo nada impide  
la floración caliente de la tierra o la tristeza  
que en las plomizas aguas vuelve a encender la vida  
en el umbral de las oscuras manos haciendo temblar  
el corazón de finita melancolía”.*<sup>387</sup> (Al Berto, 1990, p. 49).

Esa escritura de grafito, débil como un trazo todavía, tiene el poder de reavivar las cosas, los rincones minerales del cuerpo, donde puede resurgir en las ferruginosas aguas un sentimiento capaz, que haga vibrar el alma del “yo poético”, *el corazón de la finita melancolía*.

---

<sup>387</sup> Del original en portugués: “*o mínimo de tinta dentro da palavra/faz vibrar o eixo do tempo: a casa/onde o rumor procurado se ouve tímido/em teu peito adormecido como um rio nos confins minerais do corpo nada impede/a floração quente da terra ou a tristeza/que na plúmbea água reacende a vida e/ no limiar das obscuras mãos faz tremer/o coração da finita melancolia*”.

Desde un estado de tristeza el cuerpo pasará al dolor extremo, *“llega como un estilete”* y perfora el *“oligisto de las arterias donde las estrellas turban los sentidos de quien escribiendo mata a quien escucha y habla”*.

El oligisto (o hematita) es un mineral que ha sufrido variaciones debido a la acción de la temperatura y de la presión, de acuerdo con el origen griego de la palabra hace alusión a la sangre debido a su color rojizo. El brillo, la sangre de las arterias transformadas por la presión y el calor del dolor, aturde hasta diluirse finalmente por el deseo de los vestigios del cuerpo en el *“fuego de las emociones”*.

El recorrido a través del dolor se acerca a su final, a la oscuridad de la *“hulla nocturna”*. La hulla, carbón mineral de materia vegetal, anuncia la carbonización final del alma

*“los hombros quemados por la negras señales  
en una edad en la que el habla y los gestos  
rebosaban cómplices el uno hacia el otro  
levantas por fin la carta recibida ayer  
contra la luz turbia de la ventana descubres  
mil presagios en el rojizo polvo de la tarde*

*regresas después a los cuerpos y a las ciudades  
enroscadas en sórdidos cuartos donde pernocta  
el amargo miedo de esta década sin pasión”*.<sup>388</sup>

(Al Berto, 1990, p.52).

---

<sup>388</sup> Del original en portugués: *“os ombros queimados pelos negros sinais/duma idade em que a fala e os gestos/transbordavam cúmplices de um para o outro*

*levantas por fim a carta recebida ontem/contra a luz fosca da janela descobres/mil presságios na rubra poeira da tarde*

*regressas depois aos corpos e às cidades/enroscadas em sórdidos quartos onde pernoita/o amargo medo desta década sem paixão”*.

La búsqueda delirante por un acercamiento a los detalles, a los mínimos pormenores, a través de la exaltación de señales perceptibles sólo de forma minuciosa, revelan un movimiento “*de trashumancia*” dentro del cuerpo en un intento de evitar la inercia que es la muerte, trazando un recorrido por la geología del dolor, la cristalización y la petrificación del alma humana.

El poema revela, por otro lado, la madurez, la consonancia entre habla e intención, alcanzada con el tiempo, aunque no por esta razón se vuelve más optimista sino que percibe señales, presagios de polvo y oscuridad.

El quinto poema finaliza con el miedo a una década sin pasión,

*“el regreso a los cuerpos y a las ciudades, a los sórdidos cuartos donde pernocta el amargo miedo de esta década sin pasión”.*

Los años 80 son caracterizados por la moderación, en relación a la década anterior de los 70 en el *underground*, que fueron los años de transgresión para Al Berto, influenciado por comportamientos de la *beat generation*.

En el texto se hace referencia a conceptos como “*casa*” o “*ventana*” donde, en este trabajo poético, se enmarca esta geología de los sentimientos, sin perder de vista, no obstante, que para Al Berto la escritura era su primera morada, la “*del silencio*”.

El penúltimo poema de *Finita Melancolía* nos dice “*en la hulla nocturna disparando semen o una bala de oro perforando el pecho de quien supo fingir la felicidad*”, el deseo sexual en la noche de la pasión amorosa o la duda de quien quiso ser feliz pero, sin llegar a serlo, fingió ese estado engañoso de felicidad.

Al Berto en su melancolía arde como fuego por su intensidad, por su desbordamiento en imágenes, recordando que *Finita Melancolía* antecede

a *Horto de Incêndio*, donde se llega a la solemne apoteosis de la muerte. Irá, hasta entonces, tejiendo diálogos consigo mismo, contabilizando las pérdidas, el declinar anunciado que culmina en el poema final con la imagen del “*alma carbonizada*”.

*“vivimos hoy en un cuerpo ciego y voraz  
donde ninguna cicatriz brilla o fisura  
la misteriosa memoria de la pasión arruinada*

*pernoctamos donde nos dejan y el corazón*

*no es un reloj ni un espejo ni  
la ganzúa para abrir venenosos secretos*

*nadie bailará de alegría  
sobre los vestigios incandescentes  
de nuestra alma carbonizada”.*<sup>389</sup>

(Al Berto, 1990, p.55).

La presencia de otro “yo” en la poesía albertiana, o la pluralidad de “*sujetos poéticos*”, es fruto de la necesidad de interlocución indispensable para este autor.

El poeta escribe siempre sus textos y poemas como si, al mismo tiempo, el supuesto lector estuviese frente a los versos leyéndolos, en comunión con ellos. -Al Berto tenía un sueño algo imposible de realizar, ser recordado a través de la tradición oral-

---

<sup>389</sup> Del original en portugués: “vivemos hoje num corpo cego e voraz/onde nenhuma cicatriz brilha ou fissura/a misteriosa memória da paixão arruinada

pernoitamos onde nos deixam e o coração/não é um relógio nem um espelho nem/a ganzua para abrir venenosos segredos/ ninguém dançará de alegria/sobre os vestígios incandescentes/de nossa alma carbonizada”.



De ahí también los repetidos usos de la segunda persona del singular, ese “tú” con quien el “yo poético” establece diálogos, pregunta, cuestiona, reflexiona, comparte o acusa.

En la literatura albertiana no contemplamos un ejercicio de alteridad, a manera de reflejar otros puntos de vista, la concepción del mundo aceptada o las ideologías en general. Estos desdoblamientos poéticos actúan en este sentido de manera insólita, con una función social y política, una vez que se amplían las voces, creando un espacio para la diversidad de opiniones.

Al mismo tiempo que alberga un estilo literario complejo, con una pluralidad de personalidades poéticas, Al Berto utiliza recursos sencillos como el uso de la subjetividad, puntuación mínima del texto, la interlocución imaginada, contrastes entre amor y sufrimiento, cuerpo y alma, desasosiego y decadencia o exceso y melancolía...

*Finita Melancolia* también es un trabajo poético que llega hasta los límites del cuerpo, entre la vida y la muerte, con el dolor como bandera.

En este sentido, Al Berto, que al principio construyó en sus primeras obras una poética al estilo de la *beat generation*, alternando los elementos propios de la poesía portuguesa, terminó por consolidar su poesía en estos tres aspectos: cuerpo, expresión e identidad, en ese itinerario que va trazando a lo largo de su autobiografía vital y poética.

A la vez, y esto podemos observarlo en *Finita Melancolía*, el erotismo en su literatura sigue siendo el motor que nos conduce a las fuentes del exceso.

La poesía o prosa erótica es por excelencia seductora, desbordante, transgresora, la albertiana no se alejará de estos parámetros.

El camino por la geología del dolor, recorrido en *Finita Melancolía*, tiene como punto final, o al menos esto se propone el poeta, restituir al cuerpo su silencio mediante esos signos melancólicos y nostálgicos, para de este modo, eliminar la rigidez del discurso poético y suavizarlo.

## 9.7.- El resplandor del ahogado: **LUMINOSO AFOGADO**

En el año 1995 se publica *Luminoso Afogado*, un largo y melancólico poema que retoma la temática del dolor, de la muerte y del desgarramiento de la separación, un largo poema entre luces y sombras.

*Luminoso Afogado* es un poema y es un monólogo donde el “yo poético” se comunica con el cuerpo sin vida de un ahogado (personalmente me queda el interrogante de si es ¿la muerte de “su otro yo”? o, por el contrario, ¿la muerte del amor perdido, ausente y deseado?)

*“Un yo desdoblado y múltiple, que se conjuga en segunda persona como tratándose de un cuerpo luminoso y fantasmagórico, que se halla flotando entre dos aguas, extraño y próximo a la misma vez”,* como señala en su artículo Etienne Rabaté (1997, p. 54-55).

Una variante de monólogo donde el discurso va dirigido a un muerto. Es evidente que el silencio se convierte en respuesta, una respuesta que pone de manifiesto la relación entre lo que el ahogado representaba y lo que “el sujeto poético” siente en el momento de componer el poema.

Un “yo meditativo” que se deja empapar por las imágenes, como olas, que ocupan el lugar de la nostálgica ausencia del ser. -Esta será la gran metáfora oceánica que recorre el libro, con un ritmo solemne marcado por las sílabas de sus versos largos-

Al Berto es un músico de las palabras, esa era su gran apuesta y su intencionalidad, que su obra lírica no se entendiera fuera de la dimensión oral que conlleva su poesía.

“La imagen líquida” de este largo poema es la constante presencia de un viaje que se dirige hacia la muerte; pero todavía desde la vida.

*“quien sabe lo que nos espera al final de este viaje...”*

Con ese ritmo lánguido y angustiante de los versículos, el texto se irá convirtiendo en una especie de final metafórico, donde el poeta construye una imagen fuerte, un mito personal, casi de alucinación, bajo ese aura brillante que rodea al *“luminoso ahogado”*, entre esas dos orillas que son la luz y la sombra, que son la vida y la muerte.

El poema discurre entre dos márgenes de un mismo espacio, por un lado el individuo que transgrede, voz anunciadora y representativa de aquellos a los que la sociedad margina y, por otro, el desencuentro consigo mismo, el individuo que sólo observa y percibe la muerte y la gran ausencia desde su perspectiva

*“voy a resucitarte, así podrás contarme en voz baja lo que fuimos. yo podré contarte lo que olvidé. esta canción casi perdida en la casa de nuestro pasado”*.<sup>390</sup> (Al Berto, 2009, p.589).

*Luminoso Afogado* es un diálogo con Álvaro de Campos (heterónimo de Pessoa) y hace alusión a su poema narrativo, drama estático en prosa, *“O Marinheiro”*, y cuyo símbolo es la muerte<sup>391</sup>; donde tres mujeres ante un ataúd están velando un cadáver. Hablan de sus respectivos pasados, construyendo un tapiz entre la vida y la muerte, entre lo real y lo imaginario y la sensación de querer revivirlo todo, quedará expresado en los versos del poema.

---

<sup>390</sup> Del original en portugués: *“vou ressucitar-te, assim poderás contar-me em sussurro o que fomos.*

*eu poderei contar-te o que esqueci. esta canção quase perdida na casa do nosso passado”*.

<sup>391</sup> O Marinheiro, drama estático en prosa, fue publicado por Fernando Pessoa, en el primer número de la Revista Orpheu.

-A finales del siglo XIX acontece una crisis social, existencial y cultural que trae como consecuencia la saturación de las expectativas optimistas anunciadas por el desarrollo industrial y el progreso científico. En ese contexto, “*en la búsqueda de un yo profundo, surge el simbolismo*”-

“*El simbolismo que procede de Baudelaire, considerado como el precursor más importante de la poesía simbolista y, sobre todo, el creador de la lírica moderna*”. (Hauser).

En el simbolismo se da un fenómeno extremadamente importante como es la regeneración musical de la poesía, lo cual le permite recuperar su esencia rítmica, buscando la expresión poética mediante la musicalidad de los símbolos, de los temas místicos, que llevan a la percepción de un nuevo lenguaje, la peregrinación por el inconsciente al encuentro de un “*yo profundo*”, además del tono fatalista, del pesimismo, el sufrimiento y el miedo, como bien podemos leer en los versos de este *Luminoso Afogado*.

Las similitudes entre el texto de A. de Campos y el largo, bello y me atrevería a decir trágico poema de Al Berto, no se establecen sólo por la temática en común, sino por las ideas que desarrollan estos personajes de “*O Marinheiro*” y “*el sujeto poético*” de *Luminoso Afogado*.

“*Todo este país es muy triste...Aquél donde yo viví hasta el momento era menos triste. Al atardecer yo hilaba, sentada a la ventana.*

*La ventana daba al mar y a veces había una isla a lo lejos...Muchas veces yo no hilaba; miraba hacia el mar y me olvidaba de vivir.*

*No sé si era feliz. Ya no volveré a ser lo que quizá nunca he sido...”*<sup>392</sup> (Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, 1915, p. 57).

---

<sup>392</sup> Del original em português: “*Todo este país é muito triste... Aquelle onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada á minha janella. A janella dava*

*“duermes, mientras yo te escribía cartas, o no escribía y miraba el mar.*

*me olvidaba de vivir”.*<sup>393</sup> (Al Berto, 2009, p. 590).

Por lo tanto, el poeta, a través del artificio literario que constituye el diálogo con la obra de Pessoa, las referencias a los temas marítimos, su semántica (el mar, las olas, los océanos, la playa, los peces, el marinero, el ahogado...) y el diálogo silencioso entre el pasado anunciador -que se opone a la estructura social portuguesa de la época- y el presente sombrío de muerte, reinventará con sus versos la memoria de su país y de su historia personal, que forma parte a la vez de esta memoria colectiva.

*“lejos, muy lejos de aquí se ve flotar al luminoso ahogado. como si un muerto resplandeciese y consiguiera ver la misma cosa que un vivo.*

*no sé si puedo compartir estos secretos contigo. el marinero que fuiste nunca dejó una sola imagen de su patria.*

*nada podemos llevarnos de él.*

*ni siquiera un amuleto de colmillos de tigre o un sagrario de estrellas. ni el frasco de barbitúricos que nos delatase el fallado suicidio.*

*este silencio, la espera de una carta que nunca llegó. el silencio que fingías. el viento que traía el eco sordo de los océanos.*

---

*para o mar e ás veces havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fôsse...”*

<sup>393</sup> Del original em português: *“dormes, enquanto eu te escrevia cartas, ou não escrevia e olhava o mar.*

*esquecia-me de viver”.*

*ojos tristes brillando en el seno de la noche. el viento. la angustia de la tempestad fustigando tierras distantes.*

*la vida errante.*

*todo esto le pertenecerá a quien feliz se siente por no haber poseído nada*".<sup>394</sup> (Al Berto, 2009, p. 590).

La vida errante de Al Berto, nómada de mar en mar, de puerto en puerto, desemboca en un lugar "donde ya no recuerdo nuestros cuerpos" que es territorio del olvido y de la muerte.

*"nunca conocí otra vida que no fuese la de gastar el tiempo de puerto en puerto. vida sin sentido.*

*en todos los puertos me despertaba con alguien a mi lado.*

*tenía miedo.*

*miedo de saber de que tenía yo miedo*".<sup>395</sup> (Al Berto, 2009, p.592).

---

<sup>394</sup> Del original en portugués: "longe, muito longe daqui vê-se flutuar o luminoso afogado. como se um morto cintilasse e conseguisse ver a mesma coisa que um vivo.

*não sei se posso dividir estes segredos contigo. o marinheiro que foste nunca deixou uma só imagem da sua pátria.*

*nada podemos transportar dele.*

*nem sequer um amuleto de dentes de tigre ou um sacrário de estrelas. nem o frasco de barbitúricos que nos contasse o falhado suicídio.*

*este silêncio, a espera duma carta que nunca chegou. o silêncio que fingias. o vento que trazia o eco surdo dos oceanos.*

*olhos tristes fulgurando no seio da noite. o vento. o amargor da tempestade fustigando terras distante*".

<sup>395</sup> Del original en portugués: "nunca conheci outra vida que não fosse a de gastar tempo de porto em porto. vida sem sentido. em todos os portos acordava com alguém a meu lado. tinha medo, medo, medo de saber de que é que tinha medo".

Al Berto hace uso de los mitos portugueses, de su cultura, para entablar un diálogo con sus propios “*fantasmas*” y, a partir de ahí, construir el poema, restableciendo la memoria del amor luminoso, siendo consciente de la imposibilidad de revivir lo que fue parte de su vida.

*“¿para que servirá contarte todas estas historias?  
tu cuerpo de ahogado se enfría en alguna parte dentro de mí,  
de mi infinita paciencia de quien vela.”*<sup>396</sup> (Al Berto, 2009, p.592)

En *Luminoso Afogado* la memoria se mueve en dirección a un espacio sin referencia. La búsqueda de fotografías e imágenes del pasado (¿de un amor perdido o hace alusión a un “yo poético” en un estado de desencuentro, de ausencia de sí mismo?), no existe ninguna identificación, ningún referente cultural de su tierra ni de su entorno.

*“no te atrevías a reparar en lo que te rodeaba, ni percibías los  
sueños. el cuerpo exhausto no conseguía rehacer un pasado que  
hubieses vivido.  
caudalosos ríos...  
el tiempo cubierto de niebla es tu mortaja de plomo.  
llevaste solamente el fuego que atizabas dentro de mí. humilde,  
generoso fuego...  
cuando te recuerdo es como si recorriese las carreteras del  
tabaco y del oro, tus conocidas. sin cansarme.  
miles de horas donde reposabas la cabeza febril de nuestra  
pasión. te dejabas revolotear en el delirio, tu rostro se encendía  
en el remolino central de la noche.  
debes abandonar la idea de que puedes soportar el vacío, el  
aburrimiento de este país.  
(...)”*

---

<sup>396</sup> Del original en portugués: “*para que servirá contar-te todas estas histórias? teu corpo de afogado arrefece algures em mim, dentro da minha infinita paciência de veladora*”.



*cállate.*

*mira la fotografía, en ella se perdió tu sonrisa, amarillece una isla.  
ausencia y culpa suben a tu espíritu. y violencia. violencia con que  
rasgas la fotografía, por no poder soportar mi ausencia y tu culpa.*

*no sé lo que esto tiene, o tuvo, de irreparable pero me dan ganas  
de llorarte”.*<sup>397</sup> (Al Berto, 2009, p.592).

El cuerpo juega un papel importante, así como paradójico, en la prosa poética de *Luminoso Afogado*, por lo que trata de simbolizar lo que es irrepresentable, intentando esquivar los límites de lo real por medio de la representación del “yo marginado” por un cuerpo ahora muerto, ahogado.

Siempre fue en la poesía albertiana el cuerpo un elemento muy representativo, ahora en *Luminoso Afogado* también lo es, pero “en forma yacente”, en la de un “yo muerto”, que está vacío, que se confunde en el

---

<sup>397</sup> *Del original en portugués: “não ousavas reparar no que te rodeava, nem percebias os sonhos. o corpo exausto não conseguia refazer um passado que tivesses vivido.*

*caudalosos rios...*

*o tempo enevoadado é a tua mortalha de chumbo.*

*levaste somente o fogo que atearas dentro de mim. humilde, generoso fogo...*

*quando te recordo é como se percorresse as estradas do tabaco e do ouro tuas conhecidas. sem me cansar.*

*milhares de horas onde pousavas a cabeça febril da nossa paixão.*

*deixavas-te esvoaçar no delírio, o teu rosto acendia-se no centro rodopiante da noite.*

*tens de cansar a idéia de que podes suportar o vazio, o aborrecimento deste país.*

*(...)*

*cala-te.*

*olha a fotografia, nela se perdeu o teu sorriso, amarelece uma ilha.*

*ausência e culpa sobem ao espírito. e violência. violência com que rasgas a fotografia,  
por não poderes suportar a minha ausência e a tua culpa.*

*não sei o que isso tem, ou teve, de irreparável que me dá vontade de te-chorar”.*

desdoblamiento del sujeto poético, “*flotando*” con su propia imagen reflejada entre los recuerdos del pasado.

Un “yo estático” que habla con otro “yo errante y nómada” que, inspirado por las palabras de A. de Campos en *O Marinheiro*, se deja arrastrar entre las imágenes de una ausencia muy querida, el resplandor luminoso de su pasado.

*“miro las fotografías.  
me da pena mirarlas, hablarte de ellas.  
tengo siempre la sospecha de que me abandonaste ese día...  
yo sé, que raramente podemos ser lo que queremos ser.  
penumbras oscilantes visten al ahogado.  
no, tal vez no hubiésemos sido así. un sueño profundo nos  
confunde. tal vez hubiésemos vivido otros sentimientos, otras  
emociones, en otra vida que no conseguimos recordar.  
¿habría sido diferente en otro país?*

*ignoro si fuimos felices. ignoro cómo eran los campos y los mares.  
no sé bien cómo oía murmurar tu voz: te busco a cada paso las  
ideas de todos tus gestos se sumían con la lluvia”.*<sup>398</sup>

(Al Berto, 2009, p.591).

---

<sup>398</sup> Del original en portugués: “*olho as fotografias. faz-me pena olhá-las , falar-te delas.  
tenho sempre a suspeita que me abandonaste nesse dia...eu sei, raramente podemos  
ser o que queremos ser.*

*penumbras oscilantes vestem o afogado.  
não, talvez não tivéssemos sido assim. um sono profundo confunde-nos. talvez  
tivéssemos vivido outros sentimentos, numa outra vida que não conseguimos recordar.*

*teria sido diferente num outro país?*

*ignoro se fomos felizes. ignoro como eram os campos e os mares. mas sei como ouvia a  
tua voz murmurar: procuro-te...*

*e a cada passo as idéias de todos os teus gestos sumiam-se com a chuva.”*

Pero el “*sujeto poético*” sabe que el “*luminoso ahogado*” está muerto y aunque tiembla y tiene miedo, es un miedo que supera al de la muerte del ahogado, por ello es consciente de que no regresará, pues sus pasos van en direcciones opuestas. El “*sujeto poético*” entonces es consciente de que vive más allá del “*luminoso ahogado*”, y concluye con un débil hilo de esperanza.

*“sobre tus manos la sombra de un cuerpo, o de un navío. el silencio de los viajes largos. y en el medio de este silencio una idea de voz, una tiniebla agarrada a la memoria.*

*fue entonces cuando entregué mi existencia más allá de tu muerte, como si asfixiase. pero el pasado no es más que un sueño.*

*un juego con clepsidras deterioradas y alguna sangre.*

*no merece la pena estar triste.*

*todas las historias, todas las muertes, terminan por apagarse.”<sup>399</sup>*

(Al Berto, 2009, p.597).

---

<sup>399</sup> Del original en portugués: “*sobre as tuas mãos a sombra de um corpo, ou de um navio. o silêncio das viagens cumpridas. e no meio deste silêncio uma idéia de voz, uma terra agarrada à memória.*

*foi então que dei por mim a existir para lá da tua morte, como se asfixiasse. mas o passado não é senão um sonho. uma brincadeira com clepsidras avariadas e algum sangue.*

*não vale a pena estar triste.*

*todas as histórias, todas as mortes, acabam por se apagar”.*

## 10.- LA LUMBRE DE LOS VERSOS: *HORTO DE INCÊNDIO*

*“¿Quién de nosotros habitará un fuego devorador,  
quién de nosotros habitará una hoguera perpetua?”*

(Cántico de Isaías, 33).

*Horto de Incêndio* (1997) fue el último libro de Al Berto publicado en vida, entre sus páginas late el estigma de la muerte próxima. Una escritura trágica en su dimensión existencial. Esta obra quedó integrada en *O Medo* (a partir de la 1ª edición de 1997 por la Ed. Assírio & Alvim).

