

Dos poetas venezolanos lectores de Pessoa: Rafael Cadenas y Eugenio Montejo

Ana Lucía De Bastos*

Palabras clave

Fernando Pessoa, Poesía venezolana, Influencia, Intertextualidad, Heteronimia

Resumen

En este artículo estudiamos la presencia de Fernando Pessoa en dos poetas venezolanos, Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, quienes han afirmado en entrevistas y ensayos ser sus lectores. En las obras poéticas de ambos podemos encontrar vestigios intertextuales o alusiones directas al poeta portugués. Aunque de distinta manera, la lectura y el ejemplo de Pessoa parecen haber sido significativos para el desarrollo de ambas poéticas.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Poesia venezuelana, Influência, Intertextualidade, Heteronímia

Resumo

Neste artigo estudamos a presença de Fernando Pessoa em dois poetas venezuelanos, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo, que têm afirmado em entrevistas e ensaios serem os seus leitores. Nas obras poéticas de ambos podemos encontrar vestígios intertextuais ou alusões directas ao poeta português. Ainda que de maneiras diferentes, a leitura e o exemplo de Pessoa parece ter sido significativo para o desenvolvimento de ambas poéticas.

Keywords

Fernando Pessoa, Venezuelan Poetry, Influence, Intertextuality, Heteronomy

Abstract

In this article we study the presence of Fernando Pessoa in two Venezuelan poets, Rafael Cadenas and Eugenio Montejo, who have stated in interviews and essays that they are readers of Pessoa. In their works we can find intertextual vestiges and direct allusions to the Portuguese poet. Though in distinct manners, the reading and example of Pessoa seems to have been significant for both poets.

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Los primeros poemas de Fernando Pessoa traducidos al español son publicados en 1957. La edición, a cargo de la editorial Rialp, con traducción de Ángel Crespo, contiene únicamente poemas de Alberto Caeiro. Tres años después, la editorial argentina Fabril publica la primera antología en español de Fernando Pessoa, con poemas de los tres heterónimos más conocidos. Sin embargo, es la traducción de Octavio Paz, de 1962, por la Universidad Autónoma de México, la que consigue la definitiva difusión del poeta en el mundo hispano. El libro de Paz, titulado *Antología de Fernando Pessoa*, además de una selección de poemas, contiene un estudio llamado "El desconocido de sí mismo" en donde describe el contexto histórico y literario de Portugal a principios de siglo XX, para subrayar el carácter innovador del grupo de *Orpheu*, resaltando el papel de Fernando Pessoa (*apud* Paz, 1962: 5).

A partir de entonces, y por medio de distintas vías, han sido muchos los lectores hispanoamericanos que se han acercado a la poesía de Fernando Pessoa, como también muchos los poetas y escritores de habla española que han reconocido la influencia que esta lectura ha tenido en sus obras. En este artículo nos centraremos en la presencia de Pessoa en dos poetas, Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, quienes han afirmado en entrevistas y ensayos ser lectores de Pessoa y en cuyas obras podemos encontrar vestigios intertextuales o alusiones directas al poeta portugués.

La marcha de la Derrota

Rafael Cadenas nace en Lara, Venezuela, en 1931. Publica a los dieciséis años su primer libro, *Cantos Iniciales* y a lo largo de su vida, siete libros de poesía, de los cuales transcribimos al final de este artículo, en Anexos, algunos poemas emblemáticos. Además de esta vasta obra poética, ha publicado ocho libros de ensayo y uno de traducción.

En 1963, en el intervalo entre la publicación de *Cuadernos del destierro* (1960) y *Falsas Maniobras* (1966) aparece en el periódico literario *Clarín de los Viernes* el famoso poema "Derrota", que copiamos íntegramente por haber sido leído y comparado a la luz de la obra de Pessoa:

Yo que no he tenido nunca un oficio
 que ante todo competidor me he sentido débil
 que perdí los mejores títulos para la vida
 que apenas llego a un sitio ya quiero irme (creyendo que mudarme es una solución)
 que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos
 que me arrimo a las paredes para no caer del todo
 que soy objeto de risa para mí mismo
 que creí que mi padre era eterno
 que he sido humillado por profesores de literatura
 que un día pregunté en qué podía ayudar y la respuesta fue una risotada

que no podré nunca formar un hogar, ni ser brillante, ni triunfar en la vida
 que he sido abandonado por muchas personas porque casi no hablo
 que tengo vergüenza por actos que no he cometido
 que poco me ha faltado para echar a correr por la calle
 que he perdido un centro que nunca tuve
 que me he vuelto el hazmerreír de mucha gente por vivir en el limbo
 que no encontraré nunca quién me soporte
 que fui preterido en aras de personas más miserables que yo
 que seguiré toda la vida así y que el año entrante seré muchas veces más burlado en mi
 ridícula ambición
 que estoy cansado de recibir consejos de otros más aletargados que yo
 ("Ud. es muy quedado, avíspese despierte")
 que nunca podré viajar a la India
 que he recibido favores sin dar nada a cambio
 que ando por la ciudad de un lado a otro como una pluma
 que me dejo llevar por los otros
 que no tengo personalidad ni quiero tenerla
 que todo el día tapo mi rebelión
 que no me he ido a las guerrillas
 que no he hecho nada por mi pueblo
 que no soy de las FALN¹ y me desespero por todas esas cosas y por otras cuya enumeración
 sería interminable
 que no puedo salir de mi prisión
 que he sido dado de baja en todas partes por inútil
 que en realidad no he podido casarme ni ir a París ni tener un día sereno
 que me niego a reconocer los hechos
 que siempre babeo sobre mi historia
 que soy imbécil y más que imbécil de nacimiento
 que perdí el hilo del discurso que se ejecutaba en mí y no he podido encontrarlo
 que no lloro cuando siento deseos de hacerlo
 que llego tarde a todo
 que he sido arruinado por tantas marchas y contramarchas
 que ansío la inmovilidad perfecta y la prisa impecable
 que no soy lo que soy ni lo que no soy
 que a pesar de todo tengo un orgullo satánico aunque a ciertas horas
 haya sido humilde hasta igualarme a las piedras
 que he vivido quince años en el mismo círculo
 que me creí predestinado para algo fuera de lo común y nada he logrado
 que nunca usaré corbata
 que no encuentro mi cuerpo
 que he percibido por relámpagos mi falsedad y no he podido derribarme,
 barrer todo y crear de mi indolencia, mi flotación,
 mi extravío una frescura nueva, y obstinadamente
 me suicido al alcance de la mano
 me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir burlándome de los otros
 y de mí hasta el día del juicio final.

(Cadenas, 2000: 137)

¹ Siglas de "Fuerzas Armadas de Liberación Nacional", grupo guerrillero creado por el Partido Comunista de Venezuela en 1962 y disuelto en 1969.

El poema “Derrota” fue publicado poco después de las primeras ediciones de Pessoa en español. Tenemos constancia de que Cadenas ya lo conocía entonces y también de la importancia que le había dado a aquella lectura.² Dentro de la obra de Cadenas este poema marca un viraje de su quehacer poético, pasando de una poesía más bien oscura, elaborada, llena de imágenes complejas, para llegar a una poesía cuyas formas se acercan a la prosa, regida además por un tono confesional. El crítico Rafael Arráiz Lucca describe “Derrota” como un “poema bisagra” entre su libro anterior y el siguiente, añadiendo que en éste “el lenguaje directo se impone con una claridad exenta de metáforas y símbolos que recuerda mucho a ciertas líneas de trabajo que desarrolló un hombre que abrigaba una multitud: Fernando Pessoa” (Arráiz Lucca, 2004: 234). Es importante señalar que si “Derrota” se puede considerar como un “poema bisagra” – y creemos que así es –, entonces también se puede aseverar que el conocimiento de la obra de Pessoa fue decisivo para la mudanza de registro que vivió la poesía de Rafael Cadenas, ya que el conocimiento de las primeras ediciones de Pessoa en español es anterior a la escritura de ese poema emblemático.

En su libro *El coro de las voces solitarias*, Arráiz Lucca apunta también el parecido de “Derrota” con un poema de Campos: “pienso”, escribe, “en ‘Tabaquería’, tan asombrosamente emparentado con el ‘Derrota’ de Cadenas” (*ibídem*). A favor de esta comparación pesa el hecho de que “Tabacaria” tuviera el título inicial de “Marcha da Derrota” (BNP/E3, 70-27^x), como lo atestigua un documento del archivo de Fernando Pessoa (cf. Fig. 1), si bien es improbable que en 1963 Cadenas pudiera conocer este dato. ¿Lo intuyó? No sabemos. Lo cierto es que muchos poemas modernos le dan la voz al marginado y al fracasado, y que un buen lector y un buen poeta descubre de inmediato el tema de la derrota en “Tabacaria”.

Las afinidades entre “Tabacaria” y “Derrota” son parciales y a Cadenas lo habrán influenciado muchos poemas de Pessoa y no sólo éste. “Tabacaria” es un poema narrativo y, de cierta forma, tridimensional, ya que Álvaro de Campos es, a la vez, el sujeto poético, el protagonista y el narrador de una puesta en escena en miniatura. Desde la ventana de su cuarto, Campos observa la tabaquería del otro lado de la calle, enciende un cigarro, se reclina en su silla. En “Derrota”, en cambio, no hay un escenario, y el protagonista no se perfila con rasgos diferenciales que lo caractericen. En “Tabacaria” existe un proceso de individualización, incluso de los personajes secundarios del enredo que reciben un nombre, como un tal Esteves, que aparece casi al final del poema y tiene un papel especial: saludar al protagonista.

² En una entrevista reciente, Rafael Cadenas nos dijo: “Yo leí a Pessoa en los sesenta [...] en la Fabril, a través de esa editorial yo conocí a Pessoa, Ungaretti, Oscar Milosz. Y para mí fue un descubrimiento, el leer a Pessoa” (De Bastos, 2010: 121).

