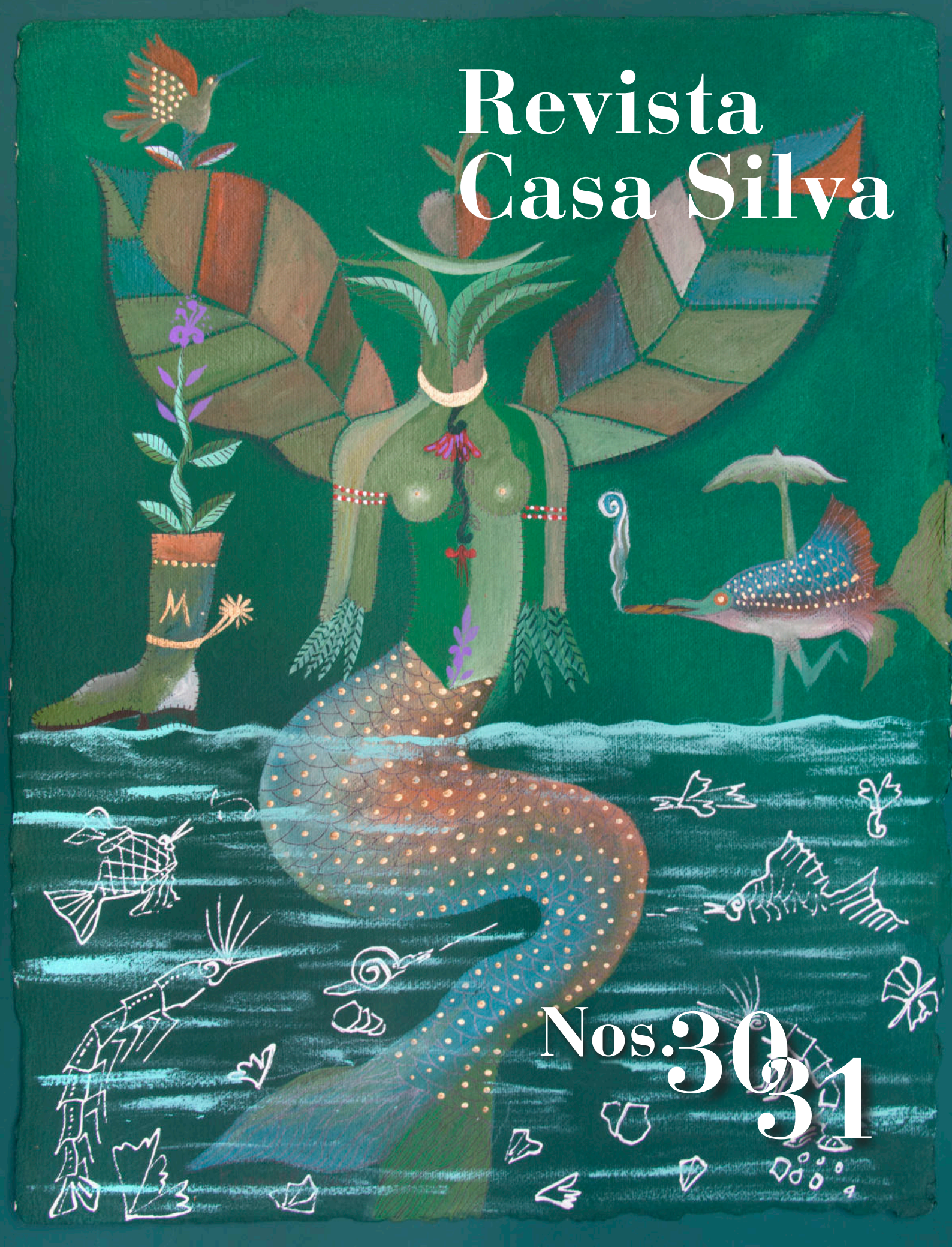
Revista Casa Silva



Nos. 30 31

Esta revista reúne
una selección de
lecturas, conferencias,
conversatorios y
presentaciones de
libros y revistas
en la Casa de
Poesía Silva
durante 2016-2107

CASA DE POESÍA SILVA

DIRECTOR
Pedro Alejo Gómez

PRESIDENTES HONORARIOS
Belisario Betancur
Alfonso López Michelsen†

JUNTA DIRECTIVA 2012-2013
Jean Claude Bessudo
Germán Valdés
Hernando Restrepo
Jaime Castro
Luis Felipe Vergara
Hernán Beltz Peralta
Enrique Stellabatti
Carlos Eduardo Gutiérrez
Jaime Galarza

DIRECTORES DE LOS
TALLERES DE POESÍA
2016 - Eduardo Gómez y
Gonzalo Mallarino
2017 - John Galán Casanova

DIRECTOR DE LOS
TALLERES DE REDACCIÓN
Y ORTOGRAFÍA 2016 Y 2017
John Fitzgerald Torres

CASA SILVA
REVISTA
No. 30 y 31 de 2016 y 2017

DIRECTOR
Pedro Alejo Gómez
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Gloria Díaz-Granados M.

Es propiedad
© Casa de Poesía Silva, 2016 y 2017
ISSN 0121-4667

CASA DE POESÍA SILVA
Calle 12 C No. 3-41
Bogotá, D.C., Colombia
Teléfono: 757 41 15

Página electrónica:
www.casadepoesiasilva.com
Correo electrónico:
casadepoesiasilva@casadepoesiasilva.com

Administración Postal Nacional. Adpostal
Tarifa Postal Reducida
Permiso No. 458

Este número de
la revista fue
publicado con
el patrocinio de

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
BOGOTÁ MEJOR PARA TODOS

SERVICIOS

ENTRADA LIBRE

AUDITORIO

En el auditorio de la Casa se realizan en forma permanente lecturas de poemas, presentaciones de libros, conferencias y mesas redondas. Los asistentes, que suelen copar la capacidad de la sala, se ubican también en patios y corredores para escuchar. *Entrada libre.*

VISITAS GUIADAS

La Casa ofrece visitas guiadas a grupos escolares, universitarios y de personas de la tercera edad, en las cuales se programan audiciones colectivas de los poetas que interesen al grupo y se da una charla sobre la Casa y la obra de José Asunción Silva. *Servicio gratuito. Cita previa.*

POESÍA A LA CARTA

Si se quiere hacer un regalo especial, el usuario puede solicitar la impresión de los poemas que desee, los cuales se le entregarán en pocos minutos, en papel fino, empacado en una bella carpeta y a precios muy módicos.

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Desde su fundación, la Casa ha venido conformando un archivo fotográfico de los poetas colombianos. Los interesados pueden adquirir reproducciones de este material.

LIBRERÍA

En la Casa funciona una librería especializada en poesía, para la venta al público de libros, revistas, casetes, postales, camisetas, folletos y carteles.

BIBLIOTECA

La Casa cuenta con una biblioteca especializada, la cual tiene alrededor de 7.000 volúmenes de poesía, ensayo, historia, biografía, y crítica. Hay también libros para consulta infantil. *Entrada libre.*

TALLERES DE CREACIÓN POÉTICA

La Casa organiza talleres de poesía para profesores de literatura, niños, adolescentes y el público en general. Estos talleres trabajan durante tres meses al año, con una intensidad de dos horas semanales.
Es necesario inscribirse.

VIDEOTECA

La Casa ha emprendido la creación de una videoteca para preservar la memoria visual de los poetas. Los videos se alquilan a centros docentes y culturales de todo el país y se prestan gratuitamente a las entidades oficiales que los soliciten.

FONOTECA

Esta depedencia está dotada hasta el momento de 2.500 horas de grabación, con voces de poetas y conferencias sobre el tema. El usuario puede solicitar el servicio y escuchar mediante audífonos la cinta que desee. Hay material especial para niños. *Entrada libre.*

COLECCIÓN VOCES PARA EL TIEMPO

Durante los últimos años la Casa de Poesía Silva se ha dado a la tarea de digitalizar su archivo de voces con el propósito de poner al alcance de todos los colombianos la labor realizada a lo largo de un cuarto de siglo. En su Auditorio han hecho presencia los más significativos poetas hispanoamericanos. Cada lectura está precedida de una presentación de la obra del poeta, con la finalidad de acercar el público a este.

LUNES A VIERNES: 9:00 A.M.-1.00 P.M. Y 2:00-6:00 P.M. TELÉFONO: 286 57 10 • LIBRERÍA: 286 44 14 • FAX: 281 71 84
www.casadepoesiasilva.com • casadepoesiasilva@casadepoesiasilva.com • CALLE 12C No. 3-41, BOGOTÁ

CASA DE POESÍA SILVA

CONTENIDO

7 *In memorian*, Rogelio Echavarria

LA POESÍA EN EL MUNDO

10 *Ut pictura poesis:* Cees Nooteboom y Max Neumann, *por Fernando García de la Banda*

16 Palabras para Cees Nooteboom *por Pablo Montoya*

20 Cees Nooteboom. Autorretrato de otro. Sueños de la isla y La ciudad de antaño, *Traducción Fernando García de la Banda*

25 Rafael cadenas y la consagración del misterio, por *Carlos Fajardo Fajardo*

27 Poemas de Rafael Cadenas

33 Eduardo Mitre, por *Juan Gustavo Cobo Borda*

34 Poemas de Eduardo Mitre

36 Hugo Mujica o el relámpago del instante, por *Carlos Fajardo Fajardo*

38 Poemas de Hugo Mujica

45 Poemas de la ultima lectura de Eduardo Chirinos en la Casa Silva

50 Affonso Romano de Sant´Anna: adiós al Siglo XX, *por Luis Fernando Afanador*

55 La poesía no tan escandalosa de Luis Antonio de Villena, *por Luis Fernando Afanador*

58 Poemas de Luis Antonio de Villena

Jank Erik Vold, por *Joe Broderick* 74

Carolyn Forché, Paul Muldoon y Yusef Komunyakaa: más allá de los espejos, *por Santiago Espinosa* 78

Carolyn Forché 80

Paul Muldoon 83

Yusef Komunyakaa 87

LA POESÍA EN COLOMBIA

La hora de tinieblas. Aspectos psicológicos de la poesía de Rafael Pombo, por *Adolfo de Francisco Zea* 92

Presencia literaria de José Martí en Colombia, por *Enrique Santos Molano* 102

Alicia en el espejo de la poesía, *por John Fitzgerald Torres* 111

De artes y oficios de Luz Mary Giraldo: construyendo, destruyendo y rehaciendo el Amor, *por Cristo Figueroa Sánchez* 130

Poemas de Luz Mary Giraldo 138

Pablo Montoya, *por Pedro Alejo Gómez* 142

Español: lengua mía, *por Pablo Montoya* 145

Eduardo Gómez, poeta innumerable, *por Samuel Jaramillo* 150

Poemas de Eduardo Gómez 157

Los mosaicos de Babilonia de Fernando Denis, *por Enrique Serrano* 161

Poemas de Fernando Denis 164

170 Los estilos pictóricos en la poesía de Rilke, *por Rodolfo Ramírez Soto*

191 De fulgores y vestigios, en Ramón Cote, *por Isaías Peña Gutiérrez*

195 Poemas Botella papel

204 Giacomo Leopardi. Entre el eros y la mística, por Nelson Osorio

215 Palabras que marcan, En lengua de bruja y Museo de los relojes, *por John Galán Casanova*

219 Poemas de Monique Facusef

222 Poemas de Liliana Moreno Muñoz

226 Poemas de Angélica Santamaría

229 Barba Jacob: el viajero que nunca llega, *por Eduardo Gómez*

Rogelio Echavarria

Premio de poesía José Asunción Silva 202



Antioquia, 27 de marzo de 1926 – Bogotá D. C., 29 de noviembre de 2017

El transeunte

Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío
llenas de gentes como árboles
batidos por oscura batahola.
O si el sol florece en los balcones
y siembra su calor en el polvo movedizo
las gentes que hallo son simples piedras
que no sé por qué viven rodando.
Bajo sus ojos que me miran hostiles
como si yo fuera enemigo de todos
no puedo descubrir una conciencia libre
de criminal o de artista
pero sé que todos luchan solos
por lo que buscan todos juntos
son un largo gemido

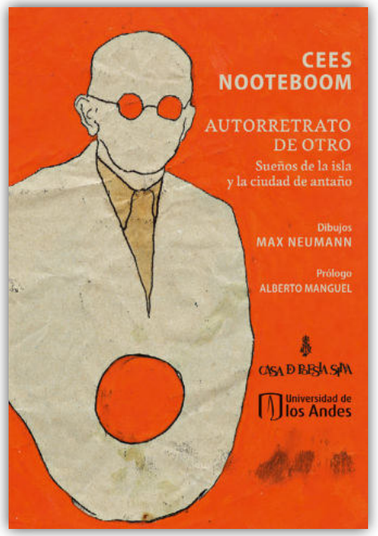
La poesía en el mundo

Ut pictura poesis:
Cees Nooteboom y Max Neumann



por Fernando García de la Banda

Este libro surgió como una colaboración entre Cees Nooteboom y el artista alemán, afincado en Berlín, Max Neumann. Nooteboom conoció en 1989 a Neumann, cuya obra describe como «un mundo en sí mismo»[1], y se hicieron amigos. En un momento dado decidieron que tenían que hacer algo juntos y establecieron un pacto: Neumann nunca ilustraría sus poemas y él nunca describiría sus cuadros. Para realizar el proyecto, Neumann le envió los treinta y tres dibujos a su casa de Menorca y Nooteboom los colgó por las paredes y comenzó a escribir inspirándose en ellos: contemplándolos, pero sin describirlos. Siguiendo una lógica onírica, se dejó llevar por sus impresiones de los dibujos y por sus recuerdos, de ahí el subtítulo del libro: *Sueños de la isla* —Menorca, donde pasa parte del año— *y la ciudad de antaño*. Nooteboom mezcla, por tanto, en este libro ficción y realidad, mitología e historia, con sus sueños, reales y ficticios, y con sus recuerdos desde la temprana infancia. Esta es la fórmula escogida por el autor para su autorretrato, inspirado en los dibujos de su *alter ego*.



Para Nooteboom, la clave del libro es «el *clima* mental o psíquico de los cuadros, unido a mis recuerdos e invenciones de la isla y la ciudad de antaño». Michel Silverblatt considera que el libro indaga en la cuestión de la identidad, en «la posibilidad de perderse, de encontrarse bajo otra forma, describiendo el acto de autorreconocimiento». Tanto los dibujos como los textos constituyen una exploración de la fragilidad del ser humano y de la naturaleza, en un universo donde conviven el lado iluminado y el lado oscuro, el sueño y la pesadilla.

Los elementos de los dibujos y de los poemas se repiten y complementan a la vez: en ambos hay fragmentos de figuras unidas, seres humanos y animales, y en ambos el «clima» es unas veces enigmático, chocante y autónomo, y otras árido, violento o incluso sórdido. Para Michel Silverblatt también se encuentran aquí elementos comunes a otros libros de Nooteboom: el viaje y la búsqueda. Pero esta vez no se trata de una búsqueda religiosa sino que es, siguiendo con la idea de la exploración de la identidad, «una búsqueda de aspectos del yo perdido: de la totalidad de vivos y muertos, hombres y mujeres, seres humanos y animales».

Sin ánimo de traicionar el pacto del autor

[1] Esta y las citas siguientes pertenecen a una entrevista de M. Silverblatt a Nooteboom, en el programa de radio *Bookworm*, con motivo de la publicación de la edición inglesa del libro. http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw-120607cees_nooteboom_self.

al proponerse *no describir* los dibujos de su amigo en sus poemas, es interesante comparar algunos elementos comunes a ambos. Comencemos con los dibujos. La atmósfera de esta serie de treinta y tres dibujos es lúgubre, violenta, amenazante. Algo como pelo o sangre se derrama de los oídos y de miembros cercenados; hay seres automutilándose como parte de algún ritual macabro, cabezas cortadas, cráneos, calaveras, seres que claman al cielo, y parecen distinguirse elementos de tortura.

Se trata de formas casi irreconocibles, al límite del expresionismo figurativo. Figuras deformadas, cercanas a la violencia del universo baconiano, representaciones del vacío existencial. Son seres irreales, extraña simbiosis de lo humano y lo animal, lo humano y el objeto inanimado. Seres grotescos, inacabados, borrados, planos. Cabezas o rostros sin expresión, sin nariz ni boca, que solo muestran un ojo, y también calaveras. Rostros y cuerpos incompletos, sin tronco o sin miembros, pero a veces con cuernos o pinzas. La violencia o la incomunicación parecen presidir las relaciones entre estas formas truncadas.

A su vez, en los textos de Nooteboom encontramos un universo y unos personajes similares a los de los dibujos. El mundo que nos presentan sus treinta y tres poemas en prosa es también a menudo violento y despiadado, implacable, amenazante y feroz, sórdido o decadente. La muerte aparece en repetidas formas: cadáveres, muertos, esqueletos, naufragios, formas aniquiladas. En las ciudades viven seres degradados, grotescos: seres que no se tocan, pero que viven pegados unos a otros como insectos. Es un universo de incomunicación, extrañamiento, alienación: los personajes apenas intercambian unas palabras, reina un silencio ancestral. Y la naturaleza también está degradada, envenenada —tierra árida, mar contaminado, río emponzoñado— o —como la manzana de Sodoma— es ella misma venenosa.

Igualmente, en lo tocante a los personajes, encontramos numerosas similitudes con los dibujos de Neumann, por ejemplo la búsqueda de la identidad en lo otro y los otros y la simbiosis humano-animal: hay un ser mitad humano mitad pájaro y un «doble con cabeza de perro»; la sonda que le sale por la nariz a un convaleciente es «una serpiente delgada y transparente»; hay animales que parecen hombres y hombres que parecen animales. También encontramos desdoblamientos (dobles, *alter egos*), disociaciones (el narrador se encuentra con su propio cuerpo y no sabe si este lo ha reconocido; o es «un hombre que camina de su propia mano»), e identidades «fluidas» (el narrador no sabe dónde acaba él y dónde empieza lo otro y los otros). Aparecen además, como en los dibujos, formas «inacabadas» y seres a los que no se les puede ver el rostro, los ojos o la boca, o «que no tienen boca», y rostros como máscaras, escudos que protegen y ocultan. Completan el reparto multitudes, cortejos fúnebres, y personajes enajenados. Pero lo más extraordinario es que todo este conjunto sombrío y heterogéneo resulta a la vez intensamente sugerente y poético, equilibrado y sereno, como si el propósito del autor hubiera sido mostrarnos, en lugar de un relato, una forma de «meditación, ausencia de historia, ningún desenlace» [xxii].



En cuanto a la traducción, quisiera decir que en esta ocasión, además del original neerlandés, he contado con dos excelentes traducciones, una de ellas, la inglesa, refrendada por la estrecha colaboración entre traductor y autor. Se trata del libro *Self-Portrait of an Other*, Seagull Books, 2011, traducido por David Colmer y con los dibujos de Max Neumann; y de *Autoritratto di un altro*, Crocetti, 1998, traducido por Fulvio Ferrari. Ambas me han allanado extraordinariamente el camino allí donde el original presenta dificultades especiales de comprensión o interpretación. He de decir que las dos traducciones me parecen extraordinarias. En mi opinión, la de David Colmer tiende más a adaptar al inglés lo más *extraño* del original, mientras que Fulvio Ferrari opta por una versión más literal y arriesgada de los pasajes más difíciles. A ambos traductores les estoy agradecido, pues me han indicado el camino en más de una ocasión.

Al tratarse de poemas en prosa, mi propósito principal ha sido seguir el ritmo del original, por medio de mantener en lo posible las inversiones y de tratar de encontrar en castellano el tono adecuado, el que corresponde a ese *clima* que el autor desea crear como contrapartida literaria a los dibujos de Max Neumann. Para esto último es fundamental ser rigurosamente fiel al repertorio léxico de Nooteboom, sin afearlo ni embellecerlo, no tratar de «normalizar» la extrañeza del

original, y aun menos tratar de «poetizar» o «embellecer» su aridez expresiva: hay que encontrar la expresión austera, la palabra sencilla, desnuda. Siempre estará ahí la tentación de traducir «contemplar» donde dice «ver», pero en este caso producir un texto «bonito» sería una traición al tipo de belleza que nos muestran los dibujos de Neumann y los textos de Nooteboom: una belleza *terrible*, si se nos permite la alusión al poema de W. B. Yeats.

He prestado especial atención, en el aspecto léxico, a las numerosas repeticiones de palabras clave que, a modo de ecos, van creando una atmósfera propia. Debo decir que como traductor estoy especialmente atento a estas repeticiones, sean léxicas o sintácticas (paralelismos sintácticos), y que procuro mantenerlas en la medida de lo posible, a pesar de la férrea dictadura de la llamada variación estilística en las lenguas románicas. Con todo, cuando por algún motivo extraordinario he considerado que el lector no iba a poder apreciar la belleza de la repetición, y que el resultado empobrecía el tono general, he evitado la repetición y he optado por un sinónimo o una variante. También, a veces, la variación se impone cuando el contexto, siempre cambiante, obliga a ello, por ejemplo al cambiar el registro. Es el caso de «cara» y «rostro» (palabras centrales en este libro, en el original siempre *gezicht*): hay que variar porque en algunos contextos solo se puede usar una de las dos («cara» no suele servir para un registro formal, ni «rostro» para uno informal, con lo que es imposible usar una u otra para todos los casos).

En el aspecto sintáctico he atendido a un procedimiento abundante en la poesía de Nooteboom: las *inversiones enfáticas*. A menudo, el *clima* se crea por medio del énfasis producido al comenzar la frase con un complemento enfático, en lugar de hacerlo con el sujeto. Este procedimiento se puede mantener prácticamente siempre en castellano, produciendo el mismo efecto: una modulación de la secuencia en que se presentan los elementos al lector. Gracias a esta fórmula, el escritor consigue poner al lector una y otra vez en el lugar donde él se situó al componer la frase, y con ello invitarlo a compartir su propia mirada —y es que en Nooteboom los conceptos de *ver* y *mirada* son fundamentales—.

Otra dificultad, ha sido mantener el mismo grado de *personalidad* o *impersonalidad* en la formulación de lo narrado, para no distorsionar el punto de vista, esa mirada a la que hacía alusión anteriormente. Y otra más, y seña de identidad del texto, es el uso de los tiempos verbales. Siguiendo esa lógica onírica a la que nos referimos, lo sucedido en el pasado se narra en presente histórico —una fórmula que nos acerca el pasado—, en pretérito perfecto —que permite proyectar sobre el presente la enigmática sombra de las repercusiones de esas acciones— o en pluscuamperfecto —lo que indica una acción pasada ocurrida con anterioridad a otra también pasada, que en nuestro caso no se nombra y, por tanto, resulta de nuevo misteriosa—. La fidelidad a esta característica del original, que resulta igualmente *extraña* en neerlandés, nos ha llevado en ocasiones hasta el límite de las posibilidades estilísticas del castellano: «y la palabra que *había existido* para expresarlo» [xii].

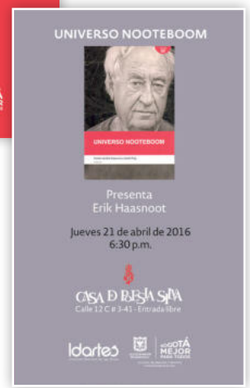
Para Nooteboom, el auténtico traductor es «un alquimista que convierte el oro de una lengua en el oro de otra lengua»[2]. Quisiera decir que, dentro de lo posible, me he esforzado por estar a la altura de dicha máxima. Confío en que el público hispanohablante disfrute de estas *ensoñaciones* de un escritor cuya poesía es cada vez más apreciada en España e Hispanoamérica.

Por último, quisiera dedicarle este trabajo a mi maestro y amigo, el profesor Hans Tromp, recientemente fallecido, y a mis alumnos de neerlandés de la Facultad de Traducción e Interpretación (Universidad de Granada), por su entusiasmo y dedicación a la hora de aprender esta hermosa lengua.

Granada, julio de 2012







[2] Cees Nooteboom, *El desvío a Santiago*, Madrid: Siruela, 2006 (1993), p. 177. Traducción de Julio Grande.

Palabras

PARA

CEES NOOTEBOOM

Por Pablo Montoya

La noción de que la literatura es un bosque, y de que son los escritores y sus obras los árboles que lo conforman, siempre me ha parecido atractiva. En ella todos estamos inevitablemente reunidos. los árboles más imponentes y los más hermosos, pero también los más deletéreos, los más desmañados y los más invisibles. La panorámica de ese bosque produce desde lejos una indudable curiosidad; pero cuando nos acercamos a algunos de esos árboles se nos despierta una impresión más definitiva. Vemos esos especímenes, primero de manera global, y de esta observación nos dirigimos a sus particularidades. Después los tocamos y, si somos temerarios, los trepamos y empezamos a recorrerlos. Y si decidimos ir más allá, como aquel personaje de Calvino, nos instalamos en sus follajes por unos días, por unos meses, por unos años. De hecho, hay algunos de esos árboles que invitan a que nos quedemos en ellos durante toda una vida.