Estructurado en dos partes, la primera, conjuga prosa y verso, son 29 poemas que abordan el sentimiento del dolor, a través de una imagen que podría llevarnos hasta el pasaje evangélico del “*Huerto de los Olivos*”, donde el propio autor, al igual que Cristo, sudó “*la sangre humana de la angustia*”.

Pero también el huerto de este incendio puede llevarnos hasta ese espacio cerrado del amor, a ese “*Hortus Conclusus*” del bíblico (Cantar de los Cantares 4, 12), motivo iconográfico en las tres culturas monoteístas: cristiana, judía y musulmana, a partir del mito común del paraíso terrenal descrito en el Génesis:

*“...Y en el medio del huerto el árbol de la vida, y el árbol del bien y del mal...”*

Al Berto, como el hedonista del “*Jardín de Epicuro*”, no se resigna a seguir sufriendo entre esas dos orillas, la del amor y la de la herida profunda. La metáfora del jardín como la del huerto o la del patio, si nos atenemos a las categorías de Michel Foucault (1998), son sinónimo de lo mismo; el afuera es la alteridad, el otro.

En la segunda parte del libro es evidente la presencia de la muerte y la influyente sombra de la obra de Rimbaud en la vida de Al Berto (como hemos comentado en más de una ocasión en este trabajo).

*“Morte de Rimbaud,”* así titulada la segunda parte, se divide en cuatro apartados y fue recitada en el Coliseo de Lisboa el 20 de noviembre de 1996 por el propio autor. *“Morte de Rimbaud”* es un perfecto ensamblaje de las experiencias de ambos poetas: Al Berto y Rimbaud. De la experiencia de la escritura y de la experiencia de la vida, de una existencia marcada por el desasosiego y por el nomadismo, pero que están separadas por un siglo.

Cegado por el *“exceso de ver”*, la portada de *Horto de Incêndio*, es un retrato fotográfico en blanco y negro que le hizo su amigo Paulo Nozolino en 1990, donde el poeta, en un gesto de querer taparse los ojos, nos insinúa no querer ver más la vida, ni observarla, *“ni nombrar los objetos para que existan”*, ni entregarse a nuevas experiencias; pero la importancia de la mirada de ese ojo de Al Berto, que fijamente nos mira cuando nos acercamos a su libro, es conmovedora. -Desde mi punto de vista es una imagen que nos traslada a un gesto bíblico, el de Moisés el profeta cuando pastoreaba y Dios le habló desde la zarza- *“...cubriéndose el rostro ante la presencia de Dios en la zarza ardiendo”*, (Éxodo 3, 2-6), ante la presencia de lo sagrado, quedando patente la fragilidad del hombre.

*“...los ciegos  
son el cuerpo de un fuego lento- una zarza  
que se enciende rápidamente por dentro”*.<sup>400</sup>  
(Al Berto,2000, p.580).

---

<sup>400</sup> Del original en português: *“...os cegos/são o corpo de um fogo lento –uma sarça que se acende subitamente por dentro”*

La poesía que encierra esta obra obliga al lector a estar vigilante y a sumirse en la misma atmósfera donde se construyeron los versos. El gran tema del libro es la reflexión sobre la muerte en tono elegíaco, a modo de “*testamento poético*” donde se enfrenta a la verdad de su enfermedad, esta presencia constante de la muerte que lo arrastra a una profunda conciencia del tiempo y de lo efímero de la existencia.

Los 29 poemas de la primera parte llevan títulos sencillos, nominales, nombres que vehiculan la retórica del cansancio, la soledad y el desamparo del “yo poético” de Al Berto: “*Recado*”, “*Vestigios*”, “*Outro dia*”, “*Horto*”, “*Inferno*”, “*Sida*”, “*Euforia*”, “*Mapa*”, “*Febre*”, “*Lisboa*”, etc.

La idea de ese exceso de melancolía, que hemos visto a lo largo de todo del *itinerario poético del miedo*, se manifiesta en este primer poema con el que se abre el libro: “*Recado*”. Melancolía que resulta de la necesidad de decir, “*Ouve-me*” del primer verso. Es el “*mensaje*” de un comenzar a morir sin destino (un toque de atención, - escúchame, “*tú*”, lector -) en un día limpio, “*polisémico*” en la ambigüedad de la luz.

La tensión va en aumento a medida que avanza el poema, preparando el acceso hacia otro lugar, la partida del “*etéreo visitante*”, que planifica el viaje con el equipaje de la purificación, lo destructivo, lo bello y lo trágico. Se diseña la muerte con las palabras que cierran este primer poema:

*“ese alimento suficiente para tu muerte.../ las sesenta pastillas  
letales  
para el desayuno”.*<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Del original en português: *ouve-me/ que o dia te seja limpo e/ a cada esquina de luz possa recolher/alimento suficiente para tua morte...*

*não esqueças o ouro o marfim- os sessenta comprimidos letais/ao pequeno almoço-*

El diálogo entre la euforia y la angustia, la cadencia de los sonidos, las aliteraciones y los ecos, así como el ritmo simétrico de los versos, sustentados por apóstrofes e imperativos, significa que hay una economía formal en este exceso de metáforas, ganando las palabras un nuevo peso semántico.

Cansancio, abandono y soledad están de manera omnipresente en esta escritura impregnada de lirismo, al recordar el poeta sus experiencias del pasado vinculadas a esta *obsesiva nostalgia melancólica*, a la percepción del tiempo, como observamos en el poema “*Vestigios*”

*“en otros tiempos  
cuando creíamos en la existencia de la luna  
nos fue posible escribir poemas y  
envenenábamos boca a boca con el vidrio molido  
por las salivas prohibidas – en otros tiempos  
los días corrían con el agua y limpiaban  
los líquenes de las inmundas máscaras*

*hoy  
ninguna palabra puede ser escrita  
ninguna sílaba permanece en la aridez de las piedras  
o se expande por el cuerpo extendido  
en el cuarto del cinabrio y del alcohol – se pernocta*

*donde se puede- en un vocabulario reducido y  
obsesivo – hasta que el relámpago fulmine la lengua  
y nada más se pueda oír  
pese a todo  
continuamos repitiendo los gestos y bebiendo  
la serenidad de la savia – vamos por la fiebre  
de los cedros arriba – hasta tocar el místico  
arbusto estelar*

*y*

*el misterio de la luz nos fustiga los ojos  
en una euforia torrencial*.<sup>402</sup>

(Al Berto, 2000, p. 578).

Tiempo pasado y presente se alternan en sintagmas con expresiones como “*en otros tiempos*”, en contraposición a los tiempos presentes “*hoy*” y “*ahora*”.

La poesía de Al Berto vive bajo la dualidad de ese estado de melancolía y de nostalgia, de soledad, del que no puede desprenderse, de esa retórica tan propia de la literatura lusitana, al tiempo que convive con un espíritu “*revolucionario*”, inquieto y excesivo, sórdido y voluptuoso...que en este final de itinerario se va diluyendo hacia una experiencia más sosegada interiormente, asumiendo el sufrimiento de la pérdida y de la despedida, “*cuando se apaga para siempre la luz última*”.

(Podemos ver alguna relación entre estos dos autores lusos, Camões/Al Berto, respecto a la insistente presencia del interlocutor: en el primero era una invocación *A Senhora*, en Al Berto es a un “*Tú, -Te*”).

---

<sup>402</sup> Del original en portugués: “*noutros tempos/quando acreditávamos na existência da lua/foi-nos possível escrever poemas e/ envenenávamo-nos boca a boca com o vidro moído/pelas salivas proibidas-noutros tempos/os dias corriam com a água e limpavam/os líquenes das imundas máscaras.*

*hoje/nenhuma palavra pode ser escrita/nenhuma sílaba permanece na aridez das pedras/ou se expande pelo corpo estendido/no quarto do zinabre e do álcool-pernoita-se onde se pode- num vocabulário reduzido e/obsessivo-até que o relâmpago fulmine a língua/e nada mais se consiga ouvir*

*apesar de tudo/continuamos a repetir os gestos e a beber/a serenidade da seiva-vamos pela febre/dos cedros acima-até que tocamos o místico/arbusto estelar/e/o mistério da luz fustiga-nos os olhos/numa euforia torrencial*”.



Este contraste en la poesía albertiana pasa de un tono más sombrío a un tono más energético, resalta la escenificación y el dramatismo que está latiendo en cada poema de la obra; contrastes que son más evidentes en este poema titulado “*Euforia*”, cuando lo narrado en los versos se acerca al empirismo del poeta.

*“cae nieve en el cerebro vivo del milagroso – dicen  
que estos milagros sólo son posibles con rosas y  
engaños –precisamente en el segundo en que el insomnio  
transforma los metales diurnos en estiércol del corazón*

*dicen también  
que un duende danza en la erección del ahorcado – el fulgor  
del semen venenoso esparcido en el brillo de los ojos y  
un susurro de tinta negra aflora los labios  
hiere la mano de hielo que se acerca a la boca*

*el vómito de la luz se eleva  
entre las palabras susurradas*

*enseguida llega el sueño  
y el milagroso entra en el plateado vuelo de los cisnes  
el día se agota  
en la brutalidad con que la voz se lanza contra las paredes  
abriendo hendiduras  
en toda la extensión de las venas y de los tendones*

*cuando despierta con el crepúsculo  
el milagroso nos mira fijamente y sonrío  
nos da una rosa en forma de estilete – cerramos los ojos  
sabiendo que este es el mayor engaño*

*de la eternidad*".<sup>403</sup> (Al Berto, 2000, p.582).

En el poema "*Euforia*", el tono más vigoroso se sobrepone al discurso melancólico y al ejercicio de la memoria; en relación con este tema de la memoria en el texto albertiano, Joaquim Manuel Magalhães hace hincapié en que la poesía albertiana busca acogerse al exilio de su propia literatura.

*Horto de incêndio* (1996) cierra un ciclo poético y vital. Es un "*libro de memorias ardiendo*", un testamento de ternuras y despedidas, de pena y de rabia que se organiza como una plegaria melancólica de metáforas sexuales, lugares malditos, cuerpos cercados que parten en aventureras incursiones como una vía de escape al abismo que le espera.

*"Se podrá sentir, aún, la presencia de las convenciones pos-surrealistas y post-beatnick. Pero resulta que estas convenciones sólo son el telón de fondo continuamente atravesado por un vértigo propio y por una señal de abismo que es, indiscutiblemente, personal.*

---

<sup>403</sup> Del original en portugués: "*cai neve no cerebro vivo do miraculado – dizem/que estes milagres só são possíveis com rosas e/enganos-precisamente no segundo em que a insónia/transmuda os metais diurnos em estrume do coração*

*dizem também/que um duende dança na erecção do enforcado – o fulgor/dos sémenes venenosos alastra no brilho dos olhos e/um sussurro de tinta preta aflora os lábios/ferre a mão de gelo que se aproxima da boca*

*vómito da luz ergue-se/das palavras ditas em surdina*

*a seguir vem o sono/e o miraculado entra no prateado vôo dos cisnes/o dia cansa-se/na brutalidade com que a voz se atira contra as paredes/abrindo fendas/em toda a extensão das veias e dos tendões.*

*quando desperta com o crepúsculo/o miraculado/olha-nos fixamente e sorri/dá-nos uma rosa em forma de estilete – fechamos os olhos/sabendo que este é o maior engano/da eternidade.*

*La quimera urbana de este ciclo de letanías y exaltaciones se adentra en poses audaces que desvelan y denuncian las diversas inquisiciones que están siempre a punto de volver a prender fuego*.<sup>404</sup> (Magalhães, 1981, p.271).

Todo esto se corrobora teniendo en cuenta además que *Horto de Incêndio* fue editado por primera vez pocos meses antes de la muerte de Al Berto, por lo que puede entenderse que este libro es el balance, el “*repaso inmóvil a su propia vida*”. Un diálogo que nos acerca a los recuerdos, en ese ejercicio de memoria que hace el poeta, revivificando sus experiencias desde la escritura, desde ese acto solitario que es la creación.

Escribir, en este sentido, evocando la memoria, es un modo de salirse de la realidad, de la vida que acontece más allá del sujeto poético, máxime si comprendemos los aspectos de la vida de Al Berto, en el momento en que se escribió y publicó *Horto de Incêndio*, huida que parece plenamente justificable.

Por otro lado, aunque la del escritor sea una actividad solitaria que lo aísla del contexto social, es un instrumento que al recuperar la memoria del “yo poético” transforma la experiencia en vivencia y -haciendo al lector partícipe de ella- crea una especie de memoria colectiva, compartiendo todas las experiencias en forma de arte, una forma de representación del pasado en el presente, (el presente del “yo poético”).

---

<sup>404</sup> Del original en portugués: “*Poder-se-á sentir, ainda, a presença das convenções pós-surrealistas e pósbeatnick. Mas acontece que essas convenções são apenas o pano de fundo continuamente ultrapassado por uma vertigem própria e por uma marca de abismo que é, indiscutivelmente, pessoal.*”

*A quimera urbana deste ciclo de litánias e exaltações aventura-se em poses audazes que desvendam e simultaneamente denúnciam as várias inquisições que estão sempre prestes a voltar a atear-se.*

Un pasado sinónimo de dolor, cuajado de heridas, que convierte el discurso albertiano en un discurso complejo y melancólico a la vez, como el mismo poeta explicó:

*“dicen que al poseer todo esto  
podría haber sido un hombre feliz, que tiene  
por defecto interrogarse sobre  
la melancolía de las manos  
esta memoria cuchilla incansable”.*<sup>405</sup>

(Al Berto, 1997, p.167).

Memoria y melancolía, una relación indisociable frecuente en la obra albertiana, con la insistencia de recordar y revivir tiempos pretéritos a través de las *“palabras encendidas”*, en un intento de comprensión para superar, desde ese estado de catarsis, las experiencias de su pasado.

La melancolía es, así, parte indisociable del amor.

Un *“tú”* añorado y ausente, es también la causa de esta melancolía, sentimiento que define la esencia de la poesía albertiana. Muchas veces el amor se realiza únicamente en la mente del poeta, en el nivel de lo onírico o en el de su propia escritura.

*“En Horto de Incêndio la actitud de Al Berto hacia el amor se vuelve más amarga. Sigue transformando en materia poética los fugaces encuentros con los chicos de la calle (“Ligue”) o dirigiéndose a un “tú” que le acompaña (“Aqueronte”); pero el sentimiento dominante más que la melancolía es la amargura, ya que la sombra de la muerte deja su marca en casi todos los*

---

<sup>405</sup> Del original en portugués: *“dizem que ao possuir tudo isto/poderia ter sido um homem feliz, que tem por defeito interrogar-se acerca/da melancolia das mãos/esta memória-lâmina incansável”.*

*textos, como si el poeta tuviera el presentimiento de su propia desaparición*". (Al Berto, 2007, p.15).

Para el escritor inglés Robert Burton, en su *Anatomía de la Melancolía* (1621), "el estado melancólico, era una experiencia existencial. Una tristeza duradera y quizás hasta tediosa, pero envuelta en un aura filosófica". Mientras que para Márcia Tiburi (*Filosofía Cinza*, 2004) es necesario entender la melancolía como manifestación de un proceso dialéctico de silencio. La huida del nihilismo, una fuga de su propia abyección.

Regresando a la alternancia entre nostalgia y melancolía con un discurso en tono más agresivo y más vital, al ir y venir del pasado al presente y viceversa, en *Horto de Incêndio* ese movimiento alcanza un cierto carácter de urgencia y de "Clamor":

*"todo viene con el clamor  
noche tras noche lo que dijimos y  
lo que nunca diremos – el viaje  
con una rama de algodón prendida a los cabellos y  
la sensación fresca de un surco de aves en la piel*

*todo viene con el clamor – los lobos  
los enanos las hadas las putas los maricas y  
la redención de los malos momentos – mientras te afeitas  
ves en el espejo al hombre  
cuya soledad cruzó casi cinco décadas y  
está ahora allí mirándote – quejándose de la tos  
del dolor de los dientes y del corte que la cuchilla hizo  
en un desliz cerca de su fosa nasal*

*no sé quien es – sé sin embargo que se ahogará  
en aquella superficie clara cuando de ella se aleje y  
abra la puerta para salir de casa murmurando: todo*

*viene con el clamor  
dentro de la llamada de la noche*".<sup>406</sup> (Al Berto, 2000, p.606).

El discurso albertiano converge en una literatura que tiene como hilo conductor la recuperación de la memoria, haciéndose el discurso tangible en una escritura contra el olvido, con un carácter obsesivo, intentando asimilar y comprender su pasado en este proceso purificador. De ahí la repetición de algunos conceptos, como sucede en el poema "*Outro Dia*":

*"cae en la mañana del corazón desolado  
la curruca que lejos de aquí cantaba y  
en ese instante  
la tristeza del rostro subió hasta los labios  
para quemar la muerte próxima del cuerpo y  
de la tierra*

*pero si la noche llega  
repleta de luces ilegibles de velos  
de relojes parados –alza las alas  
hiere el aire que te sofoca y no te muevas  
para que yo me quede viéndote destrozar*

---

<sup>406</sup> Del original en portugués: "*tudo vem ao chamamento/noite após noite o que dissemos e/ o que nunca diremos – a viagem/com uma giesta de algodão presa nos cabelos e/a sensação fresca de um sulco de aves na pele*

*tudo vem ao chamamento – os lobos/os anões as fadas as putas as bichas e/a redenção dos maus momentos – enquanto te barbeias*

*vês no espelho o homem/cuja solidão atravessou quase cinco décadas e/está agora ali a olhar-te-queixando-se da tosse/da dor de dentes e do golpe que a lâmina fez/num deslize perto da asa do nariz*

*não sei quem é – sei porém que vai afogar-se/naquela superfície clara quando dela se afastar e/abrir a porta para sair de casa murmurando: tudo/vem ao chamamento/por dentro do clamor da noite.*

*aquello que pienso y ya no escribo – aquello  
que perdió el nombre y se bebe como cicuta  
junto al precipicio y a la belleza de tu cuerpo*

*después  
dejaré avanzar el día con el barco  
que levanta vuelo y trae las malas noticias de los periódicos  
y el olor espeso de las cosas olvidadas – las gafas  
para ver el mar que ya no veo y un dedo incendiado  
trazando en el polvo una ventana de oro  
y de viento”.*<sup>407</sup> (Al Berto, 2000, p.579).

En el poema “*Acordar tarde*” surge otro elemento muy común en la literatura albertiana, un diálogo, una interpelación del “yo poético” consigo mismo, un debate en busca de explicaciones que justifiquen el porqué de la imposibilidad de vivir en el epicentro del exceso como antes, de la ausencia de experiencias amorosas o de la intensidad en su vida.

Es a través de estos diálogos donde el “yo poético” expone al “tú” la soledad y el desamparo al que está irremediamente entregado, y es precisamente este carácter “irremediable” el que se hace presente en *Horto de Incêndio*. Un diálogo que tiene como finalidad mayor liberarse de los “fantasmas” del pasado.

---

<sup>407</sup> Del original en portugués: “*cai na manhã do coração desolado/a toutinegra que longe daqui cantava e/nesse instante/a tristeza do rosto subiu aos lábios/para queimar a morte próxima do corpo e/ da terra mas se a noite vier/cheia de luzes ilegíveis de véus/de relógios parados-ergue as asas/ferre o ar que te sufoca e não te mexas/para que eu fique a ver-te estilhaçar/aquilo que penso e já não escrevo – aquilo/que perdeu o nome e se bebe como cicuta/junto ao precipício e à beleza do teu corpo*

*depois/deixarei o dia avançar com o barco/que levanta vôo e traz as más notícias dos jornais/e o cheiro espesso das coisas esquecidas – os óculos/para ver o mar que já não vejo e um dedo incendiado/esboçando na poeira uma janela de ouro/e de vento”.*

*“llamaron a la puerta – no abriste  
estabas convocando en ese instante a la blancura  
de los dados por lanzar y al cuervo del sr. poe más  
el maléfico hollín de los mares de melville y  
los pasos alrededor del caminante etíope y  
las mujeres de la patagonia que están sentadas  
al caer de la tarde  
a la orilla de insondables glaciares*

*seguías absorto el recorrido del que compraba  
revistas tabaco souvenirs y veía los trenes  
desaparecer en la estación de múnich – pero la calle donde  
te encuentro y te pierdo – muchacho  
a quien ellos se olvidaron decirle que tenía un cuerpo  
de papel ideal para estrujarlo con los dientes  
es verdad- llamaron a la puerta  
pero no podías abrir  
en esta casa sólo sobrevive la memoria turbia  
de los poemas amados – pero nadie más nada  
más allá de la pared de lodo y de la caja de zapatos  
llena de sílabas preciosas – y una mesa pequeña  
con un albatros disecado para vigilar tu alma*

*en un rincón del salón el cigarrillo sigue encendido  
en la punta de los dedos de tu retrato escondido  
detrás del sofá – vuelto hacia la pared  
como tú  
cubierto de moho de miedos y de aburrimiento”.*<sup>408</sup> (Al Berto, 2000,  
p.586).

---

<sup>408</sup> Del original en portugués: “bateram à porta – não abriste/estavas a convocar nesse instante a brancura/dos dados por lançar e o corvo do sr. poe mais/o maléfico negrume dos mares de melville e/os passos em redor do andarilho etíope e/as mulheres da patagônia que estão sentadas/ao fim da tarde/à beira de insondáveis glaciares



En este libro, *Horto de Incêndio*, se evidencia una notable preocupación por describir el entorno del sujeto poético, esa relación entre el poeta y la atmósfera donde desarrolla su labor creativa, su “*poética del espacio*”.

En el poema citado anteriormente, más allá de la tensión existencial que da ritmo constante al texto, las descripciones de lo real y lo concreto (por ejemplo, del albatros disecado), van más allá de la simple referencia ornamental; por cierto, rememora el título del poema de Baudelaire, “L’albatros” (*Les fleurs du mal*).

Se trata de un elemento que contribuye en el diálogo reflexivo del “yo” con el “tú” poético sobre la condición de la apariencia física, un pasado volando en libertad, cruzando geografías y ahora detenido y disecado, observando, pero sin vida, a ese pájaro marítimo, símbolo al que traslada el poeta su propia vida. Lo que fue y lo que es.

El hombre desgarrado por su deseo de elevación y la atracción por la caída, entre lo espiritual, lo sublime y lo majestuoso como es el vuelo del albatros. También hace mención en este poema, (como lo hará en *O anjo mudo*, a Melville (*Moby Dick*) y a E. Allan Poe (*Sr. Corvo*).

---

*seguias absorto o percurso daquele que comprava/revistas tabaco souvenirs e via os comboios/sumirem-se na gare de munique-mais a rua onde/te encontro e te perco-  
rapaz/a quem esqueceram de dizer que tinha um corpo/de papel bom para amachucar  
com os dentes*

*é verdade –bateram à porta/mas não podias abrir/nessa casa só sobrevive a memória  
turva/dos poemas amados –mais ninguém mais nada/além da parede de lodo e da caixa  
de sapatos/cheia de sílabas preciosas – e uma mesa pequena/com um albatroz  
empalhado para te vigiar a alma*

*a um canto da sala o cigarro continua a arder/na ponta dos dedos do teu retrato  
escondido/atrás do sofá – virado para a parede/como tu/coberto de bolor de sustos e de  
aborrecimento”.*

Esto corrobora aún más la idea del paralelismo existente entre el escritor y el “yo poético”, la coincidencia con sus experiencias vividas son más que evidentes. La idea de estar preso, vinculado a un espacio geográfico determinado, a un lugar o a una tierra, en la poesía albertiana es algo sofocante, agobiante, por lo que de inmovilidad tenía para la vida de un nómada como Al Berto.