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
 Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
 (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
 Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
 Acenou-me adeus gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
 Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

(Pessoa, 2002: 326)

En ese gesto final del poema "Tabacaria", en ese saludo, los dos personajes contrarios se aproximan; ese acercamiento, esa comunión, no se da en el poema de Cadenas, donde incluso al final la separación entre el sujeto poético y los otros parece definitiva. En "Derrota" se lee: "me levantaré del suelo más ridículo todavía para seguir burlándome de los otros".

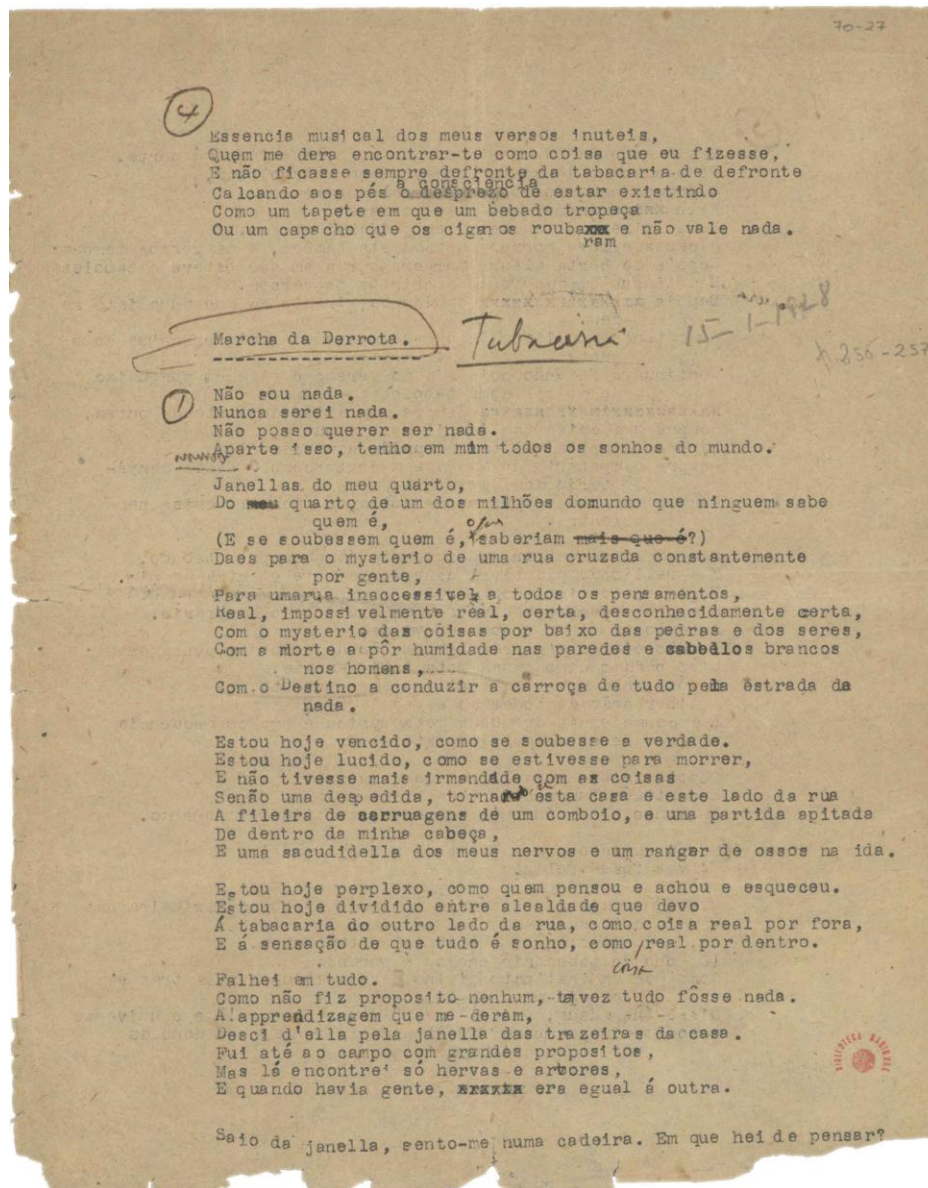


Fig. 1. BNP/E3, 70-27

"Marcha de la Derrota" pasó a llamarse "Tabacaria"

En “Tabacaria” la comunión entre Campos y los otros sucede desde el principio. El poema no relata solamente la derrota o el fracaso de un destino particular, como lo hace “Derrota”, sino, sobre todo, la insignificancia de cualquier acontecimiento, la inutilidad de lo que conocemos, por su carácter temporal, finito e intrascendente. En esto, Campos no hace distinción entre su destino personal y el de cualquier otro, incluido el del vendedor de la tabaquería: “Ele morrerá e eu morrerei. | Ele deixará a tabuleta, e eu deixarei os versos também. | Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta, | E a língua em que foram escritos os versos” (Pessoa, 2002: 326). Fundamentalmente, aquí está cifrado el sentido del poema de Campos, para quien hacer o soñar son dos actos igualmente fútiles ante la inminencia de la muerte, ya que ningún acto ni ningún sueño los redimirá ni a él, ni a Esteves, ni al vendedor de la tabaquería.

Teniendo en cuenta estos aspectos, creemos que Carmen Virginia Carrillo es más certera al establecer un paralelo entre Cadenas y Pessoa cuando señala las semejanzas formales y temáticas entre el poema “Derrota” y el “Poema em linha recta”. Carrillo afirma que en “Derrota” se advierte “el diálogo intertextual con el poema de Fernando Pessoa”, cuyos sujetos poéticos, según la ensayista, tienen “una visión pesimista del mundo que pareciera cerrar todas las posibilidades de integración al hablante, quien se representa en una completa y total disyunción con el entorno social” (Carrillo, 2005: 28).

“Poema em linha recta” fue publicado por primera vez en 1944, de manera póstuma por la editorial Ática. Como “Tabacaria”, es un poema atribuido a Álvaro de Campos por Fernando Pessoa, y un poema seleccionado por Rodolfo Alonso para la antología de la editorial Fabril que Cadenas leyó. Como “Tabacaria”, “Poema em linha recta” tampoco sigue cánones clásicos de metro y rima. Mientras el primero tiene ciento y cincuenta y siete versos, el segundo está constituido por treinta y seis versos libres que recrean meticulosamente la sensación de ridículo de Campos.

Con un estilo propio de la oralidad, “Poema em linha recta” comienza con una afirmación determinante: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada | Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo” (Pessoa, 2002: 262), versos que dictan el tono irónico del texto y la constante comparación de Campos con estos “campeones”. El poema se sirve de la repetición anafórica de la conjunción “que” para describir al sujeto, tal y como en una letanía o en una enumeración de la infamia:

Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda

(Pessoa, 2002: 262)

Del mismo modo, la repetición anafórica le servirá a Cadenas en el poema “Derrota” para presentarnos a un sujeto poético de índole abyecta:

Yo que no he tenido nunca un oficio
que ante todo competidor me he sentido débil
que perdí los mejores títulos para la vida
que apenas llego a un sitio ya quiero irme (creyendo que mudarme es solución)
que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos
que me arrimo a las paredes para no caer del todo

(Cadenas, 2000: 137)

La similitud formal es innegable, como lo es también, hasta cierto punto, el contenido: en ambos poemas, el sujeto poético se describe en contraste con un *otro* plural, y siempre en términos siempre de inferioridad. En ninguno de los dos hay una puesta en escena. Todo lo que conocemos, en ambos, es una incomodidad o desasosiego, mediante una serie de confesiones que se acercan a la diatriba. “Poema em linha recta” y “Derrota” son dos poemas afines y su acercamiento por parte de la crítica venezolana nos parece plenamente comprensible.

Pero si hay semejanzas, también hay diferencias. Campos se vale de la descripción detallada de su ridiculez para evidenciar la impostura de los otros. En estos versos que siguen apela a la humanidad de los otros y lo hace, irónicamente, llamándolos semidioses:

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semi-deuses!
Onde é que há gente no mundo?

(Pessoa, 2002: 263)

De este modo, Campos deja constancia de cómo ellos, “los otros”, tampoco podrían rehuir el ridículo ni ser ajenos a muchos defectos.

El sujeto poético de “Derrota” no introduce esta inversión. Por un lado, parece dispuesto a querer convencernos de su inferioridad, que hace que sea no sólo “escarnecido por los más aptos”, sino además, “preterido en aras de personas más miserables”. Por otro lado, así haya individuos peores que él, parece que él siempre está de último por poseer esta condición marginal, casi deapestado.

De hecho, el sujeto poético de Cadenas no se describe solamente como un individuo ridículo, sino, sobre todo, como un ser incapaz, como alguien que no es capaz de actuar:

que todo el día tapo mi rebelión
 que no he ido a las guerrillas
 que no he hecho nada por mi pueblo
 que no soy de las FALN y me desespero por todas estas cosas y por otras cuya
 enumeración sería interminable
 que no puedo salir de mi prisión
 que he sido dado de baja en todas partes por inútil

(Cadenas, 2000: 138)

Y es en esta falta de acción lo que le frustra, desespera. El alter ego imaginado por Cadenas, aparece como un hombre más acá de los hechos, un hombre pasivo, que no tiene un lugar en el mundo, a no ser el de observador; ese hombre termina, sobre todo, observándose a sí mismo. No sólo es un *outsider*, sino que está por debajo de los otros, fuera de muchos sistemas, si bien lamenta no pertenecer a ninguno. Es un hombre que no consigue estar adentro, pero tampoco se siente en paz estando afuera. En "Poema em linha recta", Campos sabe, por el contrario, que los demás son como él, pero que hacen más por disimularlo.

En suma, y en sintonía con Carmen Virginia Carrillo, podemos reafirmar la similitud de estos dos poemas, "Poema em linha recta" y "Derrota", así como de sus sujetos poéticos, ya que en ambos casos se proyecta un antihéroe, un hombre sin importancia, un recluso de sus limitaciones y un inadaptado social. Pero, mientras Campos denuncia, de manera irónica y hasta jocosa, la falsedad de los otros – que buscan ocultar su lado ridículo –, el sujeto poético de "Derrota" se penaliza exclusivamente a sí mismo, ya sea por su falta de participación, ya sea por su inacción.