Para esta ocasión yo quisiera decir que hace años vivo en el árbol Nooteboom. Que me paseo por sus ramajes y desde ellas soy capaz de medir sus vértigos y sus elongaciones, como esos hombres Papú que en Nueva Guinea construyen sus moradas en las alturas vegetales y sopesan cotidianamente la experiencia del vacío y el éxtasis. Pero mentiría y posaría ante ustedes y ante él de lector circunstancial. Como desearía aparecer ahora como un trasunto de Alberto Manguel que dice tantas cosas reveladoras de la obra de Nooteboom en esa larga, brillante y hermosa carta que le escribió hace tres años. Pero yo, lo confieso, he descubierto a Nooteboom hace poco. Sin embargo, no siento vergüenza decirlo porque sabemos que en los confines de la literatura y el arte nunca es tarde para los hallazgos. Al contrario, las coordenadas temporales dejan de existir en la vivencia de esas epifanías de los sentidos y la inteligencia que nos prodigan los libros. Y, además, es un acto digno de celebrar cuando, en medio de tanto escombro impreso, de tanta página deleznable, de tanta figura publicitaria, encontramos a un autor y una obra que nos devuelven, intacta y sólida, la esencia milagrosa de la literatura.

Desde hace días, entonces, y esto también lo confieso sin ningún disimulo, me siento feliz porque estoy leyendo a Nooteboom. Y terminado uno de sus libros quiero pasar al siguiente, sacudido por esa expectativa embriagante de querer permanecer por un tiempo más en el seno de una obra. Con todo, esta felicidad es ardua de establecer porque está atravesada por diferentes estados de ánimo. Se trata de una felicidad sinuosa por no decir quebrada. La surca, en primer lugar, la constatación de que toda gran literatura está enraizada en la poesía. Y esto encontrarlo ahora, cuando la divisa a seguir en estos feudos pareciera ser la literatura periodística o el periodismo literario, significa para mí un gran alivio y un poderoso consuelo. No exagero cuando afirmo que los grandes aciertos de la obra de Cees Nooteboom pertenecen al dominio de la poesía. Y que, por lo tanto, leerla es sumergirse en la extrañeza. Porque Nooteboom es extraño, como lo es Lucrecio, como lo es Baudelaire, como lo es Melville, como lo es Kafka y como lo es Borges. Y esta extrañeza está sostenida sobre dos ejes que, finalmente, terminan abrazándose. De tal modo que los ejes son el planeta mismo que afirman. Por un lado está el eje errante de su escritura. Ese ir y venir por el mundo con la seguridad, eso mismo consideraba Marguerite Yourcenar, de que es insensato morirse sin haber hecho al menos una vuelta por la torre de nuestra prisión. Prisión que, a pesar de sus límites tortuosos, depara el gusto de la perplejidad. Y aquí el asombro se encamina hacia unos destinos que comprenden una buena parte del planeta. De tal manera que es difícil encontrar en el panorama literario de nuestros días un viajero de las dimensiones de Nooteboom. Nooteboon viaja porque el afuera lo estremece con toda su dosis de novedad requerida y su escritura posee la capacidad de hacerle creer al lector que el mundo que se observa, así sea el más remoto y extremo, está acabando de nacer en su palabra.

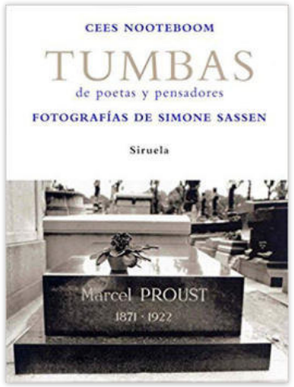
Así piensa y hace versos, apuntala sus pensamientos con palabras, hasta que están y viven en el libro del durmiente cosmos.

Esto escribe Nooteboom sobre Lucrecio en *El poeta y las cosas*, y esto mismo sucede con su escritura. Ella habita el libro del durmiente cosmos.

Pero está, por otro lado, el eje de la detención. Sabemos que Nooteboom es un viajero consumado. Pero al leerlo también comprendemos que todos estos desplazamientos son como elaboraciones conmovedoras de la imaginación. Manguel lo dice muy bien: "A pesar de todos tus viajes, nunca has salido realmente de las márgenes de una página". Y es que el viaje en Nooteboom es una realidad más literaria, es decir más imaginativa, que otra cosa. Y esto ocurre, incluso y sobre todo, en sus ensayos que conforman *El enigma de la luz*. En estas páginas, literalmente espléndidas, Nooteboom confiesa ser un "amante de la observación". Y de su observación maravillada, por momentos deliciosamente erudita, que también se abre a las coyunturas inesperadas de la cotidianidad, al humor y a la ironía, entramos en

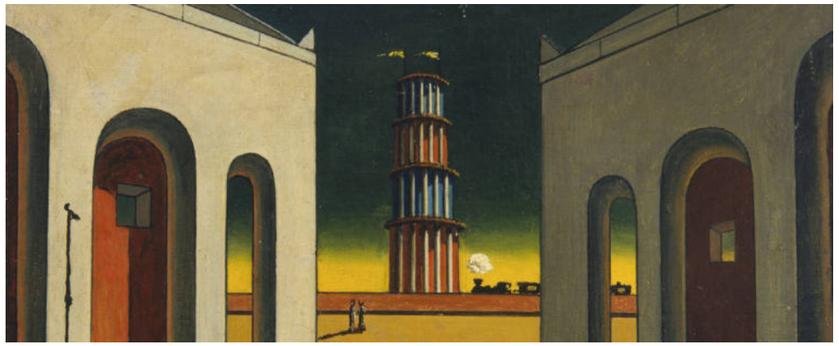
un universo que está tocado por la negrura de la melancolía. La mirada y los pasos son las claves de esta literatura que nos convoca. Una certeza de que entre el ojo y los pies se abre un horizonte surcado por la existencia de lo oscuro. Ya que esa oscuridad, como se dice en su novela mayor *En las montañas de Holanda*, "forma parte de nosotros mismos, como la noche forma parte del tiempo".

La idea en tanto que visibilidad, es decir la imagen del ojo reflejada en la palabra, los pasos que quisiéramos que nunca cesen y que recorren el mundo para vivirlo en la medida en que se narra. Y esto unido a la presencia de un tiempo como indescifrable máscara del misterio, hacen de la obra de Nooteboom una suerte de aventura onírica. Esto es lo que sucede al leer los 33 fragmentos que integran *Autorretrato de otro*. Una travesía por unos espacios que nacen de la apreciación pictórica de los dibujos de Max Neumann y culminan en las orillas incógnitas de la imaginación de Nooteboom. El resultado de esta unión entre pintura y poesía no me resulta ajena porque ella misma ha sido uno de los motores de mi escritura. De allí que una de las evidencias que me están dando este tránsito por el "mundo Nooteboom", para emplear la expresión de Manguel, es el de haber encontrado a un maestro, a un guía, a un hermano mayor que tiene mucho que enseñarme de las cosas que yo intento ocuparme. Pero esto no significa, por supuesto, que la lectura de estos textos



híbridos, fronterizos, anfibios, me preserve de la conmoción. Al contrario, durante la lectura de *Autorretrato de otro*, he vivido un como silencioso e íntimo cataclismo. Este libro significa atravesar territorios inciertos que tienen, eso nos lo cuenta su traductor Fernando García de la Banda, su referente inmediato en las playas de Menorca, uno de los lugares en donde vive Nooteboom, pero que remiten a esas cartografías inconscientes que tenemos muchos. Estas 33 prosas poéticas breves están llenas de imágenes capaces de elevarnos y postrarnos. Leerlas es recorrer una senda poblada de relieves particulares y dueña de una circunstancia paradójica. Porque mientras ese lector que soy intenta apoyarse en alguno de ellos, enseguida se produce la impresión de que todo lo que me rodea es delicuescente, movedizo, tocado por los dedos efímeros con que casi siempre están tejidas las verdades poéticas.

Nooteboom ha escrito este *Autorretrato* basado en los dibujos de Neumann. Pero esta dinámica ha sido singular. Porque si es cierto que hay una correspondencia ineludible en el narrador de las prosas y el sujeto pintado –el dolor individual que parece ser cósmico, la soledad que se vive en el más absoluto silencio, una inasible relación entre hombre y animal, una abismal ausencia de referentes sociales, la tremenda distancia que hay con cualquier consuelo de tipo religioso o ideológico- los dos sistemas artísticos (el pictórico y el literario) resultan



'Plaza de Italia con fuente', 1968. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

también independientes y libres. Y es esa libertad del texto la que, en principio, me hizo leer *Autorretrato de otro* como si estuviera atravesando el fragmentado paisaje de un sueño. *En las montañas de Holanda* hay un pasaje que define el viaje que hacen Kai y Lucía, esos dos seres circenses, a las tierras inhóspitas del sur: "Un paisaje y un estado de ánimo sirven de telón de fondo a los hechos". El paisaje y el estado de ánimo de los 33 poemas de *Autorretrato de otro* los puede favorecer, de algún modo, la pintada desolación de Neumann. Estas pinturas tienen quizás algo de despiadado, como es despiadado el primer paisaje del sur de Holanda que describe Nooteboom en su novela. Pero también es posible que el paisaje de *Autorretrato de otro*, tan desprovisto de tiempo y tan imbuidos de lo inexplicable, establezcan una comunión con los paisajes de Giorgio de Chirico, ese pintor que tanto nos perturba con sus altas torres impenetrables, con sus plazas vastas y silenciosas, con sus personajes recónditos y con esa profunda melancolía que, como una clave inasible, ondea en sus pinturas. Ese pintor, en fin, que nos ayuda a comprender tanto Nooteboom en su ensayo "El filósofo sin ojos".

Justamente en este ensayo hay un secreto que nos transmite Nooteboom frente al asunto poético y al asunto pictórico. En el poema, como en la pintura, lo que se presenta, entre otras cosas, es la expresión de un pensamiento mágico o sentimental. Esas realidades, sobre todo, son las que nos delinean cuando emprendemos la lectura de una obra como la de Cees Nooteboom. Empezamos esos escalamientos, esos descensos, ese paso de una rama a otra, ese estar bajo un follaje que se explaya, generoso, sonriente y extraño, a innumerables horizontes. Efectuamos esa aventura Nooteboom del deambular que es, sin duda, una pregunta continua por el conocimiento. Una pregunta que yo, lector sediento de luz y hambriento de oscuridad, me hago con la necesaria dosis de dolor y ansiedad que me caracteriza. Sin olvidar, y esto me lo susurra con claridad Nooteboom, haciéndome un guiño, que "el poema en sí no sufre, como tampoco sufre la pintura".

Bogotá, 24 de abril de 2016

Cees Nooteboom

Autorretrato de otro
Sueños de la isla y la ciudad de antaño



Dibujos
Max Neumann

Traducción
Fernando García de la Banda



La transmigración de las almas
no sucede después, sino durante la vida.

1 El año se encuentra ya muy avanzado, y él está solo en la playa guarecida en el interior de la pequeña bahía. Había ido allí para nadar, el agua aún no estaba demasiado fría. Después de nadar se puso a leer. Debió quedarse dormido y, al despertar, se da cuenta de que ya no está solo. Al otro extremo de la playa, junto al cobertizo primitivo desde donde la barca, que aún no ha visto nunca, puede echarse al agua por una rampa de piedra construida para ello, hay un viejo sentado en las rocas. Lleva un bastón en la mano, y en los pies unas sandalias destrozadas, con alas deshilachadas que le cuelgan. Tiene el torso desnudo, aún puede verse que en otro tiempo era un hombre vigoroso. Ahora la piel está cuarteada y seca como la de los lagartos, tiene que ser desagradable tocarlo. Su pelo, bajo el sombrero con aspecto de casco, es gris y está enmarañado y sucio. Es la primera vez que el bañista ve a un inmortal; se mantiene inmóvil, confiando en que el dios no se haya percatado de él. El protector de los viajeros está cansado, se inclina con dificultad hacia el agua que el mar empuja hasta las rocas y se acaricia con ella el rostro. Durante un rato se queda contemplando el mar, luego se levanta y se dirige lentamente hacia el camino que, siguiendo la costa, conduce a la bahía vecina. Solo después, cuando el bañista se atreve a incorporarse, ve junto a las rocas las huellas de las sandalias en la arena húmeda y, a su lado, la extraña y repetitiva marca de las plumas.



2 Cuando está solo la multitud se convierte en un enigma para él, entre los otros ya no sabe quién es. ¿Quiénes son? ¿Conoce su propia máscara? A veces, en los trenes o en las aceras bajo los rascacielos, les pone nombres. Los acompaña a casa, duerme en sus camas carnívoras, cocina en sus sucios fogones, se acuesta con sus cuerpos, poseído de amor. Más tarde lo visitan en sus aposentos numerados los rostros siempre cambiantes llenos de labios amables, las maletas repletas de dientes y genitales. Frágiles y poderosos, han abandonado sus hogares para anidar en sus sueños guardianes. Alados tronos y poderes, señores de una carne enajenada.



16 Esta vez se le acercó el perro que solía pasar a través de él. El mediodía ardía como la paja, él añoraba el río, las barcas con sus voces quedas. Sabía que tan solo seguía existiendo por su adicción al pensamiento, las series de palabras que colgaba encima de las cosas que no podían nombrarse, a pesar de sus nombres. Hacía mucho tiempo que nadie lo había tocado. Él mismo tampoco podía: su cuerpo parecía no existir. Cuando lo buscaba siempre estaba en otro sitio.



33 No soportaba la idea de volver a mudarse de casa, aunque fuera por última vez. El perro se le había adelantado, sobresaltado por el castigo de su propio oído. Ni siquiera en el interior de la piedra había ya silencio, podía oír la lenta erosión. No sabía qué dirección había de tomar. Los rastros eran tan numerosos que ya no era capaz de descifrarlos. En otro tiempo había creído que el mundo podía escribirse con palabras, desde el principio. Al pronunciar las palabras estas se convertirían en cosas, obedeciendo a su nombre. Esto convertía a toda lengua en sacra.
Ahora ya no sabía si era cierto. Las cosas que lo rodeaban se habían encerrado cada vez más en sí mismas, como si supieran que iban a volver a perder sus nombres. Se preguntó cómo sería si ya nada se llamara de ninguna forma, si todas las cosas no fueran más que ellas mismas. Tomó su maleta y se demoró aún un rato ante la ventana de su casa vacía. Afuera había parado el viento. Ya nada volaba. Pensó en la primera palabra, y luego en la última, y se imaginó que una voz pronunciaría un día en algún lugar esa última palabra, igual que la misma voz u otra exclamó en otro tiempo la primera. Las cosas, desprovistas de su nombre y abolidas, las palabras borradas, hasta que tampoco la primera hubiera sido pronunciada. Solo después volvería a hacerse el silencio. Solo después volvió a hacerse el silencio.

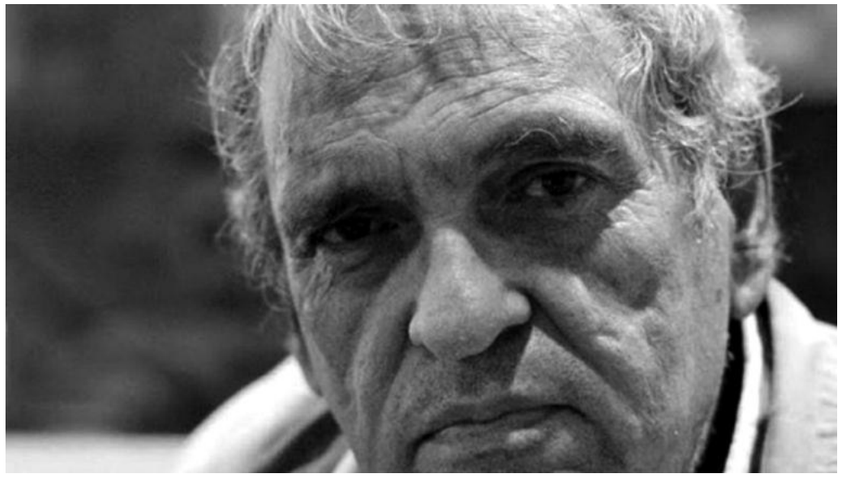
Ich wollte zeigen, daß die Worte
sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen
von denen sie gebraucht werden.

Friedich Schlegel

He querido mostrar que las palabras
se comprenden a menudo mejor a sí mismas
que aquellos que las emplean.

RAFAEL CADENAS Y LA CONSAGRACIÓN DEL MISTERIO

Por Carlos Fajardo Fajardo



En un sugerente verso, Rafael Cadenas confiesa que escribe "como quien se inclina sobre el cuerpo que ama", y en otro nos revela una de las múltiples coordenadas de su luminosa escritura, cuando leemos: "que cada palabra lleve lo que dice/ que sea como el temblor que la sostiene/ que se mantenga como un latido".

Con una "palabra sin atavíos", con una palabra que se construye como enigma, de forma esencial, sintética, la poesía de Rafael Cadenas levanta para el lector la conciencia del misterio, despojándose de toda retórica innecesaria, pues más que inventariar las múltiples presencias, las invoca, las insinúa e invita a que, tras unas cuantas ocultas pistas, encontremos la metáfora sugerida, continuemos el poema.

Y es desde el misterio que nos habla este poeta. De allí la plenitud de su aparente hermetismo luminoso, el cual nos da noticias de una intimidad

asaltada, plena de preguntas, lanzadas como en susurro o sonoro murmullo, lúcido y provocador, que rivaliza contra la multitud de gritos y escándalos de un mundo poco dado a escuchar al silencio. Porque es hacia el silencio sonoro que tienden sus poemas. En ellos escuchamos la cotidianidad exaltada, transformada en una cierta metafísica material que se asombra de la diversidad terrestre y, sin embargo, la condensa en una sola exclamación, una declaración amorosa, precisa, esencial, sin rodeos.

Rafael Cadenas encuentra la consagración del misterio en la complejidad de las cosas, que, desde su condición temporal, enriquecen al poema y al poeta a pesar de su contingencia. A contracorriente del tratado y de los sistemas totalitarios filosóficos; en contravía a las verdades absolutas, Cadenas prefiere el fragmento, el silogismo, la conjetura, el ensayo, lo que le garantiza ser libre en las búsquedas creativas. Tal es el enigma seductor de su poesía. Desde ella nos dice: "recibe mis ojos milenarios / mi cuerpo repetido / el susurro de mi alma". O bien, "ya no sé quién soy / si oigo mi nombre / ignoro qué designa ese sonido / tan raro ". Sus poemas como extraños y hermosos aforismos penetran en la piel dejando una huella temblorosa de permanente fugacidad. Su gravidez reflexiva, junto a la levedad de lo mistérico, proyecta una poesía que hace pensar, da qué pensar. Poesía íntima que bajo la presión de una cotidianidad desgarrada nombra, con la serenidad de los lúcidos, un mundo insoportable, y lo nombra con una palabra depurada que exalta la inmediatez vital de los acontecimientos, del ir y venir permanente.

Por supuesto que en esta entrega al mundo se encuentra la conciencia de la derrota, de todo inútil esfuerzo en este vivir sin posibilidades y a la intemperie. Y desde esa conciencia de las pérdidas surge la ironía, el reírse no solo del poder y de las instituciones, sino de sí mismo. Por ello se burla de lo que ocurre y de aquello que a él le ocurre. Cito sus versos: "Un día pregunté en qué podía ayudar y la respuesta fue una risotada"; "yo que soy objeto de risa para mí mismo (…) que he sido humillado por profesores de literatura (…) que he sido dado de baja en todas partes por inútil (…) que ansío la inmovilidad perfecta y la prisa impecable…" Al hacernos caer en cuenta de la inutilidad de nuestras pasiones provoca uno que otro escalofrío, ya que deja al hombre en su despojo, sin defensas ante los buitres de una realidad tiránica y perversa.

Quizás sea esta una de las fuentes más exquisitas y maravillosa de su poesía, la cual no se entrega de forma total, sino que esconde sigilosa esa joya que el lector debe encontrar y comprender en su reflexión sensible, entender la subjetividad escindida que en ella gravita, el furor y el temor con el cual asume su fragilidad.

Si, poeta Cadenas, usted nos hace entender que todo poema guarda, funda una pregunta, que lleva en sí la belleza de lo terrible y lo terrible de la belleza, y que en tanto ello se mantenga todavía es posible la poesía, la grata presencia de sus milagros, pues, como usted lo escribe: "el misterio tiembla en todas partes, también en nosotros, pero no nos percatamos".

POEMAS DE RAFAEL CADENAS

¿Sabías
en tus adentros
que los poemas no bastan?

¿Para qué esculpir
la palabra,
carentes?

¿Se espera oír
diciendo?

¿Qué se busca
excavando con ella
en tierra endurecida?

¿Quién puede hablar
sin saberse
milagro?

Cada encuentro nos protege de la memoria. Entre nosotros ningún momento es rey. Todos nacen, resuenan y desaparecen. Eres tú la que le dice a la inmovilidad: detente. Escoges el mejor vino, el que transporta la intensidad, el vino de los atentos.

Lo que miras a tu alrededor
no son flores, pájaros, nubes,
sino
existencia.

No, son flores, pájaros, nubes.

Historia

Abro la ventana y veo un ejército que recoge sus víctimas. Espectros que llevan en brazos espectros, y adonde camino descubro sus bocas. La penuria de sus trajes no es nada frente a la de sus ojos, y al pus del heroísmo, ¿qué decir de todo eso? Cuerpos transparentes al sol, con tejido de fantasmas. Si olvido, aún sé que siguen recogiendo víctimas – apenas comienza – y no hay fin, durará hasta la noche y todas las noches y mañana y pasado mañana y después y siempre. Dentro de dos, cinco, nueve, cincuenta, doscientos años abriré nuevamente la ventana y la escena no habrá variado. Los espectros serán los mismos otros, pero ella no se alterará, no habrá modificación, una corrección de última hora.

Te llamarán a la plaza de la tergiversación.

Desoye todas las voces.
Vive con la quemante lógica.
Vuelve a donde todavía no empiezas.

Como un llameante espacio que se desocupa siempre.
En el temblor de ser sólo vida vacante.

Matrimonio

Todo, habitual,
sin los aderezos que usa la retórica,
sin esos atavíos con que se suele recargar
el misterio.

Líneas puras, sin más, de cuadro clásico.
Un transcurrir lleno de antigüedad,
de médula cotidiana,
de cumplimiento.
Como de gente que abre a la hora de siempre.

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: Oye, oye,
sé 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.
Este es otro mundo, no hay dirección.

El viento, cuando azota,
golpea en el caos.

El otro veredicto

Tu patria, la vida
no concede premios.

Sólo
te sostiene.

Cuanto más suyo,
más extranjero.

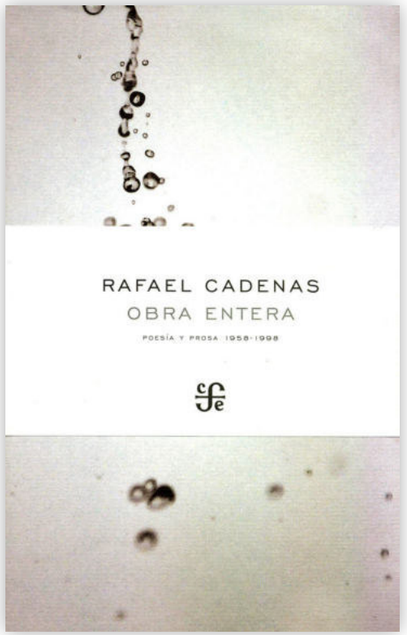
Así, te afianzas
y dices: hay algo
en lo que no puedo equivocarme:
sobre mi país de origen.

Ellos dicen
o entredicen, más bien.

Cuidan la hierba
que dejan los bárbaros.

Andan errantes por sus habitaciones, pero
sostienen la torre del idioma.

Ocurre que después del laborioso forcejear
el poema
está donde menos se esperaba,
donde nadie lo buscó,
donde no se ve,
en el rincón más apagado.
Vino a dar ahí
burlando al que escribía, al lector, a la
    página.
Se deslizó hasta ese lugar
donde de pronto
es descubierto.
Aquí,
dice una voz queda.
Oculto
como un niño
en un cuarto
donde se guardan viejos muebles.



Hoy los poetas
sólo pueden ser
irónicos.
Subafirmaciones,
contrastes,
paradojas
los delatan.
Eran diferentes
los antiguos.
Tenían de su parte
un dios
o una diosa
cuando no pedían su favor
siempre incierto.
Repetían:
aere perennius.
¡Cuánto orgullo!
nada
previeron.
Ahora
se encuentran con la orden
de tierra arrasada
(que se cumple
puntualmente),
el viejo recomenzar
y un hoja
en blanco.

Mandelstam

Vivo
¿a quién debo este honor?

Mi alma vacila. Dante me acompaña
a través de la noche soviética.

Yo vago entre las ruinas
de la Hélade.

No puedo huir.
Esconde
los poemas, Nadezda,

¿Cómo pudiste, César
destruir
nuestra vivacidad?

he abandonado toda esperanza
a la entrada del campo.

El único que habla ruso
no podía olvidar.
Un dios perdona,
un semidios no.
Los gritos
se pierden en la vastedad de mi país.

Entre amigos

En el silencio que se hace
de pronto
cuando conversamos,
a veces pasa un ángel,
a veces pasa un dios
y a veces pasa
el tirano,
el dueño de la casa,
el señor de adentro.

No deja de acechar
nuestra morada.

Un día
se apoderará de la puerta
y será el único visitante.
No permitirá entrar ni salir.
Se instalará con las llaves
donde no lo podamos ver.