De ese talante dimana esta poesía descriptiva, que delimita los espacios como un elemento fundamental de la propia poética. En este sentido, no sólo la casa y los objetos sino también la naturaleza, el paisaje del mar, son elementos evocados y descritos por el poeta. (La cuestión del mar, como ya se dijo, entronca con los elementos propios de la literatura nacional, reconstruyéndolos, dándoles otra perspectiva ajena a las glorias de las conquistas ultramarinas).

Sin embargo, el autor desea terminar sus días en este país portugués, reconociéndolo como su territorio, podemos comprobarlo en los cuatro poemas titulados: Lisboa (1), Lisboa (2), Lisboa (3) y Lisboa (4), de melancólica tradición geográfica y portuguesa, “*Finisterrae de una tierra que termina y de un Atlántico que comienza*”.

*“detrás de los muros de la ciudad  
en su corazón profundo de cimientos  
de arcillas y de sísmicos arroyos - crece una voz  
que sube y agrieta la blandura de las casas*

*de la escritura de los innumerables pueblos casi  
nada queda – te tumbas exhausto sobre la cuchilla de la luna  
sin saber que el tajo te corroe y te suprime  
de todas las edades de europa  
más allá –cerca del cuerpo– permanece*

*la tos de los cacilheiros<sup>409</sup> los ojos bizcos  
de los mendigos – el techo donde un navío  
nos separa de un vacío alimentado con suero*

*plátanos blancos se recortan luminosos en la mirada  
de quien nos mira contra un cielo desesperado – jardín  
de iris azucenas palmeras cubiertas de rocío y  
el puente que nos lleva a los campos del sur – lisboa*

*lugar último de la risa  
que ya no te puede salvar del “cementerio de los placeres”  
y mueres  
cargado de tristeza y de misterios – mueres  
en algún lugar  
sentado en una plazuela de barrio – la mirada fija  
en el infierno marítimo de las aves”.<sup>410</sup> (Al Berto, 2000, p. 596).*

---

<sup>409</sup> “Cacilheiro” son las embarcaciones de línea que cruzan a cada momento el Tajo en Lisboa, hasta la cercana localidad de Cacilhas que le da su nombre.

<sup>410</sup> Del original en portugués: “por trás dos muros da cidade/no seu coração profundo de alicerces/de argilas e de sísmicos arroios – cresce uma voz/que sobe e fende a brandura das casas

*da escrita dos inumeráveis povos quase/nada resta – deita-te exausto na lâmina da lua/sem saberes que o Tejo te corrói e te suprime/de todas as idades da Europa*

*mais além – para os lados do corpo – permanece/a tosse dos cacilheiros os olhos revirados/dos mendigos – o tecto onde um navio/nos separa de um vácuo alimentado a soro*

*plátanos blancos recortam-se luminescentes no olhar/de quem nos olha contra um céu desesperado – jardim/de íris açucenas palmeiras cobertas de rocío e/a ponte que nos leva aos campos do sul – lisboa*

*lugar derradeiro do riso/que já não te pode salvar do cemitério dos prazeres*

*e morres/carregado de tristezas e de mistérios – morres/algures/sentado numa praceta de bairro – o olhar fixo/no inferno marítimo das aves”.*

Muchos son los versos en los que el “yo *poético*” menciona el mar y compone el texto con descripciones y campos semánticos de ese mismo entorno, la insistencia en nombrar elementos marítimos confirma la cercanía entre estas referencias temáticas y el “*sujeto poético*”.

En “*Carta de Émile*” y “*Resposta a Émile*”, el diálogo establecido conduce a esa soledad propia y común de la generación de poetas y escritores contemporáneos de Al Berto, postulada otrora por el filósofo Rousseau, constituyendo el arte poética de una generación que aprendió a conformarse con la soledad del abismo que los seres humanos terminan por experimentar.

No se está tratando en estos poemas de la soledad como resultado del aislamiento social, sino de la separación ideológica y sentimental del individuo respecto a la sociedad en la que vive.

#### *Carta de Émile*

*“mi ciudad tenía un río  
de donde sube hoy el olor a corazones de lodo  
y un efluvio de azufre y de moscas rondando  
las cabezas de los vivos*

*los puentes  
los que vi desmoronarse en las imágenes de los periódicos  
continúan de pie en algún lugar de la memoria*

*pero no podíamos salir de allí  
ir a hablar o cambiar fuese lo que fuese – o resistir  
- porque no teníamos nada que cambiar excepto  
el hambre y las ganas inquebrantables de vivir*

*ni pan ni balas  
ni esperanza – y cada uno de nosotros se metamorfoseó  
en un cementerio ambulante – cada uno de nosotros  
sepultó el alma una cantidad deshumana  
de dolor y de muertos*

*todo se descompone  
se pudre  
y las manos se entierran bajo el estiércol de las horas – así  
te escribo  
sentado en la parte más triste de mi cuerpo  
noche adentro  
la boca llena de huesos – hasta que irrumpa la mañana  
y lo tiros vuelvan a empezar  
y la ceniza del cigarro caiga en el suelo*

*y en mí crezca una alegría maligna”.*<sup>411</sup>  
(Al Berto, 2000, p. 600).

---

<sup>411</sup> Del original en portugués: “A minha cidade tinha um rio/donde sobe hoje o cheiro a corações de lodo/e um eflúvio de enxofre e de moscas cercando/as cabeças dos vivos

as pontes/as que vi ruírem nas imagens dos jornais/continuam de pé algures na memória

mas não podíamos sair dali/ir falar ou trocar fosse o que fosse – ou resistir/-porque não tínhamos nada para trocar excepto/a fome e a vontade inabalável de viver

nem pão nem balas/nem esperança – e cada um de nós metamorfoseou-se/num cemitério ambulante – cada um de nós/sepultou na alma uma quantidade desumana/de dor e de mortos

tudo se decompõe/apodrece/e as mãos enterram-se no estrume das horas – assim/te escrevo/sentado na parte mais triste do meu corpo/noite adentro/a boca a encher-se-me de ossos – até que irrompa a manhã/e os tiros recomecem/e a cinza do cigarro caia no chão/ e em mim cresça uma alegria maligna”.

*Respuesta a Émile*

*“la guerra de aquí no mata – pero abre fisuras  
en los nervios – es lo que te puedo decir  
de este país que elegí para enflaquecer*

*la ciudad es un montón de basura y de tapias  
de chatarra y de casas que se desmoronan  
y la realidad estropeó los ojos de los niños*

*en el fin del cuerpo en que me escondo se esparció  
la tiniebla donde  
guardo la corola azulina de tu ausencia*

*y el murmullo nítido de un mar que canta  
y un calor sísmico en los labios que besaste*

*se me hace difícil continuar escribiéndote  
lo que me destruye – sé que estoy jodido  
y tú ya no eres mío*

*me preparo para entreabrir los ojos y  
dejar derramar el oleoso llanto de las lágrimas  
y de las cosas tristes”.<sup>412</sup> (Al Berto, 2000, p.601).*

---

<sup>412</sup> Del original en portugués: “a guerra daqui não mata - mas abre fissuras/nos nervos –  
é o que te posso dizer/deste país que escolhi para definirhar

*a cidade é um amontoado de lixo de tapumes/de sucata e de casas que se desmoronam  
e/a realidade estragou os olhos das crianças*

*no fim do corpo em que escondo espalhou-se/a treva onde/ guardo a corola azulínea de  
tua ausência*

El “*Émile*” de los poemas de Al Berto es el *Emilio* de Rousseau, y dentro de la obra albertiana nos hace pensar que este diálogo está de acuerdo con la idea de que es “*la sociedad la que corrompe al hombre*”. La utilización del *Émile* de la Ilustración en el contexto de la obra albertiana puede entenderse en relación con la temática teorizada por el filósofo.

“*El Emilio*”, a quien las *cartas-poema* de Al Berto van dirigidas, pone de manifiesto la soledad abismal de los hombres, debido a diferentes vicisitudes: la soledad por la ausencia del amor, por el sufrimiento ante la enfermedad y el dolor irreversibles, o por la falta de esperanza en mitad del vértigo de este mundo.

*Horto de Incêndio* es un discurso impregnado de tono elegíaco, una meditación sobre la muerte. El acercamiento del “*yo poético*” Al Berto, en relación con la persona *Alberto*, llega a su punto máximo, se funden a través de los versos en un abrazo fúnebre, dentro de este huerto de sílabas incendiadas --donde recupera desde la memoria su “*recherche du temps perdu proustiano*”-- que le sirven al poeta como alivio y bálsamo ante una situación difícil, acercándole hacia un silencio definitivo y total.

La pérdida de personas queridas, las metamorfosis del cuerpo, el dolor, la enfermedad, la decrepitud, etc, son temas presentes en el libro, de forma más explícita en poemas como “*Sida*” o este que sigue a continuación, “*Senhor da asma*”

*“tumbado hace mucho tiempo – el cigarrillo encendido  
con un ojo de tigre que llega de la noche y*

---

*e o marulho nítido de um mar que canta/e um calor sísmico nos lábios que beijaste  
é-me difícil continuar a escrever-te/o que destrói – sei que estou fodido/e tu já não és  
meu  
preparo-me para entreabrir os olhos/e deixar escorrer a convulsão oleosa das lágrimas/e  
das coisas tristes.*

*allá afuera  
se percibe todavía la húmeda incandescencia de los junquillos  
el rumor sordo de las hermosas voces por el jardín donde  
el florecido manzano se recorta en el intenso cielo de verano  
(...)  
pero nada es perfecto (...)  
me falta tiempo para buscar el tiempo perdido (...)*<sup>413</sup>  
(Al Berto, 2000, p.590).

Vemos como en este poema hace alusión a Marcel Proust, dándonos a entender el poeta que tiene entre sus manos la obra del francés *En busca del tiempo perdido*.

*“...llevo una semana colocando libros-conmovido  
acabé ahora de sacudir el polvo acumulado  
dentro de las páginas del señor del asma  
es todo por hoy”.*<sup>414</sup>  
(Al Berto, 2000, p. 590).

Proust sufría de asma; en estos versos Al Berto rememora el ambiente idílico y seductor de aquella atmósfera del libro, pero el asma sofoca su respiración, un “*ritmo ahogado*” que merma su capacidad, alargando sus

---

<sup>413</sup> Del original en portugués: “*deitado há muito tempo – o cigarro luzindo/com um olho de tigre vindo da noite e/lá fora/ainda se apercebe a húmida incandescência das frésias/o rumor surdo de vozes belas pelo jardim onde/a florida macieira se recorta no intenso céu de verão*

*(...)  
mas nada é perfeito (...)  
falta-me o tempo para procurar o tempo perdido...”*

<sup>414</sup> Del original en portugués: “*ando há uma semana arrumando livros- comovido/ acabei agora mesmo de sacudir/ o pequeno novelo de poeira acumulada/ no interior das páginas do senhor da asma/*

*por hoje é tudo”.*



versos en el frenético ímpetu de la escritura, donde el poeta reflexiona sobre el cuerpo, tiempo, vida y finitud, sabiendo “*que el hombre es un ser para la muerte*” en la máxima *heideggeriana*.

La expresión escrita, el lenguaje, es una forma de no perderse en el silencio por la falta de respiración, de hálito vital. Se trata de un proceso de superación del desamparo y, en este sentido, toda la literatura albertiana se inserta en la dualidad de la experiencia y del recogimiento, del placer desmedido y de la reflexión, entre los huertos (la vida) y los incendios (la consumación de la existencia).

La obra de Al Berto vive la tensión de sus múltiples personalidades y la obsesión por su experiencia de juventud, que el autor presenta de manera reincidente en sus diálogos entre el “*yo poético*” y el “*tú*”, donde podemos ver que esta relación se hace más sólida.

Las metáforas del sufrimiento, del abandono y de la enfermedad arrastran al poeta a un estado de melancolía – que se convierte en un proceso coadyuvante ante la situación de padecimiento- nos adentra y nos hace cómplices a los lectores de ese territorio gélido de la intemperie y de la desnudez ante la muerte.

El poema “*Sida*” registra el cansancio del poeta, su estado emocional por la certeza de la muerte próxima; con un tono elegíaco de auténtica amargura nos describe estas pérdidas y este deterioro físico de algunas personas de su entorno y lo hace desde el corazón más profundo del dolor y de la pena.

*“aquellos que tienen nombre y nos llaman por teléfono  
un día adelgazan – se van  
nos dejan abocados al abandono  
dentro de un dolor inútil mudo  
y voraz*

*archivamos el amor en el abismo del tiempo  
y más allá de la piel negra del disgusto  
presentimos vivo  
al pasajero ardiente de las arenas – el viajero  
que irradia un olor a violetas nocturnas*

*encendemos entonces una llamarada en los dedos  
nos despertamos temblorosos confusos – la mano quemada  
junto al corazón*

*y nada más se mueve en el centrifugado  
de los segundos – todo nos falta  
ni la vida ni lo que de ella queda nos consuela  
la ausencia fulgura en la aurora de las mañanas  
y con el rostro aún sucio de sueño oímos  
el rumor del cuerpo llenándose de pena*

*así guardamos las nubes breves los gestos  
los inviernos el reposo la somnolencia  
el viento  
arrastrando lejos las imágenes difusas  
de los que amamos y no volvieron  
a llamar por teléfono”.<sup>415</sup> (Al Berto, 2000, p.592).*

---

<sup>415</sup> Del original en portugués: “aqueles que têm nome e nos telefonam/um dia emagrecem – partem/deixam-nos dobrados ao abandono/no interior duma dor inútil muda/ e voraz

*arquivamos o amor no abismo do tempo/e para lá da pele negra do desgosto  
pressentimos vivo/o passageiro ardente das areias – o viajante/que irradia um cheiro a  
violetas nocturnas*

*acendemos então uma labareda nos dedos/acordamos trêmulos confusos – a mão  
queimada/junto ao coração*

“Sida” es la expresión misma de una angustia honda “por el duelo”, por la pérdida de personas cercanas, por la ausencia de comunicación (que es la muerte) y el padecimiento del poeta que lo vive desde su experiencia; no deja de ser *una metáfora social*, por la repercusión que la enfermedad ha causado en nuestra sociedad contemporánea.

El poema, en su totalidad, se convierte en “*un grito colectivo*” de aflicción y desahogo.

*“ni la vida, ni lo que de ella queda nos consuela”.*

El texto funciona como medio que da voz al sujeto que padece la pérdida, que se queda en soledad y frente al muro de la resignación aceptando las limitaciones del ser humano.

Esta reflexión también está presente en el poema, “*Mektoub*”, (cuyo significado en árabe sería “*estaba escrito*”, o el equivalente a “*destino*”, esos acontecimientos que nos vienen dados por causas ajenas a la voluntad humana). “*Mektoub*” es un poema desbordante en imágenes y en luminosidad que nos conducen al desierto, a la mayor soledad posible, a ese territorio de infinitas arenas y de eternidades.

Para Al Berto la muerte es “*Mektoub*”, ese destino inevitable donde nos transmite la sensación de un tiempo detenido, (como pudiera causarnos la sensación cualquiera de esas ciudades o aldeas del Magreb que el poeta

---

*e mais nada se move na centrifugação/dos segundos – tudo nos falta*

*nem a vida nem o que dela resta nos consola/a ausência fulgura na aurora das manhãs  
e com o rosto ainda sujo de sono ouvimos/o rumor do corpo a encher-se de mágoa*

*assim guardamos as nuvens breves os gestos/os invernos o repouso a sonolência  
o vento/arrastando para longe as imagens difusas/daqueles que amamos e não  
voltaram/a telefonar”.*

conoció y a quien le fascinaba “*su puesta en escena*”, los nómadas, las palmeras, las rosas del desierto, la voz del almuédano desde el minarete invocando a la oración, imágenes todas ellas diametralmente opuestas a aquellas otras de sus viajes por ciudades de la Europa occidental).

*“la luminosidad es una placa de zinc colgada  
del cielo del desierto*

*alrededor*

*la inmensidad de las arenas vibra contra el caos  
de piedra y de euforbios que se multiplican  
hasta perderse de vista*

*el aliento inquieto de los caballos enciende  
la pólvora de las fiestas inesperadas  
una lechuza muere  
en la cima azucarada de la palmera  
caminas  
asediada por el canto agudo del almuédano  
llamando a la oración*

*mektoub*

*lugares donde la vida se detuvo  
hace siglos – donde el corazón de los hombres  
es una rosa nómada y calcárea  
entre el límite del agua escasa y de esta tierra seca  
mal bendecida – caminas  
en la llana noche de las pizarras  
en las yugadas de súplicas y recogimiento donde  
quizá se esconda*

*el contorno casi tierno del rostro de dios”*.<sup>416</sup>

(Al Berto, 2000,p. 588).

La referencia a lo divino (espiritual), a través de la búsqueda del “*contorno casi tierno del rostro de dios*”, también surge en el poema “*Horto*”, que junto con otro poema “*Incêndio*” dan título al libro. Este poema “*Horto*” de *Horto de Incêndio*, como anteriormente comenté, nos lleva al Huerto de los Olivos, en Jerusalén, donde oraba Cristo y donde sufrió el tormento de la soledad, -no de la soledad que apacigua y da calma en el recogimiento y en la oración, sino de una soledad creada por la incompreensión de muchos, por el odio y el abandono-.

Al igual que Cristo, el poeta también está solo y se pregunta y sufre en el silencio de ese incendio que lentamente lo va calcinando. Ahí se da el momento de la entrega y la preparación para la muerte, al igual que Cristo, Al Berto está en la más absoluta soledad.

---

<sup>416</sup> Del original en portugués: “*a luminosidade é uma placa de zinco suspensa/do céu do deserto*

*em redor/a imensidão das areias vibra contra o caos/de pedra e de eufórbios que se multiplicam/a perder de vista*

*o bafo inquieto dos cavalos acende/a pólvora das festas inesperadas*

*uma coruja morre/no cimo açucarado da tamareira*

*caminhas/sitiada pelo canto agudo do muezzin/chamando à oração*

*mektoub*

*sítios onde a vista cessou e tudo está escrito/há séculos – onde o coração dos homens/é uma rosa nómada e calcária*

*no limite da escassa água e desta terra seca/mal abençoada – caminhas/na plana noite das ardósias/nas jeiras de súplicas e recolhimento onde/talvez se esconda/o contorno quase terno do rosto de deus”.*

(Según la tradición, Cristo fue allí arrestado por los legionarios romanos. Zacarías lo señala como el lugar donde la divinidad ha de iniciar la redención de los muertos al final de los tiempos, por lo que su importancia simbólica es, tanto para cristianos como para judíos, esencial).

El poema "*Horto*" es un recorrido hasta la esfera del origen de todo. Un regreso al paraíso donde "*hombres ciegos buscan la visión del amor*", revelando un paraíso corrompido, un lugar donde "*al fondo desde muy lejos se oye/un lamento oscuro...*"

La escenificación dramática, las descripciones de los paisajes, elemento fundamental de esta poesía, están presentes en los poemas de este libro. Sin embargo, regresando a la interpretación del poema que se ciñe a la tradición judeo-cristiana, es la propia cultura de Alberto Piedwell Tavares y la del "*sujeto poético*", la que lo propicia.

Son textos, vía-crucis dolorosos, de aspecto dramático, relacionados con escenas del barroco y de lo religioso que ya se había evidenciado en otros momentos de la obra albertiana, como ejemplo gráfico la fotografía de Paulo Nozolino, a la que nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, que tanta controversia generó, (recordemos cómo Al Berto representa, a la manera de una obra de Caravaggio, esa pose para portada de su obra *O Medo*), un gesto de sumisión entre lo erótico y lo místico, que revela el interés del autor y el conocimiento bíblico que tenía para expresar su aflicción y su amargura, -al igual que Cristo, en un itinerario de pasión y muerte que Al Berto consumó hasta el límite-.

Es importante resaltar también ese "*aspecto evangélico*" de la obra albertiana, en esta etapa final, una vez que su obra ha ido asumiendo un carácter mayormente reivindicativo y transgresor, encuadrándose dentro de un estilo de "*literatura queer, homoerótica*", cosa que altera los elementos propios de la cultura portuguesa, modelándolos, para llevarlos hasta un terreno muy personal y hacer de ellos un *aggiornamento*, una reactualización en consonancia a los tiempos poéticos del momento.

En “*Notas para o diário*” la estructura del poema cambia, asumiendo la forma de prosa poética. Se utilizan recursos propios de la poesía como paronomasias y aliteraciones (repetición de frases y palabras), buscando ritmo para el texto.

En este caso la frase “*a dor de todas as ruas vazias*” se repite en el poema media docena de veces, dándole un tono de letanía al texto, a modo de reafirmación del sentimiento de abandono y soledad que se transmite mediante ese verso metafórico.

*“el dolor de todas las calles vacías”.*

Nos recuerda la poesía más primitiva y ancestral galaico-portuguesa, tipos estróficos, con letanías versiculares salmodiadas en los entierros con claras reminiscencias judaicas. Esquemas frecuentes en “*las poesías ibéricas*” desde las cantigas de amigo, con unidad rítmica constituida por un par de estrofas y que puede verse reducida a dos grupos de dos hasta la reelaboración de esas estructuras tradicionales por Gil Vicente y por Lope de Vega.

Además lo sagrado surge una vez más en forma de reclamación, una reclamación por el abandono, hasta por parte de Dios, quedando la escritura como refugio; aunque el “*yo poético*” anuncie que también este recurso se ha acabado.

*“dios tiene que ser sustituido rápidamente por poemas, sílabas sibilantes, lámparas encendidas, cuerpos palpables, vivos y limpios.*

*el dolor de todas las calles vacías.*

*me siento capaz de caminar con la lengua aguzada de este silencio, y en su simplicidad, en su claridad, en su abismo.*

*me siento capaz de acabar con este vacío, y de acabar conmigo mismo.*

*el dolor de todas las calles vacías*

*pero me gusta la noche y la risa de las cenizas. me gusta el desierto, y el acaso de la vida. me gustan los engaños, la suerte y los encuentros inesperados.*

*pernocto casi siempre en el lado sagrado de mi corazón, o donde el miedo tiene la precariedad de otro cuerpo.*

*el dolor de todas las calles vacías.*

*pues bien, mario – el paraíso se sabe que llega a lisboa en la fragata del alfeite. basta poner una luna nerviosa en la cima del mástil, y mandar bajar el dosel.*

*es esto lo que necesito decir: de aquí nadie sale sin registro*

*el dolor de todas las calles vacías*

*sucio los ojos con sangre. llueve torrencialmente. la película acabó. no nos conoceremos nunca.*

*el dolor de todas las calles vacías.*

*los poemas adormecen en el desasosiego de la edad. fulguran en la perturbación de un tiempo cada día más corto. Y, a veces, les escucho en el trance de la noche. me asolan las imágenes, se me rompen las metáforas insidiosas, cochinas...y nada escribo.*

*el regreso a la escritura terminó. la vida toda jodida – y el alma agujerada por una añoranza del tamaño de este mar.*



*el dolor de todas las calles vacías*".<sup>417</sup>

(Al Berto, 2000, pp. 594 y 595).

---

<sup>417</sup> Del original en portugués: "deus tem que ser substituído rápidamente por poemas, sílabas sibilantes, lâmpadas acesas, corpos palpáveis, vivos e limpos.