En varias ocasiones y en distintas entrevistas Rafael Cadenas ha sido interrogado acerca de la presencia de Pessoa en su poesía y, concretamente, en su poema "Derrota". En una entrevista publicada por el periódico español *El País*, Cadenas declara: "A Pessoa lo leí bastante. Es posible que los primeros versos de ese poema ["Poema em linha recta"] hayan quedado en mi subconsciente"; pero inmediatamente agrega y aclara: "'Derrota' es un poema absolutamente distinto, que escribí en un estado de gran depresión. Mejor dicho, lo escribió un joven de 32 años que no soy yo" (López-Vega, 2008: 1). Así, declarando de modo borgeano que otro Cadenas escribió "Derrota", Cadenas trata de conjurar la presencia de Pessoa. No descarta su probable influencia, pero se afianza en las diferencias.

Tanto, que en otra entrevista, Cadenas minimiza aún más la proximidad de ambos poemas: "siempre se asocia el poema 'Derrota' con otro poema de Pessoa; y tal vez fue como el punto de partida, yo no recuerdo muy bien"; en todo caso, afirma, "todo el poema tiene otro sentido" y "esa forma no tiene por qué proceder de Pessoa [...] en español [el uso anafórico del "que"] es una expresión muy corriente" (De Bastos, 2010: 116). En nuestra opinión, es posible suscribir las palabras de Cadenas y prescindir de la lectura del poema de Campos para

comprender plenamente “Derrota”; pero así estemos ante un poema independiente y significativo por sí mismo, también es cierto que un poema ilumina al otro. Cadenas no debe temer que el poema portugués eclipse el suyo. No creemos que esto sea posible y la resistencia de ambos al paso del tiempo lo demuestra.

En fin, recordemos que la escritura de “Derrota” coincide con el descubrimiento y la lectura de la obra de Pessoa, y enfatizamos la importancia de este encuentro. Al fin y al cabo, “Poema em linha recta” le habría revelado a Cadenas, a un nivel consciente o no, nuevas posibilidades formales para un creciente sentimiento de marginalización. Es virtud de Cadenas la expresión que le dio a esos sentimientos.

La experiencia de mirar

La obra de Cadenas se suele aproximar, por la similitud de los poemas comentados, a la de Pessoa, a través de la de su “intermediario”, Álvaro de Campos. Pero si nos ciñéramos a lo que propone el propio autor en una entrevista, tendríamos que recordar también a una segunda persona interpuesta: Alberto Caeiro. Según Cadenas, “de todos los heterónimos de Pessoa el que más me ha interesado es Alberto Caeiro, por afinidad digamos” (De Bastos, 2010: 116). ¿En qué consiste esta “afinidad” o cercanía?

A finales de los años sesenta, Cadenas habría comenzado a leer libros sobre taoísmo y zen, cuyas ideas habrían ido permeando sus poemas. Las marcas de esas lecturas se vuelven evidentes sobre todo a partir del libro *Memorial* (1977). Este hecho es notable, porque en “esa cierta relación entre Caeiro y Oriente” (De Bastos, 2010: 116) es que Cadenas fundamenta, precisamente, la proximidad entre su obra y la del heterónimo pessoano, y porque a partir de *Memorial* (1977) la voz poética de Cadenas se vuelve mucho menos pesimista y autodestructiva. Hay un vuelco importante a la contemplación, y los ojos, como medio para comprender el mundo, son preteridos frente a la razón como único mecanismo para comprender el mundo.

A este respecto, comencemos por citar un poema de Alberto Caeiro – el II de *O Guardador de Rebanhos* –, donde al acto de mirar se le otorga la supremacía en la percepción del mundo:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,

Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia; tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...

(Pessoa, 2001: 10)

Como afirma Maria Helena Nery Garcez en *Alberto Caeiro, Descobridos da Natureza?* (1985): “Caeiro, nos seus poemas, faz a fenomenologia de si mesmo e, porque quer ser paradigma para os demais, surpreende-se nas mais variadas situações” (1985: 181). De hecho, en este poema, Caeiro resume su filosofía en dos palabras: “tenho sentidos”. Su afirmación pretende estar libre de razonamientos, ya que “pensar é não compreender”, y, en teoría, libre de asociaciones vinculadas al conocimiento adquirido y la memoria: “E o que vejo a cada momento | É aquilo que nunca antes eu tinha visto, | E eu sei dar por isso muito bem...”. Caeiro se vuelve, así, un símbolo – de “especie complicada” – de la eterna inocencia.

Para Luzilá Ferreira, al hablar de los niños y de Caeiro, la “relação da criança com a coisa é isenta de cargas adicionais, [...] o objecto que a criança percebe não é o objecto pensado, recriado pela memória, arquitectado pela imaginação que o adulto crê observar no mundo sensível” (Ferreira, 1989: 21). En sus poemas, Caeiro surge como la personificación de un deseo: el de ver el mundo exterior sin la “sombra” de aprendizajes previos. Y para que ese deseo se cumpla, es necesario volver a ganar el asombro natural de los niños: “Sei ter o pasmo essencial”, dice, y ese “pasmo” corresponde al que tendría un niño si, al nacer, se diera cuenta que de verdad nació... Caeiro representa, en fin, una invitación a redescubrir el mundo, a volver a verlo, a reencontrar el propio *ser*.

Por su lado, Rafael Cadenas, aunque de un modo menos radical, también propone una aproximación al mundo a través de los sentidos, especialmente de la vista, y se despoja de un “vestuario” más argumentativo o intelectual. Esto resulta claro en varios poemas cortos (a veces de un verso), que el poeta reunió bajo el

título de “Recuento”. Veamos algunos, sin olvidar que cada uno es independiente de los otros):

Antes, sólo tocábamos días sabidos, toda primera vez llevaba un peso que no era suyo.
 Hay una isla que sólo ven los ojos nuevos.
 Un día, de tanto verte, te vi.
 Esto te debo: haber restablecido el instante en mis ojos.
 Júbilo que no puede morir porque no tiene nombre.
 El extraviado sólo quiere ojos limpios, espejos simples para vivir.

(Cadenas, 2000: 188)

Hay en los versos de Cadenas un elemento que a primera vista se puede distinguir de las afirmaciones de Caieiro. El sujeto poético es alguien que se ha encontrado consigo mismo; como si Caieiro volviera a ser Caieiro después de haber sido el “pastor amoroso”. Palabras como “extraviado” y “restablecido” testimonian que alguien estuvo perdido, pero que, en cierto momento, se volvió a encontrar.

En “Recuento” el sujeto poético advierte la novedad del mundo exterior tras sufrir un cambio y volver a mirar con “ojos nuevos”. Son sus ojos los que se renovaron; no el mundo. Por medio de la contemplación llega a poseer el “instante”, como una liberación del pasado como memoria y del futuro en cuanto deseo. De alguna forma, ese sujeto, como Caieiro, ha desaprendido para aprender a ver.

Pessoa (bajo la máscara de Caieiro) y Cadenas (bajo la del sujeto de su poema) coinciden también en la manera como entienden la realidad física, el mundo natural y el tiempo presente. Evoquemos la “religión personal” de Caieiro, descrita así:

Mas se Deus é as flores e as árvores
 E os montes e sol e o luar,
 Então acredito nele,
 Então acredito nele a toda hora,
 E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
 E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos

(Pessoa, 2001: 40)

Estos versos evocan algunas sentencias y pensamientos de Rafael Cadenas, quien, en su libro *Dichos*, escribe: “Casi todas las místicas se fundan en la negación de lo que existe. ¿No es posible una ‘espiritualidad’ terrena? Yo me niego a aceptar que la ‘creación’ sea mala o simple peldaño hacia otro mundo o lugar de purgación. Este presente es todo” (Cadenas, 2000: 666). Tanto Cadenas como Caieiro transforman el presente y la actualidad en una especie de absoluto, y se oponen a las místicas negativas; su paganismo es afirmativo.

Por lo demás, es posible que Cadenas tome otros derroteros cuando propone una unidad metafísica totalizadora: "Dios (*Brahman*) y el alma (*Atman*) son los mismos. Sankara, el gran pensador de esta corriente, sostiene que no hay dos realidades básicas, sino una sola: *Brahman*, presente en todo; también en nosotros, naturalmente" (Cadenas, 2000: 685). Caeiro no imagina una unidad mayor, pues advierte que hay partes sin un todo, lo cual impide unificar la realidad. Véanse algunos de los versos del poema "XLVII":

Entrevi, como uma estrada entre às árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo,
Aquele Grande Mistério que os poetas falsos falam.

Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.

A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam

(Pessoa
a, 2001: 84)

Pero ¿Caeiro sí está en armonía con un universo natural? ¿No se corre el riesgo de tomar al pie de la letra su discurso? José Martins García, en el ensayo "Caeiro *traditore?*" sustenta que el "maestro" de Pessoa piensa constantemente en no pensar, lo cual pondría en tela de juicio "a seriedade com que encara os ensinamentos do zen" (García, 1985: 50). A este respecto, conviene recordar que Eduardo Lourenço describe a Caeiro como un ser "puramente verbal", y algo ciego, porque "o que ele vê nas coisas é a palavra coisas", no lo que ellas son, que sería redundante (Lourenço, 1986: 53).

Lo que aquí nos interesa apuntar es que Caeiro, "una creación mucho más libre" en palabras de Cadenas (*in* De Bastos, 2010: 116), personifica un ideal que se aproxima al que hizo suyo el poeta venezolano. Cadenas tiene afinidades electivas con Caeiro, en la medida en que sus poemas se pueden leer teniendo presente algunos principios de la escuela zen que se apartan del conocimiento teórico o intelectual.