Por compañía,
el miedo,
sus zarpas
al acecho para caer
a cualquier hora,
y tú
conllevándolo
en calles,
hoteles,
castillos,
piel a piel.
Sólo la oscura hebra
de la carta
desplegaba el suave señorío
de su dibujo.
Cuántas líneas
para resistir

al margen de las fiestas
que la époque
multiplicaba
frente a la sangre
inminente.
también
algunos encuentros
con gentes de la letras
y con damas aristocráticas
y princesas que tu conversación
habría cautivado.
Obra de la palabra,
flor de la boca – la llamó Hölderlin.
(Pasternak
te vio en un tren
conversando con su padre
y cuenta que nunca
había oído a nadie
hablar alemán
como tú).

Aunque irresistible en verdad
– dicen –
era el silencio que te circundaba,
como otro aire.

La demasía
de asentir,

el fasto de asir no reteniendo
como manos que olvidan,

el discurso humilde,
el del alma a punto

– temblorosos
sucesos –
nos labran,
nos erigen,
nos deshacen
para de nuevo levantarnos
más firmes
a pesar de recaídas,
extravíos,
distracciones,
los usuales desvíos que tú
supiste eludir
con férrea suavidad,
desmesurado obrero.

El diálogo según un dictador

Versión originaria: Cuando yo dialogo no
quiero que me interrumpan.

Versión segunda: Yo dialogo, pero advierto
que no cedo en mi posición.

Versión tercera: En diálogo, los que me
contradigan deben reconocer
de antemano
su error.

Versión cuarta: Después de
cavilar, dictamino
humildemente que el diálogo
es
innecesario.



EDUARDO MITRE

Por
Juan
Gustavo
Cobo
Borda

El altiplano boliviano visto desde Nueva York. Desde ese exilio académico, al recobrar sus raíces, en un único viaje que une a Cochabamba con Gaza y Cisjordania. Matanzas de palestinos y muertes de mineros en rebeldía, contra las multinacionales de la explotación.

El viaje a Granada es viaje a fondo de alma. Y la sangre impregnará ambos desiertos, el del Oriente y el de los Andes. El del olvido y la resistencia.

Sólo la palabra poética vivificará, gracias a Vicente Huidobro, gracias a Octavio Paz, su peregrinaje. El de quien se despide de lo más suyo, el de quien lleva a su hijo a reconocer lo que cambia y se desfigura. Una casa, unas voces, unas muertes y un olvido. "El íntimo sabor del recuerdo" y "la implacable escritura del tiempo".

Quizás por ello su musa reiterativa y predilecta será Susana San Juan, al descender al pozo del oro y la calavera, y al atravesar el corazón de Pedro Páramo y Eduardo Mitre a la vez.

Los puentes, como en *Vitrales de la memoria* (2007) nos llevan de las calles de Manhattan a la casa de Cochabamba, donde su abuelo Elías

"inmigrante de Palestina,
que al principio se hizo minero,
comerciante minorista luego,
y que en su lecho de enfermo
y a modo de despedirse
pidió una raja de sandía
como último deseo" (p. 38).

Así surgen los seres próximos, la tía que le reveló su influencia más definitiva: los versos de Amado Nervo (ver *Obra poética* 1965-1998, pgs. 386-387), la mesa familiar que reúne y luego se dispersa, berenjenas y habas, la visita de un sacerdote ortodoxo y los fantasmas de los poetas que amó o que fueron sus interlocutores y cómplices. De José Lezama Lima a Eugenio Montejo. De Jaime Sáenz a José Watanabe. Como sucede en *Al paso del instante*(2009).

Pero todos ellos son semblanzas fugaces en el escenario inalterable : el viento del altiplano, las palabras en quechua y aymara, los inmigrantes que terminan por ser la misma tierra que trabajan y lo que el propio Eduardo Mitre escribió en el prólogo de su antología de doce *Poetas contemporáneos de Bolivia* (1988) que tituló "El árbol y la piedra":

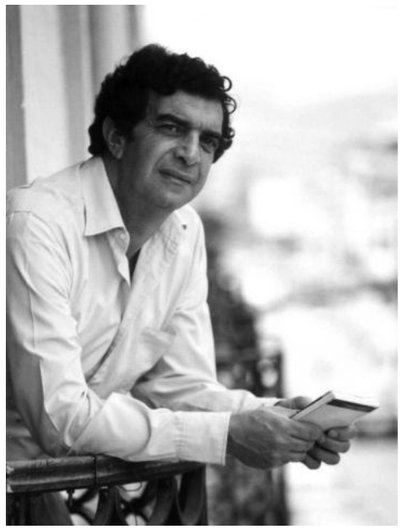
"Nosotros hemos querido reconocer en ellos la cifra que encierran las dos poéticas que, de modo exclusivo o alterno, rigen las obras convocadas: una poética expansiva y exuberante que tiende a la arborescencia; otra, más bien altiplánica, que cristaliza en la condensación verbal" (p. 10).

Si él pertenece a esta última, es la blancura deslumbrante de la luz la que recorre el cuerpo amado y lo abre en la proliferación incesante de nuevos sentidos. De viajes por una superficie que es el mundo. Llámese México o España. París o Bruselas. Sus raíces terminaron por erguir un árbol aireado a muchos horizontes.

Al final el hombre encorvado, de más de sesenta años (nació en Oruro, Bolivia, en 1943) intenta en un cuarto alquilado en Estados Unidos, recobrar una casa que se disgrega en el polvo. La nada que es una vida transmutada en versos. En juegos y sonidos. En imposibles caligramas.

Hay quizás un color que pronuncia como una plegaria, una invocación, un exorcismo. Un prisma llamado *Mirabilia*, título de un libro de 1979 pero, en verdad, emblema de toda su poesía, publicada por la editorial española Pre-textos. Tan culta como fresca y sorprendida. Que nos lava la vista y hace más intenso y cordial el diálogo amistoso con sus líneas fraternas.

POEMAS DE EDUARDO MITRE



Rostro en blanco

Sin fecha memorable
ni lugar preciso
íntimamente
nace el olvido.

Callado
como el cadáver de un río,
ajeno, inevitable
como el destino.

sombra espesa,
estatua terminante,
rostro disuelto en rasgos
sin sentido, nace.

Nace y una tarde
de tardío asombro,
sin júbilo ni grito,
se descubre que ha nacido.

(¿En cuál hora de mis horas,
en qué día de mis días
te he perdido?)

La silla

No echa raíces como el armario
la silla que sólo se posa como los pájaros.
La silla era un ave de ala portátil
vuelo escaso (sobre los hombros en fiesta
pasaba la silla como una cigüeña).
Con viento y papeles es ya palomar.
En los velorios nadie alivia más que la silla.
Encapuchada con una camisa
amanece la silla.
Tarántula erguida en la penumbra la silla.
La silla espirita junto a la mesa.
Como el poema, la silla es un atado de
líneas.
La silla sostiene al que escribe estas líneas.

Cuerpos

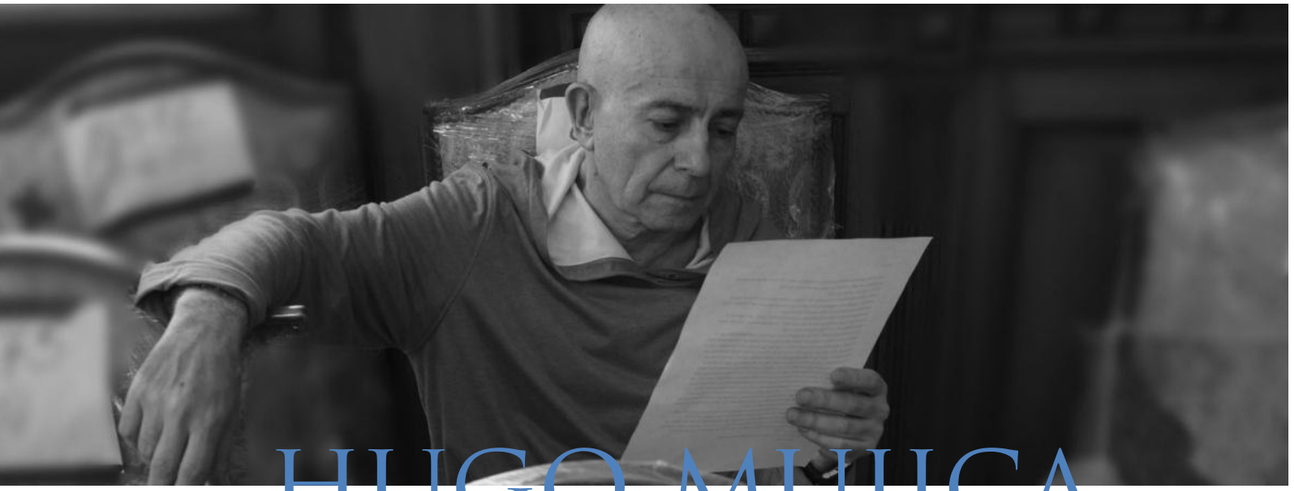
Hay un cuerpo que nos despierta
al milagro del cuerpo.
Hay un cuerpo que nos despierta
a la soledad del deseo.
Hay un cuerpo que nos despierta
al paraíso del cuerpo.
Hay un cuerpo que nos despierta
al infierno del cuerpo.
Hay un cuerpo que nos despierta
a los poderes del tiempo (en mi padre
lo siento. Fraternalmente lo siento).
Hay un cuerpo que nos despierta
a la increíble ausencia.
Hay un cuerpo que nos despierta
al exangüe recuerdo.
Hay un cuerpo que nos despierta
al incolmable olvido.
Hay un cuerpo que ya no nos despierta.



Casi la dicha

a Martha Beatriz

En Hanover este crepúsculo de invierno.
tu desnudez consumada:
brasa blanca en el lecho.
Y la mirada que vuelve a gozarla
en la penumbra del deseo.
En la ventana
la nieve extendida
como tú en el sueño
absorta
como mis ojos sobre la página.
Lejos:
el grito de los niños
que resbalan por la colina
y el silencio y el pino
plantados
como un solo cuerpo
en el aquí y el ahora
donde no falta sino
la palabra digna
de tanto don tanta gracia.



HUGO MUJICA *o el* RELÁMPAGO *del* INSTANTE

Por Carlos Fajardo Fajardo

"Raro relámpago del instante" esa es la imagen exacta para denominar y entender la poética de Hugo Mujica. Es un instante en plenitud donde se celebra a la palabra como constructora de pensamiento, no como discurso explicativo ni retórico, sí como estelas instantáneas que piensan y anuncian, desde alguna parte, que al "otro lado", en alguna "otra orilla" algo existe.

No es fácil, por lo tanto, descifrar el seductor y fugaz misterio que, con rigor y cuidado, dice sólo lo que necesita decir, oponiéndose a la anécdota, al relato minucioso de los exteriores. Algunos la denominan poesía hermética, tal como se le denominó a cierta poesía vanguardista por los que no entendieron que esa aparente oscuridad es más bien una puerta abierta a las transparencias, una afirmación de autonomía del poema, del ritual a que nos invita su lectura. De allí que lo enigmático de estos versos sea una rebelión contra el fácil oficio de entregarle todo ya construido al lector. Por el contrario, sus instantáneos relámpagos dejan que éste continúe el poema, se vuelva también asombro, descubra los rasgos ocultos tras subterráneas arenas.

La concentrada palabra de Mujica se mueve en una atmósfera entre real y telúrica, diría que construye una mística íntima, ideal, pero con raíces en la gracia de lo real, fluctuando entre la tradición de la poesía mistérica occidental y el espiritualismo naturalista oriental. Aquí Heráclito y los presocráticos dialogan con la seductora sabiduría del haiku; Martín Heidegger con las preguntas de los poetas filosóficos (sobre todo con Hölderlin, Paul Celan, Ungaretti, George Trakl, María Zambrano); o los místicos que se pierden para encontrarse -pienso en San Juan de la Cruz-, con la tradición del verso breve en la consagración del silencio devenido en exquisito sonido.

"Hay trozos de palabras como trozos de espejos/ cavan por dentro" ha escrito el poeta Mujica. Son los espejos puestos no sólo delante de sus múltiples rostros, sino también los de una naturaleza hecha imagen y reflejo desde la cual el poeta pregunta por el enigma de la vida. La naturaleza aquí no es simple telón de fondo o un mero escenario donde se exhibe la condición humana. Al contrario, es totalidad cósmica, ensoñación telúrica y terrestre, no un pretexto ni un medio para elaborar poesía, más bien es el Ser en sí y para sí, la energía fugaz que nos da conciencia de la variable densidad de lo cotidiano y que nos impulsa a meditar sobre ese extraño acontecimiento del existir.

Lo que se conjuga en la poesía de Mujica es la experiencia de lo inexpresable, el revelar lo irrevelable, lo que para todos no es visible; es decir, congrega lo imprevisto, lo insólito, o mejor, las inusitadas realidades que se encuentran dentro de las cosas, el otro lado y su milagro. Y todo esto lo conquista con una palabra despojada de cualquier explicación y de banalidad utilitaria. Su palabra nombra el mundo en su más intensa experiencia y total desnudez.

En estas ocultas transparencias está el hechizado ante el devenir del tiempo, "como sobre una roca en el mar/como hundiéndose de tanta fijeza". Con plena sabiduría del desgaste que el tiempo opera en el ser y en el no ser, en la carne, en los objetos, Mujica eleva su palabra desde el vacío y bautiza las ausencias, las vuelve palpables a pesar de su naturaleza efímera.

"Esos pájaros dando a luz el espacio", y que aletean, son sus poemas donde la eterna y trágica dualidad, con su lucha de contrarios se disuelve. Entonces, quietud y cambio, pensamiento y sentimiento, sueño y realidad, imagen y concepto, razón y pasión, Ying y Yang se integran en una unidad sonora. Tal es la utópica propuesta de algunos poetas occidentales y de los sabios poetas de Oriente.

De esta manera viajamos por esta poesía, página tras página, sintiendo relámpagos que indagan hondo con serena densidad y que construyen el fuego pero también la oscuridad.

POEMAS DE HUGO MUJICA

XIII

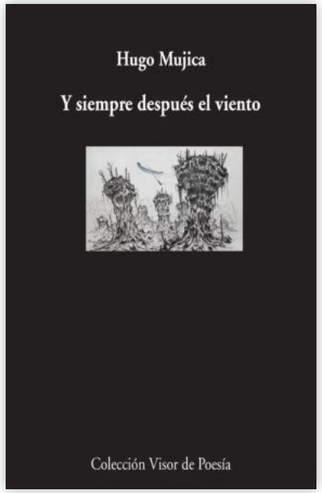
Silencio

y en el silencio
respira la noche,
respira silencio.

Por la ventana
entra
una brisa,

entra, sale y pasa
sin dejar
ni llevarse nada

y súbitamente,
en ese paso,
nada sobra, nada falta.



XXIX

Solo desde
lo que se arranca del todo
nace lo que nunca estuvo

(de la semilla que guardamos
crece apenas
lo que ya fuimos).

Nace el día

Nace el día,
la claridad en la que todo se muestra,
lo que brota y lo que se marchita.

Todo nacer pide desnudez,
como lo pide el amor,
como lo regala la muerte.



En plena noche

También en plena noche
la nieve
se derrite blanca

y la lluvia
cae
sin perder su transparencia.

Es ella, la noche,
la que nos libra de los reflejos,

la que nos expande
las pupilas.

Lo que busca con su bastón
el ciego es la luz, no el camino.

I

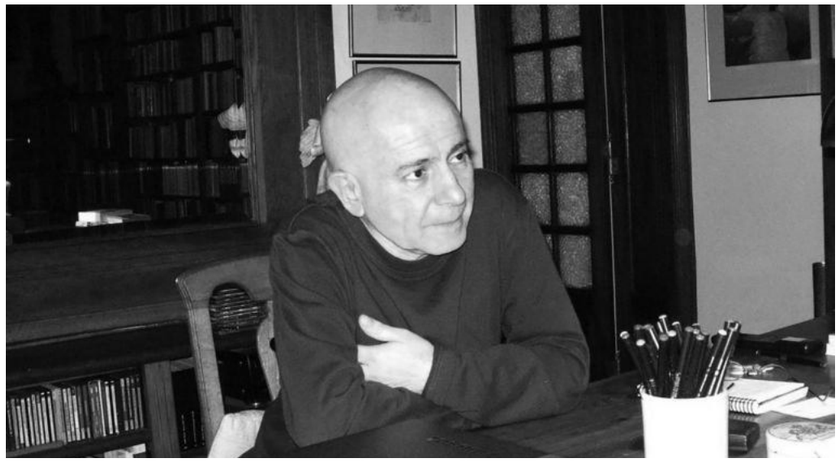
Tiempo
    de bajamar algunos graznidos,

lo que el mar abandona
en la arena
    y esta soledad de ser
                solo a medias.

II

Es la hora
de la melancolía,
    la de la ausencia
        de lo que nunca estuvo,
de lo que sentimos
más propio:

    lo que todavía de nosotros
                no dimos a luz en la vida.



Lo que el abrazo abarca

gotea el grifo
y algo de la piedra se va en el agua,

muere
como si fuese humana.

buscamos retener lo que en el otro
se va yendo,
lo que a veces se derrumba

pero es apenas la despedida
            lo que el abrazo abarca.

I

Con el tiempo
todo fuego es humareda,
        después mengua
            se esfuma
                y al final ya no sabemos.

–No la línea del horizonte,
        el viento que la borra
                es la seña que nos llama–.

    Corre el río
que nadan peces
    que riega raíces
        se nace plantas
            se seca flores
                se vuela polen.

Todo es siempre lo otro y
        su **más acá y allá de sí,**

            pero en este único ahora:
                en este desgarro
                    que no cabe en la vida.

Hace apenas días

Hace apenas días murió mi padre,
hace apenas tanto.

Cayó sin peso,
como los párpados al llegar
la noche o una hoja
cuando el viento no arranca, acuna.

Hoy no es como otras lluvias
hoy llueve por vez primera
            sobre el mármol de su tumba.

Bajo cada lluvia
podría ser yo quien yace, ahora lo sé,
            ahora que he muerto en otro.

X

Cuando la lejanía
late adentro

es que el adentro

ya es afuera;
es haber llegado al alma,
a ese hueco de nadie

que en cada uno se abre
todos.

Animal herido nace
el hombre
cojeando entre lo que es
sin serlo nunca del todo;

tan lejos de sí su anhelo,
tan detrás de tanto
va alejando su vida.

-Lo que brota aquí,
todo allá no es más que huida-.

Amanece y callo

Amanece y
callo;

callo todo miedo y cualquier
presagio:

busco un alba virgen en mí,
busco el nacer de la luz,
no su alumbrarme.

En este valle

La noche
ya se escucha grillos
y ahora es el
viento
el que aleja o arrima el temblar
de lo que se inclina.
Hoy, en este valle,
bajo esta luna,
supe que el viento no pasa,
supe que siempre está llegando.

Alba

Quieto,

como no moviéndose
para que la sangre no rebase
la boca

Quieto,

como sintiendo un pájaro
herido
en la palma de la mano

sin cerrar la mano
sin abrir los ojos.

hay una fe que es absoluta:
una fe sin esperanza.

Orillas

Afuera ladra un perro

a una sombra, a su eco
o a la luna
para hacer menos cruel la distancia.

Siempre es para huir que cerramos
una puerta,
es desierto la desnudez que no es promesa

la lejanía
de estar cerca sin tocarse
como bordes de la misma herida.

Adentro no cabe adentro,

no son mis ojos
los que pueden mirarme a los ojos,
son siempre los labios de otro
los que me anuncian mi
nombre.

II

Se enciende
el día sobre la desnudez
de los llanos

la neblina disuelve
su velo
y los sauces
emergen renacidos.

Todo se abre y el verlo
abre el alma,
el alma que es ese abrirse.

(El paraíso no fue perdido
lo perdido es el
asombro.)

Sólo al final

Las dos orillas
Son siempre una, pero se sabe sólo al final:
después, después de naufragar entre ellas.

Llegar hasta el fondo
de lo que somos
y desde allí seguir,

seguir
hasta donde uno mismo
quede atrás,
porque solo lo que no es
no nos separa de nada.

XXVIII

El día no es solo día
también es
noche encendida,
sombra trasparentada.

Es porque no tiene sombras
que no vemos lo que el vacío enciende,
que no vislumbramos
lo que nos queda
cuando no nos queda nada.

XLI

Sin cerros ni arboledas
el viento vuela ancho
la calma del valle.

Más vasto que esperar algo
es el no nombrar la espera:
ese no saber
lo que llega,
ese dejar que nos nombre.

I

Anochece
y se van
replegando
los ruidos;
solitario,
un perro rengo
cruza la calle.

Anochece
y es en la quietud
donde la vida nos revela
lo que aprende de sí
mientras late nuestra vida.

Poemas de la Ultima Lectura de
Eduardo Chirinos
en la Casa Silva



Eduardo Chirinos. Lima, 4 de abril de 1960† - Missoula, Estados Unidos 17 de 2016

Antes de dormir

Es tarde, pero quisiera decir algo.
Esa música tardía, esos ecos que rebotan
en las piedras y crean silencios. No

no es eso exactamente:
entre eco y eco hay una música y en ella
un ladrido, un dolor, un golpe seco.

La palabra
que alguna vez borramos
vuelve a su lugar.

Como la música tardía, como el silencio.
Pero no es eso tampoco. Escribir:

callar: cerrar los ojos. Ecos
que rebotan en las piedras y de nuevo
el ladrido, el dolor, el golpe seco.

No sé cómo explicarlo.

Pero es tarde
y en verdad no quiero decir nada.

La lluvia

Vengo de una ciudad donde jamás llueve,
donde el cielo es (como dicen) color-panza-de-burro
y el mar una invisible telaraña que enreda y confunde el
[horizonte.

Esta tarde llueve en New Brunswick
y me he asomado a la ventana para contemplar otras lluvias.
Aquella en Madrid, por ejemplo, donde el agua nos llegó
[hasta las rodillas

y seguimos caminando plaf plaf como si nada,
o aquella que nos sorprendió en Tumbes
con sus balsas y caimanes navegando un bosque de pal-
[meras.

¿Qué decir del chaparrón que echó a perder la sepultura de
[Dante?

Pero ésa es una lluvia literaria.
Como decir que duró cuarenta días
o que llora suavemente en mi corazón, que no es verdad.

Es otra lluvia que recuerdo.
Fue hace muchos años,
el agua salpicaba la tierra y formaba un barro azul y miste-
[rioso.

Era el silencio que me enseñaba sus metáforas,
su laborioso lenguaje deshaciéndose una vez más sobre las
[piedras.

Dibujo de Eduardo Chirinos

El color de los atardeceres

Atardecer naranja
con sus nubes raídas
y su sol que alumbra todas las palabras.
Una gasolinera exhibe un dinosaurio
(aquí hubo dinosaurios)
y una pradera inacabable.

¿Dónde aprendí todo eso?

Descartemos las nubes, son siempre
las mismas. Descartemos el sol,
presa fácil de todas las metáforas.
Nos queda la naranja.

Algunos dicen que vino de la India
donde era alimento de los dioses.
Otros, que vino de Persia o de Arabia
igual que el nombre y su color.

Virgilio la llamó "áurea mala"
y la dejó caer en una égloga.
Colón la tuvo entre sus dedos. Por ella
descubrió que el mundo era redondo
y que viajando hacia el Poniente
llegaría (como el sol) hacia el Levante.

Ahora estamos solos. Yo y la naranja.

Cuesta siglos decir atardecer naranja.

Otro poema doméstico

Y bien, aquí estamos de nuevo. Yo, sentado
frente al ordenador, sin bañarme. Tú,
como siempre, detrás de la pantalla, haciéndome
gestos en la música, nadando en el café ya frío.
Por la ventana veo caer la nieve. No le prestó
atención, hace tiempo dejó de ser metáfora.
Pronto volverá Jannine de la universidad.
Si en diez minutos no apareces
me iré a tender la cama, a darme una ducha,
a calentar el almuerzo. Tal vez entonces
te vea dormida entre las sábanas, en las gotas
que resbalan en la cortina del baño, dejando
mensajes en la borra del café. Ya lo sabes:
si te escondes, bien; si vienes, bien. La paciencia
es una virtud que se gana con los años. Cuando
llegue Jannine le diré que he perdido la mañana.
Me dirá sonriendo que no importa, y será suficiente
para volver a empezar. Lo malo de la poesía
—dijo Billy Collins— es que anima a escribir más poesía.

A la mañana siguiente

Desde que nos casamos hasta ahora
he reducido a dos las cucharadas de azúcar
que le echo al café. ¿Antes cuántas eran?
Tonta pregunta. Como cualquiera
que invoque aquellos años que vuelven
sin piedad para cobrar lo suyo. La diabetes
es cosa de familia, sí, pero hay que cuidarse.
Con el colesterol igual, y el pobre corazón
que de tan grande falló a quienes más quería.
Los poemas que escribí para ti los repiten
jóvenes que llegaron a la edad de nuestros
hijos. Los colores, que antaño daban forma
a los crepúsculos, sirven ahora para identificar
pastillas, las marcas imborrables que nos deja

el tiempo. Por suerte las mañanas insisten
en el gozo de mostrarte: te bañas, te secas el
pelo, eliges la ropa que usarás durante el día
y te miro con el rabillo del ojo (que cede
cada vez más a la presbicia). Y el tiempo pasa
sin hacernos más sabios. Pronto cumpliremos
la edad de nuestros padres. Pronto nos
convertiremos en nuestros propios hijos.