*a dor de todas as ruas vazias.*

*sinto-me capaz de caminhar na língua aguçada deste silêncio. e na sua simplicidade, na sua clareza, no seu abismo.*

*sinto-me capaz de acabar com esse vácuo, e de acabar comigo mesmo.*

*a dor de todas as ruas vazias.*

*mas gosto da noite e do riso de cinzas. gosto do deserto, e do acaso da vida. gosto dos enganos, da sorte e dos encontros inesperados.*

*pernoito quase sempre no lado sagrado do meu coração, ou onde o medo tem a precariedade doutro corpo.*

*a dor de todas as ruas vazias.*

*pois bem, mário – o paraíso sabe-se que chega a lisboa na fragata do alfeite. basta pôr uma lua nervosa no cimo do mastro, e mandar arrear o velame.*

*é isto que é preciso dizer: daqui ninguém sai sem cadastro.*

*a dor de todas as ruas vazias.*

*sujo os olhos com sangue. chove torrencialmente. o filme acabou. não nos conheceremos nunca.*

*a dor de todas as ruas vazias.*

*os poemas adormeceram no desassossego da idade. fulguram na perturbação de um tempo cada dia mais curto. e, por vezes, ouço-os no transe da noite. assolam-me as imagens, rasgam-me as metáforas insidiosas, porcas...e nada escrevo.*

*o regresso à escrita terminou. a vida toda fodida – e a alma esburacada por uma saudade tamanho deste mar. a dor de todas as ruas vazias".*

Quizá el lado más espiritual del poeta surja en este último trabajo con más intensidad por la presencia de la enfermedad y de la muerte que se anuncia, percibidas éstas con angustia por el “yo poético”, pues *“fulguran en la perturbación de un tiempo cada día más corto.”*

En la prosa lírica que es donde el dolor debe encontrar el espacio idóneo para expresarse, se convierte en un sufrir fragmentado, constituyéndose, unas veces sí, otras veces no, en un medio de expresión angustioso.

Pero, con el paso de los días, el “yo poético” albertiano se siente incapaz de escribir, va cerrando esta etapa final de su vida y de su obra, una vez que le asaltan...

*“las imágenes, me rompen las metáforas insidiosas, cochinas...y nada escribo.*

*El regreso a la escritura terminó.*

*La vida toda jodida – y el alma agujerada por una agonía del tamaño de este mar”.*

Una ansiedad que podemos sentir en otros poemas, “*Não cantes*”, donde el “yo poético” invita a callar delante del sufrimiento, “*antes y después de la alegría*” y “*antes y después del pánico*”.

Esta “*poética de vértigo*” que tienen los libros de Al Berto, se refuerza con esa apremiante dosis de urgencia que enfatiza su poesía, inclusive aquella de sus primeras obras, y no sólo en este último libro, testimonio final, cuyo agotamiento y deterioro se hace visible en una poesía visionaria y experimental, como la que proponía Arthur Rimbaud a finales del siglo XIX.

*mira alrededor de los bosques las veredas destruidas  
por la explosión devastadora de las minas y escucha  
las voces límpidas que murieron en el poema*

*antes y después de la alegría*  
*antes y después del pánico*  
*grava en la pared desconchada del aire*  
*el surco tenue de la infancia – y háblame de ella*  
*acércate*  
*para ver el horror tranquilo de las imágenes*  
*en el fondo de mis ojos*

*antes y después de la alegría*  
*antes y después del pánico*

*inclínate en aquella terraza frente al enemigo*  
*donde un rostro de estuco arde y*  
*un hierro redujo la memoria a nada*

*antes y después de la alegría*  
*antes y después del pánico*

*alrededor de las casas demolidas al anochecer*  
*la luz incontrolable - y alguien*  
*atraviesa el desierto*  
*con un niño de jade en los brazos*  
*antes y después de la alegría*  
*antes y después del pánico*  
*pero*  
*siempre durante el sufrimiento*  
*no cantes”.<sup>418</sup> (Al Berto, 2000, p.605).*

---

<sup>418</sup> Del original en portugués: “olha em redor dos bosques as veredas destruídas/pela explosão devastadora das minas e ouve/as vozes límpidas morrerem no poema

antes e depois da alegria/antes e depois do pânico

grava na parede esboroada do ar/o sulco tênue da infância – e fala-me dela/aproximate/para veres o horror tranqüilo das imagens/no fundo dos meus olhos

## 10.1.- Al Berto y Rimbaud: la muerte

*“Escribir es una manera de aprender a morir”. (Montaigne).*

La segunda parte de *Horto de Incêndio*, “*Morte de Rimbaud*,” leída, como ya dijimos, en el Coliseo de Lisboa el 20 de noviembre de 1996, dividida en cuatro partes, en prosa lírica, clausura la obra albertiana publicada en vida, se trata de un recorrido por los temas habitualmente tratados por Al Berto, por la voz de su “yo poético” y por la voz de Rimbaud.

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud y Al Berto han estado vinculados por mediación de sus versos, la obra albertiana “*sufrió influencias*” de la obra de Rimbaud, no sólo por las referencias recogidas en sus textos, como “*Regresso às histórias simples*” (de *Uma Existência de Papel*) donde hace alusiones al poeta y a la obra rimbaudiana

*“te emborrachabas  
en la travesía de aquel verano bebías mucho vino  
en el vértigo de fogosos cuerpos poco sabías  
sobre los celos y la traición*

*confiabas demasiado en ti eras alto y delgado  
nunca traficaste armas en Harrar  
tenías el pecho cansado y el caminar lento*

---

antes e depois da alegria/antes e depois do pânico

debruça-te naquele terraço virado ao inimigo/onde um rosto de estuque arde e/um ferro reduziu a memória a nada

antes e depois da alegria/antes e depois do pânico

em volta das casas demolidas o anoitecer/o lume incontrolável – e alguém/atraversa o deserto/com uma criança de jade nos braços

antes e depois da alegria/antes e depois do pânico/mas/sempre durante o sofrimento não cantes”.

*y jamás pernoctaste bajo el cielo de Alejandría*

*escucha*

*a partir de hoy te abandono para siempre*

*en el silencio de quien escribe versos*

*en Portugal*

*tienes treinta y siete años como Rimbaud*

*quizá sea tiempo para empezar a morir”*.<sup>419</sup>

(Al Berto, 2000, p.532).

En este poema “*Regresso às histórias simples*” (1985), queda clara la relación con la vida y obra de Rimbaud en la literatura albertiana, las referencias a los lugares recogidos por el poeta francés en sus viajes por Europa, como también sus viajes a Harrar ejerciendo su actividad como traficante de armas, (tal como quedó documentado en su correspondencia personal).

El principio de la muerte, “*comenzar a morir*”, nos aproxima a la dimensión del silencio. No poder nunca más contar, ni cantar, ni decir, ni nombrar, significa celebrar la muerte de la escritura con silencio. Ese “*yo poético*” de la literatura albertiana parece haber estado siempre cercano a la muerte, o cuando menos, anticipándolo a los lectores en su poética, nostálgica y melancólica, donde ese final (que es muerte) será el último recurso frente a la imposibilidad y al desasosiego interior de su existencia.

---

<sup>419</sup> Del original en portugués: “*embebedavas-te/na travessia daquele verão bebias muito vinho/na vertigem de fogosos corpos pouco sabias/acerca do ciúme e da traição*

*confiavas demasiado em ti eras alto e magro/nunca traficaras armas em Harrar/tinhas o peito cansado o andar lento/e jamais pernoitaras sob o céu da Alexandria*

*escura/a partir de hoje abandono-te para sempre/ao silêncio de quem escreve versos/em Portugal*

*tens trinta e sete anos como Rimbaud/talvez seja o tempo de começares a morrer”*.

“*Morte de Rimbaud*”, poemas sin títulos (los textos de I a III), son una introducción, un diálogo con el lector, que tienen como objetivo preparar el acto final (el poema último, IV).

Desde el punto de vista estético recitar la muerte, anunciarla verbalmente adquiere una dimensión de confesión, de última palabra, de testamento. *Horto de Incêndio* contiene el carácter grave, trágico y romántico en cuanto a la exposición que se hace pública de la muerte.

(Poema I)

*“ todos los pájaros se calmaron  
los niños bajaron de los árboles, guardaron los juegos,  
recogieron la casa.*

*la noche está cerca.*

*levanto la cabeza y dejo la voz deambular dentro  
de este silencio de agua y de estrellas.*

*la noche está cerca.*

*dejo el cuerpo resbalar por el polvo luminoso.  
enciendo un cigarrillo, me pongo a hablar con mi fantasma.  
lejos de aquí, la ciudad se adornó con sus crímenes  
de neón, con sus traiciones.  
oigo hélices de barcos, motores, mientras un rostro  
agita la mano.*

*la verdad es que pasé la vida huyendo, de ciudad en  
ciudad, con un susurro cortante entre los labios.  
y crucé ciudades y calles sin nombre, carreteras,  
puentes que conectan una tiniebla con otra tiniebla.*

*camino como siempre caminé, dentro de mí –*

*rompiendo paisajes, surcando mares, devorando imágenes.*

*la absenta, ese alcohol que me permitió medir el  
tiempo con el movimiento de los astros.  
y vi la vida como un barco a la deriva, vi ese barco  
intentar regresar hasta el puerto – pero los puertos son ojos  
gigantes  
que vigilan los océanos. sirven para llevarnos el cuerpo  
hasta uno de ellos y morir.*

*la noche está cerca*

*veo encenderse manos volátiles, y una sed de  
pozos y de nomadismo.  
surco la arena que sitia las ciudades abandonadas.  
abro hendiduras en la memoria, y la noche surge con sus  
ciudades quemadas, desiertas – y el viento...el viento centellea  
donde crece el lobo que me ronda el sueño.  
extiendo la mano, cojo el revólver, pero nada sucede.*

*de nada me serviría inventar otra vez el río de las  
palabras, de nada me serviría saber la geometría exacta de los  
cristales,  
o redibujar el cuerpo y perfeccionarlo.  
me quedo así, inerte, al borde de la noche...mirando el brillo  
de la luna chorreando agua.  
el regreso nunca fue posible.  
el verdadero fugitivo no regresa, no sabe regresar.  
reduce los continentes a distancias mentales.  
aprende el habla de los otros – y, por encima de él,  
las constelaciones van trazando el tormentoso destino de los  
hombres.*

*presiento una sombra envolviéndome. oigo*

*músicas...espirales de sonido subiendo a los suburbios del alma.  
y enciendo la luz de las pirámides, donde el tiempo no  
fue inventado, y reniego la alegría.  
no sembraré mi descontento, por donde pase,  
ni mis traiciones”.* <sup>420</sup> (Al Berto, 2000, pp. 609 y 610).

---

<sup>420</sup> Del original en portugués: “*todos os pássaros sossegaram/as crianças desceram das árvores, guardaram os jogos, recolheram a casa.*”

*a noite está próxima.*

*levanto a cabeça e deixo a voz deambular por dentro deste silêncio de água e de estrelas.*

*a noite está próxima.*

*deixo o corpo escorregar na poeira luminosa.*

*acendo um cigarro, ponho-me a falar com o meu fantasma.*

*longe daqui, a cidade enfeitou-se com seus crimes de néon, com suas traições.*

*ouço hélices de barcos, motores, quando um rosto esvoaça ao alcance da mão.*

*a verdade é que passei a vida a fugir, de cidade em cidade, com um sussurro cortante nos lábios.*

*e atravessei cidades e ruas sem nome, estradas, pontes que ligam uma treva e outra treva.*

*caminho como sempre caminhei, dentro de mim – rasgando paisagens, sulcando mares, devorando imagens.*

*o absinto, esse álcool que nos permitiu medir o tempo no movimento dos astros.*

*e vi a vida como um barco à deriva. vi esse barco tentar regressar ao porto – mas os portos são olhos enormes que vigiam os oceanos. servem para levarmos o corpo até um deles e morrer.*

*a noite está próxima*

*vejo acenderem-se mãos voláteis, e uma sede de poços e de nomadismo.*

*sulco a areia que sitia as cidades para trás abandonadas.*

*abro fendas na memória, e a noite surge com suas cidades queimadas, desertas – e o vento...o vento cintila onde cresce o lobo que me ronda o sono.*

*estendo a mão, pego no revólver, mas nada acontece.*



En el primer poema hay un acercamiento al espacio de la dramatización, la noche que se acerca, la descripción del entorno y la desolación. Afuera parece que no hay vida, se retiran los personajes y los objetos del paisaje escénico: “*los niños bajaron de los árboles*”, “*guardaron los juegos*”, “*recogieron la casa*”, “*queda el silencio*”, hablar con su “*fantasma*” y el recurso de la memoria habitual en la escritura albertiana para fomentar los recuerdos de su pasado, sabiendo que no es posible el regreso ni tan siquiera reinventándolo con el fluir de las palabras.

Otro aspecto propio de la obra albertiana que de nuevo se repite es el ir y venir, no pertenecer a nada, ni permanecer en nada, siempre en constantes huidas, viajes “*de ciudad en ciudad, con un susurro cortante en los labios*”. Esos vagabundeos o errancias, fruto de su inquietud, de su búsqueda y de sus temores, guardan, con todo, la intención del regreso; en sus poemas serán “*movimientos de superación*” entre el plano de lo real y la experiencia deseada, entre lo imaginado por el poeta y lo vivido desde la experiencia.

---

*de nada me serviria inventar outra vez o rio das palavras, de nada me serviria saber a geometria exacta dos cristais, ou redesenhar o corpo e aperfeiçoá-lo.*

*fico assim, inerte, à beira da noite...olhando o brilho da lua jorrando águas.*

*o regresso nunca foi possível.*

*o verdadeiro fugitivo não regressa, não sabe regressar. reduz os continentes a distâncias mentais.*

*aprende a fala dos outros – e, por cima dele, as constelações vão esboçando o tormentoso destino dos homens.*

*pressinto uma sombra a envolver-me. ouço músicas....espirais de som subindo aos subúrbios da alma.*

*e acendo o lume das pirâmides, onde o tempo não foi inventado, e renego a alegria.*

*não sementearei o meu desgosto, por onde passar.*

*nem as minhas traições”.*

Los *modernistas* instauraron un nuevo tipo de literatura, ejemplo de este nuevo tipo de arte es la lírica que presenta la obra de Arthur Rimbaud; la propia obra y correspondencia del autor cumplen con este objetivo, además de la influencia ejercida en los poetas de la *generación beat*.

Su libro *Iluminaciones* y la historia de su publicación es un ejemplo de la “*liaison*” entre Rimbaud y Verlaine, entre Rimbaud y Al Berto. (Verlaine, amigo y antiguo amante de Rimbaud, fue quién puso título a la obra participando en su publicación). El libro contiene una serie de poemas en prosa, escritos en su mayor parte durante la estancia del poeta en Inglaterra y después de que Verlaine le hubiese abandonado. Hay, en la obra poética de Al Berto, una relación simbólica directa entre las dos parejas, una real y la otra ficticia y literaria.

En el modernismo el vínculo entre lírica y subjetividad se separó, debido a la relación que el poeta pasó a establecer con su entorno, tratando de proyectar el “*yo poético*” a un espacio más allá de su propio ámbito, de su ser, pasando de una lírica más íntima a otra lírica donde se exterioricen los sentimientos del poeta.

La búsqueda de un medio para expresar la subjetividad del “*yo poético*” albertiano, la comunicación con el mundo exterior, se dará mediante el uso de la experiencia rimbaudiana, en relación con la lírica de ambos autores: *Al Berto* y Rimbaud, cuando no entre sus vidas reales.

Es una poética que se da a través de la experiencia, nominalmente la experiencia del otro, en este caso, el joven Arthur Rimbaud que culminará, como es habitual en Al Berto, al final del texto en un deseo de que “*todo se ahogue en la grasa de las mañanas, que todo silencio...y una lengua de fuego alcance los libros que no escribí*”.

(Poema II)

*“no consigo dormir, nunca más.  
ando de un lado para otro. agoto el cuerpo,*

*mientras la lengua segrega una saliva exterminadora.  
allá fuera, en el interior de la noche, los chacales, las hienas  
cercan  
la casa. pero lo peor es este chacal que me rasga las vísceras,  
esta hiena que me devora el sueño.  
por la ventana veo la línea crepuscular de la duna.  
un nuevo cuerpo se libera del mío y camina fuera  
de mí – lo veo alejarse en dirección a las nieblas densas  
de las ciudades.*

*sé, en este instante, que ningún abrazo llega  
para atenuar el dolor de la separación.  
alejados, todo lo que nos queda es comenzar a imitar  
la vida uno del otro.*

*lo que dijimos perdió el amor y el sentido.  
herrar, aden, lisboa, este silencio...capaz de ordenar  
y desordenar el mundo. el canto sublime de las miradas.  
pero va a llegar el invierno, y la tristeza de los días  
comienza a zumbar alrededor de la cabeza.*

*abrí la ventana.  
veo un trozo de cielo limpio.  
me acuerdo de cuando cambiaba una sonrisa por un  
verso, o por un insulto.  
imitábamos así la felicidad.  
el sol fulmina la memoria. Limpiándola de la crueldad  
del pasado.  
la vida, aquí, se reduce a efímeros pasos, sordas  
carcajadas, ideas que se evaporan lentamente.  
en fin, el mundo no es así tan grande...*

*y la vida, al final, es como las orquídeas – se reproduce  
con dificultad.*

*pero estoy cansado.*

*los ojos se me cierran con el peso de las pasiones  
deshechas.*

*imágenes, imágenes que se pegan en el interior de  
los párpados – imágenes de nieve y de miseria, de ciudades  
obsesivas, de hambre y de violencia, de sangre, de acueductos,  
de esperma, de barcos, de trenes, de gritos...quizá...  
quizá una voz.*

*el deseo de un sol sin piedad, sobre todo mientras  
dormía.*

*y embarqué en un carguero, deserté en java, pensé  
incluso construir una casa.  
pero no fue posible.*

*aún veo aquellos árboles cubiertos de huesos luminosos, y la  
duna incendiada, el desierto donde puedo continuar  
construyendo el universo.*

*excavo en el corazón un poco de sal, para dar de beber  
al viajero que fui.*

*dejo el viento arrastrar con él la interminable caravana  
de ilusiones.*

*y digo: que todo se ahogue en la grasa de las mañanas,  
que todo silencio...  
y una lengua de fuego alcance los libros  
que no escribiré".<sup>421</sup> (Al Berto, 2000, p.612).*

---

<sup>421</sup> Del original en portugués: "não consigo dormir, nunca mais.

---

*ando de um lado para o outro. canso o corpo, enquanto a língua segrega uma saliva exterminadora.*

*lá fora, dentro da noite, os chacais, as hienas, cercam a casa. mas o pior é este chacal que me esfarrapa as vísceras, esta hiena que me devora o sonho.*

*pela janela vejo a linha crepuscular da duna.*

*um novo corpo liberta-se do meu e caminha fora de mim – vejo-o afastar-se em direção aos nevoeiros das cidades.*

*sei, nesse instante que nenhum abraço chega para atenuar a dor da separação.*

*afastados, tudo o que nos resta é começar a imitar a vida um do outro.*

*o que dissemos perdeu o amor e o sentido.*

*harrar, aden, lisboa, este silencio...capaz de ordenar e desordenar o mundo. O canto sublime das miragens.*

*mas vai chegar o inverno, e a tristeza dos dias começa a zumbir à roda da cabeça.*

*abri a janela.*

*avisto uma nesga de céu limpo.*

*lembro-me de quando trocava um sorriso por um verso, ou por um insulto.*

*imitávamos assim a felicidade.*

*O sol fulmina a memória, limpa-a da crueldade do passado.*

*a vida, aqui, reduz-se a efêmeros passos, surdas gargalhadas, idéias que se evaporam lentamente.*

*enfim, o mundo não é assim tão grande...*

*e a vida, afinal, é como as orquídeas – reproduz-se com dificuldade.*

*mas estou cansado.*

*os olhos fecham-se-me com o peso das paixões desfeitas.*

*imagens, imagens que se colam ao interior das pálpebras – imagens de neve e miséria, de cidades obsessivas, de fome, e de violência, de sangue, de aquedutos, de esperma, de barcos, de comboios, de gritos...talvez...talvez uma voz.*

*o desejo de um sol impiedoso, sobretudo enquanto dormia.*

*e embarquei num cargueiro, desertei em java, pensei mesmo construir uma casa.*

*mas não foi possível.*

Todo el texto es un recorrido por la vida de Rimbaud, resaltando las coincidencias existentes entre la biografía del escritor francés y la literatura albertiana. Las escapadas desde su juventud hasta la edad adulta de la casa materna, su regreso a Francia al final de su corta vida por causa de su enfermedad, sus excesos...son puntos de encuentro entre Al Berto y la existencia real del poeta francés.

Como hemos mencionado, el miedo a permanecer, la inmovilidad, las constantes huidas con sus regresos, la infancia y adolescencia, la recuperación de “ese álbum de la memoria” desde la ausencia y la melancolía en estas etapas finales, que hemos venido analizando en su itinerario poético y vital, serán los recursos más insistentes del “*sujeto poético*” albertiano.

En *O Anjo Mudo* y “*Morte de Rimbaud*”, vincula la *Charleville de Rimbaud* con Sines, la ciudad atlántica de Al Berto y las nostalgias de otra época, de la villa, la casa de los abuelos, el mar y el territorio de la infancia. Toda esta cercanía entre “el *sujeto poético*” albertiano y la vida y obra de Rimbaud fue indicada por Manuel de Freitas (1999).

En dicho ensayo, Freitas afirma que la presencia de Rimbaud en la literatura de Al Berto no sólo se consolida como una referencia, sino también como un modelo estructurador que se deja ver en distintas fases de la obra albertiana, antes de la innegable cercanía encontrada en la parte final de *Horto de Incêndio*.

---

*ainda vejo aquelas árvores cobertas de ossos luminosos, e a duna incendiada, o deserto onde posso continuar a reconstruir o universo.*

*escavo no coração um poço de sal, para dar de beber ao viajante que fui.*

*deixo o vento arrastar consigo a infundável caravana de ilusões.*

*e digo: que tudo se afogue na gordura das manchas, que tudo silencie....e uma língua de fogo atinja os livros que não escreverei”.*

Según Helder (1961), el legado de Rimbaud respecto a la literatura tiene dos vertientes muy opuestas. Por un lado está su particular escritura y, por otro, el silencio que, para H. Helder, ha de ser más elocuente que sus palabras.

Al Berto escribió en el (poema II) de *“Morte de Rimbaud”* que *“harrar, aden, lisboa, este silencio...capaz de desordenar el mundo”*, es un silencio muy elocuente, como explicó Helder (1961) al comentar la obra rimbaudiana.

Un silencio que sólo puede ser entendido teniendo en cuenta el dilema entre lo exterior de la literatura, es decir, su naturaleza para decir, aclamar y expresar las cosas y, por otro lado, el camino que la enfermedad, la decrepitud del cuerpo y la muerte anunciada conducen a un *“yo poético”*, callando, silenciando, enmudeciendo la vida. En *Horto de Incêndio* surge además un aspecto común en la narración albertiana: los múltiples yoes.

Indiscutiblemente, *Alberto Pidwell Tavares* transmite sus dudas, dolores, angustias, temores, etc., en la voz de Al Berto, y este último hace lo mismo (por medio de recursos variados como el recogido en la vida y obra de Rimbaud), utilizando la voz del escritor francés para dar lugar a las *“imágenes, imágenes que se pegan al interior de los párpados – imágenes de nieve y de miseria, de ciudades obsesivas, de hambre y de violencia, de sangre, de acueductos, de esperma, de barcos, de gritos...quizá...quizá una voz”*.