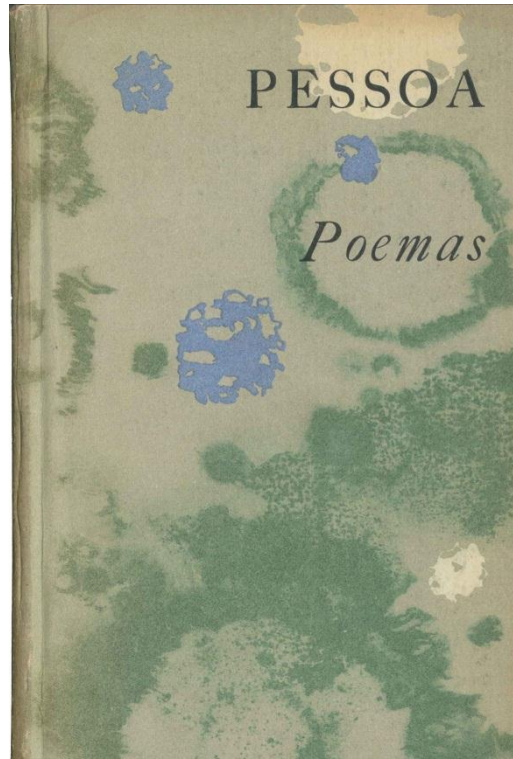


Fig. 2. Portada del libro *Poemas* de Fernando Pessoa (1961), de la editorial Fabril, Buenos Aires. Fue a través de esta edición que Cadenas conoció la poesía de Pessoa y sus heterónimos.

Eugenio Montejo y la estatua de Pessoa

Eugenio Montejo nació en Caracas en 1938, pero pasó la mayor parte de su vida en Valencia, Venezuela, donde murió en 2008. Durante tres décadas – tras *Élegos* (1967) – publicó nueve libros de poesía bajo este nombre de autor. Transcribimos en Anexo algunos de estos poemas, tomando como muestra al menos uno de cada libro. En los años ochenta, durante el tiempo de su estadía en Lisboa como Agregado Cultural de la Embajada de Venezuela, comenzó a desarrollar una nueva línea de creación a la que le dio el nombre de “escritura oblicua” o “heteronímica”, glosando el término “heterónimo” reinventado por Fernando Pessoa.

La relación de Montejo y Pessoa es más evidente o explícita que la de Cadenas y Pessoa, ya que Montejo desarrolla una técnica pessoana (la creación de heterónimos), y a diferencia de Cadenas, publicó un poema en el cual alude directamente al poeta portugués. El poema es “La estatua de Pessoa” y se encuentra en su libro *Alfabeto del Mundo* (1986). Notablemente, el poema está dedicado a Cadenas, como si Montejo quisiera filiarse en la tradición de la poesía venezolana que reconoce el lugar de Pessoa en la poesía moderna, que, probablemente, tuvo inicio con Cadenas. En el poema, Pessoa es invocado a través de la famosa escultura del poeta erguida al pie del café *A Brasileira* por el artista portugués Antonio Augusto Lagoa Henriques:

La estatua de Pessoa

A Rafael Cadenas

La estatua de Pessoa nos pesa mucho,
hay que llevarla despacio.
Descansemos un poco aquí a la vuelta
mientras vienen más gentes en ayuda.
Tenemos tiempo de tomar un trago.

Son tantas sombras en un mismo cuerpo
y debemos subirlas a la cumbre del Chiado.
A cada paso se intercambian idiomas,
anteojos, sombreros, soledades.

Démosle vino ahora. Pessoa siempre bebía
en estos bares de borrosos espejos
que el Tajo cruza en un tranvía sonámbulo.
¿Por qué no va a beber su estatua?

Con todo el siglo dentro de sus huesos
vueltos ya piedras llenas de saudades,
casi nos dobla los hombros
bajo el silencio de su risa pagana.

No hay que apurarse. Llegaremos.
Lo que más cuesta no es la altura de su cuerpo
ni el largo abrigo que lo envuelve
sino las horas del misterio
que se repliegan pétreas en el mármol.

Cuanto a diario soñó por estas calles
y desoñó y volvió a soñar y desoñar;
el tiempo refractado en voces y antivoices
y los horóscopos oscuros
que lo han cubierto como una gruesa pátina.
Alzar sólo su cuerpo sería fácil.
Aunque se embriague no pesa más que un pájaro.

(Montejo, 2007: 76)

En este poema, Montejo sustituye la primera persona del singular, el llamado “yo lírico”, que normalmente utiliza, por el plural “nosotros”, abarcando a todos aquellos que cargan en sus hombros la estatua. Al igual que en “Tabacaria”, aquí el poema construye una pequeña escena, una representación imaginaria que coincide con el momento en el cual la estatua de Pessoa es llevada en hombros hasta el sitio donde hoy descansa en el barrio de Chiado. Montejo, como Cadenas,

formaría parte de una comunidad imaginaria que comparte el destino y la dificultad de elevar el peso de la estatua de Pessoa.

Ese grupo de personas, siente la necesidad de hacer un alto y esperar un momento: “Descansemos un poco aquí a la vuelta | mientras vienen más gentes en ayuda”. ¿Más gentes? ¿Quiénes? Esa comunidad creciente bien podría ser la de los lectores de Pessoa y, también, la de sus herederos poéticos: los poetas posteriores que necesitarían repartirse la carga de la estatua para atenuar su peso; tal sería no el peso del cuerpo, que era ligero (“no pesa más que un pájaro”), sino, metafóricamente, del peso de sus palabras, la envergadura de su propuesta creativa, que necesitaría ser repartida entre muchos. Estos versos nos llevan al encuentro de la teoría de Harold Bloom, en *The Anxiety of Influences*, según la cual cada nuevo talento debe apropiarse de la tradición literaria, pero “nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?” (Bloom, 1973: 5). Aquellos que lo cargan, deben primero saber medir el peso de sus palabras; es decir, de la tradición creada por él. En el poema de Montejo, la estatua es la imagen ideal para sugerir un peso casi insostenible para solo un hombre, o poeta.

La fecha del libro que contiene el poema en cuestión, *Alfabeto del Mundo* (1986), también es significativa, porque fue en 1985 que se comenzó a consolidar la consagración de Pessoa, con una serie de homenajes y publicaciones alrededor de la celebración de los cincuenta años de su muerte (y, casi en seguida, alrededor de los cien años de su nacimiento, en 1988). En 1985, escribe Eduardo Lourenço que Pessoa ya conocía una “glória verdaderamente universal” y se había convertido en “o eixo em volta do qual se articula a cena crítica e, para além dela, a cena cultural do nosso país” (Lourenço, 1986: 27). Montejo estuvo en Lisboa, precisamente, en estos años, en los que además su cuerpo fue desenterrado del Cementerio de los Placeres y transportado al Monasterio de los Jerónimos. Traslado que, de alguna forma, marca la institucionalización de Pessoa como un bien nacional, y así, su petrificación icónica.

Al finalizar el poema, todo este peso señalado se vuelve liviano: “Alzar solo su cuerpo sería fácil | Aunque se embriague no pesa más que un pájaro”, escribe Montejo. Es significativo que Montejo escoja el sustantivo “cuerpo” para señalar al Pessoa más medular. De este modo, lo hace partícipe de su propia *ars poética*, insertado dentro de esta concepción del mundo. Eugenio Montejo, creyente de lo terreno, material y finito, resume su religiosidad panteísta en aquello que bautizó como “terredad”: la sacralización de lo que se conoce como limitado, sean los árboles, los pájaros, las piedras, las personas. Todos estos entes, nos dice, son de por sí misteriosos y en su finitud, infinitos. Curiosamente, es en la materialidad de Pessoa, en su cuerpo, donde Montejo cifra al hombre: “aunque se embriague no pesa más que un pájaro”.

Para ilustrar mejor estas ideas de Montejo vale la pena leer, además de los poemas en Anexos “Creo en la vida” y “Otra amapola”, el poema “Terredad”, que copiamos a continuación:

Terredad

Estar aquí por años en la tierra,
con las nubes que lleguen, con los pájaros,
suspensos de horas frágiles.
Abordo, casi a la deriva,
más cerca de Saturno, más lejanos,
mientras el sol da vuelta y nos arrastra
y la sangre recorre su profundo universo
más sagrado que todos los astros.

Estar aquí en la tierra: no más lejos
que un árbol, no más inexplicables;
livianos en otoño, henchidos en verano,
con lo que somos o no somos, con la sombra,
la memoria, el deseo hasta el fin
(si hay un fin) voz a voz,
casa por casa,
sea quien lleve la tierra, si la llevan,
o quien la espere, si la aguardan,
partiendo juntos cada vez el pan
en dos, en tres, en cuatro,
sin olvidar las sobras de la hormiga
que siempre viaja de remotas estrellas
para estar a la hora en nuestra cena
aunque las migas sean amargas.

(Montejo, 2007:

54)

Para Montejo, el misterio está en lo conocido; no hace falta el más allá: “Estar aquí en la tierra: no más lejos | que un árbol”. En lo tangible estaría, *es*, lo grandioso. El fin, es decir, la muerte, es puesta en duda “(si hay un fin)” y, lo mínimo y lo inmenso se corresponde: las hormigas y las estrellas, la sangre y los astros.

Esta “terrenalidad” tal vez lleva a Montejo, al final del poema anterior, a rescatar y darle una cierta materialidad al cuerpo de Pessoa. Este gesto nos parece interesante, porque no fue Pessoa quien más “peso” le dio a su cuerpo. Según Isabel Allegro Magalhães, en el ensayo “O gesto e não as mãos”, Pessoa prefiere “o abstracto em lugar do concreto, a forma e não a substância, ou se quisermos, por metonímia, o sonho e não a realidade” (Magalhães, 1996: 18).