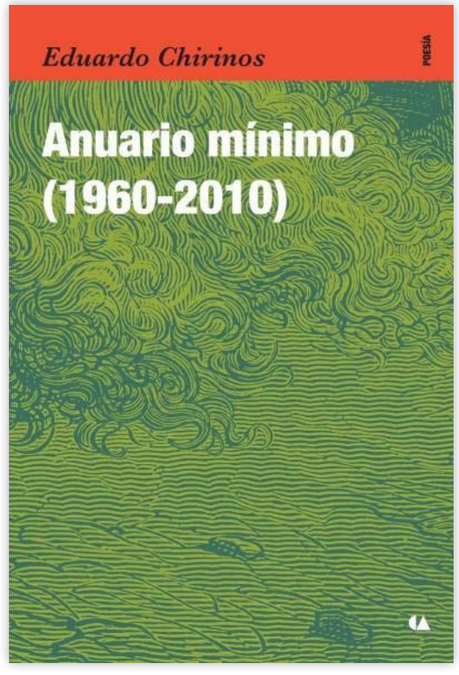
Sin ninguna piedad

Aquí estoy, viejo Darío, sentado en la cama
en la que te moriste, sorbiéndome las lágrimas
que ninguna alergia puede disimular. Por
años esperé este momento, ensayé tantas veces
mi discurso y ahora, frente a ti, renuncio a las
palabras: lo siento. No tengo nada que decirte.
Afuera los niños (alguno se llamará Rubén)
corren detrás de una pelota, las niñas (alguna
se llamará Eulalia) contemplan sin rubor el
juego de los niños. Y el sol calienta las calles,
sin ninguna piedad. En León a nadie le importa
la piedad. O simplemente están acostumbrados:
¿a quién le interesa tu máscara mortuoria,
tu uniforme de gala, el cuaderno ológrafo
de Margarita, está linda la mar? Ya es hora
de irse. Por última vez admiro tu retrato, saco
apresuradamente algunas fotos, me despido
de tus miedos y fantasmas. Afuera los niños
corren detrás de una pelota, las niñas cruzan
con descaro sus piernas. Y el sol calienta las
calles, sin ninguna piedad.

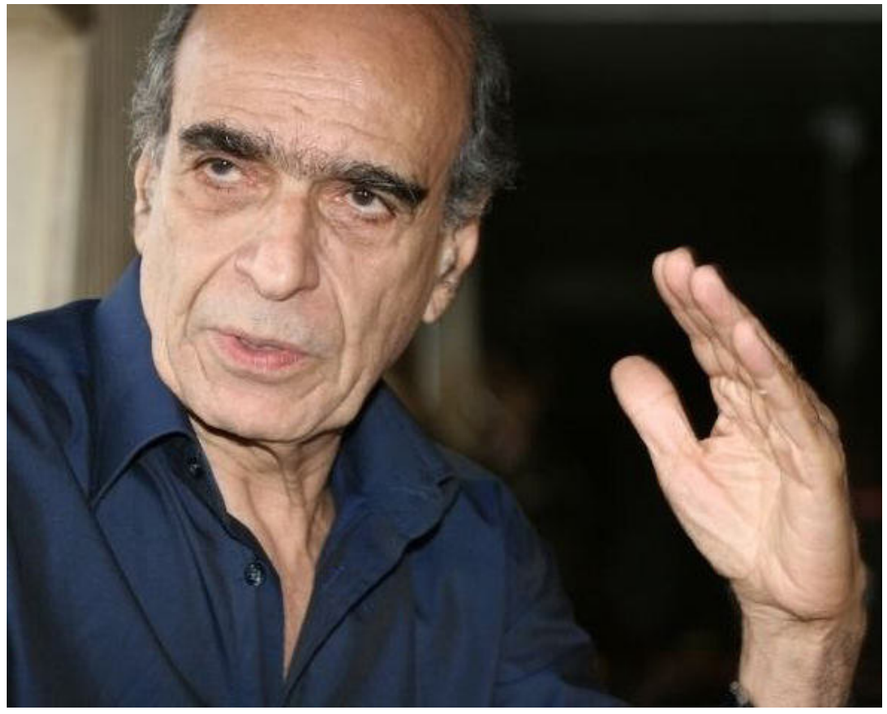
Dibujo de Eduardo Chirinos

El día que perdimos a Plutón

Le seguía en orden a Saturno (el que devoraba
a sus hijos) y a Urano (la bóveda del cielo)
Después de él no había nadie: la canción se
terminaba y otra vez comenzaba el silencio.
Era divertido memorizar planetas. Entonces
eran nueve (ni más ni menos que las musas)
y con un modesto telescopio se podían ver
algunas noches. Pero Plutón era imposible.
Su reino era el Hades. Allí vivía, refunfuñando
en un planeta que nadie se atrevía a visitar.
De niño lo imaginaba gigante y barbudo,
el más celoso e implacable guardián de
los infiernos. Por algo decían que no era
buen tipo. Su luna era Caronte y además
le había hecho esa maldad a Proserpina.
¿Qué era eso de raptarla y dejarnos en la
blanca miseria del invierno? Los astrónomos
son gente vengativa. Su reino duró apenas
unos años, casi los mismos que vivió mi padre.
El día que perdimos a Plutón las tiendas
abrieron como siempre. Hacía un poco de frío.



Affonso Romano de Sant´Anna:



ADIÓS AL SIGLO XX

Por Luis Fernando Afanador

No es fácil presentar a alguien que ha escrito cerca de 40 libros. A un poeta que, además de poeta, ha sido un intelectual: profesor, crítico, periodista, ensayista y gestor cultural. Y, para ser justos, más que un simple intelectual: ha sido también un hombre comprometido, un rebelde que alguna vez llegó a inquietar a la dictadura brasileña. ¿Cómo englobar todo este quehacer en unas pocas palabras sin traicionarlo? Confieso que no fue fácil. Leí sus poemas, sus ensayos, algunas entrevistas, hasta que finalmente encontré –o quiero creer que encontré para tranquilidad de todos-, el hilo conductor que nos lleva a Affonso Romano de Sant´Anna, nacido en Belo Horizonte, Brasil, en 1937. Affonso Romano de Sant´Anna -para introducirlo y para que no nos perdamos en la maraña de tantos libros-, es un escritor del siglo XX que sobrevivió gracias al humor y a la poesía.

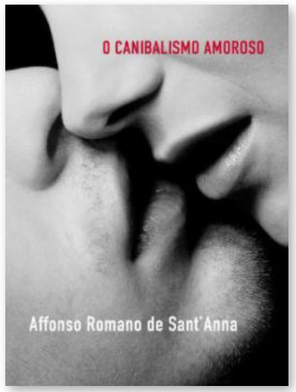
No por azar uno de sus poemas más emblemáticos y conocidos se titula: *Epitafio para el siglo XX*, y comienza así: "1. Aquí yace un siglo / donde hubo dos o tres guerras / mundiales y millares / de otras pequeñas / e igualmente bestiales". Un epitafio sólo lo escribe un doliente y creo que esto nos habla de unas relaciones intensas, fuertes. Por eso, al final de su epitafio, dice lo siguiente: "Tened piedad de nosotros, oh / vosotros / que en otros tiempos nos juzgáis / desde la confortable galaxia / en la que irónicos estáis. / Tened piedad de nosotros / - modernos medievales- / tened piedad, como Villon / y Brecht por mi voz / de nuevo imploran. Piedad / de los que vivieron este siglo / per seculae seculorum".

Como protagonista del siglo XX, Affonso Romano de Sant´Anna se sumergió en los temas de la utopía, las teorías, el compromiso político, las vanguardias poéticas, la crítica del sistema capitalista, Vietnam, el Tercer Mundo vs. La cultura europea. Vivió el siglo XX a plenitud, a fondo. Lo celebró, lo denostó y, también, se burló de él. Es un hijo de su tiempo, pero un hijo crítico, problematizado. Precisamente en el poema *El gran indio guaraní*, ironiza sobre la pretensión de que un poeta pueda llegar a ser la expresión de una época:

"–¿dónde se inscribirá el texto oculto
de mi tiempo?
–¿En las alas del secuestro?
–¿En la explosión del ministerio?
–¿En el ajusticiamiento encapuchado?
–¿O en cualquier cotidiano
e irreparable asesinato?
…
Escríbame el poema de mi
Tiempo
Escríbanlo por mí
Que soy débil,
Que soy tópico,
Que soy entrópico"

Pero esto ocurrirá más tarde, el humor y la ironía, será la manera en que logrará tomar una distancia con la gravedad del siglo XX. En su primer libro, *Canto y palabra*, escrito a los 28 años y publicado en 1965, ya aparecía el tema político con poemas al líder negro Medgar Evers, asesinado por el Ku Klux Klan y Pedro Texeira, otro líder campesino brasilero, asesinado por

terratenientes. Poesía intelectual, poesía de intención, incluso con el tema erótico, que también aparecía allí. Ese mismo año, viaja a California –la dictadura brasilera llevaba un año- y se vuelve profesor universitario. En su siguiente libro, Poesía sobre poesía, publicado 10 años después, retoma la poesía política –aparecen, por supuesto, Vietnam, el Che Guevara y el Empire State, símbolo del imperio- y por primera vez experimenta, como una manera de liberarse del discurso académico sobre la poesía en el cual se encontraba inmerso. Sobre este libro dijo el propio Romano de Sant´Anna: "El poeta se vengaba del profesor y ponía sobre aviso a los demás poetas y profesores. Son poemas desgarrados, de arrojar las vísceras sobre la mesa para que se viera el conflicto de una generación. Si miramos la poesía brasileña de ese periodo, está llena de eso. La obra de los concretistas en gran parte fracasó porque la teoría se apoderó de la poesía". Aquí se refiere al movimiento de la poesía concreta brasilera, fundado por Haroldo de Campos, sobre el cual escribiría después un poema lapidario, *Error concreto*: El poeta concretista / comete un error típico: / confunde el logos / con el logotipo".



El humor, la ironía lo salvaron de ese siglo "semiótico y despótico, / que se creyó dialéctico y fue sidoso y patético". Incluso de la poesía comprometida un subgénero que, como se sabe, tiene fecha de vencimiento. La prueba es otro poema emblemático, Rilke:

Rainer María Rilke y yo



Rilke

cuando quería hacer poemas
pedía prestado un castillo
tomaba una pluma de plata o de pavo
real,
le pedía a los ángeles que se acercaran,
hacía vibrar la soledad
como un delfín
conversando de las cosas que conversa
el europeo
entre esculpidos gamos y cisnes
-en un jardín geométrico.

Yo

poeta moderno y brasileño,
con la pluma y la piel tostadas por el
sol de los trópicos,
cuando pienso en escribir poemas
-me abaten siempre los problemas de
la tierra.
Bien que me gustaría
llamar a la familia, a los amigos, en
fin, a todo el pueblo,
y salir bailando en la plaza
con un salterio bíblico
como un David enloquecido.

Pero no puedo,
pues cuando me obliga el gesto del
poema
voy tomando cualquier lapicero o lápiz
y papel desarrugado
y esclavo
escribo entre trituradoras bocinas
secuestros salarios coquetos,
televisión torturas y censuras
y las balaceras
que cinco veces al día
se disparan en la favela vecina

metrificando así mi verso marginal de
perseguido
que infructuoso va a caer en un terreno
abandonado.

(Traducción de Álvaro Rodríguez Torres)

Que yo sepa, nadie se había burlado así del sacrosanto Rainer María Rilke. Sin embargo, después de hacer las paces con el siglo XX y "sin remordimientos históricos", como bien se titula un poema suyo, Affonso Romano de Sant´Anna da un giro hacia una poesía más clásica, con poemas más breves, menos barrocos, en los que retoma los temas eternos de la belleza, el paso del tiempo, las mujeres, el misterio del mundo, el amor y el desamor. Estos dos me parecen realmente notables:

Separación

Desmontar la casa
y el amor. Desclavar
los sentimientos
de las paredes y las sábanas.
Recoger las cortinas
tras la tempestad
de las disputas.

El amor no resistió
las balas, plagas, flores
y cuerpos intermedios.

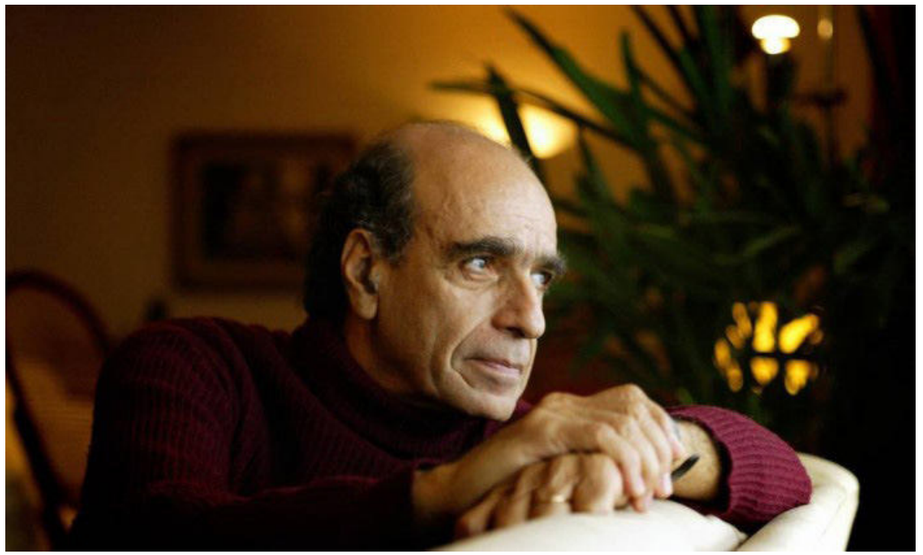
Empacar libros, cuadros,
discos y culpas.
Esperar el infernal
juicio final del desamor.

Los vecinos se asustan en la mañana
ante los destrozos en la puerta:
–¡Parecían amarse tanto!

Hubo un tiempo:
una casa de campo,
fotos en Venecia,
un tiempo en que sonriente
el amor aglutinaba cenas y fiestas.

Se amó cierto modo de desvestirse,
de peinarse.
Se amó una sonrisa y cierto modo
de disponer la mesa. Se amó
cierto modo de amar.

No obstante, el amor parte en retirada
con sus ropas arrugadas, tropas de
insultos,
maletas desesperadas, sollozos incautados.



¿Faltó amor al amor?
¿Se gastó el amor en el amor?
¿Se hartó el amor?

En el cuarto de los hijos
otra derrota a la vista:
muñecos y juguetes penden
en un collage de afectos natimuertos.
Se arruinó el amor y tiene prisa de
partir
avergonzado.
¿Levantará otra casa, el amor?
¿Escogerá objetos, morará en la playa?
¿Viajará entre la nieve y la neblina?
Tonto, perplejo, sin rumbo,
un cuerpo cruza la puerta
con trozos de pasado en la cabeza
y un futuro incierto.
En el pecho el corazón pesa
más que una valija de plomo.

Con Dante

En este Castillo de Gargonza
Dante estuvo poco antes de mí.

Escapaba de sus enemigos (los
Gibelinos).
Pisaba piedras
Oía la misma campana que en la
Torre hace poco batía.

Eso fue hace ocho siglos.

Lo cual no es nada
Delante de las piedras
-y de la poesía.

Affonso Romano de Sant´Anna, es un poeta que sobrevivió al siglo XX y cuyo epitafio nunca dirá: "Aquí yace".

La poesía no tan ESCANDALOSA de Luis Antonio de Villena

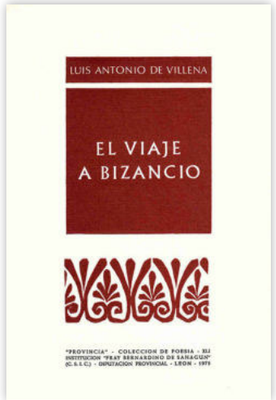


Por Luis Fernando Afanador

"Dos miradas al mundo y una mirada a los libros", decían en la Edad Media. No sé si esa sea la proporción exacta de Luis Antonio de Villena pero hay que decir que la vida, la experiencia, ha sido muy importante para él y que ese interés se refleja a lo largo de su vasta obra. Un poeta vitalista, obsesionado con el erotismo y la belleza, se ha dicho sobre él. Y es cierto. No menos cierta es su devoción por

los libros y por los autores, por la literatura, que lo convierten en un poeta culto más no erudito. Las referencias culturales fluyen en su escritura como si fueran hechos vividos. Y tal vez ahí, en esa equiparación entre lo vivido y lo leído reside el secreto de su poesía, que como toda creación auténtica escapa a los rótulos y a los encasillamientos. "Que la emoción arda en el discurso, / y la llama remede el deseo de un cuerpo", nos reitera un poema suyo que justamente se llama 'El poema es un acto del cuerpo'.

Su segundo libro de poesía *Viaje a Bizancio*, donde ya está su voz, es un homenaje al famoso poema de Yeats, *Navegando a Bizancio*, que habla de la búsqueda de la eterna juventud. "Ese no es país para los viejos", dice uno de los versos de Yeats. En su homenaje, Villena exalta el deseo y el cuerpo. Sus personajes poéticos, sus trasuntos, como un clérigo vagante, mientras va a la caza de placeres prohibidos, masca viejos versos latinos: "He leído a Ovidio, latines y bestiarios. / Bebido tal vez todos los vinos de la tierra. / Fornicado y amado en tabernas y burdeles / con mujeres sin historia y damas de leyenda". En *Hymnica*, el siguiente libro de poesía, vemos más claramente expuesta su visión pagana, sin conciencia de la noción de pecado y su pasión por los jóvenes: "Salta al aire, y arde al sol un brillo encendido. de agua sobre una piel de oro". Así mismo, expone su concepto de Belleza en el texto titulado 'De un tratado helenístico de estética: "La Belleza te hiere y te enciende. Te roza, quizá, más te desprecia. Porque su mundo es efímero y transitorio, y quien lo tuvo lo conoció apenas. La Belleza es indiferente y magnífica. Desconoce la caridad y la compasión. Es un fulgor que a veces te roza, y te deja en seguida. Sus dioses mueren pronto. Pero ella está arriba, indiferente a todo, escultural, cálida, perfecta… ".



Poemas escritos en los años setenta que todavía siguen y seguirán vigentes. Porque su recreación del mundo antiguo no se parece al neoclasicismo poético al uso, no es retórica, ni nostálgica. No está labrada con estuco. Villena no anhela un pasado, lo hace vivir en el presente. Por eso, no vemos estatuas sino cuerpos, cuerpos verdaderos, ciertos. Cuerpos griegos o latinos que han vuelto para bailar en una discoteca del siglo XX: "Entonces allí, entre el fragor, la oscuridad, / los cuerpos que giraban, y las oblicuas luces / del ámbito de noche, vi aparecer aquellos / hermosos rizos negros de intonsa testa griega".

La vida es lo luminoso y también lo sombrío. En su libro *Huir del invierno*, encontramos otra atmósfera: "te abrochas el gabán azul, y escéptico sonríes / dejando una propina… Ahí está la noche limpia, / seca, estrellada, pura. La puerta se abre muy solemne: / ¡Hasta mañana, señor! La soledad está servida". La vida se le ha vuelto a Villena *La muerte únicamente*, según reza el cernudiano título de su siguiente libro. En el poema 'El honor de los vencidos', explicitará el cambio que ha ocurrido en su poesía: "Fue muy alta la apuesta, era muy alto el deseo", pero finalmente afloró la verdad: "Que es falso el *vencedor*, y que vence el vencido, / y que sólo la Muerte, la gran acogedora, conforta al / *derrotado*".

Que el poeta sea fiel a sus convicciones no implica que no cambie. Y más aún, como es el caso de Villena, donde la obra está íntimamente ligada a la biografía. La vida cambia y cambian los temas, cambian los registros. Nadie es inmune al ultraje de los años. Seguirá la celebración del libertino, del dandi, de la noche, de los raros, de los perdidos, de los marginales, de los gatos príncipes. Su poesía pasará de un yo lírico a un yo confesional que habla de la infancia, de la única amiga del colegio, del abuelo, del padre y de la madre. La rueda de la fortuna gira, sube y baja, trae alegrías y desgracias, placer y sufrimiento, amores y desamores, pero la clave es mantenerse siempre en el eje. Así es la poesía Villena: sin patetismos ni excesos, elegante, serena ante la vida y la muerte: "Un pajarito muerto es la imagen fatal, inmisericorde / de la vida. El dolor, la injusticia, el sinsentido. / Un pajarito muerto es la imagen feliz, efervescente / de la vida. El canto, el gozo inmotivado, la alegría".

En su último libro, *Proyecto para excavar una Villa romana en el páramo*, en un tono elegiaco, repasa su vida. Y, al igual que en una villa romana, encuentra todavía esplendores ocultos y, cómo no, cierta sabiduría y estoicismo. Ya no es el poeta que escribió 'La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena', quien afirmaba: "toda vida que se vive plena es vida para escándalo". Ahora es el poeta que piensa en su epitafio, en la síntesis de una larga vida que buscó la poesía como una salvación y que en todo caso huyó de la ruindad y la ordinariez:

Amigo que pasas, detente un instante.
Yacen aquí las cenizas de alguien
que no pidió venir (al que nada
le hubiese importado no venir)
y que, sin dolor, nunca temió irse.
Como tú, pensaba que este mundo
es oscuro y sucio, y crueles y necios
la mayoría de los hombres, avaros y
egoístas.
Hay momentos de lujo: la belleza
y el arte. Los chicos y los libros.
Él no buscó más. Y agradece
a los dioses que le impidieran llegar
a la vejez, tediosa y terrible.
Atrapa el presente, amigo.
Goza y no tengas miedo.
El mundo no tiene arreglo
y los hombres tampoco. Suciedad
y traición colman la vida.
Coge los momentos fugaces de luz
y calienta con ellos la tumba.
Aquí sólo hay silencio y olvido.
Claro que hubiera dado igual no venir.
Pero ya que llegaste (sin pedirlo)
pásalo lo mejor que puedas…
Te lo dice quien, sin dolor,
no temió partir. Y lo hizo de golpe preciso.
Tranquilo, el Averno es benigno.
Y en verdad nada es peor
(salva los dorados momentos de oro)
que la vida misma. La inclemente
y dulce vida. Entrar, salir… No temas.
Nada hay, sólo el presente existe.
Sé feliz, caminante. Me llamo Nadie.
Como tú, como aquel, como todos…
Nadie descansando en Nada.

Poemas de Luis Antonio de Villena



Foto. Ricardo Castes

Hechizo de presencia viva

Erguido entre las sombras de la noche,
cultor de un rilo antiguo, donde el sol
y el amor si- mezclan mutuamente.
Adorador de gemas, mirando arder
la extraña combustión de un ritmo
raro; envuelto en la belleza, a punto
de entrar ya en el éxtasis mágico de
bailarinas y derviches, sedosa
la piel de bronce, negros los ojos
y el negro cabello lentamente cayendo
por la frente; Heliogábalo, emperador
muchacho, levantado y altivo, ardoroso
el cuerpo y la mirada, lodo bronce
y fulgor, perfecta estatua viva, o pasión
nocturna, nos mira con un gesto,
envuelto en la belleza, desde esta
noche que es hoy, ayer, presente antiguo…

Mi retrato triste y suntuoso

Heme aquí de nuevo. Habito en una casa llena de libros
y de trastos (con algún objeto suntuario). Ni rico ni pobre
–ocioso– y si rico, en el gesto. Me siento, con frecuencia,
como en perpetua derrota, y otras veces, como el rey
de un cuento.

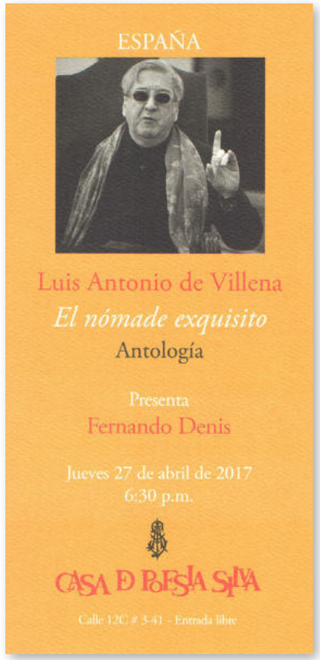
No creo en casi nada -hay que ser muy escéptico-
pero me gustan las palabras, los adornos, las sedas
y los cuerpos.
(Prohibidos los que amo, indecibles sin atrevimiento.)
Me llama muchas tardes la tristeza, una tristeza enorme
que ya conozco. Y aunque no hablo con ella –no sé
de dónde viene– le sirvo alcohol y me vampiriza el cuello.
No creo –ya lo dije– en este mundo, ni casi en el postrero.
Me disgusta la fealdad, el día, la estupidez, la gente
que se conforma con la norma, y –aunque lo tengo–
el miedo.

Y me gusta lo baladí, los gestos, las alhajas, el teatro,
los salones barrocos, la miseria dorada, los títulos sin dueño.
Pero todo es terrible –ya lo sé– la libertad no es nuestra,
y lo que queda sólo, es ese chico altivo, la Belleza.
Por eso mi ilusión (irrealizable, por supuesto),
sería vivir solo en una isla del sur, no solitaria,
llena de sol, esmeraldas, encantadas bahías
como piernas, y cuerpos –jóvenes– hermosos y morenos.