Al mismo tiempo que Al Berto había destacado anteriormente la cuestión de la ausencia, presagiada y sentida, afirmando que *“alejados, todo lo que nos queda es empezar a imitar la vida uno del otro”*.

Con relación a la vida de Rimbaud podría referirse a la ausencia de Verlaine, lo que en la escritura albertiana conduce al *“yo poético”* a un estado de angustia por *“el amor ausente”*, a la melancolía por el abandono y a la soledad de estar sin nadie, deambulando a solas por las

calles de la vida. Será precisamente ese sentimiento de la ausencia, del abandono, el que permite que irrumpa la voz, y que el “yo poético” empiece a desplegar sus voces, sus imágenes del pasado, a nombrar objetos que le devuelvan lo perdido, lo añorado, aunque conviva con la certeza de que ningún gesto, ningún “*abrazo alcanza para atenuar el dolor de la separación*”.

En *Horto de Incêndio* contemplamos la amplificación de varios de los sentidos en cuanto a la percepción de la naturaleza, en la descripción de los escenarios y el entorno del “yo poético”. Sonidos onomatopéyicos, “*los días que comienzan a zumbear alrededor de la cabeza*”; el oxímoron de las “*sordas carcajadas*”, “*la visión de la noche, los chacales...*”; la sinestesia de “*un trozo de cielo limpio*”; el gusto paradójico, antinómico de “*un pozo de sal, para dar de beber...*” y la percepción del tacto de “*ningún abrazo...*”, etc.

Se trata de una estética dirigida hacia la experiencia, una poética al estilo rimbaudiano, en relación al “*sujeto poético*”. Sobre esto, el propio Rimbaud, en “*Carta del vidente*”, afirma:

*“El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con su quintaesencia. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido! ¡Porque se ha cultivado el alma, ya rica, más que ningún otro! Alcanza lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabará perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto!*

*Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innombrables: luego ya vendrán otros terribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado”.*



(Rimbaud, 1995, p.80).

Arrojarse en brazos de lo desconocido está directamente vinculado a la experiencia profunda de la muerte, *“inefable tortura en la que se necesita de toda la fuerza sobrehumana...”*, que conduce al *“sujeto poético”* a la melancolía, al final inevitable, *“un trago de veneno”, “el llanto y la risa”, “el brillo helado de las imágenes”*.

(Poema III)

*“los días están llenos de cartas y de recomendaciones, de amigos que parten para siempre o enferman, de mensajes e intrigas, de cuentas interminables, de oro, de cuerpos, de fortuna y de infortunio de muerte, y de perros heridos aullando a la puerta de la desolación.*

*una especie de miseria y de orgullo, escurren dentro de mí. y quizá sea la mezcla venenosa de la miseria con el orgullo la que me hace perder...*

*no tengo nada más que decir. los poemas murieron.*

*huir se ha convertido en una obsesión, es entonces la mejor manera de escenificar la desesperación.*

*bebí aguas rencorosas.*

*vi el cuerpo colgado en el borde de los pozos, el corazón latiendo descontrolado.*

*pero la muerte, cuando se acerca, es una cosa sencilla...llega para comer en la mano la ceniza melodiosa de los días.*

*por eso sé que, al amanecer, puedo preguntar:*

*¿cuántas áfricas marchitaron en la boca del amor?*

*¿cuántas fieras despedazadas fueron comidas al atardecer?*

*¿cuántos hombres consiguieron apaciguar el relámpago de la pasión?*

*¿cuántos deseos quedaron abandonados en la oscuridad intacta de las habitaciones?*

*¿a cuál de los demonios venderme?*

*¿a qué bestia sucia será necesario adorar?*

*¿en qué sangre contaminada sumergiré la lengua?*

*¿qué fuego raro es este? que devora la belleza interior de las cosas...*

*¿qué mentira podrá salvarme?*

*un trago de veneno y he aquí que se enciende el talento.*

*el rumor precioso de las sílabas. el llanto y la risa.*

*el brillo helado de las imágenes.*

*entonces, levanto la pipa y fumo un tiempo futuro, me coloco el cinturón donde guardo el oro – y voy al engaño de las palabras.*

*descubro la fiebre, el ansia del eterno viajante.*

*abro las manos, suelto las mariposas y los pájaros – que dicen ser el alma de los muertos.*

*un espejo donde no me reconozco. pero lo peor es que nunca creí en lo que me dijeron, y rompí el espejo.*

*el azar nunca más me dejó, y tampoco puedo decir que los negocios me hayan ido bien.*

*fue una maldición, dicen.*

*paciencia, pero no hay maldición sin deseo – y yo no paro de desear, ávido...capaz de arriesgar la vida y la razón.*

*o de matar".<sup>422</sup> (Al Berto, 2000, pp. 613 y 614).*

---

<sup>422</sup> Del original en portugués: "os dias estão cheios de cartas e de recomendações, de amigos que partem para sempre, ou adoecem, de recados e de intrigas, de contas intermináveis, de ouro, de corpos, de fortuna e de infortúnios.

---

*de morte, e de cães feridos a uivar à porta da desolação.*

*uma espécie de miséria e de orgulho, escorrem no fundo de mim, e talvez seja a mistura venenosa da miséria com orgulho que me há-de perder...*

*não tenho mais nada a dizer, os poemas morreram.*

*fugir tornou-se uma obsessão, ou então é a melhor maneira de encenar o desespero.*

*bebi águas inquinadas.*

*vi o corpo suspenso no rebordo dos poços, o coração batendo descontrolado.*

*mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples...vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias.*

*por isso sei que, ao amanhecer, posso perguntar:*

*quantas áfricas murcharam na boca do amor?*

*quantas feras despedaçadas foram comidas ao entardecer?*

*quantos homens conseguiram apaziguar o relâmpago da paixão?*

*quantos desejos ficaram abandonados na escuridão intacta dos quartos?*

*a qual dos demónios me vender?*

*que besta suja será preciso adorar?*

*em que sangue contaminado mergulharei a língua?*

*que fogo estranho é este? que devora a beleza interior das coisas...*

*que mentira me poderá salvar?*

*uma golada de veneno e eis que se acende o talento.*

*o rumor precioso das sílabas. o choro e o riso.*

*o brilho gelado das imagens.*

*então, ergo o cachimbo e fumo um tempo futuro, ajeito o cinturão onde guardo o ouro – e vou pelo engano das palavras.*

*descubro a febre, a ânsia do eterno viajante.*

*abro as mãos, sofro as borboletas e os pássaros – que dizem ser a alma dos mortos.*

*um espelho onde não me reconheço. mas o pior é que nunca acreditei no que me disseram, e parti o espelho.*

*o azar nunca mais me largou, e também não posso*

*dizer que os negócios me tenham corrido bem.*

En *Horto de Incêndio*, se funden dos conceptos opuestos con un mismo título; “*Horto*”, un terreno fértil, espacio de reproducción, cultivo, siembra y cosecha, junto al “*Incêndio*”, que evoca la destrucción, la ausencia de vida, la pasión impetuosa que destruye y calcina lo que el tiempo ha ido creando.

El fuego abrasa las sílabas de este libro, pero el fuego también es un elemento purificador, de facto Al Berto hace referencia en el poema anterior a “*Besta*”. *Vesta* diosa romana del fuego, a quien las vírgenes vestales, custodias día y noche del fuego sagrado le presentaban ofrendas y rendían homenajes.

*Que besta suja será preciso adorar?*

En el cuarto y último poema de “*Morte de Rimbaud*” son rotundas las imágenes “*rimbaudianas*” finales, la pierna amputada, las llagas por los dolores sufridos, la sangre palpitando..., trazan el momento final, donde el “*yo poético*” de Al Berto, identificado con esas imágenes, ya no nos anuncia la muerte, si no que “*habita*” dentro de su propio cuerpo en carne viva, y todo lo que ahora contempla y antes hacía al poeta “*revivir*” nombrando los objetos para que existieran, ha perdido su virtud.

Ahora las fuerzas le flaquean y sus palabras van creando un tapiz trágico y desolador, con ese verso a modo de letanía, repitiéndose entre estrofas.

*“lo que veo ya no se puede cantar”.*

---

*foi maldição, dizem.*

*paciência, mas não há maldição sem desejo – e eu não paro de desejar, sôfrego...capaz de arriscar a vida e a razão.*

*ou de matar”.*

(Dormir en la luz de la mañana, el catre blanco hospitalario, el antiguo sonido del mar, ahora inexistente, y la pregunta: ¿habré sido feliz después de haber amado y sufrido tanto, en el amor, en las ausencias? ¿ha merecido la pena este recorrido por la geografía de la vida?, de nuevo la pregunta sobre la preocupación del paso del tiempo, las horas dentro de sí mismo, los dolores y el sufrimiento, el amanecer con el que se inicia la huida última, el viento oscuro que todo lo arrastra, morir con los ojos bien abiertos como en alguna ocasión había comentado Al Berto camino de la quietud y de la desaparición final, “*para entrar en ese primer día de los días sin nadie*”).

(Poema IV y final)

*“un rasguño de luz sobre la piel, duermes en la savia dulce de las mañanas.*

*pero sabes que sólo hay reposo para el sufrimiento cuando se entra en el primer día de los días sin nadie.*

*el dolor, la pierna amputada, la llaga viva, la sangre palpitando – el mapa de abisinia.*

*el sol se entierra en las arenas.*

*viajo, sin moverme de este catre blanco.*

*intento encontrar espacio para la lucidez de mi silencio.*

*en el lugar del poema cuaja el oro de las heladas, y los animales son formas etéreas que se me pegan al rostro.*

*lo que muere, casi no hace falta...*

*antiguamente oía el mar...bastaba con apoyar la cabeza en el pecho del otro.*

*pero un hombre en cuyo corazón se haya concentrado toda la furia de vivir, ¿será un hombre feliz?*

*no sé si puedo desear alguna eternidad...no sé...*

*lo que veo ya no se puede cantar.*

*¿qué hora será dentro de mi cuerpo?  
que mineral rojo chorrearía si me golpease una vena...no sé...no  
sé...*

*lo que veo no se puede cantar.*

*recuerdo una cabeza rebelde flotando junto a la ventana  
pero la casa está llena de gemidos, va a amanecer,  
no recuerdo nada más.*

*lo que veo ya no se puede cantar.*

*empiezo otra vez la huida, la última, y en ella he de morir con los  
ojos abiertos, atento al mínimo rumor, al más pequeño gesto –  
atento a la metamorfosis del cuerpo que siempre rechazó el  
aburrimiento.*

*lo que veo no se puede cantar.*

*camino con los brazos levantados, y con la punta de los dedos  
enciendo el firmamento del alma.*

*espero que el viento pase...oscuro, lento. entonces, entraré  
en él,  
centellante, leve...y desaparezco”.*<sup>423</sup> (Al Berto, 2000, p.616).

---

<sup>423</sup> Del original en portugués: “*um rasgão de luz sobre a pele, dormes na seiva doce das  
manhãs. mas sabes que só há repouso para o sofrimento quando se entra no primeiro  
dia dos dias sem ninguém.*

*a dor, a perna amputada, a chaga viva, o sangue a latejar – o mapa da abissínia.*

*o sol enterra-se nas areias.*

*viajo, sem me mexer desta enxerga branca.*

*tento encontrar espaço para a lucidez do meu silêncio.*

## 10.2.- Una antología muy personal: *O último coração do sonho*

En la colección de poesía, n. VI, (*Uma existência de papel*), de la editorial Quasi, se publicó bajo el título *O último coração do sonho* (2000) una selección de poemas que Al Berto había organizado antes de morir. Se trataba de una *recopilación de carácter muy personal*, con imágenes intensas, “*metáforas viscerales*” en la línea de los poemas de esta etapa que clausura el ciclo del itinerario poético albertiano. (Campos semánticos

---

*no lugar do poema coalha o ouro das geadas, e os animais são formas etéreas que se me colam ao rosto.*

*o que morre, quase não faz falta...*

*dantes ouvia o mar....bastava encostar a cabeça ao peito um do outro.*

*mas um homem em cujo coração se tenha concentrado toda a fúria de viver, será um homem feliz?*

*não sei se posso querer alguma eternidade...não sei...*

*o que vejo já não se pode cantar.*

*que horas serão dentro do meu corpo?*

*que mineral vermelho jorraria se golpeasse uma veia...não sei...não sei...*

*o que vejo não se pode cantar.*

*lembro-me duma cabeça rebelde flutuando junto à janela.*

*mas a casa está repleta de gemidos, vai amanhecer, não me lembro de mais nada.*

*o que vejo já não se pode cantar.*

*recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno gesto – atento à metamorfose do corpo que sempre recusou o aborrecimento.*

*o que vejo já não se pode cantar.*

*caminho com os braços levantados, e com a ponta dos dedos acendo o firmamento da alma.*

*espero que o vento passe...escuro, lento. então entrarei nele, cintilante, leve...e desapareço”.*

en torno a los conceptos del fuego, la enfermedad, la muerte, la desaparición, el silencio, etc.)

Esta recopilación realizada por Al Berto (está basada en la grabación de un CD de 1997, editado por la Casa Fernando Pessoa y Movie Play), que recoge poemas leídos en dos recitales celebrados en Lisboa, que Al Berto consideró los más emblemáticos en sus veinte años de trabajo literario (1974-1997). Esa es su importancia.

En el año 2000, el editor de las *Quasi*, Jorge Reis-Sà, añade a los poemas seleccionados por Al Berto, varios poemas más (seleccionados por él), que completarán esta pequeña antología; en ella se incluyen siete poemas (que pasaremos a comentar en este capítulo) “rescatados” de dos revistas literarias portuguesas, Tabacaria, y Limiar, que se habían publicado pocas semanas después de la muerte de Al Berto.

Tres de estos poemas, hasta ahora “*inéditos*”, aparecieron en Tabacaria, (nº 3, verano de 1997), otros cuatro se publicaron en la revista literaria Limiar en su nº 9, en el transcurso de ese mismo verano de 1997, no habiendo figurado en la obra completa *O Medo* (ni en la 1ª, ni en la 2ª edición de Assírio e Alvim, diciembre de 1997 y octubre 2000).

De estos siete poemas de la antología *O último coração do sonho*,<sup>424</sup> aquí incluidos, tres pertenecían al ciclo poético *–Poeira de Lume–* (los publicados en la revista Tabacaria) sobre los que estaba, por entonces, trabajando Al Berto para un nuevo libro. Los otros, los había titulado “*4 poemas*”.

---

<sup>424</sup> *O último coração do sonho*, Al Berto, Antología poética, Quasi edições, Vila Nova de Famalicão, 2000.



El título dado a esta pequeña antología de Reis-Sà pertenece a un verso del primer poema de Al Berto con el que se abre: “*Prefácio para um livro de poemas*”, que fue publicado con el título “*O último coração do sonho*” en la columna Inventários, de la revista literaria Ler, nº 26 en primavera de 1994, y que se volvió a publicar en la versión *del booklet del CD* de Al Berto na casa Fernando Pessoa, Lisboa, 1997, donde se incluye la grabación de la lectura hecha por el autor el 25 de mayo de 1996 en el Salón Noble de los Paços do Concelho de Lisboa.

El verso dice así:

*“incêndios que destroem o último coração do sonho”.*  
(incendios que destruyen el último corazón del sueño)

### 10.3.- *Poeira de lume*: Polvo de fuego

Esta serie de nueve poemas está publicada a partir de la 3ª edición de la obra completa *O Medo*, en mayo de 2005, por la editorial lisboeta Assírio e Alvim, según el *manuscrito* confeccionado por Al Berto.

En las dos anteriores ediciones de *O Medo* 1997 y 2000 respectivamente, sólo aparecía el primero de los textos, “*Prefácio para un livro de poemas*”, y el último, titulado “*Visitatione*”, que antes había sido publicado en la monografía referente a la exposición de su colega el fotógrafo Paulo Nozolino, con el título “*Suspiros de Chumbo*” (Suspiros de Plomo). El texto está datado en Lisboa, febrero de 1997, cuatro meses antes de morir.

Ambos textos formaban el apartado “*Últimos poemas*” con los cuales se cerraba la obra completa *O Medo* en sus ediciones de 1997 y 2000. Hasta 2005, en su 3ª edición, no se incluirían los otros siete poemas quedando así recogidos en el ciclo que cierra la obra completa (1974-1997) bajo el título *Poeira de Lume*.

“*Un Polvo de Fuego*” que sigue la misma estela temática del anterior, *Horto de incêndio*, abrasándose los versos entre las llamas de la lírica albertiana, hasta la desaparición del poeta.

Al poema en prosa “*Prefácio para um livro de poemas*” con un tono reflexivo, surrealista y onírico, en cuanto a su estructuración en versículos, juega el “*yo poético*” con la imagen sinestésica de una naranja...

“*aquel que se viste con la piel porosa de su propia escritura mira, absorto, la naranja...*”

A este poema de apertura le sigue (según el orden de la obra completa *O Medo*, 4ª edición, 2009) el primer poema que nos relata el dolor que el “*sujeto poético*”, el “*hombre de fiebre*” experimenta durante las noches púrpuras de la primavera (como la sangre), “*jaula de venas del pecho*” en

una especie de sueño febril que se desvanece al amanecer, con el regreso a la realidad del día, a la habitación cerrada ¿del hospital?, y al sufrimiento de la enfermedad donde *“el aire se encharca de sangre”*.

El segundo poema es un canto al dolor que encierra esta pequeña antología de la etapa final de vida del poeta, hasta llegar al silencio total, a la quietud del espíritu con ese verso de cierre *“escucha la inesperada mudez del talento”*.

*“apóyate a la pared  
deja circular el flujo del dolor  
por dentro de las imágenes febriles – agarra el haz  
de cuerdas de aire – vete  
por el rastro de las etéreas aves – llámalas  
al jardín imaginado y dales de beber  
las visiones de ceniza caliente*

*llama a la noche y lanza en su interior  
el águila de los mares – la flor oscura de la sangre  
transfórmala en navío rompiendo  
la bruma de este invierno sin memoria*

*deja viajar al cuerpo en el desaliento  
esa fuente de inagotable canto – melancolía  
que los remedios no curan*

*apóyate a la pared  
escucha la inesperada mudez del talento”*.<sup>425</sup> (Al Berto, 2009, p. 652).

---

<sup>425</sup> Del original en portugués: *“encosta-te à parede/deixa o fluxo da dor circular/por dentro das imagens febris – agarra o feixe/de cordas de ar – vai/pelo rasto das etéreas aves – chama-as/ao jardim imaginado e dá-lhes a beber/as visões de cinza quente*

En el tercer poema podemos observar una atmósfera densa por el estado febril del poeta, los 39° y medio del termómetro al atardecer y ese estado de delirio, del miedo y a la vez del autoconvencimiento de asumir la noche total, de quien duerme con la muerte, con el filo de la guadaña en el cuello.

*“Paños extendidos sobre los animales muertos  
niebla  
escondiendo el paisaje donde camina el cuerpo  
que olvidaste ayer en el umbral de la mañana*

*siéntate en la cama – toca los animales  
suéltalos y vas a ver cómo el paisaje grabó  
sombras en los ojos – ciérralos  
para que todo arda con la intensidad de un astro*

*da las manos y el corazón  
a las fieras del crepúsculo – cuando el termómetro  
marque 39° y medio y en los párpados se abran  
charcos de tinieblas...pero  
de momento  
permanece tranquilo – bebe la leche caliente  
arrópate con las mantas – duerme*

---

*chama a noite e lança dentro dela/a águia dos mares – a flor escura do  
sangue/transforma-a em navio rompendo/a bruma deste inverno sem memória*

*deixa o corpo viajar no desalento/essa fonte do inesgotável canto*

*– melancolia/que os remédios não curam*

*encosta-te à parede/escuta a inesperada mudez de talento”.*

*con el filo de la guadaña enrollado al cuello*".<sup>426</sup> (Al Berto, 2009, p.653).

En el cuarto poema, el "yo poético" describe una memoria que se va quebrando con el paso del tiempo, ofrece un acercamiento de carácter biográfico, el recuerdo de los muertos olvidados, de los amores inciertos... una escritura que en Al Berto conduce a la muerte; a pesar del deseo de seguir despierto, vivo, haciendo al "sujeto poético" dependiente de la escritura o como él mismo se describe: "*quien se esconde en el temor perenne de las manos*".

*"El arco de luz ilumina  
el polen febril de los párpados – primavera  
que atraviesa la piel donde se posó  
la mariposa metamorfoseada en sílaba – entonces*

*poco a poco la memoria se fisura  
y de ella nos llega la presencia de la tierra biográfica  
el dolor acre de los muertos olvidados – el poema  
incierto con que se tejieron las pasiones*

*y en la pared se encendía la nube donde  
te ahorcas – la página blanca y la sombra tenue*

---

<sup>426</sup>Del original en portugués: "*Panos estendidos sobre os animais mortos/  
névoa/escondendo a paisagem onde caminha o corpo/que esqueceste ontem no limiar  
da manhã*

*senta-te na cama – toca nos animais/solta-os e vais ver que a paisagem gravou/sombras  
nos olhos – fecha-os/para que tudo arda com a intensidade de um astro*

*dá as mãos e o coração/ às feras do crepúsculo – quando o termómetro/marcas 39 e  
meio e nas pálpebras se abrirem/charcos de trevas...mas*

*por agora/fica sossegado – bebe o leite quente/aconchega as mantas – dorme/com o fio  
da gadanha enrolado ao pescoço*".

*del follaje sobre el cuerpo ardiente – así  
desaparecen las ganas de permanecer despierto  
en lugar de lo que dijimos – los tentáculos  
de un pulpo aprisionan la cabeza de quien  
se esconde en el temor perenne de las manos”.*<sup>427</sup>  
(Al Berto, 2009, p.654).

El quinto de los poemas de *Poeira de Lume*, después de tanto silencio, melancolía y falta de esperanza resurge “un día”, en “la mañana limpia”, la cicatrización de las heridas, la voz irrumpe en el silencio y un “sujeto poético” que vuelve a respirar

*“savia fuego se funden lentamente – polvo  
de fuego vibrando... de nuevo la respiración”.*

En el poema sexto el silencio y la inercia de los días, la memoria y el “yo poético” en un intento de evasión de todos los recuerdos, a través de los versos, y el sentimiento de la cercana “desolación de un siglo que al igual que el poeta se agotan”, termina la composición con un oxímoron de desesperanza.

*“La incandescencia de los arbustos te cubre  
de inercia y de silencio – la vida*

---

<sup>427</sup> Del original en portugués: “o arco do lume ilumina/o pólen febril das pálpebras – primavera/que atravessa a pele onde pousou/a borboleta metamorfoseada em sílaba – então.

*a pouco e pouco a memória fissa-se/e dela chega-nos a presença da terra biográfica/o dor acre dos mortos esquecidos – o poema/incerto com que se teceram as paixões.*

*e na parede incendeia-se a nuvem onde/te enforcas – a página branca e a sombra tênue/da folhagem sobre o fervente corpo – assim*

*desaparece a vontade de ficar acordado/por trás do que dissemos – os tentáculos/de um polvo aprisionam a cabeça daquele/que se esconde no temor perene das mãos”.*

*simulada por una respiración de venas y  
nervios tensos que atan la memoria  
de las cosas al tiempo – laberinto de cuerpos  
revoloteando en la lentitud – los dedos*

*excavan una salida en el sueño oscuro  
te evades  
a través del lenguaje posible – huyes  
a la desolación del siglo*

*desierto donde el alimento de la mantis religiosa  
no cura la melancolía quemada por el deseo  
ni la alegría fúnebre del corazón”<sup>428</sup> (Al Berto, 2009, p.656).*

En el poema séptimo Al Berto acelera el ritmo melancólico de los versos, la visión contemplativa se diluye en la humedad del día. El escenario donde el “yo poético” relata esta situación es la habitación blanca de un hospital y el paisaje íntimo de su estado enfermo, desde donde describe ese tipo de objetos propios del espacio clínico, goteros, tubos, medicación...