Pero no por ello podemos decir que Montejo ignorase las características de la obra y vida de Pessoa. Al contrario, su poema es de corte intertextual: se

construye en relación con el “texto” múltiple y anónimo que la tradición ha creado en torno a Pessoa. Un lector que desconozca la obra pessoana, y todo lo que se ha tejido en torno a él, que además tenga pocas noticias de su biografía, leerá menos de la mitad del poema. En este caso, es incluso más dependiente que el poema “Derrota” frente a “Poema em linha recta”.

El poema “La estatua de Pessoa” parece querer liberar y aligerar un poco al Pessoa de bronce, ahora público y un poco impúdico, que ya no posee ni sus propios huesos. Este Pessoa icónico es pesado, está endurecido y yace en el Chiado. Su cuerpo, y en el sentido que denota esta palabra en Montejo, su *ser*, no está ahí solidificado; es siempre más leve y libre.

De la heteronimia a los colígrafos

Eugenio Montejo encaró la heteronimia como una herramienta expresiva y le adjudicó nuevas propuestas estéticas a nuevos nombres de autor, a los cuales denominó colígrafos. Esta fue una opción relativamente tardía dentro de su obra, que le permitió una renovación personal y artística. Esa renovación comenzó con la publicación del libro *El cuaderno de Blas Coll*, en 1981. En este libro, de índole narrativa, se cuentan las vicisitudes de un tipógrafo, llamado Blas Coll, que vive en un lugar ficticio llamado “Puerto Malo”, un espacio “malo” donde Montejo imaginó la vida de todos los personajes que, como Coll, eran autores de obras verídicamente propias.

El Cuaderno de Blas Coll está compuesto por los textos que, supuestamente, habrían sobrevivido de la gran obra ensayística de Coll. Estos textos son presentados y comentados por Eugenio Montejo, quien se presta a sí mismo como interlocutor y personaje del libro-escenario de Coll. En el prólogo, Montejo afirma haber dedicado más de cinco años de su vida a la investigación de este extraño hombre – Blas Coll – que consagrara su vida a la creación de una nueva lengua.

Según los textos del *Cuaderno*, la intención de Coll era conseguir, a través de la transformación del lenguaje, la equivalencia definitiva entre palabra y realidad. Su primera pretensión era la de modificar el castellano hablado en la costa oriental venezolana para que éste representara mejor a esta zona del continente americano. “La vieja lengua materna”, explica Coll, “ya no sirve en estos tórridos climas, y han de ayudarme a desnudarla para que todo pueda ser dicho más naturalmente” (Montejo, 2006: 20). Habría, pues, que *puertomalizar* el castellano, y crear la nueva lengua, el “colly”, donde las palabras sufrirían múltiples variaciones: “ningún discurso, por interesante que se suponga, debe sobrepasar los ocho minutos, pues tal es el tiempo que tarda la luz en llegar del sol a la tierra. Después de ocho minutos todo lo estamos viendo bajo una luz diferente” (Montejo, 2006: 61).

Así como los heterónimos de Pessoa – Ricardo Reis y Álvaro de Campos – discuten y se posicionan ante las ideas de Alberto Caeiro, de forma semejante, los

colígrafos de Montejo – Lino Cervantes, Sergio Sandoval, Tomás Linden y Eduardo Polo³ – parten de las ideas de Blas Coll para crear su universo literario. En ambos casos, como en un sistema planetario, existe una figura central (Caeiro-Coll) y varios discípulos a su alrededor. Sólo que la independencia textual de los colígrafos de Montejo se ve mucho más mellada que la de los heterónimos de Pessoa, por las constantes intervenciones de Montejo, que surge permanentemente como un comentador.

Pero señalemos otros puntos de contacto: así como Álvaro de Campos se declara deudor de un verso de Caeiro, “E os meus pensamentos são todos sensações”, y declara, en las *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, que “espontaneamente formei a minha filosofia daquela parte da insinuação de Caeiro de que Reis não tirou nada” (Pessoa, 1997: 37), así mismo, Lino Cervantes, autor de *La Caza del Relámpago*, reconoce su deuda en relación con una afirmación de Coll: “La palabra del hombre tiende en secreto una extensión máxima de dos sílabas, aunque su ideal expresivo sea siempre la unidad monosilábica” (Montejo, 2006: 13). Así, en su intento de condensación, Cervantes creará poemas, *coligramas*, como el que sigue:

Y al final de mi nada sólo un grito de gallo
Finalia nadal grete gal
Falia nagre gal
Falinagre Gal
Grifal
Grial

(Montejo, 2006:100)

En los coligramas de Cervantes, Montejo experimenta la abreviación de frases o versos enteros en palabras de dos, o menos, sílabas. Crea una especie de diccionario propio, en donde al leer “Grial” se debe leer el verso del inicio.

El segundo colígrafo ya mencionado, Sergio Sandoval, también recurre a la brevedad, pero se decanta por los moldes de la copla, de la que Coll había escrito: “si hemos de elogiar una forma similar [al *haiku*] en nuestra lengua, un buen pareado puede servirnos, a lo más una coplita de esas que el pueblo devotamente repite” (Montejo, 2006: 52). El libro *Guitarra del Horizonte*, atribuido a Sergio Sandoval, está constituido por cincuenta coplas, cada una acompañada por un breve comentario del propio Sandoval, a manera de estudio, lo que contraría el tono puramente popular de éstas. Transcribimos, como ejemplo, una de estas coplas con el comentario correspondiente del mismo colígrafo:

³ Además de estos colígrafos publicados, hay quienes señalen como tales a Jorge Silvestre – del que sólo se conoce un párrafo en donde comenta el libro de Cervantes – y a Felipe Terrán, sobre el que Montejo hizo una breve alusión adjudicándole el papel de mecenas de los colígrafos. Por la insuficiencia de textos bajo su nombre, no los tomaremos en cuenta en este estudio.

Pregúntale al campanero
 por qué las horas que toca
 cuando te vas son tan largas
 y cuando vienes tan cortas.

¿Qué puede decir el campanero, sino que él también escucha las horas largas y cortas, según la esperanza vaya y venga? ¿Acaso no ha amado él también, como todos, y sabe por experiencia lo que el tiempo hace con el amor?...Y la campana silenciosa en la tensión de sus siete metales, menos sabrá de lo que el badajo hace con quienes la escuchan. También a ella, sin embargo, debe el tiempo acortarle y alargarle las horas, pero de estos otros inaudibles sonidos no nos enteraremos. El sereno poeta Teófilo Tortolero algo ha entrevisto de todo ello cuando, con su extraño *stil nuevo*, nos confiesa: “Me canto solo como se canta la campana desierta”. Lástima que no prefiera, para vestir su soledad, el humilde paño de la copla popular.

(Montejo, 1991: 24)

Montejo, que prologa el libro, considera que los comentarios de Sandoval “constituyen la parte más trabajada de su cuaderno”, puesto que por su misma sencillez y falta de erudición “prolongan el espíritu de la copla” (Montejo, 1991: 19). Pero también, ve en sus páginas “cierta inclinación provocadora, resuelta a privilegiar los logros de la tradición folclórica en un tiempo en que la mayoría de los autores reclama como punto de honor las innovaciones más inéditas” (Montejo, 1991: 19).

Tomás Linden, otro de los colígrafos del poeta venezolano, habría nacido en 1935 en Puerto Cabello y sería hijo de un ingeniero sueco. En 1996 apareció su libro *El Hacha de Seda*, compuesto únicamente por sonetos, una forma poética caída en un relativo desuso como las odas de Ricardo Reis. Linden toma como modelos a Quevedo y a Góngora. Mientras Ricardo Reis dialoga con las raíces latinas de la poesía europea, Linden lo hace con el siglo de oro español. Otros modelos son los primeros poetas castellanos del Nuevo Mundo, como Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos Sigüenza y Góngora. Según Montejo, en el prólogo a *El Hacha de Seda*, “tal vez haya sido la necesidad de una mayor justeza formal para vérselas con nuestro idioma lo que pudo haber fomentado su afición [la de Linden] al soneto” (Montejo, 1996: 6). Citemos uno muy célebre:

Setiembre

Ya está el viejo setiembre ante la puerta,
 pidiéndonos las hojas que han caído,
 con su morral de andante distraído,
 el alma vaga y a pisada cierta.

Ya trae el corno de su voz alerta
 un pregón otoñal a cada oído,
 que según la distancia de su ruido
 más temprano o más tarde nos despierta.

Hojas está pidiendo a la arboleda
y a los hombres las horas sin lamento
donde el tiempo afiló su hacha de seda.

A setiembre le basta, como al viento,
lo que cae, lo que parte, lo que rueda,
nada más busca para estar contento.

(Montejo, 1996: 16)

Eduardo Polo, el último de los colígrafos que ya mencionamos, describe la poesía de Linden de este modo: “Linden halló en nuestra solar claridad la rectificadora sorpresa de la forma apolínea. Volvemos, pues, a la sabia observación del viejo Coll, para quien el sol era perfectamente clásico” (Montejo, 1996: 4). Como Pessoa a sus heterónimos, Montejo hace dialogar a sus colígrafos entre sí, entrelazando pequeños apuntes y comentarios en los libros de los otros.

Eduardo Polo, también conocido como “el Mago”, es el autor de un libro de poesía para niños publicado en 2004. El libro se titula *Chamarío*, jugando con un hecho local: a saber, que en Venezuela el sustantivo “chamo” designa popularmente a un “niño” o a un “muchacho”. Esa palabra, “chamo”, hace visible la intencionalidad “venezolanista”, común a Coll y a Polo. En uno de sus poemas de *Chamarío* leemos estos versos:

Los loros

Dos loros cantando en coro
que estaban en un maizal,
con plumaje verde y oro
y pintas de loro real,
llamaron a un compañero
para agrandar la coral.
Uno tocaba tamboro,
otro tocaba timbal,
y el tercero o el terzoro
un pianito musical.
Sudando por cada poro
cantaron hasta el final
y cuando se despidieron
volaron a Portugal.