Escribiría cartas a los amigos, intentaría pintar
(sin prisa, por entretenimiento); y embriagado cada noche
Junto a alguien (joven), cultivaría tan sólo los sentidos,
Y me moriría una tarde (sin molestar, espero),
Para que el ocaso –tan bonito– diese luz a mi último
momento.

Salaí

Sería tan hermoso tu irrumpir en mi vida...
Una mezcla muy dulce de fuerza y de ternura.
Esas palabras bruscas que dices a menudo
(muermo, leja, debute, toña)
para hablarme luego de mí, pausadamente,
o contarme tus lances de estudios y deporte...
Podría alguna vez exagerar contigo,
y en íntimos momentos, cuando tu pelo baila
y tu cintura en la caliente sábana, decirte:
No pareces real, y te brillan los ojos como una joya antigua. Y tú me callarías, sonriente, en la penumbra.
No entiendes, a veces, por qué hago o digo algunas
cosas. Y lo que leo, otras, te parece tedioso...
Y yo tampoco sé por qué te gusta fingirte duro,
a ratos, tosco (que no lo eres) y hacer chanzas
obscenas con amigas, en noches imposibles...
Ocasiones te encuentro enfrascado en los libros
y me dices que lees *Las hazañas de Arturo y de sus nobles pares.* Eres una mezcla de rubíes y lodo,
de pasión y dulzura, y te amo sobre todo en esos
días claros, calurosos, en que tu cuerpo brilla como
un regalo soberbio junto al agua, y a tu andar
tienen sed los que se bañan y mis ojos te tejen azoras
sin saberlo...
Joven rey en un país de muertos,
que vendrás a salvar, rudo y bello, mi vida.



La mort de l'artiste

Circundados los ojos de profundas ojeras
y de anillos los dedos, un hombre viejo a medias
se pasea despacio por la antigua y enorme
habitación de un lujoso hotel en la estival Venecia.
Los veladores saturados de libros y tarjetas,
y lienzos sin corniche –retratos de Serov y de Matisse–
aupados en las sillas doradas Luis XIV.
Sobre el aparador, bajo una luna gigantesca,
paquetes de *Kedives* y ampollas de morfina
se amontonan junto a sobres, relojes de bolsillo,
y un búcaro en cristal con rosas y camelias.
Envuelto en una bata de *lampas* y dragones,
con frío y con cansancio al mismo tiempo,
el hombre enciende un cigarrillo y toma
la copa donde el vino del Rhin se vierte
de continuo entre hielo y burbujas de agua sódica.
No son ya los días de París, es evidente,
y tampoco el lejano Petersburgo del invierno,
donde volvía al alba, en trineo, a la casa,
arropado con martas y bailarines nuevos
con los labios pintados y perfume de armañac y sexo.
Lejos también los cuadros, los pintores,
las soñadas grandezas de obras suntuosas
donde el atrevimiento se fundía con un lujo
anacrónico y bárbaro, como la primavera de Crimea.
Ahora quisiera oír de nuevo a Ravel o a Prokofiev
interpretando para él *Tristán e Isolda.*
Pero es un día nublado de agosto. Y 1929 en Venecia.
El vino del Rhin, la morfina, los cabellos dorados
de los ángeles, el olor del incienso, Misia Sert
se aproxima, los grandes decorados del *Pájaro de fuego*,
Coco Chanel, el invierno terrible, la esmeralda
Dolguroki brillando como un dolor pagano,
y los barcos ligeros colmados de púrpura y atletas
acercándose entonces, entre cubos nevados de *champagne*,
a Capri reluciente... Yo sé que no he hecho nada.
Pasó el verano breve y hubo siempre tristeza.
Nunca quisiera haber salido del útero materno.

Que la mala vida es maravillosa

Fue al principio la idea -la sola idea-
de que se levantase alguien a las tres de la tarde...
Noches más adelante que tocaban el día,
amaneceres juerguistas, alcohol, anfetaminas,
fiestas que comenzaban al despuntar el alba...
Y ahora estos muchachos que viven de bar en bar,
entre fragor de droga y discoteca,
y a mediodía se acuestan, cuando el mundo termina.
Dicen que en la noche la vida sólo es vida,
y el haxix diluye las aristas más áridas.
Hay hombres que compran muchachillos a las tres
por pura compañía, esnifan cocaína en retretes ilustres,
y el color de sus ropas brilla bajo el estrobo.
Hay quienes beben vodka o tequila dando
un golpe en la barra, y chicas que, fumadas,
al borde de las ocho, lloran sin saber qué
y forman una inversa *Píela* de afeminados.
En baruchos siniestros o clubes elegantes
contemplan la belleza, se desperezan, mueren,
y a la luna le gritan -por la calle- que aman
tanto la vida que están a punto ya de utilizar navaja...
El alba les destruye, huyen de los almuerzos,
y en el café de barrio -casi ciegos de sol-
les ve el oficinista y reconocen a putas y golferas.
Tengo amigos que no saben qué quieren
y se emborrachan buscando una vida mejor.
Amigos que se drogan sistemáticamente
aguardando dulzuras o un éxtasis sin límite.
¿Qué buscan los navegantes de la noche,
quienes parecen ansiar un vendaval sin tregua?
Huir de vivir buscando aún más vida.
Están desesperados y son encantadores.
Descreen de los negocios y su arte es exceso.
Saben que acaban mal y les gusta la ruta.
Sueñan mundos mejores,
días llenos de luz, días felices,
estaciones ubérrimas de amistad y de sexo

y risa y mucha risa como ménades nobles...
Hacen lo posible por salirse del círculo
y odian llegar a ser ingenieros o madres.
Mis amigos quieren tanto la vida
que acabarán muy mal,
y mientras no llega cuanto anhelan
-ese día de sol, ese mundo perfecto-
cultivan las ojeras y sus vicios,
anhelan una noche muy brevemente eterna
y viven en garitos que cierran de mañana.
Mis amigos son guapos y casi adolescentes
e ignoran que alguien -en griego- dijo
que jóvenes mueren quienes los dioses aman.



Voy con ellos

Se acercó Ángel, el joven yonqui fallecido, con una vaga
tristeza en la cara, y en la mano, otra mano huesuda de esqueleto.
Y llegó Carmen, la puta vieja de la pensión de Leganitos,
con un chaquetón de piel sintética, y *rouge* en las
arrugas y en los labios.
Y vino Nuno, el guapo chapero aterido de frío, harto de
hacer la calle, comido de *chinos y* ladillas, sobreviviente
al mundo.
Y acudió Remedios, una vieja que vive sola en un
apartamento sucio, en medio del dolor, huida, rodeada
de piadosos gatos...
Y Raúl, el loco del frenopático, daba brincos alrededor,
aullando, o riendo, con tabas sonoras en las manos.
Y los deprimidos pidieron permiso para acercarse, porque
como creen que nada vale nada, piden siempre
permiso.
Y se llegaron los negros emigrantes, cantando que
procedían de Mali, y Ghana y Camerún, maravillosos y
mágicos lugares repletos de miseria.
Y cuantos padecen miedo, neurosis, paranoia o vértigo
porque la vida les ofende y la realidad que grita su
brillo cimero...

Se acercaron también los chicos que han querido
suicidarse, y sueñan con la muerte, anonadadora como
un tranquilizante;
y las muchachas que no han encontrado amor y aborrecen
el híspido sexo, y las mujeres de su casa que creen
-alguna tarde— que la vida
no debe o puede ser una cocina eterna con sopas de sobre,
y el viejo señor viudo que no puede dejar de llorar,
porque fue sobriamente feliz en su matrimonio largo,
y el chiquito afeminado del que se ríen
en el internado o el colegio, ofensa sin sentido
que jamás olvidará en la vida,
y la cantante del pasado, que cada tarde se pone los
rancios cuatro discos de baquelita,
y cuyo nombre a nadie dice nada.
Y se acercan los pobres sin hogar, los mendigos de lodo,
las perdedoras de botella de ginebra,
las locas de litrona, los estropiciados del *caballo*,
los negros de la tierra, los sioux de las grandes ciudades,
los tártaros de la ignorancia, los judíos que no son ya
judíos, se aproximan todos a un salón vacío con el suelo
de mármol,
a un huevo que les han dejado ahora, en este solo
instante, y ante el gran silencio, ante vacío,
ante la ausencia de voz,
ante la nada retumbante y repetida,
preguntan con voz queda, mirándose entre sí, inquietos,
preguntan sorprendidos: ¿Algo malo hicimos?
Decidnos: ¿pecaron nuestros padres?
¡No es personal el destino?
Decid, ¿a quién ofendimos?, ¿qué hemos hecho?
Mas no ha encontrado el hombre en su tumba consuelo.
Y en el mármol resuenan las pisadas. Y al silencio le sigue
el silencio.

Marqués de la casa de citas

Su padre —de igual nombre— fue un prócer muy ilustre.
Fundó casa y familia, sirviendo patria y gloria.
De él -igual de nombre- contó la diferencia.
A un padre tan notable sucede un hijo bala.
Y al hacedor, un señorito loco que se gasta la hacienda.
Vivió una vida mala y hueca: Según las señoronas de
provincia.
Dilapidó fortuna, frecuentó puertos oscuros, y en fiestas
y tugurios fue la piedra angular; en yates, en palacios,
entre los nobles, los *play-boys* aviejados y la consecución
eterna de la belleza joven: Poco importan sobrinos o
soldados.
Tiró su nombre alto por la pendiente abajo, tiró la
economía,
las fincas, las casonas: Todo se fue en delirios y noches
de San Juan que no acabaran nunca... En fuegos fatuos
donde el amor (pagado) se unta al último fulgor
de una Europa vieja, zíngara y copetuda.
Ahora el viejo galán, el cigarrón perdido que
hizo añicos un escudo de blao y de sinople ineficiente,
vive en un viejo Hotel prostibulario, en una ciudad
del África del Norte. Borracho y entre moros cada noche,
saluda muy amable a quienes le presentan. No le importa
el vestir tan modesto, ni los fonduchos donde come
comidas populares. Ni le importa la suite impertinente,
la habitación ramplona, adonde sube su alta amanecida.
Es la traca final. El reverso del nombre que le nimba.
Y si parece pena, que le quiten la farra y el holgorio...
¿Un nombre? ¿Una historia? No, mejor la propia vida.

Dolly Wilde

Estabas tan sola, tan sola... No dramatices,
pero todos lo estamos. Siempre solos, es el fin de cualquier
escalera. Pues huimos todos de todos, y pasadas
las fiestas y la risa (tan sublimes) la amistad

es un lujo escaso como un Gauguin en el mercado.
Fumas, charlas, te diviertes, procuras ser divertida,
pero sigues sola. La habitación te lo dice cada noche,
y el gato y la lechuza. Amada soledad, tan inamable...

¿Qué haremos ante esa cerrada última puerta, con
las manos y pies ateridos, sin un bar a la vista
y sin damiselas regaladas o compradas, te imaginas?

Soledad se llama nuestro único soporte.
Soledad nuestra íntima verdad, que todos somos pared.
Amo mucho la vida. Pero la vida, cariño, no me gusta
nada.



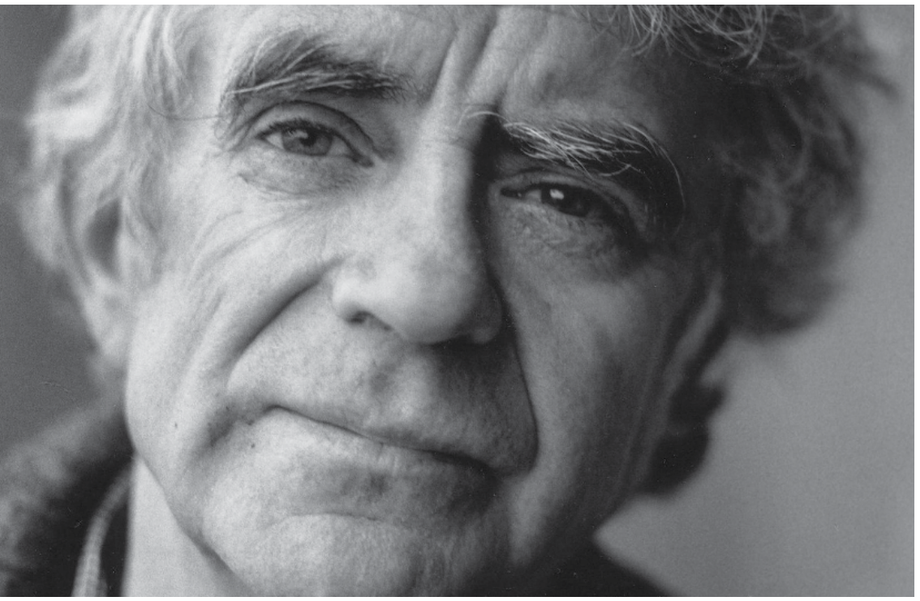
El cuarto mago

Hay quienes no tienen el peso suficiente, ya sabes, o la altura. Hay (extraña ley de la naturaleza desigual) quien no posee, además, la habilidad o la destreza o la sabiduría necesarias. Desde luego: hay gente tonta y corta, y no es mentira el viejo adagio que afirma: "Los sandios hacen los banquetes a los sabios". Es cierto, se montan engaños y trapacerías múltiples. Pero los necios, y los cortos y los feos se quedan habitualmente en el camino o en su nicho pequeño. Y ahí no hay ninguna radical injusticia que no pertenezca, por entero, al común vivir humano. ¿No es cierto? Un perdedor no es eso. Hablamos de un tipo inteligente, altamente preparado, buen conocedor de rutas y deslindes, hermoso si de ello se tratara, o alto o ágil o esbelto suficientemente, si hace falta. Un tipo, en verdad, de valía, pura primera fila, que sin saber por qué (pues de nada carece) pierde una noche el rumbo, se precipita

al derrumbadero, permanece un año más en la aldea selvática, y después no sabe cómo retornar a la autovía. Perdió norte, camino, compañeros, sextante, brújula... ¡Qué raro! Nada le faltaba. Es más, parecía ir de sobra, más aristocrático que el resto, sin querer pactos ni componendas ni trucos, porque un tipo inteligente y avisado no ha de precisar chanchullos ni trampas. ¿No es eso? Pero no llegó al punto de arribo. Se perdió. Fumó demasiada grifa, se ató al chaval en exceso, no se percató (en la belleza remota de una cabaña) cómo las amarras se iban soltando, desgastadas, y la lancha quedaba en la fluvial deriva... El perdedor no es el necio, sino el vitalista, el aristócrata, el extraviado, el noble perdidizo. No padece carencia, sino una suerte de caudal traidor, que se vuelve contra él mismo, y los colmillos llevan exceso de veneno. No hay triaca. O la desdeña, pues también puede ser algo orate y soberbio. Es el tipo más raro. El más puro. El más desesperado por la poquedad de todo, cuando él veía y quería tanta, tantísima largueza...

(Cuando nació en el pesebre - cuenta la leyenda- cuatro poderosos reyes remotos, plenos de oro y sabiduría, vieron la estrella y supieron que debían ponerse en camino. Algo importante los llamaba. Tres, como bien sabemos, llegaron a Belén de Judá con su gran comitiva. Y conocieron. Y retornaron gozosos. Pero el cuarto rey no llegó jamás. Poseía igual poder e igual inteligencia, y partió de su trono con una comitiva igual o mayor que la de sus congéneres. Pero nunca arribó. Y la pregunta no ha sido jamás respondida: ¿Qué le ocurrió en el camino? ¿Por qué desdeñó la estrella? ¿La vida, sucia y bella? ¿El amor? ¿Descifrar otro papiro escrito en otra lengua? ¿Las caravanas que bajaban más al sur, con los hermosos y altos etíopes? ¿Saber que no era solo? ¿Que otros seguían el mismo sendero? ¿La fatiga, la soledad, el hastío, el vicio? ¿Tentaciones, derrotas, derrumbes? Nunca llegó a Belén. Y resulta inexplicable su ausencia. Ya que -claro es- tampoco retornó a su reino. Él fue así también. El cuarto rey. El otro mago. Y fue nuestro amigo. ¿Lo recuerdas?)

JAN ERIK VOLD



Por
Joe Broderick

Jan Erik Vold nació en 1939 en Oslo, hijo de un periodista especializado en política internacional. Estudió en la universidad de su ciudad natal, y luego en las de Minnesota (Estados Unidos) y Upsala (Suecia). En la década de los sesenta, hizo un curso de literatura en California, donde tuvo por maestro al gran crítico Hugh Kenner, luminoso comentarista de la obra de Beckett, entre otros autores. Jan Erik Vold afirma, sin ambages, que Kenner fue el hombre más inteligente, más brillante, que ha conocido.

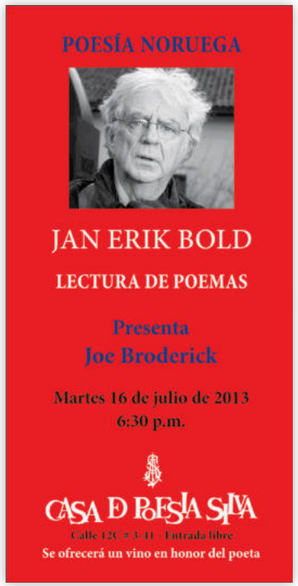
Hace más de veinte años, Vold vive en Estocolmo, pero se considera un poeta esencialmente noruego. Su prolífica obra abarca muchos volúmenes de poesía, además de ensayos críticos, traducciones y antologías. Desde el inicio, sus poemas han incorporado todos los elementos de la vida cotidiana, lo más bello y lo más ruin. Se trata de lo que Pablo Neruda llamaría una "poesía impura", a veces de versos largos compuestos con un sistema de asociación libre. Se asemejan a improvisaciones musicales, y el poeta Vold ha grabado sus propias lecturas en compañía de grandes artistas del jazz, tales como Chet Baker y Jan Garbarek. Existe también una grabación de Vold acompañado por un grupo de rock en la que canta sus traducciones al noruego de Bob Dylan.

Una característica de la poesía de Vold es su empleo de grafismos. Es decir, de su forma de jugar con los espacios que separan un verso de otro. Esta práctica se percibe aun en sus poemas más tempranos. De su libro Hekt (1966) tomamos este ejemplo:

si atrapas
la mirada
me atrapas
a mí no
me atrapas

Este deliberado juego con las palabras sobre la hoja en blanco permite al lector interpretar el poema de diversas maneras. En realidad, tal vez lo que más distingue el trabajo de este poeta es su aspecto lúdico. Sus versos tienden a ser juguetones, sin que esto menoscabe la seriedad de su intención. Porque Vold es, y ha sido siempre, un autor contestatario. Es conocido en su país como un enemigo implacable de las hipocresías de los gobernantes y su pseudo-democracia. Para muestra, citamos una de sus amargas críticas, que a la vez constituye una especie de manifiesto a la manera de su admirado James Joyce:

"Noruega es un país donde el Partido Socialista hace una política de derechas, y el de Derechas también. Se acepta sin oposición la sociedad de los dos tercios. Hay muchos que estamos avergonzados de que Noruega trate de presentarse como un ángel de la paz después de haber contribuido al armamento atómico de varios países. Mis raíces son noruegas. Oslo es mi Dublín. Mi poesía parte de la realidad social y política noruega. Trata de ir contra el poder. Es un *Non serviam*".



Poemas de Jan Erik Bold

Imitando a Lao Tse

Treinta radios unidos en un cubo
forman una rueda —pero es el

el hueco que hay en el cubo lo que hace
que se pueda utilizar la rueda.

El alfarero forma la arcilla
hasta que el cántaro está listo —pero es

el vacío de su interior lo que hace
que se pueda utilizar el cántaro.

Perforada por puertas y ventanas
está allí la casa —pero es el hecho de

que esté hueca lo que hace
que se pueda utilizar la casa.

Claro que debemos usar
lo que existe —pero es

lo que no existe lo que hace
que se pueda utilizar lo que existe.

Tú no tienes centro, se dijo él. ¿Quién no tiene centro? Tú. ¿Y quién es pues ese tú? Tú eres tú y te defiendes bien. ¿Quién se defiende bien? Tú. ¿De quién? Tú te defiendes bien de ti mismo. Pero si no tengo centro, ¿cómo puede alguien que no tiene centro defenderse de alguien que no tiene centro? No sé, pero tú llevas siempre los puños cerrados.



Poema, enero 1992

Dicen que la tormenta
que azotó el Noroeste ha costado
mil millones.
La quiebra bancaria del año pasado, sabemos
que costó veinte mil.

Es decir: los dioses del clima tendrían que
lanzar
un huracán
cada tres semanas
durante un año entero para poder medirse
con las catástrofes causadas por la gente de
la banca.

¿Visita el Rey
a los damnificados por la banca?

Pieter Brueghel, el mejor: «Cazadores en la nieve» (1565)

Los cazadores
salen del bosque, seguidos
por sus perros. Si habían cazado alguna pieza
ya la llevaban en el zurrón.
Los cazadores avanzan hundiéndose en la nieve, están
cansados. Un pájaro
vuela de un árbol, otros cuatro descansan
cada uno en su rama, unas mujeres
inclinadas sobre un fuego. Por fin de vuelta en el pueblo
-tal como lo vio el pintor Brueghel
hace cuatrocientos
años. Cazadores, perros, pájaros, mujeres y el
que manejó
el pincel, todos han
desaparecido ya. Al fondo
dos estanques cubiertos de hielo, donde la gente
patina. Parecen extraordinariamente
vivos. Las mejillas sonrosadas, aunque están demasiado lejos
para que podamos ver
las sonrosadas mejillas de los patinadores.

SER MOSCA en una
habitación nacida allí un día soleado
o introducida furtivamente mientras

la puerta estaba entreabierta
buscar la luz la primera
que encuentre precipitarse

hacia otra realidad
que pronto se muestra
difícil
de alcanzar difícil de alcanzar
aquí hay algo que no
casa después investigar

la habitación y resignarse
ir y venir por el interminable
laberinto de las cortinas con la esperanza

de que alguien
abra antes de que tú cojas
un periódico viejo

Carolyn Forché, Paul Muldoon y Yusef Komunyakaa:

Más allá de los espejos:

Por Santiago Espinosa

La poesía es un ejercicio radical. Cuando encontramos un poeta que amamos es porque sus palabras, una vez más, caen sobre el espacio del poema como si fueran las primeras o las últimas. Porque en sus libros existe la posibilidad de otro tiempo, mucho más personal y secreto. En los Estados Unidos, una inmensa compilación de parroquias y naufragios, donde parece que todos han incendiado sus caminos para olvidar donde comienzan sus raíces, no hay sitio para los viejos ni sus historias, ha sido la música y específicamente la poesía quien ha estado encargada de salvar lo perdurable frente al flujo.

Hoy esta tradición es la que más y mejores poetas nos aporta en la actualidad. La mejor poesía se está escribiendo hoy en los Estados Unidos. Carolyn, Paul, Yusef, más que continuadores de una un idioma son nombres imprescindibles para hablar de nuestra alegría. Ellos, como sus maestros y compañeros de aventuras, nos han permitido un territorio expresivo que está siempre abierto, que aun queriéndolo decir todo, pues no hay temas vedados para esta escritura, no se ha olvidado de que escribir poesía es cantar una canción que todavía nos emocione. Charles Simic, uno de los grandes poetas vivos, y que en parte le debe su grandeza a la humildad de aceptarse como "un poeta menor", lo que permite escuchar desde la admiración las voces de los otros, nos deja en uno de sus ensayos esta frase, no exenta de polémicas por supuesto:

Carolyn Forché



Carolyn es entre nosotros la presencia de un testigo, sería difícil encontrar a otra persona que haya visto lo mismo que ella sin herirse los ojos. En estos poemas sentimos que el lirismo más doloroso coincide con una reflexión política en sentido amplio. Sin que ninguno de estos términos, el lirismo y la política, se perviertan mutuamente en la ecuación: "ve tras eso que está perdido", nos dice, "y las fosas comunes de las muertes del siglo se abrirán en las horas de tu amanecer".

Esta escritura, como ocurre con la poesía de María Mercedes Carranza, diluye las fronteras entre la Historia y las historias de todos. Ella misma, como poeta y como intelectual, en sus escritos y en sus clases como profesora de la Universidad de Georgetown, ha construido otra manera de leer la tradición. En su antología ya canónica, *Against forgetting*, vemos a través de Nazim Hikmet y de Paul Celan, de Ana Ajmatova e incluso de Emily Dickinson, que la poesía también ha sido en muchos casos el último vestigio de salud individual frente a una sociedad anestesiada por el horror o la indiferencia.

Con su libro *El país entre nosotros*, de 1982, una búsqueda conmovedora a través de sus experiencias en Belgrado y El Salvador, a través de sus propias memorias en Detriot, y que tuvo una recepción inusual para la poesía acostumbrada a los tirajes cortos y los pequeños grupos -en su año de lanzamiento vendió más de 60.000 copias-, Carolyn se situó desde muy temprano en el centro de las discusiones. Lo que la distingue de otros poetas comprometidos con el dolor, sospecho, no es lo que cuenta sino el respeto por lo contado. Su protesta, como ocurre con la mirada de los niños, consiste en contar con los ojos abiertos lo que vivió: "lo que han escuchado es cierto. Yo estaba en su casa", nos dice en su famoso poema "El coronel", cuando debió presenciar que un personaje siniestro le arrojara sobre la mesa una bolsa de orejas humanas.