*“cae de los frascos colgados de un trípode  
gota a gota  
por tubos finos y transparentes el líquido  
del fuego”.<sup>429</sup>*

---

<sup>428</sup> Del original en portugués: “a incandescência dos arbustos cobre-te/de inércia e de silêncio – a vida/simulada por uma respiração de veias e/de nervos tensos que atam a memória/das coisas ao tempo – labirinto de corpos/esvoaçando na lentidão da noite – os dedos.

*escavam uma saída no sonho escuro/evades-te/através da linguagem possível – foges/à desolação do século*

*deserto onde as refeições de louva-a-deus/não curam a melancolia queimada pelo desejo/nem a alegria fúnebre do coração”.*

El destino se convierte en un garabato infantil, torcido y laberíntico, Al Berto observa desde la ventana de ese “*cubículo de cal*” el paisaje exterior del jardín, el cedro ardiendo en llamas, como en su obra anterior, *Horto de incêndio* devorado por el fuego, la vida toda.

Después vendrá el cansancio del poeta, un cerrar de ojos y ese sentimiento entre pena y amargura, entre los que te visitan y sienten piedad por tu dolor y desde tu propia soledad los odias, los rechazas y prefieres enfrentarte, solitario, a esa intemperie de la realidad cuando llega el momento de apagar la última luz.

“*Visitazione*” es el final, poema último de este ciclo de *Poeira de Lume*, que cierra también este itinerario lírico de Al Berto (1974-1997), su obra completa hasta el momento *O Medo*.

Retoma aquí el poeta la imagen utilizada en el poema “*fantasmas*” de *Horto de incêndio*, del *albatros baudelairiano*, ese pájaro del mar, un ave de aspecto sublime, diferente entre los iguales, pero de nuevo disecado, “*para vigilar el alma al anochecer*” y “*el polvo de fuego desprendiéndose del cedro que arde*” entre lo imaginario y la realidad, entre la máscara y el rostro del “*sujeto lírico*” en esa ciudad, Lisboa, que conoció la pasión y la muerte de Al Berto.<sup>430</sup>

*“os ossos encheram-se de lodo e  
eu comprei um albatroz empalhado  
para te vigiar a alma- ao anoitecer*

*é com os dedos incendiados que enterro*

---

<sup>429</sup> En português: “*escorre dos frascos pendurados num tripé/gota a gota/por tubos finos e transparentes o líquido de fogo*”.

<sup>430</sup> Al Berto fue enterrado en el Cemitério dos Prazeres, en la parte alta de la ciudad lisboeta, el 14 de junio de 1997.



*os días – esta poeira brilhante  
que se desprende dos cedros e cai  
na fissura entre a máscara e o rosto*

*um lume maligno solta-se então das águas  
a pele adquire o sabor do estuque e do bolor  
não há morte ou paixão  
que esta cidade não conheça- mas o corpo*

*não se lembra de tudo- a noite ardendo  
desperta o coração- este palácio de plâncton  
e de fantasmas com asas de sombra*

*depois  
talvez se ouça o canto quase límpido  
do mundo- cinzas onde mergulho  
para abrir o tempo e visitar tuas mãos  
que a lucidez do amor escureceu”<sup>431</sup>  
(Al Berto, 2009, p.658).*

---

<sup>431</sup> Del original en portugués: “los huesos se hincharon de lodo y / yo compré un albatros disecado/para vigilarte el alma al anochecer/ con los dedos incendiados es como entierro/ los días- este polvo brillante/que se desprende de los cedros y cae/ en la fisura entre la máscara y el rostro/ un fuego maligno se suelta entonces de las aguas/ la piel se impregna del sabor del yeso y del moho/ no hay muerte o pasión/ que esta ciudad no conozca- pero el cuerpo/ no se acuerda de todo- la noche ardiendo/ despierta el corazón- este palacio de plâncton/ y de fantasmas con alas de sombra/ después/ quizás se escuche el canto casi limpio/ del mundo- cenizas donde me sumerjo/ para abrir el tiempo y visitar tus manos/ que la lucidez del amor oscureció”.

#### 10.4.- El viajero de la melancolía: *O Anjo Mudo*

A través de la propuesta de reunir en un solo libro los textos de Al Berto antes publicados en revistas, catálogos de pintura y fotografía en los que colaboró, además de los dedicados a otros escritores, Rimbaud, Malcolm Lowry, Fernando Pessoa, Bruce Chatwin, Jean Genet, William Burroughs, o del único español citado en toda su obra, Antonio Machado, utilizará la figura de estos escritores como personajes “*con los que se mimetiza*” o con quienes estrecha una singular correspondencia; el autor organizará en vida esta obra en prosa poética, bajo el título *O Anjo Mudo* (1993).

La foto de la portada es el propio autor con unas alas de ángel, simbolizando la parte más etérea o espiritual de la imagen, mientras que entre sus dedos Al Berto sostiene un cigarrillo encendido, lo que le da un sentido más humano o real a la imagen.

Debemos recordar que el artista alemán del Renacimiento, Alberto Durero (1471-1528), dio el título de “*Melancolía I*” (1514) a uno de sus más famosos grabados, siendo el motivo precisamente un ángel hermafrodita alado, cuyo rostro aparece sombreado, rodeado de una serie de elementos que realzan el universo alegórico del cuadro, desde una escalera hasta un perro tumbado, una piedra de molino, un poliedro, una clepsidra... y al fondo un murciélago sujetando un letrero donde se puede leer la palabra “*Melencolía I*”.

La Melancolía se conocía también como “*bilis negra*” o *melaina chole* era (el humor secretado por el bazo) haciendo persistir el temor o la tristeza en los individuos. Correspondía a una de las fases del proceso alquímico, la que se denomina el “*nigredo*”.

Es muy probable que Al Berto conociera este grabado de A. Durero y decidiera él mismo esta portada haciendo alusión a la obra melancólica del pintor alemán.

Cierto es que toda la obra albertiana se estructura en una literatura intensa, llena de metáforas, alegorías, sugerentes y reveladoras, pero en *O Anjo Mudo* palpita un “yo lírico” que necesita de la escritura para vivir, un “yo” que recorre los nostálgicos y melancólicos recuerdos de los viajes de su juventud; es una escritura más pausada y más meditada, desde la memoria (como sucede en tantos otros poemas de los que hemos venido analizando durante este trabajo).

*“En el fondo, en esta lejanísima noche de los setenta, a bordo de un pequeño barco de línea Civitavecchia – Cagliari, descubrí que el abandono que sentía era el inicio misterioso de una pasión que jamás me dejó: escribir. Y hoy, a veces, aún pienso: quizá no hubiese estado mal permanecer en la ignorancia de esta pasión”.*<sup>432</sup> (Al Berto, 1993, p.14).

El tema clave de *O Anjo Mudo* se halla en el viaje, en la huida de los lugares para no anclarse ni echar raíces, convertirse en nómada. Un tema que le queda manifiestamente claro al lector desde el primer texto: “*Aprendiz de viajante*”.

El verso con el que se abre esta obra “*Un día leí en un libro que viajar cura la melancolía*”... irá construyendo un verdadero viaje dentro de otros viajes a través del “*andamiaje de los poemas*”.

*“Crucé ciudades inhóspitas, me perdí entre mares y desiertos, me mudé de casa cuarenta y cuatro veces y conocí cuerpos que deambulaban por la vasta noche...avancé siempre, sin destino cierto.*

(...)

---

<sup>432</sup> Del original en portugués: “*No fundo, nessa longínqua noite de setenta, a bordo do pequeno navio da carreira Civitavecchia – Cagliari, descobri que o abandono que sentia era o início misterioso de uma paixão que jamais me largou: escrever. E hoje, por vezes, ainda penso: talvez não tivesse sido mau ter permanecido na ignorância dessa paixão*”.

*Y cuando regresé, regresé con el ansia del eterno viajante dentro de mí.*

*Hoy sé que el viajante ideal es aquel que, en el transcurso de la vida, se despojó de las cosas materiales y de las tareas cotidianas. Aprendió a vivir sin poseer nada, sin un modo de vida. Camina, así, con la ligereza de quién abandonó todo. Deja al corazón enamorarse de los paisajes mientras el alma, en el puro soplo de la madrugada, se recompone de las aflicciones de la ciudad”.<sup>433</sup>*

(Al Berto, 1993, p.9).

En la prosa poética de *O Anjo Mudo* queda claro por qué el nomadismo albertiano está arraigado en su modo de vida, reflejándose de forma tan evidente en su obra. Según explicación del propio Al Berto, en el primer texto de *O Anjo Mudo*, “*Aprendiz de Viajante*”, existe la creencia de que si el acto de viajar no cura la melancolía, es capaz al menos de purificar el alma, hacer que el cuerpo reencuentre la armonía con la tierra, acercando al hombre a lo que es indispensable y necesario.

Temas tan antiguos como la armonía entre el cuerpo y la tierra, la purificación del espíritu, etc., son tratados por Al Berto en su percepción particular del entorno como algo único inherente a su cuerpo que deja huellas en lo más profundo de su ser.

---

<sup>433</sup> Del original en portugués: “*Atravessei cidades inóspitas, perdi-me entre mares e desertos, mudei-de casa quarenta e quatro vezes e conheci corpos que deambulavam pela vasta noite...Avancei sempre, sem destino certo.*

(...)

*Hoje sei que o viajante ideal é aquele que, no decorrer da vida, se despojou das coisas materiais e das tarefas quotidianas. Aprender a viver sem possuir nada, sem um modo de vida. Caminha, assim, com a leveza de quem abandonou tudo. Deixa o coração apaixonar-se pelas paisagens enquanto a alma, no puro sopro da madrugada, se recompõe das aflições da cidade”.*

La reflexión sobre el tiempo y el espacio, la relación de estos últimos conceptos con respecto al cuerpo, las ausencias de sí mismo, la falta de identificación con sus otras personalidades poéticas, las experiencias dolorosas y los aspectos incontrolables de la vida (enfermedad-muerte) son frecuentes en la obra albertiana, siempre mirando hacia una dirección determinada: su propio ser, como si todo este conjunto de cosas perteneciera a su existencia, a un legado de vida.

Esta percepción de la realidad como intrínseca a su cuerpo, provoca el efecto cuerpo-texto de un ángel anunciador que, paradójicamente con su mudez y su silencio elocuente, revela su sentir.

A través del tiempo y del espacio la poesía de Al Berto se convierte en reflexión y vivencia, en *O Anjo Mudo* pueden percibirse otras formas de estilos de esta percepción de la realidad, como algo absolutamente intrínseco a su cuerpo, la inmanencia.

Tanto el miedo como la angustia encuentran en Al Berto una materialidad y una pertenencia a la esfera de los cuerpos y de su entorno, como si formaran parte de ellos. Esa particularidad es, en otras palabras, el tratamiento de temas intangibles desde la objetividad, como algo absolutamente propio y común a su existencia.

Es su manera de estar en el mundo, de sentir y relacionar su vida interior con la realidad exterior, con su entorno. En este sentido, la percepción del vacío, de la nada, de la angustia no es tratada por la vertiente de la inexistencia, de algo que no se puede ver porque no existe, sino que es percibido como algo que ha estado y ya no está, como desaparición y abandono.

Un vacío, un abismo, espacio que debe ser hablado y rellenarlo aunque sea con palabras.

*“Por todo esto, el viajante ha elegido el lado nómada de la línea del agua. Vive allí, y canta – sabiendo que la vida no habrá sido un*

*abismo, si consigue que su canto, o una parte de él, nuevamente le una con el universo”.*<sup>434</sup>

(Al Berto, 1993, p.10).

La comprensión filosófica del espacio como tiempo, como si este espacio fuese moldeado por los flujos interiores del cuerpo, que condicionan por tanto los acontecimientos, es la percepción que hallamos en la obra de Al Berto. La relación espacio – cuerpo – tiempo proporciona la visión que el “yo poético” tiene de sí mismo y de cada persona.

*“Yo sé, que cada hombre lleva un desierto dentro de sí mismo.*

*Por él camina dejando minúsculas señales de su breve paso.*

*Pero la sangre es fácilmente bebida por las arenas y no surge ningún oasis de felicidad”.*<sup>435</sup> (Al Berto, 1993, p.133).

Y es en este desierto interior donde tiene origen y se nutre la visión del cuerpo de sí mismo.

*“Vivo con la ilusión de conseguir engañar, alguna vez, al miedo de los días sin nadie. Por eso construí jardines de arena y de ceniza, jardines de agua y de fuego, jardines de reptiles y de hierbas aromáticas, jardines de minerales y de piedras –*

---

<sup>434</sup> Del original en portugués: *“Por tudo isto, o viajante escolheu o lado nómada da linha de água. Vive ali, e canta – sabendo que a vida não terá sido um abismo, se conseguir que o seu canto, ou estilhaços dele, o una de novo ao universo”.*

<sup>435</sup> Del original en portugués: *“Eu sei, cada homem possui um deserto dentro de si. Nele caminha deixando minusculos sinais da sua breve passagem. Mas o sangue e facilmente bebido pelas areias e nenhum oasis de felicidade irrompe”.*

*pero todo lo abandoné con la invasión de la selva y de las alucinaciones*".<sup>436</sup> (Al Berto, 1993, p.131).

"*El miedo*", otro aspecto esencial (como hemos analizado en esta obra de Al Berto), aparece en estos textos con formato de memorias de viajes, inherentes a la condición humana y, por ende, percibido de manera tranquila, aceptando su pertenencia al propio individuo. "*Este miedo*" se evidencia, sobre todo, antes de los encuentros con los otros cuerpos, con esos otros "yoes" de la multiplicidad albertiana.

*"El miedo, el gran miedo que se confunde con la serenidad, te devora. Y si nos tocamos perderemos la inocencia; o, quizá tú mueras y yo resucite"*.<sup>437</sup> (Al Berto, 1993, p.92).

En este mismo fragmento observamos diálogos entre las distintas personalidades poéticas albertianas, diálogo que sólo es posible gracias al carácter autobiográfico que, según afirmó el propio Al Berto, surgirá sobre todo en los momentos de ocio.

Los viajes, por tanto, invitan al texto con este carácter confesional y este tipo de escritura, evocando la voluntad de seguir escribiendo sin detenerse.

*"Escribir exige escribir más. Escribir, el acto de escribir, exige continuidad.*

---

<sup>436</sup> Del original en portugués: "*Vivo na ilusão de conseguir enganar, alguma vez, o medo dos dias sem ninguém. Por isso construí jardins de areia e cinza, jardins de água e fogo, jardins de repteis e de ervas aromáticas, jardins de minerais e de pedras – mas todo abandonei a invasão da selva e das alucinações*".

<sup>437</sup> Del original en portugués: "*O medo, o grande medo que se confunde com a serenidade, devora-te. E se nos tocamos perderemos a inocencia; ou, talvez tu morras e eu ressuscite*."

*Quizá sea esta la razón de viajar. La verdad es que viajo para escribir. Hago así mi aprendizaje de escritor. Aprendizaje lento del movimiento sinuoso del mundo". (Al Berto, 1993, p.17).*

En relación al aprendizaje de escritor, el hombre que escribe (Alberto.R Pidwell Tavares) va adquiriendo un aspecto menos racional y va revelando habilidades instintivas, menos humanas en su acontecer angélico. Una experiencia que invoca al “*ángel mudo*”, un “*sujeto poético*” que extrapola el enfoque habitual del “*sujeto poético albertiano*” con todo el peso de su carga psicológica y filosófica.

La transformación de hombre en “*ángel mudo*” implica una escritura reveladora, anunciadora, una nueva experiencia creativa.

*“El día se ahoga, lentamente, en la tiniebla del mar.  
Te tumbas, entonces, al lado del muerto que aún no eres. Y de él se libera un ángel mudo que viene a habitar tu cuerpo.  
La vida, como sabes, tiene el tiempo de arena que se escapa por entre los dedos. Arena rápida y blanca, que revolotea  
Ahora, la ausencia – la tuya – es un rostro silencioso. Y tu mano está enterrada en el tesoro de las horas”.*<sup>438</sup> (Al Berto, 1993, p.39).

El acto de escribir implica un acercamiento al animal, al instinto, a una escritura que no tiene un objetivo determinado, dejándose guiar únicamente por las sensaciones y por la necesidad de aligerar el peso de

---

<sup>438</sup> Del original en portugués: “*o dia afoga-se, lentamente, na treva do mar.*

*Deita-se, então, ao lado do morto que ainda não és. E dele se liberta um anjo mudo que vem habitar teu corpo.*

*A vida, como sabes, tem o tempo de areia que se escapa por entre os dedos. Areia rápida e branca. Esvoaçante.*

*Agora, a ausência – a tua – é um rosto silencioso. E a tua mão está enterrada no tesouro das horas.”*



de la vida. (Viajar, escribir, vivir son verbos que se van entrelazando entre sí y de cuyo resultado obtenemos esta obra).

*“Respiraba hondo, tenía miedo, y escribía como una condena – y en esta condena encontraba un breve alivio para el dolor de las cosas vivas y muertas que lo rodeaban.*

*Y el cuerpo, siempre enamorado, centelleaba cuando el extraño ángel mudo le ponía una voz en el corazón”.*<sup>439</sup> (Al Berto, 1993, p.45)

El “ángel mudo” funciona como una voz interior que revela lo que se debe o no se debe decir, (la escritura interior) es una voz que surge con la madurez de la escritura acercando el “yo poético” al instintivo.

*“Pese a todo, con el avanzar lento de la edad presentía, en algún lugar dentro de sí, un ser de luz – un ángel mudo que lo alumbraba, revelando aquello que debía o no silenciar.*

*Y cuando este lo hacía sentir árbol o pájaro, todo el talento del árbol y el nocturno vuelo del pájaro se difuminaban. Y si la sensación del mar le era transmitida, él sabía que era un mar mucho más remoto y vasto que aquel otro que ante él se movía”.*<sup>440</sup> (Al Berto, 1993, p.44).

---

<sup>439</sup> Del original en portugués: “Respirava fundo, tinha medo, e escrevia como uma condenação – e nessa condenação encontrava um breve alivio para a dor das coisas vivas e mortas que o rodeavam. E o corpo, sempre apaixonado, tremeluzia quando o estranho anjo mudo lhe punha uma voz no coração”.

<sup>440</sup> Del original en portugués: “Apesar de tudo, com o avançar lento da idade pressentia, algures dentro de si, um ser de lume – um anjo mudo que o iluminava, revelando-lhe aquilo que devia ou não silenciar.

*E quando esse o fazia sentir arvore ou pássaro, todo o talento da arvore e o nocturno vôo do pássaro escorriam em si. E a sensação de mar lhe era transmitida, ele sabia que era um mar muito mais remoto e vasto que aquele que diante sí se movia”.*

Pero “el ángel” de *O Anjo Mudo* no se encuadra en el significado estándar de la palabra que lo aleja totalmente de lo humano, poniéndolo lado a lado en el plano de lo divino. El ángel mudo albertiano es humano y es divino a la vez, el sujeto poético desaparece siendo sustituido por un fluir de sentimientos de diversa intensidad.

*“Perdí la noción del mundo que me rodea y retiene aquí. Todo lo abandono poco a poco. El desierto es cada vez más desierto.*

*Ya no vislumbro ni siquiera mi sombra, ni oigo ruido alguno.*

*Ni rastro de otros hombres ni de animales.*

*Sólo lo blanco y un zumbido de estrellas repercutiendo en el interior de la soledad”.*<sup>441</sup> (Al Berto, 1993, p.134).

La sensación de desconexión con el mundo que le rodea, el despojarse de todo lo material y su plasmación en la escritura es señal de un intento de evitar las formas moralizantes, conservadoras y de control.

Las fuerzas institucionales del mundo, que asumen distintos aspectos y nombres, pese a la intención del “sujeto poético” de romper vínculos, terminan venciendo por cansancio, invitando a una reconciliación forzosa como forma de supervivencia.

*“Pero, un día, tengo la certeza, que no tendré fuerzas para reconciliarme con el mundo, ni ganas de regresar desde donde esté. Seguiré bebiendo ininterrumpidamente y no habrá resaca, ni dolor.*

---

<sup>441</sup> Del original en portugués: “Perdi a noção do mundo que me cerca e retém aqui. Tudo abandono a pouco e pouco. O deserto é cada vez mais deserto. Já não vislumbro sequer a minha sombra, nem ouço ruído algum. Nem rastros de outros homens ou animais. Apenas branco e um zumbido de estrelas repercutindo-se no interior da solidão”.

*Me seduce la idea de venir a vivir a un cuerpo que ya no siente, etílico quizá, transparente y con una levedad de cenizas*.<sup>442</sup>

(Al Berto, 1993, p.49).

“*Llegar a ser ángel*”, en el concepto filosófico de la palabra, está relacionado con el paso del tiempo y con las consecuencias que suponen los cambios y las metamorfosis en el ser. Esta alternancia entre la parte humana y la parte divina crea un recorrido por la memoria y los recuerdos, que van cambiando de intensidad, convirtiéndose en la válvula de escape del sujeto poético. El trabajo del escritor no es identificar cada emoción, pero sí será plasmarla sobre el papel, siendo un trabajo más instintivo que mental.

Al final el escritor es “*el ángel mudo*”, que observa y calla dando vida a cada sentimiento en el papel, prestando su expresión artística al “*sujeto poético*”, al tiempo que le orienta y le conduce cuando establece un diálogo con éste entre presente y el pasado.

El escritor, por lo tanto, al mismo tiempo que camina a ciegas en la búsqueda de la palabra, logra expresar el sentimiento del sujeto poético, teniendo la convicción de que sólo mediante la escritura puede acercarse a lo que esconden las palabras y apropiarse de ese sentimiento.

*“Camino a ciegas, obsesivamente, de palabra en palabra – y sé que las palabras nada valen. Están huecas. Me traicionan. Pero, pese a todo, sigo fingiendo que creo en ellas. Las utilizo con la*

---

<sup>442</sup> Del original en portugués: “*Mas, um dia, tenho a certeza, não terei forças para me reconciliar com o mundo, nem vontade de regressar de onde estiver. Continuarei a beber ininterruptamente e não haverá mais ressaca, nem dor.*

*Seduz-me a idéia de vir a morar num corpo que já não sente, etílico talvez, transparente, e com uma leveza de cinzas”.*

*firme convicción de quien acaba por descubrir cualquier cosa y de ella se apropia*".<sup>443</sup>

(Al Berto, 1993, p.17).

Pero la "experiencia dinámica del devenir", aunque sea difícil en algunos aspectos, también es deseada y buscada.

*"Recuerdo haber recorrido medio mundo en búsqueda de imágenes. Me habían dicho: es en el movimiento incesante de quien viaja donde encontrarás la inmovilidad que deseas.*

*(...)*

*Tenía la intención de no salir más de aquel lugar donde me perdí. Inmovilizarme, vivir y envejecer dentro de cuatro paredes desnudas erigidas por mis manos.*

*Morir delante del mar, solo, como en una novela que leí hace años.*

*Esperar a que la casa se desmoronase y me sirviera, por fin, de túmulo.*

*(...)*

*Me asusté y huí esa misma noche. Ignoro lo que pasó con la casa.*

*No sé si aún existe...*

*lo que sé es que en medio de aquella fuga desesperada me ocurrió lo que me llevaría, por fin, a encontrar el escondite para mi inmovilidad.*

*Y desde este lugar iluminado, hoy, os hablo*".<sup>444</sup> (Al Berto, 1993, p.55).