(Montejo, 2004: 16)

Según explica Montejo en el prólogo, Polo, en *Chamarío*, habría pretendido otorgarle a la literatura infantil en español el estatuto que ésta tiene en otras lenguas, asumiendo la responsabilidad de comenzar una tradición donde los niños sean los protagonistas del universo literario. Así, Polo se habría propuesto hacer poemas sencillos y divertidos, donde la musicalidad aventajara al sentido.

Pessoa no escribió un libro para niños, pero sí algunos poemas que se pueden leer en clave infantil, así como *quadras populares* y *rubaiyat* que habría podido atribuirle a una figura inventada, aunque no lo hizo. Pero si los paralelos no son exactos, lo cierto es que la creación de heterónimos es un antecedente inequívoco de la creación de colígrafos, y que el ejemplo de los heterónimos le sirve a Montejo para renovar y dilatar su obra. De acuerdo con Harry Almela, Eugenio Montejo “echa mano de los heterónimos para así darle rienda suelta a sus preocupaciones [...] mientras en paralelo continúa cultivando la poesía firmada con su verdadero nombre” y pone “a salvo a su ortónimo” (Almela, 2008: 4). Montejo resguardó la poesía que venía desarrollando desde finales de los años sesenta, mientras experimentaba, en paralelo, nuevas sendas y posibilidades creativas. Ahora bien: Montejo resguarda una obra propia, pero no un nombre propio, pues Eugenio Montejo es un pseudónimo que Eugenio Hernández adopta desde la juventud y esconde muy bien durante años, según explica Francisco Rivera en *Ulises y el laberinto*. En este sentido, Miguel Gomes sostiene que Montejo fue “receptivo a los avatares de la otredad desde temprano” (2007: 20), pensando en el uso de un pseudónimo personal.

Los colígrafos de Montejo fueron menos prolíficos que los personajes-autores creados por Fernando Pessoa, mucho más vastos y autónomos; pero le sirvieron al poeta venezolano para crear libremente textos breves y divergentes. A través del ejemplo de Pessoa, Montejo consigue utilizar ese recurso de la multiplicidad autoral reinventándolo de una manera lúdica y lúcida.

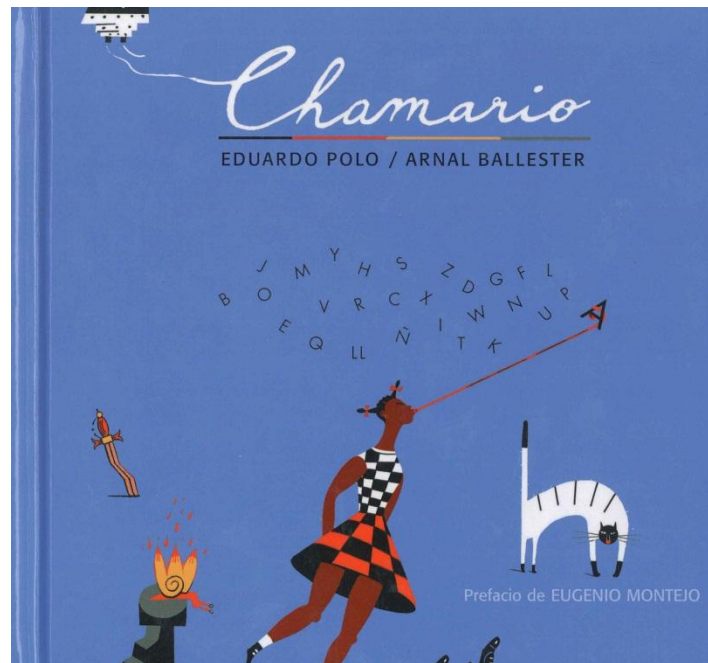


Fig. 3. Portada del libro *Chamario* del colígrafo Eduardo Polo con ilustraciones de Arnal Ballester.

Pessoa, trópico y cordel

Si, como escribe Karlheinz Stierle, la literatura es “un universo de textos” donde cada nueva obra debe “encontrar um espaço vazío no sistema textual” (Stierle, 2008: 41), es interesante constatar cómo la obra de Pessoa ha conseguido un espacio en el sistema textual venezolano, distante y distinto, incluso en el idioma, al universo literario donde se desarrollara.

Actualmente, obras de otros escritores, como Alexis Romero, Manuel Llorens y Miguel Gomes, dialogan con la figura o la obra de Pessoa, comprobando aún más lo fértil de su intervención.

Rafael Cadenas y Eugenio Montejo son los precursores de este sistema textual pessoano en la literatura venezolana y, como tales, cumplen funciones de intermediarios. Después de su introducción, la figura de Pessoa se ha vuelto más próxima, por lo que los poetas contemporáneos se muestran más arrojados a la hora de tomarle la mano: como Manuel Llorens, en el poema “Pessoa en Chacao”, en el que traslada a Pessoa hasta Chacao, una zona del este de Caracas.

A Llorens no le basta, como a Montejo, pasear con él por un sitio que le era conocido, como el Chiado lisboeta, sino que lo invita a vivir en su territorio: “Fernando Pessoa apareció un día en Chacao | tan resucitado | tan sin Ofelia | vino a Caracas | a conocer a la Sonora Ponceña | el mondongo a la manera de Oporto” (Llorens, 2006: 23), en un poema que mantiene un diálogo intertextual con “Dobrada à moda do Porto” de Álvaro de Campos. Llorens intercala versos de este poema, para luego “venezolanizarlos”: “sé que en la infancia de todos | hubo una ciudad como Caracas”, y también: “llena de jaurías | llena de infiernos | sé que al jugar era su dueño | y la tristeza es de hoy” (Llorens, 2006: 24).

Aunque no queremos extendernos con estos ejemplos recientes, por tratarse de un tema que correspondería a un estudio posterior, también apuntamos brevemente la presencia de Pessoa en el principal discípulo de Montejo, el poeta Alexis Romero, quien publica el mismo año de la muerte de su maestro, en 2008, el poema “pessoa ha muerto de trópico”. Copiamos la última estrofa del poema:

[...]
 pessoa murió de trópico
 también lo hará lisboa cuando llegue el barco
 y descendan los niños y las niñas con antiguas fantasías
 en sus diarios y cuadernos de pintar garabatos
 como presintiendo que *sólo los muertos hablan de la vida*
 que lo hacen y nunca lo sabrán

(Romero, 2008: 77)

Con esta muerte tropical de Pessoa, Romero indica, quizá, la antítesis entre la ensoñación pessoana y la profusa naturaleza de esta geografía. Mas, es a través

de su muerte, según dice, que puede hablar de la vida. Y como vemos, ha sido así: Pessoa nos habla con Montejo más allá de su estatua y, gracias a Llorens, resucitado entre el ruido y la humedad del trópico caraqueño.

Esta inmersión de Pessoa en la literatura venezolana redefine y redimensiona su obra y figura. Como nos explica, en “Kafka y sus precursores”, Jorge Luis Borges: “[cada escritor] modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro” (Borges, 1952: 22). Pessoa continua siendo re-creado y modificado por poetas contemporáneos venezolanos y a partir de estas variaciones su obra se nos muestra de modos diferentes.

Este Pessoa, introducido por Cadenas y del que se apropiara Montejo, ya no se pertenece: está en el trópico, expuesto y extendido como un fuerte cordel de donde penden estas obras. Como todo poeta mayor, su poesía está destinada a continuar despertando en lectores y escritores nuevas respuestas, por lo que este cordel se seguirá extendiendo, como cosa viva que se enriquece de cada texto. De la estatua entumecida, pasamos al cordel donde sólo aquellos que alcancen su altura, podrán posarse.

Bibliografía

- ALMELA, Harry (2008). "Blas Coll y la crítica a la modernidad literaria", in *El Nacional, Papel Literario*, pp. 3-5.
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2004). *El coro de las voces solitarias, una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Sentido.
- BORGES, Jorge Luis (1952). "Kafka y sus precursores", in *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.
- CADENAS, Rafael (2000). *Obra Entera, poesía y prosa (1958-1995)*. México: Fondo de Cultura Económica. [1.ª ed.: Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1963].
- PESSOA, Fernando (2002). *Álvaro de Campos – Poesia*. Edición de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2001). *Alberto Caeiro – Poesia*. Edición de Fernando Cabral Martins y Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1997). *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*. Edición de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- CARRILLO, Carmen Virginia (2005). "Palabra, mundos e imaginario en la poética de Rafael Cadenas", in *Ensayo y error*, 28, Caracas, pp. 27-41.
- DE BASTOS, Ana Lucía (2010). "Entrevista a Rafael Cadenas. Dezembro de 2008", in *A Tradição Pessoaana*. Tesis de maestría. Porto: FLUP. Consulta en línea (16-04-2012): <http://hdl.handle.net/10216/55328>
- FERRARI, Américo (1986). *Alfabeto del Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves (1989). *A Antipoesia de Alberto Caeiro: uma leitura de "O guardador de rebanhos"*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.
- GARCEZ, Maria Helena Nery (1985). *Alberto Caeiro, "Descobridor da Natureza"?* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.
- GARCÍA, José Martins (1985). "Caeiro traditore?", in *Colóquio/Letras*, 88, Lisboa, pp. 48-56.
- GOMES, Miguel (2007). "Prólogo", in *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo de Eugenio Montejo*. Valencia: Pre-Textos, pp. 11-24.
- LLORENS, Manuel (2006). "Pessoa en Chacao", in *Poema Para un Lunes Bancario*. Caracas: Premio Fernando Paz Castillo.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2008). "El asombro combate a la costumbre" [entrevista a Rafael Cadenas], in *El País*, 12 abril. Consulta en línea (16-04-2012): http://elpais.com/diario/2008/04/12/babelia/1207957818_850215.html
- LOURENÇO, Eduardo (1986). *Fernando, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MONTEJO, Eugenio (2007). *La terredad de todo – una lección antológica*. Mérida: El otro, el mismo.
- ____ (2006). *El Cuaderno de Blas Coll / La caza del relámpago (treinta colígrafos)* [Lino Cervantes]. Caracas: Bid & Co. [1.ª ed.: Valencia: Pre-textos, 1981].
- ____ (2003). *Chamarío* [Eduardo Polo]. Caracas: Ekaré.
- ____ (1996). *El Hacha de Seda*. Caracas: Exlibris.
- ____ (1991). *Guitarra del Horizonte* [Sergio Sandoval]. Caracas: Alfadil.
- PAZ, Octavio (1962). "El desconocido de sí mismo", in *Antología de Fernando Pessoa*. Edición de Octavio Paz. México: Universidad Autónoma de México, pp. 5-9.
- RIVERA, Francisco (1983). *Ullises y el laberinto*. Caracas: Fundarte.
- ROMERO, Alexis (2008). "Pessoa ha muerto de trópico", in *Demolición de los Días*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- STIERLE, Karlheinz (2008). *Existe uma Linguagem Poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