Desde su condición de viajera, entre el aquí y el allá, Carolyn conversa en voz baja con los muertos de la violencia, como el que acerca a sus retratos una cerilla: "los lamentos de aquellos que desaparecen/ tardarían años en llegar aquí". Les habla a sus compatriotas, también muertos porque no escuchan, sobre las paradojas de un país tranquilo que compra en el supermercado sus lechugas y papayas, su azúcar y su café, pero no advierte de su papel casi siempre violento en los países que lo producen. Y busca en su infancia las claves de un país no menos real, deslumbrante por los soldados y los veteranos porque siempre está en guerra.

Whitman se volcaba hacia frente a sus compatriotas orgánicamente. Carolyn lleva esta solidaridad mucho más lejos, nombrando con sus palabras los puntos ciegos de la historia del mundo:

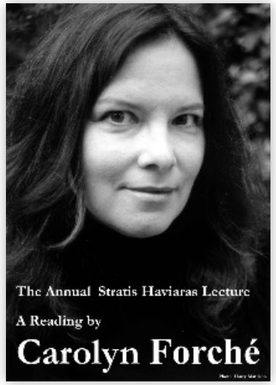
…una mujer
Que ha frotado tanto sus brillantes
ojos grises
durante el dolor que puedes ver en
ellos todo lo que ella ha visto
el siglo, del cual se han ido veinte años,
muchas guerras, un fuego de papas
negras…

Cuando alguien desciende a las profundidades del horror, fallan las palabras y los testimonios, parece decirnos Carolyn, y sólo nos queda el poema para tratar de figurar este grito de ceniza. Es aquí cuando esta poesía, un testimonio personal de la que ha visto muchas guerras y muchas despedidas, adquiere las dimensiones un llamado colectivo, como si estos poemas no fueran estaciones de una vida sino un viaje por todas las regiones del país del dolor. Y las víctimas y las viudas, las mujeres sin gracias que vieron el exilio, los despatriados, tienen su fuego en la memoria gracias a que Carolyn ha escrito sobre ellos.

San onofre, california

Hemos avanzado mucho al sur.
Más allá, la más vieja mujer
bombardeando limas en chales negros.
Portillo rayando su nombre
en las paredes, los delgados listones
de orín, niños acariciando el lodo.
Si seguimos, podríamos parar
en la calle en este mismo lugar
donde alguien desapareció
y podríamos escuchar las palabras
¡Ven con nosotros! Si eso sucediera,
conduciríamos
nuestras vidas con las manos
atadas. Es por eso que sentimos
que es suficiente escuchar
al viento meciendo limones,
a los perros andando en las terrazas,
sabiendo que mientras las aves y el
tiempo caliente
se mueven siempre al norte,
los lamentos de aquellos que desaparecen
tardarían años en llegar aquí.

Sobre el regreso a detroit



Sobre la nieve rojiza, el rubio humo del tren,
el amanecer llega a Detroit pero al igual que en Bratislava

la parte inferior del tren está congelada, los pasajeros
dormidos unos sobre otro y aquellos que no pueden

andar por los pasillos se asen de los asientos para sostenerse
y en medio de los vagones su cabello es plateado

por el fino hielo que cubre todo; un hombre
golpeando su mano con el periódico matutino, una mujer

que ha frotado tanto sus brillantes ojos grises
durante el dolor que podrías ver en ellos todo lo que ella ha visto

el siglo, del cual se han ido veinte años,
muchas guerras, un fuego de papas negras

y quizás un momento cuando al otro lado
de la mesa era amada y siendo una mujer mucho más joven

humedeció la yema de su dedo e hizo sonar campanas en copas
de vino vacías, imposible no imaginarla

haciendo aquello, dibujando la sombra y luego en la luz
ocre, el primer botón de la camisa de él, el descanso

las plantas bordeando la amplitud del río negro,
los rieles son carretes de luz desintegrándose

la iglesia griega con bóvedas, las copas de esperanza de la ciudad
una junta a la otra; el hombre que transporta

sus ropas en fundas de almohada, la mujer cuyo viejo amor
camina dentro de sus ojos cada mañana con un palo

bajo los toldos sobre los puestos de fruta.

Versiones de Andrea Rivas

Paul Muldoon



De Paul Muldoon, poeta nacido en Irlanda, editor de poesía en *The new yorker*, ganador del premio Pullitzer en 2003 y profesor de la Universidad de Princeton, se han dicho muchas cosas y no siempre las mismas. Su escritura, irónica y dinámica, concreta pero sorpresiva, parece ofrecernos una experiencia que va mucho más allá de los comentarios, como ha de ser la realidad para alguien que llega desde otro planeta. Él mismo, sin tomarse demasiado en serio pero al acecho, nos recuerda la imagen de un viejo mago que sabe el reverso de las cosas. Y así es que dispara sus comentarios como flechas de ternura y mordacidad. No quiere que las palabras ni las fotos lo definan, esto sería la muerte del poeta.

¿De dónde le viene a Muldoon esta capacidad de mirar y de jugar? ¿De dónde esta facilidad para escaparse del poema? Presiento que para este poeta irlandés, como lo fue para pintores como Mark Chagall, la libertad con la escribe es otra forma de volver hacia el comienzo. Quiere volver a mirar el mundo desde una perdida inocencia.

En esta poesía los árboles se abrazan al interior de nosotros. Se nos cuenta del niño que iba a pescar con su padre, y que ahora, cuando su padre ha muerto, lo imagina durmiendo en las profundidades, junto a los peces que devolvían: "Nadie podría preguntarse/ si tenía tesoros o si era un rey, Hablando ahora de los peces reales más abajo." Tenemos la sospecha de un juego que confunde las distancias. Nunca sabremos a ciencia exacta dónde comienza el relato y termina la confesión.

Toda esta poesía puede tener la marca de County Armagh, esa pequeña patria de la infancia irlandesa. Pero a pesar de que su

poesía muestre una conexión tan marcada con la naturaleza y el idioma del país, con su historia violenta o con los giros verbales de sus poetas, no es esta escritura "la conciencia increada de una raza", como lo buscaba Joyce y en su momento W.B. Yeats. Estos poemas también son el testimonio de un naufragio. Muldoon, como en su momento su amigo y poeta Seamus Heaney, asume la condición de su tiempo que es la movilidad de los espacios. Muchos de los puntos de contacto con el pasado, la lengua y el mito, se han roto para siempre, y hay que inventarlos nuevamente a partir de lo leído.

Es en este momento cuando comprendemos la poesía de Muldoon como una colección de espejos rotos. Parte del azogue refleja su rostro, la otra parte nos lo oculta. En el poema, más que una huella de identidad, sentimos que se vislumbra una comunidad de voces que conversan en el poema, una ciudadanía global. Y de verdad que todo cabe en este mundo, una síntesis de vida cotidiana y extrañamiento. Lo que sorprende de Muldoon es que esto ocurra con sencillez de una conversación. En un rasgo que recuerda a los poemas dramáticos de Robert Frost -y el autor lo ha señalado así en sus entrevistas-, la religión y la historia, lo personal y lo colectivo, todas las oposiciones que pensábamos dispersas, son capturadas por una sola escena en una velocidad asombrosa.

Esto ocurre en poemas como "Cuba" o "Anseo", dos emblemas de esta poesía, "Las lecciones de geografía". Es difícil que los citemos parcialmente sin estropear el conjunto, tal como ocurre con los conjuros o los mejores chistes:

Deberías haberlos visto, pequeños y
salvajes
Contra un mapa del mundo conocido…
…Cómo todo ese verde se volvió oro
A través de esa oscuridad de olvido, un
asimiento inestable

En una de sus entrevistas Paul cita un verso de Yeats con el que se identifica plenamente: "el hombre se sumerge en sus versos, después ellos se convierten en su vida". Esta poesía nos recuerda que la mejor aventura es el poema mismo. Que en los versos quedan los últimos fragmentos de una alquimia personal. El resultado es un montón de fragmentos que nos sorprenden y que son una vida, el acto de un mago que se esconde entre las páginas, recuperando las voces de un nuevo paraíso.

Viento y arbol

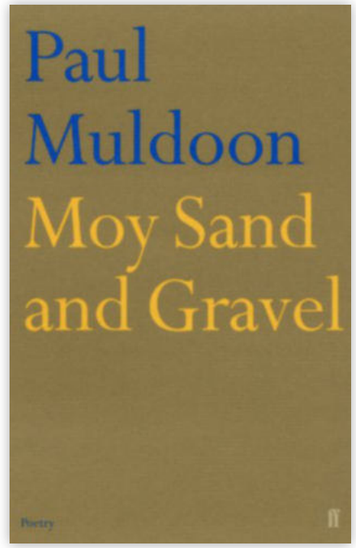
De la misma manera en que la mayor
parte del viento
Ocurre donde hay árboles

Así casi todo el mundo ha reunido
A los árboles juntos y más juntos,

Un árbol tomará
A otro y le apretará entre sus brazos.
Sus ramas triturándose
Locamente juntas y más juntas,

No es un fuego real.
Se están rompiendo el uno al otro.

Con frecuencia pienso que debería ser
Él árbol solo, yendo a ninguna parte.



Mi propio brazo no podría y no querría
Romper al otro. Aun así por mis huesos rotos

Descifro el clima.

Cuba

Mi hermana mayor llegó a casa esa mañana
En su vestido de noche de blanca muselina.
"¿Quién carajo te crees que eres,
Largándote a bailes casi desnuda?
Como si no fuese suficiente
Con el mundo en guerra, si no es que rumbo a su fin."
Mi padre manoteaba sobre la mesa del desayunador.

"Esos yankees no eran de fiar –
Si hubieses escuchado a Patton en Armagh-
Pero este Kennedy es casi un irlandés
Así que no es mucho mejor que nosotros.
Y él con sólo dar la orden.
Si aún tienes algo de cordura
Quizás deberías hacer las paces con Dios."

Yo podría escuchar a May a través de la cocina.
"Perdóname, Padre, porque he pecado.
Dije una vez una mentira, fue desobediente una vez.

Y, Padre, un muchacho me tocó una vez"
"Dime, hija, ¿Fue ese toque irrespetuoso?
¿Tocó tus pechos, por ejemplo?"
"Se rozó contra mí, Padre. Delicadamente".

Anseo

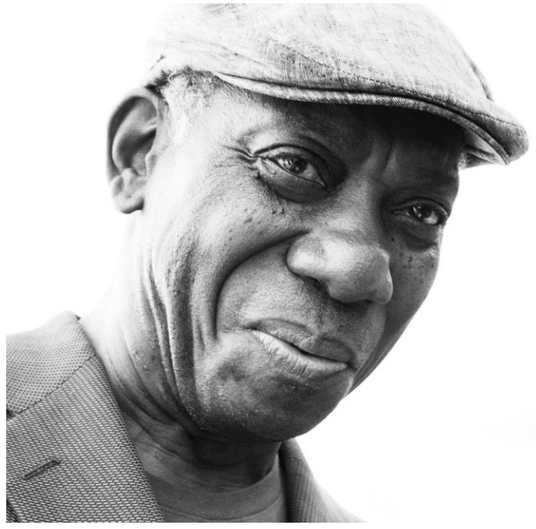
Cuando el Maestro pasaba lista
En la escuela primaria de Collegelands,
Se suponía que debías de contestar Anseo
Y levantar tu mano
Cuando acontecía tu nombre.
Anseo, que significa aquí, aquí y ahora,
Todo presente y correcto,
Fue la primera palabra de irlandés que conocí.
El último nombre de la lista
Pertenecía a Joseph Mary Plunkett Ward
Y era precedida, aunque no siempre,
Por el silencio, miradas familiares,
Un asentir y un guiño. La broma del Maestro
"Y dónde está nuestro pequeño Ward-of-court"

Recuerdo la primera vez que regresó
El Maestro lo había enviado
Hacia los setos
Para encontrar para sí y cortar
Una vara con la cual sería golpeado.
Después de un rato, nadie decía nada;
Él habría de regresar como de rutina
Con una vara de olivo o sauce,
O, finalmente, con una de almendro
Que había tallado hasta volverla un látigo,
Con sus patrones de laca roja y amarilla
Finas y alisadas,
Y todo tan delicadamente forjado
Que él bien podría haberle puesto sus iniciales.

Vi por última vez a Joseph Mary Plunkett Ward
En un pub pasando la frontera irlandesa.
Él vivía a la intemperie,
En un campamento secreto
Sobre el lado opuesto de la montaña.
Estaba peleando por Irlanda,
Haciendo que las cosas ocurrieran.
Y me contó, Joe Ward,
Cómo había ascendido en rango
A Contramaestre, a Comandante:
Cómo cada mañana durante el desfile
Sus voluntarios le contestaban Anseo
Y levantaban sus manos
Cuando acontecían sus nombres.

Versiones de Gustavo Osorio de Ita

Yusef Komunyakaa



"Yusef Komunyakaa" no es un autor convencional. Su nombre reúne dos mundos que no terminan de encajar, como una herida abierta en la mitad de las páginas y de la historia. Pocos como él podrían responder con Derek Walcott esta aguda y terrible sentencia, resultado de muchos encuentros y muchas guerras, muchos exilios: "O soy nadie, o una nación entera". Un apellido de resonancias orientales y un nombre árabe. Un hijo de inmigrantes caribeños en el Sur de los Estados Unidos. Todo esto es Yusef Komunyakaa, pero ante todo es un poeta. Uno de los más luminosos de los Estados Unidos. *Neón vernacular*, una selección de sus mejores poemas, obtuvo el premio Pullitzer en 1994. Komunyakaa es profesor de la Universidad de Nueva York y autor de *Dien Cai Dau*, un libro de poemas sobre sus experiencias como reportero y soldado en Vietnam.

Parece que lo sabemos todo sobre la Guerra de Vietnam. Hemos visto decenas de películas. Todos nos hemos impresionado con la foto de la niña desnuda que escapa de los bombardeos. O la del monje inmolado con un bidón de gasolina. Los helicópteros y las canciones de esos años, los incendios del *napalm*, están grabadas en la memoria de todos. Y sin embargo, cuando pensamos que todo ha sido dicho sobre esta guerra, el más grande desastre psicológico en la historia de los Estados Unidos, alguien escribe un libro de poemas y vuelve a conmovernos con estas realidades, como si lo estuviéramos viendo por primera vez.

A diferencia de otros poetas de la guerra, el entusiasmo ingenuo de Apollinaire o el delirio de Trakl, dos maneras de escapar a la realidad, este poeta confronta la guerra con los ojos abiertos. Y así es como mira atentamente lo que ocurre: el soldado que

muere con la foto de su amada entre las manos, las prostitutas de Saigón, el cuarto vacío del patrullero muerto, con sus soldados de plomo y su cama intacta. Hay algo sobrecogedoramente humano que sin perder la denuncia, nos devuelve a través de la ternura los gestos de una generación devastada. El resultado es una memoria fracturada que no cabe en la pantalla ni en la mejor fotografía del mundo. El peso de millones de imágenes que se queman en la memoria y persiguen al poeta a donde quiera que vaya, como una maldición.

Una mención especial merece el tratamiento de la naturaleza y de la sexualidad. Al ver estos magníficos poemas donde en medio del bombardero los soldados, absortos, miran fugazmente una película pornográfica, asisten a los burdeles en "To do Street", o ese hermoso poema donde las "Chicas de Saigón", terminada la guerra, se quitan el maquillaje "poniéndose la ropa campesina", pensamos que la insania del título es también la frustración de estos jóvenes: "Dien Cai Dau" significa en vietnamita "loco en la cabeza". Y pensamos con Marcuse que la guerra no es otra cosa que la desviación del *Eros* hacia el *Tánatos*. El arte de convertir brazos y piernas jóvenes en máquinas de matar, ansiosas e insatisfechas.

Pero ante todo *Dien Cai Dau* nos emociona porque es un maravilloso libro de poemas. En estas páginas es la belleza que se mira así misma en los combates, para no perecer del todo. Su asunto, más que el mensaje, es lo inexpresable de la vida y de la muerte. En una entrevista con Suzan Sherman y Paul Muldoon, aquí presente, Komunyakaa habla de su poesía como una amalgama entre "la carpintería" y "la improvisación". El poeta, nos dice, busca la "nota azul" o "blue note": un sonido que no existe pero que siguen los músicos cuando improvisan, ampliando las fronteras del sonido:

Gracias otra vez por la granada
defectuosa que lanzaron a mis pies
en las afueras de Chu Lai. Aún estoy
oyendo su silencio.
No se por qué el sol
intrépido rozó la bayoneta,
pero sé que algo
había entre aquellos árboles
que se movía sólo cuando yo me movía.

Estas palabras encuentran la calidez y la distancia suficiente para dejar una verdad en la memoria. Algo que explota como esas granadas, muchos después de que las leemos. En el último poema del libro, el poeta va al Monumento de las víctimas en Washington D.C., pero comprende que su cara no se refleja en el granito negro, que el monumento, con todos sus miles de nombres, no estuvo hecho para el: "Mi cara negra se desvanece./ se oculta dentro del granito negro". Pero Komunyakaa ha construido con este libro un monumento más honesto para reflejarse y reflejarlos a ellos, las víctimas. Su voz, para decirlo de una manera, es la locura de muchas voces.

La visita de Yusef a Colombia coincide con la situación de un país que en la ciudad, lejos del lugar de los hechos, se debate por el fin o la continuidad de la guerra. Pero que ha hecho muy poco por comprenderla o por pensar qué es lo que pasa en la mente y en las vidas de aquellos que la viven de verdad.

Camuflando la quimera

Nos atamos ramas a los cascos.
Nos pintamos las caras, y los fusiles,
con el fango de la orilla del río,

colgamos manojos de hierba de los bolsillos
de nuestros uniformes de camuflaje. Nos
fundimos con la selva
contentos de que los colibríes se fijaran en
nosotros.

Nos ceñimos a los bambúes y luchamos
contra el viento que venía del río
arrastrando nuestros fantasmas

desde Saigón a Bangkok,
acordándonos de las mujeres
que habíamos dejado en América.
Apuntábamos a los pájaros de cantos
ominosos.

En nuestras paradas sombrías
los simios de las rocas intentaban
delatarnos
lanzando piedras al anochecer. Los
camaleones

trepaban por nuestras espaldas, cambiaban
del día a la noche: del verde al dorado,
del dorado al negro. Pero esperamos
hasta que la luna se convirtió en metal,
hasta que algo se rompió
dentro de nosotros. Los Vietcong
se movían por la ladera, con sus vestidos
de seda negra,

transportando equipos pesados por la
hierba.
Allí estábamos escondidos. El río fluía
por nuestros huesos. Los animales
pequeños se escondían
al notar nuestra presencia; contuvimos la
respiración,
listos para llevar a cabo la emboscada
en L, mientras que el mundo daba vueltas
debajo de nuestros párpados.

Túneles

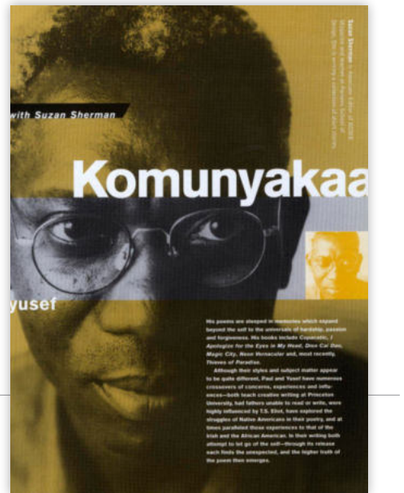
Se mete de cabeza dentro del agujero,
da patadas al aire y desparece.
Siento como si estuviera allí dentro
con él, avanzando, impulsado
por un río de oscuridad, sintiéndome
dichoso por cada pulgada hacia lo ignoto.
Nuestro rata de túnel es el hombre más pequeño
del pelotón en una caja de resonancia
que le hace sangrar los oídos
si aprieta el gatillo.
Se mueve como si imitara
a los peces ciegos que se deslizan por un mar imaginario
empujado por algo más grande que la ambición
en la vida. No piensa
en las arañas y alacranes que habitan el aire,
ni le inquietan los murciélagos que cuelgan boca abajo
como dioses con la ceguera de los topos.
El olor a humedad es más intenso
que el hedor de las letrinas.
Acecha una urdimbre de bombas, dispuestas
a reventar en pedazos de estrellas.
Inducido por alguna exigencia,
por algún impulso, entiende el latido
de lo misterioso y lo insólito
como pensamientos atrapados debajo de la tierra.
Interpela a todas las raíces.
Cada sombra amenaza

con la muerte: como un ángel
empujado contra el dolor,
su casco redondo
sigue el círculo de luz que su linterna
arroja al vacío. Entre piojos
plateados, mierda, gusanos y vapores
pestilentes,
ahí va, el buen soldado,
a cuatro patas, excavando más allá
de la muerte que se esconde en cualquier
esquina oscura
honrando el peso de la escopeta
que cualquier día lo llevará a la tumba.

Gracias

Gracias por el árbol
que se interpuso entre la bala del
francotirador y yo.
No se qué fue lo que hizo moverse
a la hierba momentos antes de que el
Viet Cong
levantara su rifle silencioso.
Me acompañaba siempre una voz
que me indicaba qué pie
tenía que poner primero.
Gracias por desviar la bala rebotada
en el desorden de aquella tarde.
Imaginaba que estaba en San Francisco
embelesado con los profusos colores de
una mujer,
haciendo que el canto de amor de un
pájaro oscuro
se quebrase al clarear el día,
cuando mis manos recogieron
una rama y la apartaron
de mi cara. Gracias
a la florecilla blanca
que me mostró el destello del metal
avisando que podía estallar en pedazos,
como la niebla sobre la hierba,
cuando jugábamos a un juego
mortífero para dioses ciegos.
Aun no entiendo qué fue
lo que me hizo ver la mariposa
posada sobre aquel hilo sutil
amarrado al portillo de una finca
que hacía depender el día
de una cuerda de guitarra esperando ser
tocada.
No era extraño
que las grises colinas se dolaran un poco
bajo el calor.
Gracias otra vez por la granada
Defectuosa que lanzaron a mis pies
en las afueras de Chu Lai. Aún estoy
oyendo su silencio.
No sé por qué el sol
intrépido rozó la bayoneta,
pero sé que algo
había entre aquellos árboles
que se movía solamente cuando yo me movía.

Versiones de Juan José Vélez Otero.
Todas las traducciones por cortesía de
Valparaíso ediciones.



La poesía en Colombia

La hora de tinieblas. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA POESÍA DE RAFAEL POMBO

por Adolfo de Francisco Zea*

A la memoria de Pedro Gómez Valderrama

Hoy, quiero distraer brevemente la atención de ustedes con la síntesis de un estudio sobre los aspectos psicológicos más salientes de la poesía de Rafael Pombo, y en especial de su inmenso poema La hora de tinieblas, escrito en su temprana juventud. Rafael Pombo, una de las grandes figuras del romanticismo del siglo XIX en nuestro medio, fue coronado solemnemente en el Teatro Colón de Bogotá en el año de 1905, como el "Poeta de Colombia", por el presidente de la república general Rafael Reyes.

Antes de entrar de lleno en los aspectos psicológicos de la producción literaria del insigne poeta, que intentaré llevar a cabo desde el ángulo de la psicología normal y la psicopatología y en el marco de su vida intelectual y emocional, es necesario hacer algunas precisiones que conciernen al tema que nos ocupa en esta tarde.

La psiquiatría como ciencia formal tuvo su inicio a mediados del siglo XIX cuando el doctor Emil Kraepelin, eminente psiquiatra vienés, sistematizó los conocimientos



* Miembro de Número de la Academia Colombiana de la Lengua. Miembro Honorario de la Academia Nacional de Medicina y de la Sociedad Colombiana de Psiquiatría. Miembro Distinguido de la Sociedad Colombiana de Psicoanálisis

de su época sobre las enfermedades de la mente[1]. Con la nomenclatura introducida por el notable médico, quedaban olvidadas las viejas formas de entenderlas como "deficiencias" o "insuficiencias" de la mente, la moral o las emociones, términos que en el fondo significaban poco y no explicaban nada. Debo añadir que los médicos de aquellos días aplicaban el vocablo "imbecilidad" a cualquier forma de las llamadas "deficiencias del alma". Kraepelin separó en grupos las enfermedades de la mente: las alteraciones orgánicas del cerebro debidas a la sífilis que invariablemente conducían a la locura, las demencias o insanias de los ancianos, la "demencia praecox" que hoy conocemos como enfermedad de Alzheimer, y los diversos tipos de la esquizofrenia.

Sigmund Freud[2], a comienzos del siglo XX, descubrió el psicoanálisis como un método útil en el estudio e interpretación de los sueños y en el diagnóstico y tratamiento de las neurosis y otras formas de afección mental de los pacientes que acudían a su consultorio. El método psicoanalítico le permitió descubrir analogías entre los relatos libremente expresados en las sesiones analíticas y los que se encontraban en los mitos de las tragedias clásicas de Sófocles y Esquilo. De allí surgieron el complejo de Edipo, el narcisismo normal y el patológico, los instintos de vida y muerte conocidos como pulsiones del Eros y del Tánatos, y la formulación de la primera teoría freudiana de la mente con sus tres instancias, el Yo, el Ello y el Superyo de características bien definidas. El Yo constituye la parte consciente de la mente del hombre; el Ello representa lo inconsciente, el mundo que nos es desconocido en donde se guarda lo reprimido, los tabúes, lo prohibido, los temores, los instintos, los sueños y las fantasías; el Superyo, finalmente, es la instancia que ejerce el control de la vida consciente.