---

<sup>443</sup> Del original en portugués: "Caminho às cegas, obsessivamente, de palavra em palavra – e sei que as palavras não valem nada. Estão ocas. Atraioam-me. Mas, apesar de tudo, continuo a fingir que acredito nelas. Uso-as com a convicção firme de quem acaba de descobrir qualquer coisa e dela se apropria".

El escondite para la inmovilidad desde donde todo se ve mejor es el aislamiento, la soledad. El “*ángel escritor*” debe tomar distancia, como el observador que se aleja de un cuadro para contemplarlo mejor, en un gesto de alejamiento, pero que lo acerca a la percepción del “*sujeto poético*”. La escritura es, pues, el camino de esta constante mutación que es “*llegar a ser ángel*”.

El “*ángel mudo*” quiere el silencio del aislamiento y de la soledad para poder observar y ser hombre, ser sujeto poético real. La intención es que el ángel desaparezca hasta tal punto que sólo quede su sombra, una imagen, una fotografía de sí mismo: su escritura.

*“Fui a ver a un amigo fotógrafo y le pedí que me retratara.  
Él encendió el foco de la luz. Me senté en el centro de éste. La  
máquina disparó sin cesar.  
Gesticulé, abrí los brazos, me moví mucho – como si supiese que  
ya nunca más volvería a hacerlo.*

*Cuando mi amigo sumergió el papel fotográfico en el revelador, yo  
también me sumergí. Pero debo haberme desmayado unos*

---

<sup>444</sup> Del original en portugués: “*Lembro-me de ter percorrido meio mundo a procura de imagens. Tinham-me dito: é no movimento incessante de quem viaja que encontrarás a imobilidade que desejas.*

*(...)  
Tencionava não sair mais daquele lugar onde me perdera. Imobilizar-me, viver e envelhecer dentro de quatro paredes nuas erguidas pelas minhas mãos. Morrer frente ao mar, sozinho, como num romance que lera havia anos. Esperar que a casa se esboroasse e me servisse, por fim, de tumulo.*

*[...]  
Assustei-me e fugi nessa mesma noite. Ignoro o que se passou com a casa.  
Não sei se ainda existe... o que sei é que a meio daquela fuga desesperada ocorreu-me o que me levaria, enfim, a encontrar o esconderijo para a minha imobilidade.  
É desse lugar iluminado que, hoje, vos falo”.*

*segundos, quizá minutos, porque al recuperar la consciencia sentí las piernas y brazos durmientes – y todo mi cuerpo estaba blando.*

*(...)*

*Segundos más tarde una pinza metálica me sacaba del revelador. Sentí, entonces, el frescor del agua – y toda la superficie de la hoja de papel, y mi nuevo cuerpo brilló.*

*Enseguida me dejé entibiar por la temperatura, voluptuosa, del fijador.*

*Había encontrado el escondite”.<sup>445</sup> (Al Berto, 1993, p.57).*

Desaparece el ángel, queda su sombra, la escritura que es la única forma de mantenerse vivo. El ángel, el escritor Al Berto y el sujeto poético, se funden, se separan y vuelven a confundirse. Este desdoblamiento de identidad es una característica en la literatura albertiana, algo permanente en *O Anjo Mudo*, pero también surgen en esta obra las evocaciones al mar, otro elemento bastante frecuente a lo largo de toda su obra poética.

---

<sup>445</sup> Del original en portugués: “Fui ter com um fotógrafo meu amigo e pedi-lhe para me retratar.

*Ele acendeu um foco de luz. Sentei-me no centro dele. A máquina disparou sem cessar.*

*Gesticulei, abri os braços, mexi-me muito – como se soubesse que nunca mais o voltaria a fazer.*

*Quando meu amigo mergulhou o papel fotográfico no revelador, eu também mergulhei. Mas devo ter desmaiado uns segundos, talvez minutos, porque ao retomar consciência senti as pernas e os braços dormentes – e todo meu corpo estava mole.*

*(...)*

*Segundos mais tarde uma pinça metálica tirava-me do revelador.*

*Senti, então, a frescura da água – e toda a superfície da folha de papel, o meu novo corpo, brilhou. Em seguida deixei-me entorpecer na temperatura tépida, voluptuosa, do fixador.*

*Tinha encontrado o esconderijo”.*

No sólo el mar sino la pequeña ciudad, en contraposición a las grandes metrópolis, los pueblos de los diversos países que recorrió. Todo ello parece que invita a la búsqueda de paz, de tranquilidad o del refugio necesario al “*ángel mudo*” para que la literatura fluya más natural.

Obviamente, para Al Berto las ciudades pequeñas y el mar tienen un significado que extrapola la pertenencia de estos elementos a la cultura literaria lusa, porque va asociado a su infancia y a sus viajes de joven, y *O Anjo Mudo* no deja de ser un libro de recuerdos, de regresos y de huidas de un lugar para otro.

*“Nunca consiguió vivir lejos del mar.*

*(...)*

*Conoció la ansiedad de los que, al atardecer, miran medio ciegos la vastedad incendiada del océano – y ninguno sabe si esperan alguna cosa, alguna revelación, o si están allí sentados, apenas, para morir.*

*Aprendió, también, que el mar, aquel mar – tarde o temprano – sólo existiría dentro de sí: como un dolor afilado, como un vestigio cualquiera al que nos agarramos para soportar la melancólica travesía del mundo”.*<sup>446</sup> (Al Berto, 1993, p.42).

---

<sup>446</sup> Del original en portugués: “*Nunca conseguiu viver longe do mar.*

*Conhecera a ansiedade daqueles que, ao entardecer, olham meio cegos a vastidão incendiada do oceano – e ninguém sabe se esperam alguma coisa, alguma revelação, ou se estão ali sentados, apenas, para morrer.*

*(...)*

*Aprendera , também, que o mar, aquele mar – tarde ou cedo – só existiria dentro de si: como uma dor afiada, como um vestígio qualquer a que nos agarramos para suportar a melancólica travessia do mundo”.*

Pero al mismo tiempo que las ciudades pequeñas y el mar son referentes de su infancia, la ciudad grande y la vida nocturna son un espacio que evidencian la modernidad y las transformaciones que obligan al individuo a adaptarse a sus nuevas condiciones de desierto, esas por donde pasea la melancolía.

*“En un estado de enamoramiento avanzo noche adentro. Amo esta ciudad, secretamente, hasta romper el alba.*

*Pero, las ciudades quizá se hayan metamorfoseado en esos desiertos donde nos acostumbramos a pasear la melancolía.*

*Lisboa es, probablemente, uno de esos desiertos – el más melancólico que conozco”.*<sup>447</sup> (Al Berto, 1993, p.30).

Volviendo al mar y refiriéndonos a éste surge otra referencia de la obra albertiana: Fernando Pessoa, lo vimos anteriormente en el texto:

*“O menino Fernando Pessoa descobre a arca do Sr. Pessoa.”*

En el texto Al Berto escribe un sueño imaginado en el fondo del mar, descubre un arca que contiene una fotografía suya con sombrero, gafas redondas *“y toda la melancolía de un país en la mirada”*.

En el texto *“Vestígios do poema morto/Arthur Rimbaud”* se trata de un tipo de carta, escrita en primera persona, asumiendo Al Berto la voz de Rimbaud, siguiendo la misma tónica que vimos en *“Morte de Rimbaud”* de *Horto de Incêndio*.

---

<sup>447</sup> Del original en portugués: *“É em estado de enamoramento que avanço noite adentro. Amo esta cidade, secretamente, até ao romper da alba.*

*Mas, as cidades talvez se tenham metaforseado em desertos onde nos habituamos a passear a melancolia.*

*Lisboa é, provalvemente, um desses desertos – o mais melancólico que conheço”.*



La melancolía que une el estilo de ambos poetas (Al Berto y Rimbaud) marca el tono de la escritura. Situaciones comunes en la biografía de los dos y el uso de símbolos como los “*dolores en la pierna amputada*”, “*países de fuego y de arena*”, “*el oro en la cintura*”, “*el sufrimiento*”... terminan por rematar ese maridaje: Al Berto – Rimbaud hasta la muerte.

*“Recibí su carta. Agradezco los buenos consejos que, en realidad, de muy poco me sirven aquí.*

*Estoy enfermo. El azar nunca me dejó. Corro riesgos, pero de ellos nada diré.*

*Me desplazo con la lentitud de las caravanas. Vivo en la desolación de estos países de fuego y de arena; y en el suplicio - los dolores horribles en la pierna.*

*Los negocios tampoco nunca fueron bien, pese a llevar ocho quilos de oro en la cintura.*

*En fin, espero conseguir algún descanso antes de morir. De cualquier modo, ya me acostumbré al sufrimiento y a los chacales negros que me salen al camino.*

*Quejarme es una manera de seguir cantando...<sup>448</sup>*

(Al Berto, 1993, p.81).

---

<sup>448</sup> Del original en portugués: “*Recebi a sua carta. Agradeço os bons conselhos que, na verdade, de muito pouco me servem aqui.*

*Estou doente. O azar nunca me largou. Corro riscos, mas deles nada direi.*

*Desloco-me com a lentidão das caravanas. Vivo na desolação destes países de fogo e de areias; e no suplicio - as dores horríveis na perna.*

*Os negócios também nunca correram bem, apesar de trazer oito quilos de ouro à cintura.*

*Enfim, espero conseguir algum descanso antes de morrer. De qualquer modo, já me acostumei ao sofrimento e aos chacais negros que me saem ao caminho.*

*Queixar-me é mais uma maneira de continuar a cantar”.*

En *O Anjo Mudo* la noche --que fue en el principio de la obra albertiana un espacio de encuentro, de sexo, drogas, excesos varios y rock-- inmersa en un universo *underground*, se convierte ahora en un espacio de encuentro, pero también de separaciones, reflexiones, tranquilidad y placer.

*“Una mitad de mi vida fue pasada aquí, entre la noche y los espejos reflectantes. Ya no me acuerdo con qué edad empecé. El océano es tan oscuro como mi infancia.*

*A diario subo hasta la parte más alta del faro que se alza en lo alto de los acantilados, al anochecer. Me aísla del mundo; y, en este aislamiento maldigo muchas veces la vida – mientras la luz se enciende, adquiere intensidad, y barre la furia del océano”.*<sup>449</sup>

(Al Berto, 1993, p.25).

Este libro que compila trabajos de Al Berto, sin un orden específico, que puede ser leído como un diario de viaje, como un regreso a la infancia y adolescencia con sus referentes literarios, junto a su itinerario lírico “*O Medo*” (1974-1997), reúnen los trabajos publicados por el autor portugués y ayuda a comprender el estilo de la prosa poética albertiana, más sosegada y sugerente en esta etapa final con respecto a las obras de sus primeros años de carácter más visceral, aunque incapaz de poder desprenderse de ese tono melancólico que empapa todos sus versos; en el desdoblamiento de su “*yo lírico*” y de sus reflejos, en la nostalgia por las ausencias sufridas, con las que expresa y relata su experiencia de vida.

---

<sup>449</sup> Del original en portugués: “*Metade de minha vida foi passada aqui, entre a noite e os espelhos reflectores. Já não me lembro em que idade comecei. O oceano é tão escuro quanto a minha infância.*

*Diariamente subo ao cimo do farol que se ergue no alto das falésias, ao anoitecer. Isolome do mundo: e, neste isolamento, amaldição por vezes a vida – enquanto a luz se acende, adquiere intensidade, e varre a fúria do oceano”.*

Un universo apabullante de imágenes que nos deslumbran, y que serán marcas de identidad en la poesía de este “*malabarista de las palabras, de este mago de la poesía*”,<sup>450</sup> Al Berto.

---

<sup>450</sup> *O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem recupera seu estado original. (...) Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original. O Arco e a Lira (1972) de Octavio Paz, é o livro onde são apresentadas semelhanças e diferenças entre o poeta e o mago.*

## CONCLUSIONES

Después de un detenido estudio sobre la obra de Al Berto llegamos a las siguientes conclusiones: leer su obra nos sumerge en las aguas de un surrealismo cálido, que da pie por su íntimo confesionalismo al testimonio de lo marginal y lo heterodoxo, de lo excesivo y lo disidente, sin llegar a un “*realismo sucio*”, dado que es una escritura, a pesar de lo irracional y muchas veces onírica, de ráfagas constantes, de imágenes de alto valor expresivo, así como de metáforas de una gran belleza lírica que lo alejan del *Dirty Realism* americano de los años 70.

Situamos esta prosa poética albertiana entre un romanticismo idealista, un modernismo irreverente, -que rompe con las reglas clásicas y con lo establecido- y un existencialismo marcadamente contemporáneo.

Hemos “*desnudado*” a través de un análisis detallado la obra de este autor en el contexto de una realidad social y política determinante para la poesía portuguesa de esos años, con unos referentes culturales, muy concretos, que vemos de qué manera influyen en la creación poética de Al Berto, aportando un enriquecimiento no sólo en su poética, sino también para la cultura portuguesa, dada la novedad de su obra por la “*homotextualidad*” en su condición de escritor homosexual, abriendo una brecha en este campo de la literatura lusa contemporánea.

A continuación paso a estructurar las conclusiones en estos cuatro bloques que sintetizan, a mi juicio, este trabajo, iniciando un camino alternativo respecto a las propuestas literarias del último cuarto de siglo XX en Portugal.

-*Primero*. Puedo afirmar que este itinerario recorrido a lo largo de la Tesis Doctoral deja al descubierto que estamos ante la obra de un poeta vigente en la actualidad, por la manera de expresar su posicionamiento ante la vida, a través de su lírica desbordante y

radical. Un autor que no puede quedar condenado al olvido, porque su poética es conmovedora.

Sus versos convulsionan al lector, tienen la capacidad de sorprender y emocionarnos ante una aventura nueva que se inicia en cada poema, “*provocando con sus imágenes intensas un relámpago en el corazón*”.

Hemos comprobado que Al Berto fue un poeta inconformista, *que vivió a las afueras de la vida*, con un mundo cargado de creatividad y experiencias, que no sólo se traducen en los excesos de sus dos primeros libros, sino también en la frescura de incorporar en ellos un arte literario diferente a lo que hasta el momento se conocía, una literatura de ruptura, donde aparecen guiños a la *beat generation* americana, y a otros autores que hacían gala de su malditismo.

Al Berto logra “*intertextualizar*” en su poesía, esas nuevas tendencias, a fin de aportar aire fresco al paisaje literario de los años 70, marcados por el fin del *Estado Novo* y por el ambiente político propiciado por la *Revolución de los Claveles*. Sin duda lo consigue, el arte de este poeta lo constituye el logro de reunir y condensar en palabras de una sola lengua, aquellos estímulos que son una sucesión de consecuencias tanto literarias como experienciales.

Al lector y a la nueva generación poética, se le ofrece una libertad distinta con sus palabras, donde el poeta sobrepone la tensión emocional a la tensión discursiva. “*Leer a Pessoa en aquellos momentos, era leer a un clásico*”.

No es de extrañar, pues, que la obra de Al Berto se reafirme como una de las voces principales, influyendo en toda una generación de poetas que encontraron en su poesía la imagen viva y original

del hombre errante que alimenta el mito de ser poeta maldito, como sus modelos, Rimbaud, Jean Genet, Baudelaire o W.S Burroughs, referentes explícitos en su obra como se ha dicho y analizado.

Al Berto desde muy joven, adopta una postura provocativa y rebelde en esa hibridación de arte y vida, poesía y personalidad, en lucha ante los muros de una realidad intolerable como la que se vivía en la década de los años 70 en Portugal. Los hontanares donde bebe la poesía albertiana se hallan en su posicionamiento marginal, en el que su propia existencia, su cuerpo y su escritura participan en los escenarios ambulantes de la noche, con todo el cortejo del mundo *underground* (travestis, chaperos, prostitutas, *drugs dealers*)

Eso genera una poesía autobiográfica y confesional hasta los límites, que no ha quedado desfasada ni acartonada; por el contrario, tiene cada vez más lectores que la elogian. Ello ha contribuido a hacer de este poeta uno de los nombres imprescindibles de la poesía portuguesa contemporánea del siglo XX.

-*Segundo*. Al Berto en su primera etapa de juventud (1974-1980) fue precursor de una *actitud outsider*, coincidiendo con sus dos primeros libros, *À procura do vento num jardim d'Agosto* y *Meu fruto de morder, Todas as horas*; para iniciar a posteriori una etapa de mayor madurez, despojado de sus excesos verbales y temáticos, con mayor rigor en su escritura a partir de *Trabalhos de olhar*, que estrenaría un nuevo período a comienzos de los años ochenta.

En esos años retoma el mítico tema del patrimonio marítimo portugués, tan de Camões, por medio de la identificación de imágenes y elementos narrativos de *Os Lusíadas*, creando una

homoerotización de las escenas marítimas, como queda demostrado en su obra *Salsugem (1984)*, interpretando la imagen del mar como viaje, aventura sexual y descubrimiento, en clara referencia a la vez con otras obras como la *Oda Marítima* de Álvaro de Campos, *Le Bateau ivre* de Rimbaud o la citada *epopeya camoniana*.

Al Berto se asoma a esa ventana del Atlántico, que es la memoria, desde donde lanza el anzuelo para recuperar su niñez, un “*territorio perdido*” al que vuelve, pero siempre lejano, “*Nunca volveré, porque nunca se vuelve. El lugar al que se vuelve es siempre otro*”, estos versos de Pessoa ponen de manifiesto el sentimiento de herida que supura en Al Berto, debido a la ausencia de lo que un día amó; pero son ausencias de amores de juventud y de geografías marítimas la de su ciudad de Sines, que la industrialización ha ido destruyendo y el poeta denuncia con la ira de sus palabras.

Llegamos a la conclusión de que ese tú, a quien el poeta se dirige y en el que tantas veces se desdobra, no siempre será una lucha entre “*los dos yoes*” del autor, pues en ocasiones se refiere a esas ausencias amorosas a las que invoca, a esos “*paraísos perdidos*” por el paso irrefrenable del tiempo, que se convierten en marcas de dolor, de desasosiego y de inquietud interior que lo hacen estar en un constante movimiento; de ahí su vida nómada, los cambios frecuentes de casas y de lugares tal como nos lo describe en sus versos.

Se trata de no permanecer, de no atarse a nada ni a nadie, ni a ningún espacio determinado, huir. Es el artista fuera de lugar, errante entre sitio y sitio, pero en constante diálogo entre su vida interior y su vida exterior.

Volvemos a encontrarnos con un oleaje de idas y regresos, con una separación entre dos mundos y dos formas de enfrentarse a la vida, Alberto y *Al Berto*, lo real y lo imaginario, siempre escindido, esos dos planos a los que hemos venido haciendo referencia durante todo el análisis de autor y obra.

Desde un principio en su vida como escritor vemos como rompe con su pasado más ligado por entonces al mundo del arte (a su etapa en Bruselas con el grupo artístico Montfaucon), y poco antes de volver a su país, después de su autoexilio 1967-1975 tomará esa decisión, en parte con tintes narcisistas, dividiendo en dos entidades su nombre: Al Berto.

En su texto "*Atrium*", a modo de arte poética, con el que se inicia su *trabalho poético: O Medo*, nos lo anuncia a los lectores.

- *Tercero*. Considero que correspondería a una etapa de transición del poeta, que se demuestra por esos núcleos semánticos en cuanto a la "*metáfora del desierto*", como la he denominado debido a ese lugar para acrisolarse, tanto su persona, así como su escritura, en la soledad del retiro, de la ascesis, en la desnudez del silencio y de la reflexión.

Ha dejado atrás el mar y se adentra lentamente en los infinitos del desierto, en los espejismos, donde existe la posibilidad de poder reflejar su propio narcisismo, aunque encapsulado en ese "*paisaje de los solos solitarios*".

La melancolía empieza a cobrar peso en estos poemas que van desde 1984 hasta 1994, que he calificado como la etapa más larga, donde a mi juicio, *el miedo*, ese concepto que da título a toda la obra se va solidificando entre sus versos; aunque podamos encontrarnos todavía con atisbos de aquella etapa de juventud en cuanto al uso de imágenes irracionales o surrealistas, a su prosa poética, o al que he llamado un "*léxico lisérgico*" en *À*



*seguir o desierto*, texto con el que se abre esta tercera parte a la que hago referencia.

El poeta en esos momentos de su vida es consciente y sabedor de su enfermedad, a la que debe enfrentarse, sufrimiento y dudas residen en su alma, se refugia cada vez más detrás de sus sílabas, como única salvación, pero también como único suicidio, aceptando la inutilidad de vivir y de morir, en sus reflexiones, en su arduo caminar de nómada por ese desierto de las palabras.

- *Cuarto*. Por último se demuestra que Al Berto cierra su obra, una obra en mi opinión clausurada por el fuego de esa “*gran metáfora encendida*”, que el poeta convierte en elemento purificador, pero ofreciendo una visión de trascendencia, sabemos que la escritura permanecerá, es el modo de fijar los sentimientos efímeros de la vida que le dan un sentido de eternidad.

En sus tres obras últimas hemos intentado demostrar ese resplandor perpetuo ante la oscuridad final de todo, desde el brillo del ahogado flotando como un cadáver, imagen del mismo autor y todo lo que su universo encierra, situado entre esas dos orillas, la de la vida y la de la muerte, se da esa dicotomía de Alberto y Al Berto, entre “*el yo real*” y “*el sujeto poético*”.

Culminando entonces este ciclo albertiano en vida, en cuanto a su itinerario lírico del miedo, con su libro *Horto de Incêndio* (1997).

En este apartado final contemplamos cómo el temor se impregna de manera solemne y trágica a través de sus versículos en métrica libre (la misma métrica que ha utilizado en el resto de sus libros), un tono melancólico pero rotundo, a la vez sereno y agónico, del que se sabe herido de muerte por el dolor de las ausencias, por el desamor, por lo perdido, por un tiempo que huye a la velocidad del vértigo y por la crónica de una enfermedad que

en esos momentos seguía siendo un tabú para la sociedad contemporánea.

Al Berto se sabe abocado a un final cuya única esperanza es la de la lumbre purificadora de sus versos, creo que es el testimonio de una vida, y como hemos demostrado, donde el poeta narra la muerte, la pronuncia en voz alta, jactándose por ello, “*mimetizándose con la voz de Rimbaud*” (1996), con un respirar lento, sin fuerzas, pero como una experiencia más de lo cotidiano, acariciando en sus poemas “*ese lomo negro de la muerte cercana*”.

Como cierre de estas conclusiones, *Poeira de Lume* (1997), son los poemas en los que trabajaba Al Berto antes de morir. Una elegía al dolor que el poeta hace desde la contemplación. Una ciudad, Lisboa, que fue testigo de los días de pasión, pero también lo será de los días previos a su muerte.

Al Berto se sitúa, mientras observa y nombra lo que ve, entre dos planos: el de la máscara (lo imaginario) y el del rostro (sujeto lírico), siempre entre esos dos límites en los que ha desarrollado su obra y su vida.