Anexos**I. Poemas de Rafael Cadenas*****De Los Cuadernos Del Destierro (1960)***

He entrado a región delgada.
Todo lo que canta se reúne a mis pies como banderas que el tiempo inclina.
Aquí el mundo es una estación amanecida sobre corales.
Ésta es la morada donde se depositan los signos de las aguas, el légamo de los navíos,
los mendrugos cargados de relámpagos.
Éste es el huerto de las especias clamorosas, la temporada de arcilla que el océano erige.
Ésta es la fruta de un piélago muerto, la columna desesperada del hambre.
Ésta es la salobre campana de verdor que el fuego crucifica, la tierra donde una tribu
oscura
embalsama un clavel.
Ésta es la tinta trémula del día, la rosa al rojo vivo inscrita en los anales de la selva.

De Falsas Maniobras (1966)

“Rutina”

Me fustigo.
Me abro la carne.
Me exhibo sobre un escenario.
Allí no ofrezco el número decisivo.
Devorarme ¡mi gran milicia!, pero soy también un armador tenaz.
Sé reunirme pacientemente, usando rudos métodos de ensamblaje.
Conozco mil fórmulas de reparación. Reajustes, atornillamientos, tirones, las manejo todas.
A golpes junto las piezas.
Siempre regreso a mi tamaño natural.
Me deshago, me suprimo, displicente, me borro de un plumazo y vuelvo a montar,
montar al carafresca.
(No se trata de rearmar un monstruo, eso es fácil, sino de devolverle a alguien
las proporciones.)
Planto mi casa en medio de la locuacidad.
Me reconstruyo con un plano inefable.
Calma. Ya está. Entro a la horma.

De Intemperie (1977)

“Ars poética”

Que cada palabra lleve lo que dice.
Que sea como el temblor que la sostiene.
Que se mantenga como un latido.

No he de proferir adornada falsedad ni poner tinta dudosa ni añadir
brillos a lo que es.
Esto me obliga a oírme. Pero estamos aquí para decir verdad.
Seamos reales.
Quiero exactitudes aterradoras.
Tiemblo cuando creo que me falsifico. Debo llevar en peso mis
palabras. Me poseen tanto como yo a ellas.

Si no veo bien, dime tú, tú que me conoces, mi mentira, señálame
la impostura, restriégame la estafa.
Te lo agradeceré, en serio.
Enloquezco por corresponderme.
Sé mi ojo, espérame en la noche y divísame, escrútame, sacúdeme.

De Memorial (1977)

“Recuento”

Fuego erigido por nuestras manos que habían conocido el largo invierno de los círculos.
Antes, sólo tocábamos días sabidos, toda primera vez llevaba un peso que no era suyo.
Hay una isla que sólo ven los ojos nuevos.
Tenías que retomar el hilo oscuro; sentías como una necesidad de devolverte.
De esta aridez responde el huésped que me solicita para su noche.
Te alimentas de tu inútil gestión, luz bastante para no ser derribado, pero insuficiente para
existir.
Al trasluz de tu silencio la cárcel esa.
Un día, de tanto verte, te vi.
Esto te debo: haber restablecido el instante en mis ojos.
Júbilo que no puede morir porque no tiene nombre.
El extraviado sólo quiere ojos limpios, espejos simples para vivir.
Como el salto de la luz en una hoja.
El extraviado sólo quiere ojos limpios, espejos simples para vivir.
La fuente nunca titubeó: éramos nosotros los que le dábamos la espalda.
Resplandor que se desprende sólo para manos vacías.
¿Dónde estabas tú a mi lado?
No dilapidaré tu imagen en el raso donde bebí tantas veces un sordo anís de aplazado.

De Memorial (1977) [algunos poemas sin título]

Rostros,
colores de los trajes,
tonos de piel ¡tan inmediatos!
en los ojos
cansados de ser míos.

El que enseñó a leer a los ojos
borró el paraíso.

El dueño tiene miedo
los ojos tienen realidad.

Qué pretensión: darle lecciones a los ojos,
maestros.

Si otro mundo nos es dable
debe ser éste
desde unos ojos
que la diafanidad ha subyugado.
Plasmación ilegible,
herencia escondida,
dominio hierático.

De Amante (1983) [algunos poemas sin título]

Ella, el amante, el anotador
(ningún calígrafo,
un artesano)
se dan
al juego
perenne.

Sólo porque ella
lo nutre
con su boca
él insiste
en transcribir
–recordando
y olvidando sus letras–
sigilos.

Eludías
el encuentro
con el tú
magnífico,
el que te toma
y te anula como tempestad
y de ti arranca al que busca.

¿Cómo pudiste vivir
de la idea
que la ocultaba,
con un sabor
que no era el de ella,
huyendo
de su aparecer
que era también el tuyo?

Después de abandonar el Valle de Desaliento
–nigredo cruel–
su decir
se hizo
ofrenda.

El amante custodia tu ara
con las palabras que le concedes,
las de todos los días, pero a otra luz.
(No pueden venir sino de ti,
en él adentrada.)
Y te oye,
o eso cree,
y sabe que tu anillo no se extingue
ni pierde su sonido,
boca
que le da
en su boca el alimento.

No sé quién es
el que ama
o el que escribe
o el que observa.
A veces
entre ellos
se establece, al borde,
un comercio extraño

que los hace indistinguibles.
Conversación de sombras
que se intercambian.
Cuchichean,
riñen,
se reconcilian,
y cuando cesa el murmullo
se juntan,
se vacían,
se apagan.
Entonces toda afirmación
termina.
Tal vez
al más pobre
le esté destinado
el don excelente: permitir.

De *Gestiones* (1992)

“Iniciación”

El que cruza el vestíbulo asignado
se encuentra consigo
por primera vez;

nunca
había visto
su rostro
-la nueva espiga.

“Conjunto residencial”

Aquí se vuelve a oír el viento.

Pasa entre los edificios, mece
los pinos, hiela el autocine.

Morador de ninguna parte,
no puedo decirte: *Sé tú, fiero espíritu,
mi espíritu.*
Sólo hay una espera
en la noche,
pero nadie tiene el ímpetu para hablarte
como en los tiempos del entusiasmo.

Eres lo que eres, una voz solitaria
que resuena en los aledaños de las ciudades.

Las palabras que te dirigían también pasaron
como las alucinantes hojas.
Éste es otro mundo, no hay dirección.

El viento, cuando azota,
golpea el caos.

II. Poemas de Eugenio Montejo

De *Élegos* (1967)

“Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo”

Mi hermano ha muerto, sus huesos yacen
caídos en el polvo. Sin ojos con qué llorar
me habla triste, se sienta en su muerte
y me abraza con su llanto sepultado.

Mi hermano, el rey Ricardo, murió una mañana
en un hospital de ciudad, víctima
de su corazón que trajo a la vida
fatales dolencias de familia.

Mi madre estuvo una semana muerta junto a él
y regresó con sus ojos apaleados
para mirarme de frente. Aún hay tierra
y llanto de Ricardo en sus ojos.

Perdía voz - dejo mi hermana-, tenía febricitancia
de elegido y nos miraba con tanta compasión
que lloramos hasta su última madrugada.
Mamá es más pobre ahora, mucho más pobre.

Mi familia lo cercó. Él nos amaba
con la nariz taponada de algodones.
Todos éramos piedras y mirábamos
un río que comenzaba a pasar.

Lo llevaron alzado como un ave de augurios
y lo sembraron en la tierra amorosa
donde la muerte cuida a los jóvenes.
Cuando bajó, sollozaba profundo.

El rey Ricardo está muerto. Sus pasos
de oro amargo resuenan en mi sangre
donde caminan con fragor de tormenta.
su nombre estalla en mi boca como la luz.

Todos lo amamos, mi madre más que todos.
y en su vientre nos reunimos en un llanto compacto:
desde allí conversamos, como las piedras,
con un río que comienza a pasar.

De Muerte y memoria (1972)

“Levitación”

No sé a quién silva mi padre,
en esas tardes tan ausentes,
cuando recuesta su silla de cuero
al frente de la casa.
No sé en qué vuelta de esa silla
llega a otro tiempo, ni en cuál hora
se fuga de nosotros
para hablar a sus muertos.
Pero hay un sobreritmo
entre signo y silencio
donde se evade; una gran puerta
con que accede al misterio.
De repente se muda
sigiloso y nos deja
su alma en media sombra
atada a fríos silencios.
Nosotros siempre levitamos
bajo ese silvo tan funesto
que en sus adormideras
nos hunde y nos repliega.

De Algunas palabras (1977)

“Islandia”

Islandia y lo lejos que nos queda,
con sus brumas heladas y sus fiordos
donde se hablan dialectos de hielo.

Islandia tan próxima del polo,
purificada por las noches
en que amamantan las ballenas.

Islandia dibujada en mi cuaderno,
la ilusión y la pena (o viceversa).

¿Habrà algo más fatal que este deseo

de irme a Islandia y recitar sus sagas,
de recorrer sus nieblas?