El descubrimiento por Freud del inconsciente había sido anticipado por Federico Nietzsche treinta años atrás. En efecto, decía así el filósofo en su pequeña obra *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*[3]: "Ay de la funesta curiosidad que pudiese mirar hacia afuera a través de una hendidura del cuarto de la conciencia y vislumbrase entonces que el hombre descansa sobre la crueldad, la codicia, la insaciabilidad, el asesinato, en la indiferencia de su ignorancia, y por así decirlo, pendiente en sus sueños del lomo de un tigre."

La descripción de Freud del inconsciente individual es desde luego más científica, más psicológica y menos literaria que la del gran filósofo. Descubrir el contenido del inconsciente en las sesiones analíticas y llevarlo a la conciencia, era para Freud la razón de ser del psicoanálisis.

En un estudio de 1913[4], explicó los alcances de su método diagnóstico en el

1 Kraepelin, Emil: *Trattato di Psichiatria.* Vol. II. Milano. Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1907.

2 Freud, Sigmund: *The Interpretation of Dreams* (1900). London. The Hogarth Press. Standard Edition, vols. V y VI, 1971.

3 Nietzsche, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral y otros fragmentos de la filosofía delconocimiento* (1883). Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.) 2015.

4 Freud, Sigmund: *The claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest* (1913). London. The Hogarth Press. Standard Edition, vol. XIII, 1971.

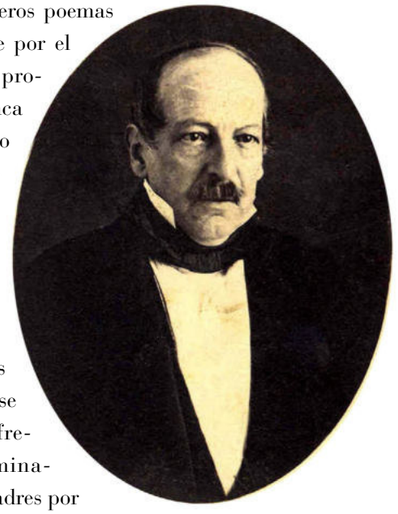
terreno de la medicina e invitó a los estudiosos de otras disciplinas a emplearlo como ayuda valiosa en sus diversas especialidades. Esto amplió el campo del psicoanálisis a la filosofía, la biología, la antropología, la literatura, la historia y el arte. Así nació el Psicoanálisis aplicado que se refleja en las novelas y los cuentos de Thomas Mann, en diferentes obras del propio Freud, y en los análisis de las producciones literarias o artísticas de diversos autores.

Rafael Pombo nació en Bogotá el 7 de noviembre de 1833 en el hogar de don Lino de Pombo y doña Ana María Rebolledo. Su padre ocupaba por entonces un importante cargo en el gobierno del general Francisco de Paula Santander. Pombo descubrió muy temprano su afición por las letras con la lectura de las fábulas de Iriarte y de Isla, y posteriormente de los clásicos españoles de tiempos anteriores. Su inclinación por la poesía contrastaba con los deseos de su padre que quería que su hijo estudiara una carrera más práctica, lucrativa y de mejor porvenir que la literatura, como la ingeniería.

No le fue posible al poeta desatender la voluntad paterna y en contra de sus propios deseos se graduó como ingeniero civil y matemático en 1851 a los 18 años de edad. A los doce o catorce años ya había escrito sus primeros ensayos y poemas, y a los 17 comenzaba a ser conocido en Bogotá como el joven escritor de un futuro promisorio en el campo de la literatura.

Pombo era disciplinado; tenía una personalidad obsesiva revelada en las interminables listas que escribía de las cosas que debía llevar consigo al colegio o a la universidad; era cuidadoso sobremanera en la escritura de sus *Diarios*, de sus primeros versos y del proyecto nunca llevado a cabo de su autobiografía. Con el pasar del tiempo, y en plena juventud, solía deprimirse fácilmente cuando las cosas no resultaban como las deseaba.

En los años que siguieron a su grado de ingeniero civil, se dedicó a la lectura de sus autores predilectos y a plasmar en el papel sus primeros poemas sin preocuparse por el ejercicio de la profesión que nunca había querido estudiar. Firmaba en ocasiones sus escritos con seudónimos que a lo largo de su vida utilizó numerosas veces. El poeta se dolía con las frecuentes recriminaciones de sus padres por sus inclinaciones literarias. Admiraba la figura de su ilustre progenitor sin poderse identificar con ella; se identificaba mejor con la figura de Lord Byron, cuyos poemas le llegaban al alma al igual que su amor a la libertad, a la guerra y a la defensa de los débiles. Pero amaba ante todo la poesía que sentía dentro de sí mismo con el convencimiento íntimo de que algún día podría entregarla a los seres que amara. Rafael Pombo, sentimental y romántico como todas las gentes de su tiempo, y convencido además de su propio



Lino Pombo



Narciso, Jan Cossiers, Museo del Prado.

valer como poeta, empezaba a adquirir una personalidad diferente de la obsesiva que había tenido en la primera etapa de su vida, una personalidad narcisista.

La ninfa Eco, en el relato del mito de Narciso que Ovidio[5] rescató del olvido al incluirlo en su obra "La Metamorfosis", había sido maldecida por la diosa Juno, esposa de Júpiter, y condenada a repetir constantemente solo el final de las palabras y las frases. En alguna ocasión, quiso la ninfa seducir a Narciso quien la rechazó abruptamente porque estaba enamorado de la imagen de un joven que veía reflejarse en el agua de un estanque sin sospechar que era su propia imagen. Narciso, el hombre que se había enamorado de sí mismo, no acertaba en su esfuerzo de aprisionar la imagen con sus manos, y un día cualquiera, al inclinarse un poco, cayó en el pozo y murió ahogado. De acuerdo a otra versión del mito de Narciso, éste muere al borde del agua en donde brota luego la flor de pétalos blancos que lleva su nombre. Narciso muere, pero le dejó a la posteridad como herencia el narcisismo, una etapa obligada de nuestra evolución.

El mito de Narciso fue el primero de los mitos que estudió Freud[6] al indagar sobre su significado psicológico; después empleó el vocablo narcisismo para denominar con él sus dos principales variedades: el narcisismo primario y el secundario. En el narcisismo primario, la energía libidinal del niño, es decir, la libido, se orienta normalmente hacia el "seno bueno" que lo gratifica con su leche, y es por ello placentero; en ocasiones, de acuerdo a las particulares condiciones de la existencia, puede orientarse hacia el "seno malo" que no lo gratifica y le hace daño. La noción sobre lo que es el narcisismo y el sentido que tiene, se aplica a las vivencias del sujeto en la infancia y en la vida adulta, vivencias que contribuyen a formar el carácter y a determinar la conducta normal o patológica.

Las presiones crecientes del medio familiar de Pombo y uno que otro fracaso sentimental en sus primeros amoríos, le llevaron a emprender un viaje a Popayán, la tierra de sus antepasados, para cambiar de ambiente y atenuar la depresión que en Bogotá comenzaba a embargarle. Se alojó

5 Ovidio, P.: *Metamorfosis* (siglo I a.C.). Libro III. Alianza Editorial. Madrid, 2005

6 Freud, Sigmund: *On Narcissism: An Introduction* (1914). London. The Hogarth Press. Standard Edition, vol XIV, pag 61, 1971

en la casa de su tío Cenón Pombo y de su esposa Manuelita Arroyo, en donde permaneció por algún tiempo alternando con sus familiares, asistiendo a bailes y paseos y disfrutando de la conversación con los amigos que frecuentaba en el medio cultural de la amable ciudad.

En uno de sus Diarios, según relata la historiadora Beatriz Helena Robledo[7] en su excelente biografía del poeta, se refería a doña Manuelita Arroyo, su tía política, en la siguiente forma: "Es realmente una mujer singular bajo todos los aspectos: bondadosa, bella e inteligente en alto grado, su alma toda es grandiosa, un corazón todo virtud.... mujer superior a las demás mujeres.... que me hace formar una alta idea sobre su sexo i cuyo nombre bendigo todos los días, porque ella me proporcionó los seis meses menos tristes de mi vida, los seis meses de mi permanencia en Popayán"[8]

Pombo quedó prendado de inmediato de su tía política, que en ese instante comenzaba a desempeñar sin darse cuenta el papel de una "madre sustituta". Tuvo por ella un amor romántico con sentimientos elevados que ocultaba celosamente de las gentes, comenzando desde luego por Manuelita. Con ese amor desafortunado e imposible, se configuraba claramente el cuadro de un complejo de Edipo, un complejo de Edipo incompleto, sin solución alguna, que habría de dejar huella imborrable en el alma del poeta. Inspirado quizás por su belleza, como sostiene la escritora Robledo, escribió su poema "Mi amor"[9] que firmó con el seudónimo de Edda, una poetisa bogotana imaginaria que comenzaba a escribir poemas de amor. Las primeras estrofas, que Pombo puso en boca de Edda, dicen así:

Era mi vida el lóbrego vacío;
era mi corazón la estéril nada;
pero me viste tú, dulce amor mío,
y creóme un universo tu mirada.

A ese golpe mis ojos encontraron
bella la tierra, el ánima divina;
mundos de sentimiento en mí brotaron
y fue tu sombra el sol que me ilumina.

Si esto es amor ¡oh joven! Yo te amo,
y si esto es gratitud, yo te bendigo;
yo mi adorado, mi señor te llamo,
que otras te den el título de amigo.

El poema no fue recibido por sus amigos literatos de las tertulias a las que asistía con el entusiasmo y admiración que él esperaba. Su personalidad narcisista se resintió dolida; guardó sus versos y los publicó dos años más tarde en "La Guirnalda", colección de versos de autores nacionales que dirigía don José Joaquín Ortiz. Amparado por el seudónimo de Edda, Pombo intentaba mostrar los sentimientos íntimos de una mujer enamorada que se expresaba con un ardor y liberalidad desconocidos en el mundo de la poesía de ese entonces. El éxito del poema fue rotundo en toda la América latina; se recitaba con frecuencia en las tertulias y se

7 Robledo, Beatriz Helena: *Rafael Pombo. Biografía de un poeta*. Bogotá (2005). 2ª edición, Ediciones B Colombia, S.A., 2012

8 Orjuela, Hector: *Biografía y Bibliografía de Rafael Pombo*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, 1965

9 Pombo Rafael: *Edda. Mi amor* (1853). Poesías completas. Madrid, Ediciones Aguilar, 1957

alababa la belleza del lenguaje poético de Edda, la desconocida escritora bogotana. Nadie podía sospechar que el autor del poema fuera Pombo. Posteriormente, el poeta siguió publicando "fragmentos" de poemas con la firma de Edda, que constituyen, en verdad, el "Diario" imaginario de una mujer profundamente enamorada.

Desde el punto de vista psicológico, se puede postular la idea de que en su inconsciente Pombo hacía alusión a la existencia de dos instancias distintas presentes en su mente de poeta: la femenina que escribía los versos y la masculina que los recibía.

Anteriormente, el estudio de situaciones análogas sostenía como hipótesis la existencia simultánea de dos personalidades actuantes en el mismo sujeto; o en su defecto, la de una sola personalidad disociada en dos partes. Hoy en día, sin embargo, el concepto de disociación de la personalidad no es aceptado por la psiquiatría pues no es lógico concebir la existencia de una "doble conciencia" en el mismo individuo[10]. En su lugar, se acepta más bien la idea freudiana de la división de las actividades mentales en dos grupos diferentes, en los cuales una sola conciencia pasa alternativamente de un grupo al otro[11].

La biología moderna, por otra parte, ha señalado que en el reino animal pueden coexistir en el mismo sujeto en diferentes proporciones, elementos biológicos o bioquímicos pertenecientes a los dos géneros, el masculino y el femenino. Si la psicología normal toma en consideración y acoge los postulados de la biología, podría pensarse en la viabilidad de la existencia de un "doble yo" en los seres humanos: el yo masculino y el yo femenino que actúan de modo alternativo en el mismo individuo[12].

Pombo se enamoró después, perdidamente, de Manuelita Lindo, una bella muchacha payanesa que tenía el mismo nombre de Manuelita Arroyo; le dedicó poemas y le propuso matrimonio hasta que su propuesta fue rechazada. A este inesperado fracaso sentimental se agregaban en la mente de Pombo las presiones de su padre -que relata Hector Orjuela en su biografía-[13] preocupado como estaba por la vida ociosa e inútil que llevaba el poeta. Sus frecuentes cambios de humor que oscilaban entre la exaltación y la depresión, como si el Eros y el Tánatos, batallaran dentro de su alma, dieron lugar al primer episodio de somatización de sus conflictos anímicos. En su lecho de enfermo escribió su poema "En cama", que termina así:

Postrado estoy; mi lecho es el sepulcro
donde yace el cadáver de mi vida;
¡Mi edad mejor, mi juventud perdida
sin dejar un recuerdo, una ilusión![14]

Pombo viajó a Nueva York en mayo de 1855. Nueva York era en ese entonces una populosa ciudad de más de ochocientos mil habitantes cuyo ambiente hostil para los

10 Freud Sigmund: *Five lectures on Psycho-Analysis* (1910). London. The Hogarth Press. Standard Edition, vol. XI, pag. 18, 1971.

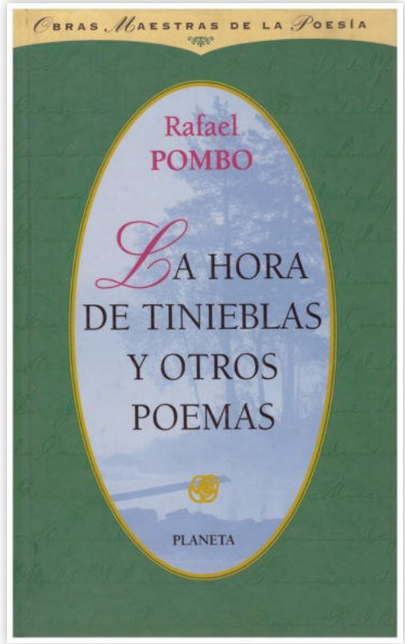
11 Freud, Sigmund: *The Unconscious* (1915). London. The Hogarth Press. Standard Edition, vol. XIV, pág. 171, 1971.

12 Sánchez Medina, Guillermo: *Creación, arte y psiquis*. Bogotá, Cargraphis S.A., 2003.

13 Orjuela, Héctor, obra citada.

14 Robledo, Beatriz Helena, obra citada

inmigrantes impresionó al poeta de inmediato. Allí se vinculó al servicio diplomático en el cargo de Secretario de la Embajada neogranadina ante el país del norte que su padre le había ayudado a conseguir. Emprendió además la escritura de un nuevo Diario, en 1855, que Monseñor Mario Germán Romero habría de publicar ochenta años después, por encargo de la Academia Colombiana de la Lengua[15]. Ese escrito se acompaña de un ensayo autobiográfico de Pombo de mediana extensión. La lectura cuidadosa del Diario y los poemas, dan testimonio de los aconteceres de la vida cotidiana del poeta, sus alegrías y sus pesares, sus angustias, sus ilusiones y sus desencantos. Y allá mismo, en Nueva York, escribió su inmenso poema *La hora de tinieblas*[16] cuyas dos primeras décimas me permito citar porque ellas señalan el derrotero que habría de seguir elpoema. Dicen así:



I

¡Oh, que misterio espantoso
es este de la existencia!
¡Revélame algo conciencia!
¡Háblame, Dios poderoso!
Hay no sé qué pavoroso
en el ser de nuestro ser.
¿Por qué vine yo a nacer?
¿Quién a padecer me obliga?
¿Quién dió esa ley enemiga
de ser para padecer?

II

Si en la nada estaba yo,
por qué salí de la nada?
a execrar la hora menguada
en que mi vida empezó?
Y una vez que se cumplió
ese prodigio funesto,
¿por qué el mismo que lo ha impuesto
de él no me viene a librar?
¿Y he de tener que cargar
un bien contra el cual protesto?

El poeta se duele del vía crucis que le corresponde vivir y le pide al Dios todopoderoso que le explique el misterio y el por qué de su existencia. El lamento inquisitivo

15 Romero, Mario Germán: *Rafael Pombo en Nueva York* Bogotá. Academia Colombiana de la Lengua. Editorial Kelly, 1983.

16 Pombo, Rafael: *La hora de tinieblas*. Poesías completas, pag. 261. Madrid. Ediciones Aguilar, S.A., 1957.

y arrogante del poema es sobrecogedor para el que lee las estrofas iniciales por primera vez. En el delirio poético del poema que se aproxima de cerca a un episodio psicótico severo, se afirman dos verdades que se repiten a todo lo largo de la composición: su firme creencia en la existencia de un Dios que trasciende más allá de los aconteceres del mundo, y su propia identidad como ser humano, que no se desdibuja.

Los psicoanalistas de las últimas décadas, como Heinz Kohut[17], André Green[18] y Guillermo Sánchez Medina[19] en nuestro medio, han descrito un conjunto de síntomas que forman parte de un cuadro patológico conocido con el nombre de "narcisismo maligno" que, en mi sentir, se asimila muy bien al contenido del poema de Pombo. El cuadro clínico se presenta al principio de la edad adulta y se caracteriza por un patrón de megalomanía y de grandiosidad que se aparta de la propia realidad del sujeto; un sentido grandioso de la existencia que a veces se transforma en profundo dolor, el dolor de tener que vivir. El paciente de narcisismo maligno puede desarrollar sentimientos inequitativos y exagerados de sus derechos. Como pretencioso y prepotente, exige la aceptación automática de sus deseos u opiniones y estima la devaluación de los demás como un hecho corriente y permitido. Algunos se sitúan en los más altos niveles de la vida y al afirmar la validez de sus pensamientos llegan incluso a compararse con la Divinidad.

Dos décimas reflejan bien la arrogancia frente a Dios que se vive en el poema. Dicen así:

XXV

¿Quién te hizo Dios, ¿Por qué, dí,
cómo, dónde y cuándo vino
privilegio tan leonino
a corresponderte a ti?
¿Por qué no me tocó a mí
ese poder de poderes?
¡Ay! siendo lo que tú eres
no fuera el mundo cual es,
o aplastara con mis pies
tan triste enjambre de seres.

XXVI

¡He aquí el mundo que a tu acento
vió la hermosa luz del día!
Si fuese mi obra sería
mi eterno remordimiento:
fue un edén tu pensamiento,
un infierno resultó,
y al hombre que te burló
y audaz tu imagen degrada,
no lo vuelvas a la nada
cual lo devolviera yo.

Ante los innumerables temas en que abunda *La hora de tinieblas*, como el alma, la vida, la humanidad, la libertad, el libre albedrío, la verdad, la mentira y la hermosura, el poeta responde a las preguntas que él mismo formula, expresando su profunda

[17] Kohut, Heinz: *The Restoration of the Self*. Chicago. (1977) The University of Chicago Press, 2009

[18] Green, André: *Narcisismo de vida, Narcisismo de muerte*. Madrid. Amorrortu Editores, 2005.

[19] Sánchez Medina, Guillermo: *Historia, sociedad, psicoanálisis y medicina*. Bogotá. Cargraphic, 1997.



El escritor colombiano Rafael Pombo.
Galería de Notabilidades Colombianas.

incertidumbre, su dificultad para aceptar todas las verdades de la religión de Cristo que recibió de niño de sus padres, y el dilema en que se encuentra para decidirse por la fe o por la razón. Así dice:

sopla el viento, y ando y ando,
ignoro a dónde y porqué,
y si interpongo a la fe
y a la razón pido ayuda,
una voz me dice "duda"
y otra voz me dice "cree".

El eterno dilema entre la fe y la razón sobre el cual escribió Juan Pablo II su magistral encíclica *Fides et ratio*[20]; tema del cual se ocupa también el historiador de las religiones Wilfred Cantwell Smith[21] en su obra maestra *Fe y creencias*.

La última décima de *La hora de tinieblas*, termina así:

¡Pobres hombres! revolcaos
mintiendo felicidad;
yo entre tanta oscuridad,
rebelde contra mi suerte,
ansío deberle a la muerte:
o la nada o la verdad.

Una vez más, aparecen las dos polaridades a que alude Pombo con frecuencia: la vida o la muerte, la verdad o la mentira, la nada o la verdad.

Rafael Pombo falleció en Bogotá en su casa del barrio de las Nieves el 5 de marzo de 1912, siete años después de haber recibido la corona de oro con que se le consagraba como el poeta de Colombia del siglo XIX. Tal vez hubiera preferido que la corona hubiese sido de laurel.

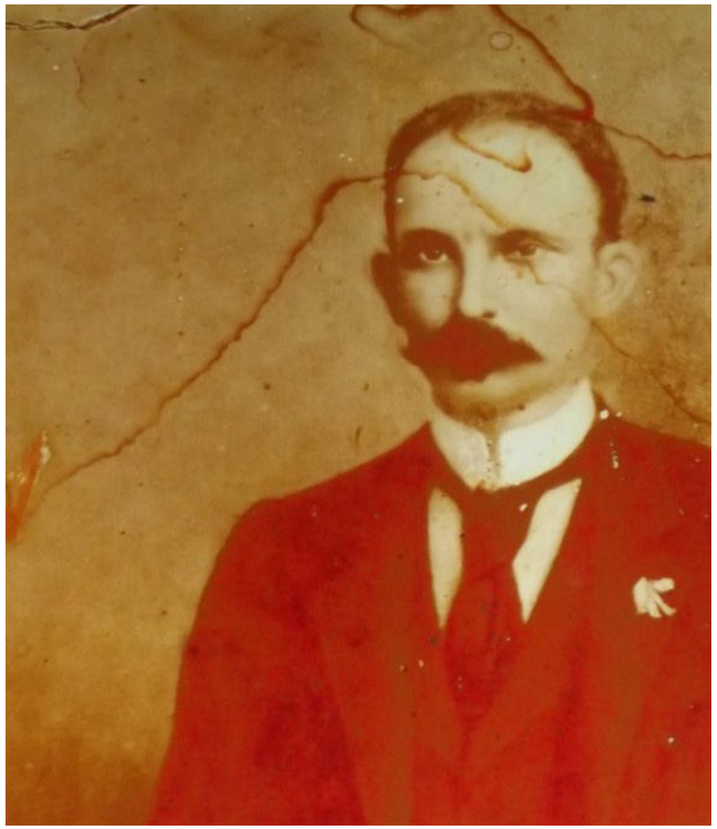
Recordamos al gran literato por su poesía romántica, sus fábulas y cuentos infantiles que deleitan hoy a nuestros nietos y a nuestros biznietos, y sentimos hondo dolor al releer por enésima vez su profundo e inmenso poema "La Hora de Tinieblas", que hemos discutido en esta noche.

[20] Juan Pablo II: *Carta apostólica Fides et Ratio*. Bogotá. Ediciones Paulinas, séptima reimpresión, 2006.

[21] Cantwell Smith, Wilfred: *Faith and Belief. The difference between them*. Oxford. (1979). Oneworld Publications, 1998 .

Presencia literaria de Martí en Colombia

Por Enrique Santos Molano



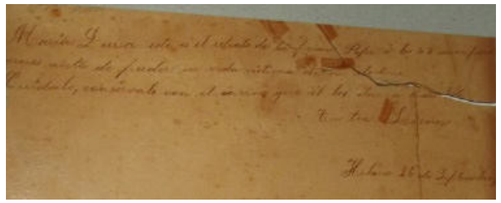
Se trata de una foto inédita de José Martí, un retrato de pie en su tradicional saco negro, que ha sido el primer documento digitalizado de los archivos del museo.

En el momento de su muerte, José Martí era en Colombia uno de los escritores más leídos, celebrados y con mayor influencia en la concepción modernista de la literatura y del periodismo. No es aventurado decir que en esas actividades hubo en Colombia un antes y un después de José Martí, tal como lo advierte José Asunción Silva en 1891, cuando a Martí aún no se le conocía aquí en su faceta política, como revolucionario y Apóstol de la libertad de su patria, sino únicamente en la del intelectual y pensador cuyos escritos, literarios y políticos, se reproducían en los principales diarios de las capitales latinoamericanas.

La primera aparición de Martí en Colombia la encontramos en el semanario *La Pluma* de Bogotá, edición del 3 de diciembre de 1881. Es una crónica refulgente sobre *Coney Island*, fechada en Nueva York y firmada por José Martí. Pocos, quizá ninguno hasta ese momento, sabían de José Martí en la encumbrada y lejana capital de la entonces república federal de los Estados Unidos de Colombia. A algunos, que viajaban de tiempo en tiempo a Nueva York, por placer o por negocios, y que no dejaban de visitar el famoso balneario, les pareció, al leer la crónica del señor Martí, que la fastuosidad y el atractivo de Coney Island pasaban tal cual ante sus ojos. Aquello era una descripción pictórico literaria en la que el escritor transforma las palabras y las frases en auténticos paisajes; pero además, y principalmente, era el examen profundo de una nación que amenazaba aplastar al mundo con su opulencia gigantesca. A otros, que no conocían Coney Island, la prosa de Martí les impactó de un modo diferente. Como un descubrimiento de esos que se encuentran sin buscarlos. La prosa ágil, elaborada, de refinado estilista, a la par plena de ideas y de pensamientos, le mostró a la generación en ciernes que había una nueva manera de escribir, una forma distinta y renovadora de auscultar el mundo con la palabra. Quien mejor asimiló en Colombia la prosa de José Martí, y creó con ella su propio estilo, fue José Asunción Silva, desde el momento mismo en que leyó en *La Pluma*, sobresaltado por la emoción, la crónica sobre Coney Island.