## ITINERARIO BIBLIOGRÁFICO DE AL BERTO

### LIBRO PRIMERO

1974/1975 À PROCURA DO VENTO NUM JARDIM D' AGOSTO

### LIBRO SEGUNDO

1975 SALIVE, HÔTEL DE LA GARE  
LE PLUS GRAND CALLIGRAPHE

1978 OUTROS CORPOS

1979 O MITO DA SEREIA EM PLÁSTICO PORTUGUÊS  
LE NAVIGATEUR DU SOLEIL INCANDESCENT

### LIBRO TERCERO

1978/1979 MEU FRUTO DE MORDER, TODAS AS HORAS

1979 QUINTA DE SANTA CATARINA  
MEDITAÇÃO EM S. TORPES

1980 ROULOTTES DA NOITE DE LISBOA  
RÁDIO PIRATA

### LIBRO CUARTO

1976/1982 TRABALHOS DO OLHAR

### LIBRO QUINTO

1982 O MEDO (1) FRAGMENTOS

1983 O ÚLTIMO HABITANTE  
ALGUNS POEMAS DA RUA DO FORTE

### LIBRO SEXTO

1978/1983 SALSUGEM

### LIBRO SÉPTIMO

1983/1984 A SEGUIR O DESERTO

1984 IMPRESSÃO DIGITAL  
O MEDO (2) FRAGMENTOS

LIBRO OCTAVO

1983/1985 TRÊS CARTAS DA MEMÓRIA DAS ÍNDIAS

LIBRO NOVENO

1984/1985 A SECRETA VIDA DAS IMAGENS

LIBRO DÉCIMO

1985 O MEDO (3) FRAGMENTOS  
TRANSUMÂNCIAS  
A NOITE PROGRIDE PUXADA À SIRGA

LIBRO UNDÉCIMO

1984/1985 UMA EXISTÊNCIA DE PAPEL

LIBRO DUODÉCIMO

1989 O LIVRO DOS REGRESSOS  
FINITA MELANCOLIA

LIBRO DECIMOTERCERO

1995 LUMINOSO AFOGADO

LIBRO DECIMOCUARTO

1996 HORTO DE INCÊNDIO

LIBRO DECIMOQUINTO

1997 POEIRA DE LUME

NOTA: Este *“Itinerario Bibliográfico”* de Al Berto, corresponde según el índice general de la 4ª y, hasta ahora, última edición publicada: *O Medo* por la Editorial Assírio & Alvim, Lisboa, Febrero de 2009, siendo mi guía, durante estos años de labor, para realizar esta tesis doctoral.

La organización de ese trabajo poético 1974-1997, para la citada editorial, se debe a la infatigable tarea de Luís Manuel Gaspar y Manuel de Freitas, grandes e indiscutibles conocedores de la obra de Al Berto.

## BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN CONSULTADA

### Del autor

Al Berto (1980) *A Seguir o Deserto*. Lisboa: Frenesí Editora.

Al Berto (1984). *Apresentação da Noite*, (textos seleccionados por el autor entre 1981-1983). Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (1984) Rumor dos Fogos. *Correspondência Literária*, n.1. Lisboa: Contexto.

Al Berto (1987). *O Medo*. Trabalho Poético 1974 -1986. Lisboa: Contexto.

Al Berto (1989) *O Livro dos Regressos*. Lisboa: Frenesí.

Al Berto (1990). Finita Melancolia, *Colóquio/Letras*, n.113-114. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp, 45-52.

Al Berto (1990) *Lisbonne*. Le Festin n. 3 –Lettres, lieux, vues, patrimoine et créations contemporaines en Aquitaine, printemps-été, *Atalaia – Revista Internacional de Exegese Contemporânea*, n. 1-2, pp.27-28.

Al Berto (1990) Litoral-Sul. *Geografia de Escritores*, n.10. Lisboa: Círculo de Leitores, p.19.

Al Berto (1990) *Que tudo se apague*. (Escritores portugueses de hoje). Ler. Edición internacional. Lisboa: Círculo de Leitores/ Instituto Português do Livro e Bibliotecas.

Al Berto (1991). *A Secreta Vida das Imagens*. Lisboa: Editorial Contexto.

Al Berto (1991). *Canto do Amigo Morto*. Colección Livro de Artistas. Lisboa: Comissariado Europália. 91. Desenhos de José Pedro Croft (incluye traducción francesa de Natália Coelho).

Al Berto (1991) *Febre*. Catálogo de Ilha David – *pintura*, Lisboa, Galería 111. (Reeditado por Ilha David. Lisboa: col. Arte e Produção, Assírio & Alvim, Noviembre de 1999, pp.4-5).

Al Berto (1991) *Litorais de Luz e Cinza* (Alentejo Litoral), Jorge Barros, Um Olhar Português. Lisboa: Círculo de Leitores.

Al Berto (1991) O Mapa-Múndi do Deserto. *Ler*, n.15. Lisboa: Círculo de Leitores.

Al Berto (1991) Recados de Mykonos para Mr.Durrel. *Revista Ler* n. 13. Lisboa: Círculo de Leitores.

Al Berto (1993). *O Anjo Mudo*. Lisboa: Contexto.

Al Berto (1995). *Luminoso Afogado*, Lisboa: Casa Fernando Pessoa/Edições Salamandra, com desenhos de Rosa Carvalho.

Al Berto (1997). *Horto de Incêndio*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (1997). *O Medo*. Trabalho Poético 1974-1997 (1ª edição). Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (1999). *Lunário* (2ª edição). Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (2000). *O Medo* (2ª edição). Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (2001). *O Anjo Mudo*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Al Berto (2002). *Projectos 69*, (edição facsimilada). Apresentação de Alexandre Melo. Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (2004) *Le livre des retours*. Trad. de Michel Chandeigne e Ariane Witkowski. Bordeaux: L'Escampette Éditions.

Al Berto (2005). *O Medo* (3ª edição do Trabalho Poético, revista e aumentada). Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (2007) *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Al Berto (2009). *O Medo*. (4ª edição). Lisboa: Assírio & Alvim.

### **Traducciones en castellano**

Al Berto (1989). *12 Señales*, versión Adolfo Navas. Madrid: Navas/Ordóñez.

Al Berto (1993). *Una Existencia de Papel*. Traducción y versión de Ángel Campos Pámpano. Valencia: Editorial Pre-Textos.

Al Berto (1996). *La Secreta Vida de las Imágenes*. Traducción y prólogo de José Luis Puerto. Salamanca: Amarú Ediciones.

Al Berto (2004). *Canto del Amigo Muerto y Luminoso Afogado*. Traducción y prólogo de Jesús Losada. Salamanca: Editorial Celya.

Al Berto (2007). *El miedo*. (Poemas escogidos 1976-1997) selección, traducción y prólogo de Cidália Alves y Javier G<sup>a</sup> Rodríguez. Valencia: Editorial Pre-Textos.

Al Berto (2008). *O Último Coração do Sonho*. Traducción, selección y edición en castellano, Jesús Losada. Salamanca: Editorial Celya.

## Bibliografía de otros autores

AA. VV. (2001). *Anos 90 e Agora*, 1ª edição, selecção e organização Jorge Reis-Sá. Vila Nova de Famalição: Quasi Edições.

Aguiar e Silva, V. M (1982). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos

Amaral, F. Pinto do (1991a). *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Amaral, F. Pinto do (1991b). Al Berto: Un Lirismo do Excesso e da Melancolia in *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-modernidade na Poesía Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 119-130.

Anghel, G. (2006). *Eis-me Acordado Muito Tempo Depois de Mim – Uma Biografia de Al Berto*. Lisboa: Quasi Edições.

Anghel, G (2010). Cronos decide morrer in: *Revista Colóquio/ Letras*, n. 173, pp. 37-46.

Augè, M. (1998). *Los no lugares - Espacios del anonimato-* Barcelona: Gedisa editorial.

Baptista, J. A. (1981). *O Último Romântico*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Baptista J. A. (2004). *Vigílias*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Barros Sasaki, L. de (2009). *Todos os medos o medo: Al Berto e as inquietações da posmodernidade*. São Paulo: Universidad de São Paulo.

Barthes, R. (1989). *A Câmera Clara*. Lisboa: Edições 70, pp. 74-76.

Bataille, G. (2007). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Baudelaire, Ch. (1976). *Les fleurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française.

Baudelaire, Ch. (1982). *Las Flores del Mal*. Madrid: Edaf Biblioteca.

Belo Marques, M.J (1989). Al Berto uma entrevista sem fim... *Diário de Lisboa*, (27-enero-1989)

Belo, R. (2002) *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Beltrán, L. (2004). Estéticas de la Poesía - Poesía y Modernidad- en *Estética y Literatura*. Madrid: Marenostum Comunicación, pp. 188-194.

*Biblia de Jerusalén* (1975). Bilbao: Descleé de Brouwer.



- Bloom, H (1991). Os poetas realmente fortes só são capazes de se ler a si mesmos em *A angústia da influencia*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Camões, L. de (1975). *Sonetos* (texto integral, edição anotada). Sintra: Publicações Europa-América.
- Campos, Á. de (2002). *Poesia*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Cantar de los Cantares* (1993). Edición y comentario de Luis Alonso Schökel. Estella-Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Carvalho, A. da S. (1976) *Antologia Poética*. Lisboa: Jornal de Letras.
- Cattaneo, C. V (1986). Recensão a “Salsugem de Al Berto”, *Colóquio/Letras*, nº 91, Maio- 1986, pp.90-91.
- Cernuda, L. (1982). *La realidad y el Deseo*. Madrid: Castalia.
- Cerqueira, G, G (2005). *Al Berto: espaço, corpo e escrita em à Procura do vento num jardim d'agosto*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários da Universidad Federal Minas Geráis (Brasil).
- Cesariny, M (1997). O bicho da noite. *O Público*,15- junio- 97.
- Coelho, E. P. (1988). *A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Coelho, E. P (1997). Sentado na parte mais triste do meu corpo. *Jornal O Público*, 19-4-1997.
- Costa Domingos, P. da y Baião, R. (1987) *Sião. (Antología Poética Portuguesa)* Lisboa: Frenesí.
- Costa Silva, A. da y Bueno (1999) *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- Costa e Silva, S (1977). *Demasiadamente Belos Para Quem Só Não Quería Estar Só*, Lisboa: editor Alberto R. Pidwell Tavares.
- Cruz, E. da (2006) *A herança invisible: ecos da literatura viva na poesia do Al Berto*. Rio de Janeiro: Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- Cruz, G. (1999). *A Poesía Portuguesa Hoje*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Cuadrado Fernández, P (1979-1980). Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa: El Surrealismo portugués en el contexto de la literatura portuguesa contemporánea, en *Mayurqa/ Filología*, n.19, Palma de Mallorca, pp. 93-126.

Deleuze, G y Guattari, F (1966). *O anti-edipo*. trad. Morães y Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim.

Días de Castro, M.D.N (2005). *Auto-retrato e construção da subjectividade na poesia de Al Berto*. (Trabalho de Mestrado). Oporto: Universidad de Oporto.

Días da Costa, F (Org.) (1984) *Antología de Poetas Alentejanos do Século XX*. Lisboa: Edita Centro Gráfico, Famalição.

*Dicionário da Língua Portuguesa* (1998). 8ª edição. Porto: Porto Editora.  
Espanca, F. (1996). *Sonetos*, Publicações Clássicos da Poesía. Sintra: Edições Europa- América.

Fernandes Cascais. A (2006). Diferentes como só nós, o associativismo GLBT Português em três andamentos, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 76, Lisboa, Diciembre, pp. 109-126.

Ferreira Alves, C (1997). A pluma caprichosa: o poeta em aberto. *Expresso*, 31-mayo-1997, pp.12.

Foucault, M (1998). *Las palabras y las cosas*, México DF.: Siglo XXI.

Freitas, M. de (1999). *A Noite dos Espelhos – Modelos e Desvíos Culturais na Poesía de Al Berto*. Lisboa: Frenesi.

Freitas, M. de (2005). *Me, Myself and I – Autobiografía e Imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Frías Martins, M (1986). *10 Anos de poesia em Portugal, 1974-1984 Leituras de uma Década*. Lisboa: Caminho.

Gaspar, L. M y Freitas, M. de (2007). *Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Genet, J. (2004). *Santa María de las Flores*. Barcelona: Alba Editorial.

Genet, J (2010). *Milagro de la Rosa*. Madrid: Editorial Errata Naturae.

Guerreiro, A (1987). Sob o signo de Saturno. *Expresso*, 17-10- 87.

Guerreiro, A (1998). Palavras que embriagam, en *Caderno dois*, *Expresso*, 2-7- 98

Guimarães, F (1989). Uma outra poesia: de Joaquim M. Magalhães a Al Berto in *A poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Caminho.

Guimarães, F. et al. (1992). *Portugal Moderno – Volúmen Artes e Letras. Enciclopédia Temática*. Lisboa: Pomo.

Guimarães, F (2003). *A Poesia Contemporânea Portuguesa – do final dos Anos 50 aos Anos 99*. Lisboa: Quasi Edições.

Helder, H (1961). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Huysmans, J.K (1986). *Al Revés*. Barcelona: Bruguera.

Inácio, E. da C. (2010). Uma herança invisível. -Algumas notas para uma possível aproximação entre José Régio e Al Berto- en: *Revista Colóquio/ Letras*, n.173, pp.20-36.

Jameson, F (1980). *The political unconscious*. Cornell, N. Y: Ithaca.

Jiménez, J. (1994). La turbia necesidad de la pasión en *La vida como azar*. Barcelona: Destino.

Júdice N. (1981) *O Voo de Igitur num copo de dados*. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem.

Júdice, N (1997). *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa. A Literatura Portuguesa dos Anos 70 à Década dos 90*. Lisboa: Relógio d'Água.

Kristeva, J. (1987). *Soleil Noir, dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard.

Lea V. (2000). *Body Art and performance- The Body as Language*, Milano: Skira Editore.

Lepecki, M. L. (1988). O Medo: Temas Obsesivos Dão Conta dum Imaginário. *Diário das Notícias*, 29 mayo.

Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama.

Lópes, D. (2002). *O homem que amava os rapaces*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

Lópes, O y Saraiva, A (2000). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Editora Porto.

Lourenço, E. (1987). *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água.

Lourenço, E. (1994). *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença.

Lugarinho, M.C (2004). *A escrita, a morada do silêncio- A crítica literária e as formas da construção da identidade homosexual em Portugal*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.

Lugarinho, M.C (2010). Al Berto: Poesia e Experiência en: *Revista Colóquio/ Letras*, n. 173, pp. 11-19.

- Magalhães, J. M (1974). *Consequência do lugar*. Lisboa: Peso de Régua.
- Magalhães, J. M (1981). *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Magalhães, J. M (1989). *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença.
- Marinho, M.F (1989). *A poesia portuguesa nos medados de século XX*. Lisboa: Caminho.
- Martelo, R. M. (1998). O mar no conjuntivo e a fulguração sublime, nexos a partir da poesia de Luis Miguel Nava. *Relâmpago* n. 3
- Martelo, R. M. (2004). Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto) *Em parte incerta -Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- Melo e Castro, E. M (1989). Recensão a “O Medo”, *Colóquio/Letras*, n. 112, nov- dez, pp.104-105.
- Moura Pereira, H (1984). Os fogos sobre o mar. *Diário de Notícias*, 17-6-1984.
- Moura Pereira, H (1984). A tinta permanente *Diário de Notícias*, 14-10.
- Nava, L. M. (1982). A caligrafia do real. *Jornal de Letras*, 22-6-82.
- Paz, O. (1972). *O Arco e a Lira*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Pessoa. F (1986). *Antología poética, Crítica e análise de Isabel Pascoal* Lisboa: Comunicação.
- Pessoa. F (1915). O Marinheiro, drama estático em prosa. *Revista Orpheu*. n.1. (En Edición Facsimilar, 1984, Lisboa, Ediciones Ática, pp. 35-55).
- Pitta, E (2003). *Fractura- A condição homosexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus.
- Pitta, E (1989). Recensão a “O livro dos regressos de Al Berto”. *Colóquio/Letras*, n. 112, Lisboa, nov., pp. 105-106.
- Prado Coelho. E. (1999) *Pensar a ausência de Al Berto*. *Al Quimias*: “Al Berto- as imagens como desejo de poesia”, p.13
- Rabaté, E (1997). O corpo e o mundo, para uma poética de Al Berto, en *Revista Tabacaria*, N°6, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, pp. 54-55.
- Ramos Rosa, A (1989). A revolta absoluta e sem esperança. *Jornal Letras*, 20-6-1989.

Ramos Rosa, A (1991). *Al Berto ou a violência do desamparo em A Parede Azul- Estudos de poesia e artes plásticas*. Lisboa: Caminho.

Ramos Rosa, A (1987). *Incisões Oblíquas Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Caminho.

Régio, J (1941) *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Inquérito.

Régio, J (1977). *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*. (Ensaio) Lisboa: Presença.

Renckens, H (1960). *Del caos al cosmos en Creación, Paraíso y Pecado*, Madrid: Guadarrama.

Rimbaud, A (1979). *Conocer Rimbaud y su obra*, Versión Lourdes Ortiz, Barcelona: Dopesa.

Rimbaud, A (1994). *Poesía Completa*, traducción y notas, Alberto Manzano. Barcelona: Edicomunicación.

Rimbaud, A (1996). *Cartas del Vidente*. Versión Ramón Buenaventura. Madrid: Maldoror Ediciones.

Rimbaud, A (2007). *Iluminaciones*. Traducción y edición Antonio Colinas. Madrid: Editorial Devenir.

Rimbaud, A (2007). *Iluminações- uma cerveja no inferno*. Traducción de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim.

Rocha, C (1992). *Máscaras de Narciso*. Coimbra: Almedina.

Sá Carneiro, M. de (1990). *Obra poética*, (edición bilingüe, traducción y notas, Alberto Virella). Madrid: Hiperión.

Sabine, M. (2010). *Cânone literário, identidade e expressão queer em Salsugem en Revista Colóquio/Letras, n. 173, pp. 47-63*.

Sabine, M. (2004). *Um olhar consumidor: o antropofagismo luso-queer nos truques de ilusionismo do Al Berto en Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa.

Saint- John Perse (1983). *Anabasis* (Edic. bilingüe) Madrid: Visor.

Salles Vasconcelos, M (1999). *1000 Rastros Rápidos*. São Paulo: Editorial Cultura e Milênio.

Saraiva, A. J (1971). *Breve Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Colección Fundamentos.

Sena, J. de (1999). *Antología Poética*. Porto: Edições ASA.

Silva, A.S.S. da (1986). Um poeta da Década de 80. *Diário de Notícias*, 28-9-1986.

Silvestre, O y Serra, P (coord.) (2002). *Século de ouro. Antología Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa/ Coimbra: Cotovia/ Angelus Novus.

Sousa A. de (2006). *Rumor de corpos – subjetividade e cultura em Al Berto* (Tese de Mestrado) Universidad Federal Minas Gerais (Brasil)

Tiburi, M. (2004). *Filosofía Cinza - a melancolía e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre (Brasil): Escritos Editora.

Verde, C. (1995). *Obra poética*. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de autores portugueses.

Vidal, N. (1990). *Recensão a "O Medo: As escadas não têm degraus"*, n.2, fevereiro-1990.

Vitorino, S. (2007). *Actos Contra a Natureza - A repressão social, cultural e policial da homossexualidade no Estado Novo*", octubre, artículo en el blog "Panteras Rosa", desarrollado a partir del trabajo interasociativo que culminó en la realización de la exposición "Olhares (d)a Homossexualidade – "um contributo para a história da homossexualidade no século XX português", varios autores.

Witkin, J.P (2001). *Photographies*. London- New York: Phaidon Press.

### **Antologías sobre Al Berto.**

-*O Último Coração do Sonho*, (2000). organização de Jorge Reis- Sà, Vila Nova de Famalição: Quasi Edições.

-*Vigílias*, (2004). Prólogo e selecção de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim.

-*Dez Cartas para Al Berto*, (2007). org. e prefácio Joaquim Cardoso Dias (diez autores). Vila Nova de Famalição: Quasi Edições.

-*Degredo no Sul*, (2007). org. e pref. Paulo Barriga. Lisboa: Assírio & Alvim.

- *Al quimias -Al Berto- As imagens como desejo de poesia* (2001). Catálogo de la exposición conmemorativa en el Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines, (verano, 2001) Introducción y coordinación de José Mouro.

## Referencias discográficas

-Al Berto. *Al Berto na casa Fernando Pessoa* Lisboa: Movieplay Portuguesa, 1997.

-Al Berto, M.Cesariny, A. Franco Alexandre, H. Helder, Luiza Neto Jorge: *Os Poetas- entre nós e as palavras*. Lisboa: Sony Música, 1997.

-D'Orey, Alexandre Cortez, Nuno Grácio. *Wordsong - Al Berto*, Lisboa: 101 Noites, 2002.

## Referencias electrónicas

*(Las entradas para consultar estas páginas fueron realizadas entre mayo y septiembre de 2010 y entre los meses de junio y noviembre de 2011 respectivamente)*

[http:// quartofechado.weblog.com.pt/alberto.htm](http://quartofechado.weblog.com.pt/alberto.htm)

[http:// www.revista.agulha.nom.br/ag44berto.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag44berto.htm)

<http://www.universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/>

[http:// www.liv-arcoiris.pt](http://www.liv-arcoiris.pt)

<http://www.daliteratura.blogspot.com>

<http://www.poemas-del-alma.com/blog/biografía>

[http:// exileonmoanstreet.blogspot.com/2010/08/poetry-of-william-s-bur](http://exileonmoanstreet.blogspot.com/2010/08/poetry-of-william-s-bur)

[http:// www.citi.pt/cultura/temas/frameset\\_1960.html.](http://www.citi.pt/cultura/temas/frameset_1960.html)

<http://www.citi.pt/cultura/temas/modernismo.html>

[http:// www.citi.pt/cultura/temas/simbolismo.html](http://www.citi.pt/cultura/temas/simbolismo.html)

[http:// www.citi.pt/ cultura/temas/surrealismo.html](http://www.citi.pt/cultura/temas/surrealismo.html)

<http://www.raco.cat/index.php/mayurqa/article/viewFile/118760/153047>

<http://www.mun-sines.pt/concelho/F-alberto.htm>

<http://nescritas.nletras.com/albertomain/>

[http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Al\\_Berto&oldid=41924014](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Al_Berto&oldid=41924014)

<http://uncuerpoextrano.blogspot.com.es/2009/04/intersecciones-andy-warhol-al-berto.html>

[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2008/06\\_artigo\\_samantha\\_simois\\_braga.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/06_artigo_samantha_simois_braga.pdf)

<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaTP.pdf>

[http://www.revistazunai.com/ensaios/rodrigo\\_da\\_costa\\_araujo\\_poetica\\_dionisiaca.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/rodrigo_da_costa_araujo_poetica_dionisiaca.htm)

<http://www.coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?class&dom=OLLP&ncod=55576&org...>

<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1449/1/AI%20Berto%20in%20lugares.%20O%20deambular%20da%20melancolia%20lunar%20do%20corpo.pdf>

[www.youtube.com/watch?v=VtIK7DOomA](http://www.youtube.com/watch?v=VtIK7DOomA) - La Teoría Queer, Beatriz Preciado.

[www.youtube.com/watch?v=hQlh\\_II8hMM](http://www.youtube.com/watch?v=hQlh_II8hMM) (*Al Berto recitando poesía, Casa Fernando Pessoa en Lisboa*)

[www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=146](http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=146)

[desejosinceramente.tumblr.com/post/8557410517/tenho-imensa-pena-da-nossa-ignorancia](http://desejosinceramente.tumblr.com/post/8557410517/tenho-imensa-pena-da-nossa-ignorancia)



*(Al Berto, numa gravação áudio feita em Janeiro de 1992, em Coimbra, durante uma sessão de poesia no Centro Cultural Dom Dinis onde participavam também Manuel Fernando Gonçalves, Helder Moura Pereira, António Franco Alexandre e Paulo da Costa Domingos).*