Es este sol de mi país
que tanto quema
el que me hace soñar con sus inviernos.
Esta contradicción ecuatorial
de buscar una nieve
que preserve en el fondo su calor,
que no borre las hojas de los cedros.

Nunca iré a Islandia. Está muy lejos.
A muchos grados bajo cero.
Voy a plegar el mapa para acercarla.
Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras.

De Terredad (1978)

“Creo en la vida”

Creo en la vida bajo la forma terrestre,
tangibile, vagamente redonda,
menos esferica en sus polos,
por todas partes llena de horizontes

Creo en las nubes, en sus páginas
nitidamente escritas,
y en los árboles, sobre todo en el otoño
(A veces creo que soy un árbol)

Creo en la vida como terredad,
como gracia o desgracia.
- Mi mayor deseo fue nacer,
y cada vez aumenta

Creo en la duda agónica de Dios,
es decir, creo que no creo,
aunque de noche, solo,
interrogo a las piedras,
pero no soy ateo de nada
salvo la muerte.

“Güigüe 1918”

Esta es la tierra de los míos, que duermen, que no duermen,
largo valle de cañas frente a un lago,
con campanas cubiertas de siglos y polvo

que repiten de noche los gallos fantasmas.
 Estoy a veinte años de mi vida,
 no voy a nacer ahora que hay peste en el pueblo,
 las carretas se cargan de cuerpos y parten;
 son pocas las zanjas abiertas;
 las campanas cansadas de doblar
 bajan y cavan.
 Puedo aguardar, voy a nacer muy lejos de este lago,
 de sus miasmas;
 mi padre partirá con los que queden,
 los esperaré más adelante.
 Ahora soy esta luz que duerme, que no duerme;
 atisbo por el hueco de los muros;
 los caballos se atascan en el fango y prosiguen;
 miro la tinta que anota los nombres,
 la caligrafía salvaje que imita los pastos.
 La peste pasará. Los libros en el tiempo amarillo
 seguirán tras las hojas de los árboles.
 Palpo el temblor de llamas en las velas
 cuando las procesiones recorren las calles.
 No he de nacer aquí,
 hay cruces de zábila en las puertas
 que no quieren que nazca;
 queda mucho dolor en las casas de barro.
 Puedo aguardar, estoy a veinte años de mi vida,
 soy el futuro que duerme, que no duerme;
 la peste me privará de voces que son mías,
 tendré que reinventar cada ademán, cada palabra.
 Ahora soy esta luz al fondo de sus ojos;
 ya naceré después, llevo escrita mi fecha;
 sin que puedan mirarme me detengo:
 quiero cerrarles suavemente los párpados.

De Trópico Absoluto (1982)

“Manoa”

No vi a Manoa, no hallé sus torres en el aire,
 ningún indicio de sus piedras.

Seguí el cortejo de sombras ilusorias
 que dibujan sus mapas.
 Crucé el río de los tigres
 y el hervor del silencio en los pantanos.
 Nada vi parecido a Manoa
 ni a su leyenda.

Anduve absorto detrás del arco iris

que se curva hacia el sur y no se alcanza.
Manoa no estaba allí, quedaba a leguas de esos mundos,
-siempre más lejos.

Ya fatigado de buscarla me detengo,
¿qué me importa el hallazgo de sus torres?
Manoa no fue cantada como Troya
ni cayó en sitio
ni grabó sus paredes con hexámetros.
Manoa no es un lugar
sino un sentimiento.

A veces en un rostro, un paisaje, una calle
su sol de pronto resplandece.
Toda mujer que amamos se vuelve Manoa
sin darnos cuenta.
Manoa es la otra luz del horizonte,
quien sueña puede divisarla, va en camino,
pero quien ama ya llegó, ya vive en ella.

De Alfabeto del mundo (1986)

De padre a hijo la vida se acumula
y la sangre que dimos se devuelve
y nos recorre en estremecimiento.

Caen ahogados murmullos de vidrio
esta noche en el mundo
todavía tan negro.
Y la inocencia en su reposo
que en lentas ondas fluye
mientras velo a su lado me atormenta.

Allí en su sueño, tras las nieblas
que nos separan, crece el árbol
por donde torna hacia otro día
mi sangre que aún en él es verde.

Despacio la noche me reintegra
al áspero silencio
que esparcen atónitas estrellas
mientras mi hijo duerme.

“Tiempo transfigurado”

A António Ramos Rosa

La casa donde mi padre va a nacer
no está concluida,
le falta una pared que no han hecho mis manos.

Sus pasos, que ahora me buscan por la tierra,
vienen hacia esta calle.
No logro oírlos, todavía no me alcanzan.

Detrás de aquella puerta se oyen ecos
y voces que a leguas reconozco,
pero son dichas por los retratos.
El rostro que no se ve en ningún espejo
porque tarda en nacer o ya no existe,
puede ser de cualquiera de nosotros,
—a todos se parece.

En esa tumba no están mis huesos
sino los del bisnieto Zacarías,
que usaba bastón y seudónimo.
Mis restos ya se perdieron.

Este poema fue escrito en otro siglo,
por mí, por otro, no recuerdo,
alguna noche junto a un cabo de vela.
El tiempo dio cuenta de la llama
y entre mis manos quedó a oscuras
sin haberlo leído.
Cuando vuelva a alumbrar ya estaré ausente.

De *Adiós al siglo XX* (1992)

“Adiós al siglo XX”

Cruzo la calle Marx, la calle Freud;
ando por una orilla de este siglo,
despacio, insomne, caviloso,
espía ad honorem de algún reino gótico,
recogiendo vocales caídas, pequeños guijarros
tatuados de rumor infinito.

La línea de Mondrian frente a mis ojos
va cortando la noche en sombras rectas
ahora que ya no cabe más soledad
en las paredes de vidrio.

Cruzo la calle Mao, la calle Stalin;
miro el instante donde muere un milenio

y otro despunta su terrestre dominio.
Mi siglo vertical y lleno de teorías...
Mi siglo con sus guerras, sus posguerras
y su tambor de Hitler allá lejos,
entre sangre y abismo.
Prosigo entre las piedras de los viejos suburbios
por un trago, por un poco de jazz,
contemplando los dioses que duermen disueltos
en el serrín de los bares,
mientras descifro sus nombres al paso
y sigo mi camino.

“Lisboa”

También de ti se irá Lisboa,
es decir ya se fue, ya va muy lejos,
con sus colinas de casas blancas,
los celajes de Ulises sobre sus piedras
y la niebla que va y viene entre sus barcos.
Lisboa se fue por esos rumbos del camino
por donde huyó la juventud,
sin que retengas la huella de un guijarro.
Hoy es memoria, ausencia, sueño,
pero palpaste su suelo antes de verla,
su viejo río era esa raya honda
que cruza la palma de tu mano.
Y tal vez si te apresuras la divises,
puede encontrarse tras el muro de ti mismo
donde se expande el horizonte.
Es decir, has de esperarla a cada instante,
suele enunciarse de improviso ante los ojos,
Lisboa se oculta, retorna, va contigo:
hay un jirón de su crepúsculo en la sombra
de quien cruzó una vez sus calles
que lo va acompañando por el mundo
y se aleja con pasos desconocidos.

De Partitura de la cigarra (1999)

“Tal vez”

Tal vez sea todo culpa de la nieve
que prefiere otras tierras más polares,
lejos de estos trópicos.

Culpa de la nieve, de su falta,
-la falta que nos hace

cuando oculta sus copos y no cae,
cuando pospone, sin abrirlas, nuestras cartas.

Tal vez sea culpa de su olvido,
de nunca verla en estas calles
ni en los ojos, los gestos, las palabras.
Tantas cosas dependen noche y día
de su silencio táctil.

Nuestro viejo ateísmo caluroso
y su divagación impráctica
quizá provengan de su ausencia,
de que no caiga y sin embargo se acumule
en apiladas capas de vacío
hasta borrarlos de pronto los caminos.

Sí, tal vez la nieve,
tal vez la nieve al fin tenga la culpa...

Ella y los paisajes que no la han conocido,
ella y los abrigos que nunca descolgamos,
ella y los poemas que aguardan su página blanca.

De Papiros Amorosos (2002)

“Otra amapola”

Dentro de tu cuerpo, debajo de sus pétalos,
huidizo, esquivo hasta en la sombra,
hay otro cuerpo que amo.
Otra amapola que abre su perfume
en la red de tus venas, con tus voces
y las palabras de más aire.

Otro cuerpo que ocultas en tu noche
con su luna sonámbula
de senos crecientes y menguantes.
Sólo yo sé escucharlo en sus susurros,
al fondo de su ávida corola
Sólo yo puedo seguirlo entre sus pasos,
palpando a ciegas el tacto de su eclipse
cuando duerme detrás de tus pestañas.

Es tuyo y mío y de la niebla
que lo lleva y lo trae de un tiempo a otro,
la amarga niebla que a veces me lo entrega
o lo esconde en tu carne.

De Partitura de la cigarra (2006)

“Pavana de Lisboa”

El Tajo al fondo, azul e inmenso,
mudando a cada instante de horizontes.
El Tajo, casi mar, casi recuerdo,
según la luz que ondula sobre el agua.
Y a bordo, en cualquiera de sus barcos,
va o viene todavía para llevarlo al África
la parte de mi vida más errante.

Desde el castillo de San Jorge,
en la colina de almenas medievales,
hace ahora más siglos que memorias,
me vi una vez muy lejos de este mundo,
a muchas leguas de mi vida,
en una Lisboa de otra galaxia,
idéntica a sí misma, pero nómada,
con el sólido grito de sus piedras
que gravitaba en un ocaso blanco...

Esta misma Lisboa conmigo a la intemperie,
rodeada de calles en declive
y el humo etéreo de sus barcos;
esta misma Lisboa, pero un Tajo distinto,
incapaz de arrancarnos lo que amamos
para llevarlo a África.
Un Tajo que siempre vuelve de retorno
y nos espera entre uno y otro muelle
y nunca parte.