A partir de aquel diciembre de 1881, los periódicos bogotanos, así como los de Cartagena, Barranquilla, Panamá, Cali, Medellín, y otras ciudades, estaban atentos a las revistas extranjeras, en especial las editadas en español, que proliferaban en Nueva York, con artículos de José Martí, para anticiparse a reproducirlos, dado el interés enorme que la citada crónica había suscitado en los lectores.

Al año siguiente el diario *La Reforma* toma, de *La Opinión Nacional* de Caracas, un nuevo artículo de Martí, que levanta el entusiasmo de los futuros modernistas de la literatura en Colombia. *Crónica sobre los sucesos culturales y artísticos de Europa*, con una información tan amplia y detallada, que se diría escrita por alguien que llevara varios años de residir en el viejo mundo. Sin embargo esa capacidad plástica de crítica parecía innata en Martí, como lo anota su biógrafo Luis Toledo Sande: "Sus inquietudes artísticas lo llevaron a ingresar el 15 de septiembre [de 1868], en la clase de dibujo elemental en la Escuela Profesional de Pintura y Escultura de San Alejandro, de La Habana. El 15 de octubre ya la había



Reverso de la foto
Si tenemos en cuenta que el papel de foto tiene grabado al dorso "Ramón Corral Fotograf, O'Really 66 Altos Habana", podemos inferir que la foto fue tomada en esta ciudad en algún momento entre el 28 de enero de 1895 -fecha en que Martí cumplió sus 42 años- y el 19 de mayo de ese mismo año, cuando el *Héroe Nacional de Cuba* cayó en combate en Dos Ríos, elementos que nos convidan a pensar que estamos en presencia de una de las últimas fotos tomadas al *Apóstol*.



Grabado en fotografia de Martí
Para los martianos esta imagen conlleva en sí un júbilo inmenso, es Martí, nuestro Martí, de luto pero de pie, a unos meses de morir por los ideales que defendió toda su vida, los mismos que lo llevaron al presidio en la adolescencia y por los cuales llevó también luego el anillo con la palabra CUBA -que se aprecia en la instantánea- fundido con el hierro de esos grilletes que mellaron su piel, mas no su voluntad. Su mirada, significativa en esta foto, trasmite otra vez una transparencia y determinación que va más allá de su propia vida, una coherencia indisoluble con el ideario que nos dejó y que vive también a más de un siglo de su muerte.

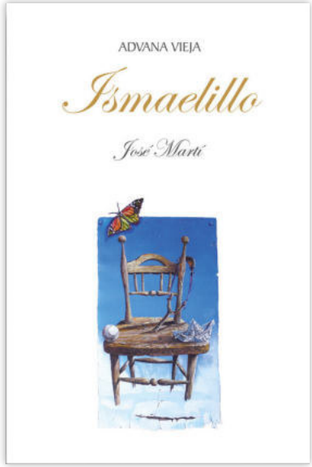
abandonado, pero se mantendrá siempre fiel a su aprecio por las artes plásticas, de las que llegaría a ser un crítico extraordinario, con una permanente atención que mantendrá hasta las proximidades de su muerte; y sobre todo, en su gran capacidad para 'pintar con la palabra'". Esa gran capacidad de 'pintar con la palabra' (una expresión acuñada por el mismo Martí) fue lo que más admiración causó en otro gran estilista, José Asunción Silva. No es difícil localizar las semejanzas de estilo modernista entre la prosa de Martí y la de Silva, si bien es importante decir que, siendo, ambos, anticipadores del modernismo, sus escritos van más allá del denominado movimiento modernista, en el sentido de que no se frenan en la expresión plástica, como les ocurre a modernistas clásicos (el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera o el nicaragüense Rubén Darío), sino que Martí y Silva abarcan esferas filosóficas, políticas y sociales y le dan forma a un pensamiento revolucionario humanista.

Ese mismo año de 1882 se publica en Nueva York el primer libro de versos de Martí, *Ismaelillo*, inspirado por y dedicado a su hijo de cuatro años, José Francisco Martí Zayas Bazán. El *Ismaelillo* no se conocerá en Colombia hasta cuatro años después. Más adelante diré cómo y por qué.

El de 1882 es un año de quiebre en la historia colombiana. La lucha sin cuartel que habían sostenida desde la fundación de la república entre librecambistas y proteccionistas, ganada en principio por los primeros con la Constitución de Rionegro en 1863, que estableció una nación regida por un máximo de libre cambio, dio un giro hacia el proteccionismo con la elección de Rafael Núñez en 1880, apoyada por los artesanos que venían reclamando de medio siglo atrás la protección del Estado para su trabajo. La confrontación entre liberales radicales que se autoproclaman defensores de la libertad, y los liberales y conservadores

proteccionistas, señalados por aquellos como fuerzas reaccionarias, ha generado una fenomenal confusión ideológica que todavía hoy persiste. No es del caso extenderme ahora sobre ese asunto, pero sí acotaré, por ser pertinente, que en su momento el contexto de la lucha de los artesanos trabajadores era la defensa de su labor, creadora de empleo y de riqueza, contra una oligarquía radical parasitaria de comerciantes importadores. Los artículos de Martí, en los que la defensa de los trabajadores es uno de sus soportes ideológicos, atraen por consiguiente la simpatía del sector artesanal colombiano y de los periódicos que respaldan la "regeneración administrativa fundamental" propuesta por Núñez; pero la calidad crítica y plástica de la prosa renovadora de Martí también se gana las simpatías de la prensa radical, opuesta a Núñez.

La Reforma, diario nuñista, publica en su edición del 23 de mayo de 1882 un ensayo crítico de Martí titulado *El Libro de Bancroft*. Se refiere al primer volumen de la segunda serie de las investigaciones del historiador y etnólogo estadounidense Hubert H. Bancroft, acerca de las razas nativas. La nueva serie, que se inicia en 1882, trata sobre *Historia de América Central*. Martí explica la esencia del volumen y controvierte varias de las apreciaciones de Bancroft, sin desconocer la importancia de su trabajo. La publicación de ese texto les abre a los escritores y periodistas colombianos una ventana hacia el cosmopolitismo. Nuestra prensa en el siglo XIX se caracteriza por su precariedad en cuanto a recursos técnicos y económicos, pero servida por plumas de excelente calidad, que manejan un castellano impecable, viciado, no obstante, por una visión parroquial de los acontecimientos. Los artículos de Martí crean un nuevo espectro en el análisis periodístico en Colombia.



El radical *Diario de Cundinamarca*, opositor de Núñez, da cuenta en su edición del 21 de junio de las proporciones colosales que ha asumido la emigración europea hacia los Estados Unidos; y en su número del 5 de julio complementa esa información con un artículo de José martí, *La inmigración a los Estados Unidos*, que señala cómo los inmigrantes van a modelar, para bien o para mal, el futuro de los Estados Unidos de Norteamérica.

El poeta bogotano Roberto Macdouall, a finales de 1883, en que la lucha política entre proteccionistas y librecambistas libra su batalla decisiva, publicó un extenso poema titulado *El joven Arturo*, crítica moralista contra la reforma educativa implantada por los radicales en 1774, reforma que sin duda constituye la obra más importante y perdurable alcanzada por esa colectividad política durante el régimen federal establecido en 1863. Básicamente la reforma radical había despojado a la Iglesia Católica del monopolio de la educación, entonces casi exclusivamente religiosa, lo cual ocasionó dos guerras civiles patrocinadas por la Iglesia, y una guerra literaria que se dio a raíz de la publicación de *El*

Joven Arturo, poema que quiere mostrar los daños morales que la ausencia de la religión está ocasionando en los educandos de las escuelas, puestas por el radicalismo a cargo de maestras y maestros profesionales formados en Escuelas Normales, que en *El Joven Arturo* se describen como antros de corrupción y promiscuidad. La polémica originada por *El Joven Arturo* levantó una polvareda que trascendió las fronteras de Colombia, y que tuvo su respuesta más contundente en el poema del expresidente radical Santiago Pérez, titulado *La Escuela*. A los dos poemas les hizo un análisis José Martí, inclinándose a favor de la reforma educativa radical que defiende *La Escuela*, en un artículo titulado *La Guerra Literaria en Colombia*, y reproducido por el *Diario de Cundinamarca* del 13 de septiembre de 1884. Dicho artículo hizo que los escritos de José Martí comenzaran a tener mal sabor para el fragmento más reaccionario del conservatismo, el que se regía por los canónes la Iglesia Católica.

La figura latinoamericana que más apasiona a José Martí es Simón Bolívar. Nadie en su tiempo supo exaltar con mejores palabras, ni frases más contundentes y llenas de justicia, al Libertador Simón Bolívar, que el Apóstol de la libertad, José Martí. Así podemos comprobarlo en la crónica que escribe sobre la celebración del *Centenario de Bolívar en Nueva York*, el 24 de julio de 1883, transcrita por el diario bogotano *La Reforma*, el 23 de septiembre de ese año.

Para 1884, el *Diario de Cundinamarca*, vocero de los radicales, acapara los artículos de Martí. Allí van apareciendo, en el transcurso del año, un relato sobre los últimos días de Lonfellow, una descripción de cómo funciona la Escuela de Electricidad, algo muy novedoso en una ciudad que, como Bogotá, no tenía otro alumbrado público que en las noches de luna, y el alumbrado domiciliario a gas era escaso. Y otro texto todavía más novedoso, en la edición del 20 de junio, sobre *El Glosógrafo*, que describe como "un aparatillo ingeniosísimo, que puesto en lo interior de la boca, a la que se acomoda sin trabajo, no impide el habla, y la reproduce sobre el papel, con perfección de escribiente del siglo XV. Sólo exige que se pronuncie con toda claridad; y cada sílaba, al punto que es pronunciada, ya es colocada sobre el papel que la espera, sin molestia alguna para el que habla, y sin confusión para el que lee, una vez que aprende la correspondencia de los nuevos signos".

El último artículo de José Martí en el *Diario de Cundinamarca*, el 2 de agosto de 1884, lo conforma el relato fascinante de los *Héroes que regresan del Polo a Nueva York*, tras culminar la primera parte de una de las grandes hazañas humanas del siglo XIX, de la que los lectores colombianos no habrían tenido noticia de no ser por la crónica de José Martí. De resto, la prensa bogotana, ni la de provincia, publican una palabra al respecto.

Pocos días después estallará la rebelión radical contra el gobierno de Núñez, se declara la guerra civil general, y el *Diario de Cundinamarca* suspende sus ediciones, tras quince años de publicación ininterrumpida.

De regresó de su viaje a Europa, José Asunción Silva hizo escala en Nueva York, el 10 de diciembre de 1885. El joven poeta colombiano, de veinte años, pasó a visitar a su amigo Santiago Pérez Triana, de veintisiete, que publicaba en la gran manzana una

excelente revista quincenal en español, *La América*, en la que José Martí colaboraba. Silva no perdió la oportunidad de hacerse presentar al admirado escritor de tantos artículos aleccionadores con los que había nutrido su formación intelectual. Martí se encontraba precisamente en las oficinas de *La América* y terminaba de corregir su traducción de una novela del inglés Hugh Conway (fallecido siete metros atrás) que le había encargado su compatriota, el periodista y editor cubano Rafael María Merchán, residente en Bogotá, donde poseía una próspera empresa denominada *Imprenta de La Luz*, y publicaba el periódico de gran formato *La Luz*, partidario de la Regeneración de Núñez. Sabedor de que en esos días Martí atravesaba dificultades económicas, Merchán le contrató la traducción de la novela de Comway, *Called Back*, que Martí concluyó por los días en que Silva escaló en Nueva York. Martí le puso en español el título de *Misterio*. El poeta cubano le obsequió al poeta bogotano un ejemplar del *Ismaelillo*, con dedicatoria. Silva lo conservaba como uno de sus tesoros, y pudo salvarlo cuando, al ocurrir su bancarrota en 1891-1893, se vio obligado a vender su biblioteca. José Asunción se ofreció a llevarle a Merchán los manuscritos de la traducción.

Misterio, de Hugh Conway, vertida al español por José Martí, se publicó en la Imprenta de La Luz, de Bogotá, a mediados de 1886. El bisemanario *La Nación*, órgano de los intereses de la Regeneración, dirigido por don Miguel Antonio Caro y don José María Samper, elogia la traducción de Martí, pero reprueba como inmoral y nada edificante el contenido de la novela, que ya



Retrato de Simón Bolivar

había vendido cuatrocientas mil copias de la edición inglesa.

Entre 1887 y 1888 el famoso novelista, ensayista y crítico español, don Juan Valera, remitió al escritor y editor colombiano José María Rivas Groot una serie de siete cartas, que hacen parte de las *Cartas Americanas* remitidas por Valera a diferentes corresponsales en América del Sur y del Centro, y en las que demuestra con galanura idiomática su profunda ignorancia, o superficial sabiduría,

acerca de las que él no deja de considerar antiguas colonias españolas. Las siete cartas de Valera a Rivas Groot fueron publicadas, entre octubre y diciembre de 1888 por *La Nación* de Bogotá. José Martí tuvo oportunidad de leerlas en Nueva York, junto con el resto de *Cartas Americanas*, y los juicios hechos por Valera a escritores modernistas como Rubén Darío, que acababa de publicar *Azul*, libro al que se atribuye la inauguración oficial del modernismo literario. Martí escribió un análisis de las *Cartas Americanas* de Valera, en el que lamenta el exceso de palabrería, característico de los escritores españoles, el abuso de expresiones ingeniosas y la escasez de ideas y de conceptos profundos. El análisis de Martí fue publicado en dos entregas por el semanario bogotano *La Palabra* en sus ediciones 1 y 2 de enero de 1888. La prosa de Martí captura la atención de un intelectual atrapado en la política, nadie menos que el presidente Rafael Núñez, por esa época, y debido a sus achaques de salud, apartado del Poder Ejecutivo, por no serle favorable el clima de Bogotá. Núñez vive en Cartagena consagrado a la redacción del influyente semanario *El Porvenir*, y dispone la publicación en su periódico de cuatro artículos de José Martí. El primero de ellos, con el título de ¡Páez! (entre admiraciones) que describe y exalta las hazañas de aquel mitológico guerrero de la Independencia, sale en la edición del 14 de mayo de 1888; el segundo es un ensayo sobre el poeta mexicano Juan de Dios Peza, premodernista y celebridad continental, en el número siguiente, del 20 de mayo; el tercero es un estudio de Martí en que advierte las diferencias y las similitudes de la inmigración en Estados Unidos y en América Latina, en la edición del 7 de octubre de 1888. El cuarto, que sale el 6 de enero de 1889, trata de un amlio análisis de Martí a la *Reforma de la enseñanza en los Estados Unidos*.

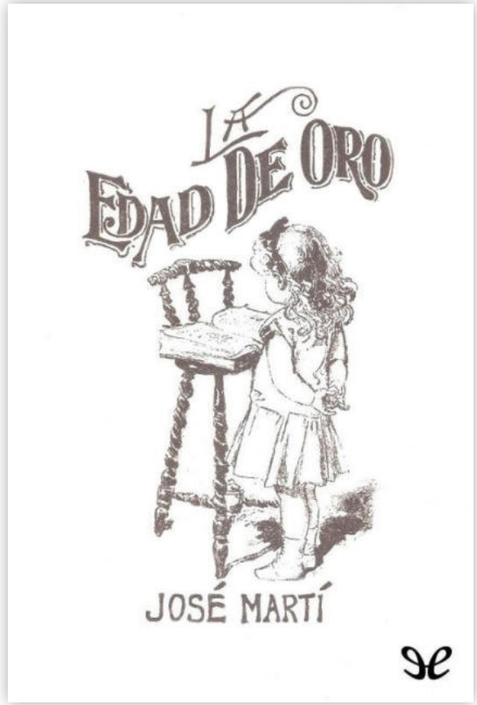
Por esos días, mientras los trabajos del Canal de Panamá, iniciados diez años atrás, parecen condenados al fracaso, y la prensa europea y americana demanda la intervención de los Estados Unidos para asumir esa empresa que le ha quedado grande a Lesseps, no por su incapacidad, como quieren darlo a entender los periódicos, sino por el solapado, pero no menos constante saboteo estadounidense, el secretario de Estado, James G. Blaine, responde a tales reclamos que los Estados Unidos no necesitan intervenir en Panamá, pues les basta con extender la mano y esperar a que el canal, Panamá "y todo lo demás" caigan en ella, como una manzana madura que se desprende del árbol. Martí escribe un fuerte artículo crítico sobre "el descaro imperialista del secretario Blaine", que publica el semanario bogotano *La Industria* del 16 de mayo de 1889. El artículo de Martí suscita reacciones anti imperialistas como la del escritor y periodista Felipe Pérez, quien expresa en su periódico *El Relator*: "Mr. [Nathaniel, senador republicano] Chipman insinúa que se debe convertir a Nicaragua en un Estado de la Unión, si se hace el canal. Lo mismo querrán hacer con Colombia", y agrega Pérez que "los Estados Unidos rompen unilateralmente los tratados cada vez que les da la gana".

Helen Hunt Jackson fue una escritora, poeta y activista estadounidense que defendió los derechos y los intereses de los pueblos indígenas originarios de su país y que con sus obras ganó para su causa simpatías

considerables. En 1889, cuatro años después del fallecimiento de la escritora, José Martí leyó *Ramona*, la última novela de la señora Hunt Jackson, editada en 1884, un año antes de su fallecimiento, y escribió una entusiasta reseña del libro, novela excelente desde el punto de vista literario, y ampliamente recomendable por su contenido en defensa de los pueblos indígenas, abocados a la extinción por las metódicas y constantes agresiones del gobierno federal. La reseña de Martí se publicó en *La Nación* de Bogotá del 5 de marzo de 1889.

El 15 de agosto del mismo año, *La América* de Nueva York notició la publicación de un periódico para los niños, dirigido por José Martí, denominado *La Edad de Oro*, y reprodujo, como muestra de la nueva publicación, el artículo de Martí *Tres Héroes: Bolívar, Hidalgo y San Martín*. En este paso, Martí se topa con la Iglesia colombiana. En *La Nación* de Bogotá aparece, el 28 de agosto de 1889 una diatriba de monseñor Rafael María Carrasquilla, rector del Colegio del Rosario, contra *La Edad de Oro*. La califica de perniciosa, inadecuada para los niños y muy peligrosa para los buenos sentimientos que deben ser inculcados a los menores. Martí, que sepamos, no respondió a las críticas del sacerdote y educador colombiano, pero sí lo hizo, ironías de la vida, un periodista, escritor y poeta conservador, Ismael Enrique Arciniegas. En su periódico *La República*, de Bucaramanga, rebatió Arciniegas los conceptos de monseñor Carrasquilla y dijo que la *Edad de Oro* era una joya literaria, recomendable para todas las edades.

La última presencia de Martí en Colombia, durante su vida, la encontramos en las



Periódico dirigido por José martí para niños.

palabras de José Asunción Silva. El poeta y novelista bogotano escribía en *El Telegrama*, diario de la capital, de circulación nacional, una columna con el mote de *Notas Literarias*, que registraban hechos y nombres de la literatura en los distintos países de Europa, Asia y América. En la que publica el 15 de diciembre de 1891, dice Silva:

"A la actividad y al gusto literario del señor E. de Losada les deben los aficionados a la amena lectura en las naciones de Sur América, una publicación que los mantiene al corriente de los sucesos literarios y políticos más importantes del mundo. Allí encuentran

artículos de costumbres, poesías, trabajos de crítica y de filología, descripciones de viajes, novelas modernas y revistas políticas debidas a persona que conoce muy bien las condiciones sociológicas de nuestra democracia.

"En el año que va a terminar *La Revista Ilustrada* ha mejorado notablemente sus virtudes tipográficas y se ha enriquecido con la colaboración de don Juan Valera y de don José Martí, dos plumas que en cualquiera nación bastarían por sí solas para hacer la fama y la prosperidad de una revista. El primero de ellos ha escrito ya dos crónicas político-literarias, en que habla de España y de otros temas que le gustan, en un estilo diáfano y gracioso como no hay dos en la península. No es ponderable la respetabilidad que a *La Revista* le dará el señor Valera. Es una adquisición tan valiosa que no hay duda sobre los esfuerzos que hará la redacción para conservarla.

"De Martí hay poco que decir a los que leen castellano: su fama es ya continental, y, lo que es raro, excepcional, merecida. Es un pensador original, de frase en que parecen unidas las cualidades de un escritor de la decadencia y de otro del renacimiento. Hay en el estilo de Martí vigor de expresión y refinamiento de artista. Alcanza su espíritu a verter en frases sonoras y amplísimas las últimas verdades de la ciencia y las mas sutiles delicadezas del arte moderno. Es una pluma que confunde. La armazón, la apariencia de la frase, sus cualidades de número y de sonoridad hacen pensar en aquella hinchazón fofa de los escritores que son a un mismo tiempo oradores de oficio y que llevan siempre adelante la preocupación del período rotundo y de los vocablos sonoros. Pero leyéndolo dos veces, cosa indispensable para entender a un buen escritor, descubre uno la vena riquísima del pensamiento entre los encajes y las flores del período. Es una alma complicada, modernísima, sensible, y a un mismo tiempo fuerte y luchadora."

Los periódicos colombianos, a partir de la excomunión que le imparte monseñor Rafael María Carrasquilla en 1889, no vuelven a publicar artículos de José Martí, quizá por el mismo veto implícito, o por circunstancias de derechos de autor. Las postreras referencias colombianas sobre Martí son informativas. En 1893, *El Telegrama*, conservador gobiernista, da cuenta, el 9 de mayo, de que "El Capitán General de Cuba se manifiesta incapaz de sofocar la rebelión que ha estallado en la provincia de Holguín". Al día siguiente, 10 de mayo, El Heraldo, liberal, informa acerca de la constitución del Partido Revolucionario cubano; y el 23 de julio del mismo año dice que "el jefe y delegado del Partido Revolucionario Cubano, José Martí, llegó a Panamá (entonces territorio colombiano) el 2 de julio. Casi dos años después, en abril de 1895, *El Correo Nacional* de Bogotá, conservador de oposición al gobierno de Miguel Antonio Caro, da la noticia de que "en el caserío de Baire, José Martí ha empuñado el 24 de febrero la bandera de la revolución cubana y reiniciado la lucha".

El 31 de mayo de 1895, *El Telegrama* de Bogotá, conservador gobiernista, trae la triste noticia de que José Martí ha caído combatiendo en Dos Ríos, el 19 de mayo, un día como hoy, hace ciento veintiún años.

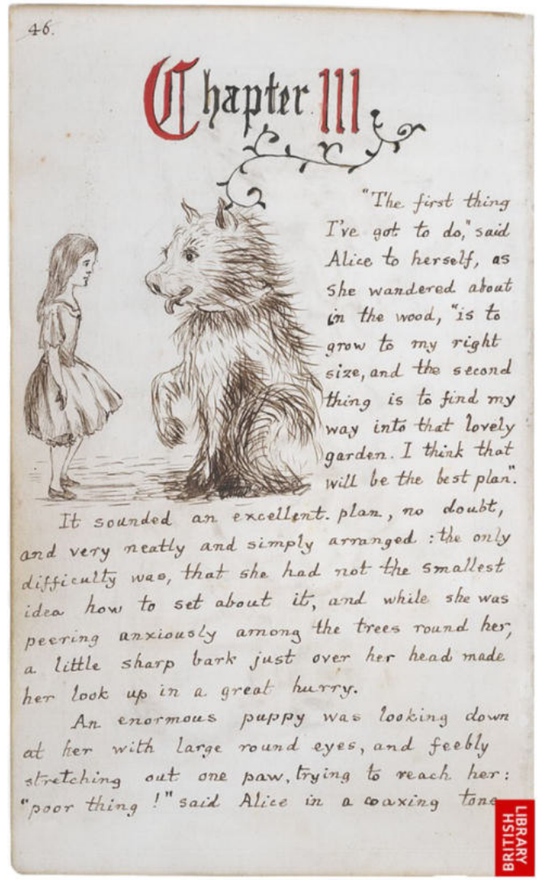
(*Conferencia leída el 19 de mayo de 2016 en la* Casa de Poesía Silva, *de Bogotá*)

ALICIA EN EL ESPEJO DE LA POESÍA

Por John Fitzgerald Torres

Por muchas y muy variadas razones, *Alicia en el País de las Maravillas* del escritor británico Lewis Carroll es, quizás, el libro infantil de mayor importancia jamás escrito (o al menos comparte esa dignidad con *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, y con *El Principito* de Saint-Exupery, que son posteriores). El libro de Carroll rebasa incluso los alcances de la sensibilidad infantil para plantearnos a los lectores de todas las edades, en medio de parodias, juegos de palabras, paradojas, disparates y personajes de pesadilla, y con toda la fuerza de la imaginación, serias reflexiones sobre la realidad y sus coordenadas.

Cumplidos recientemente 150 años de su aparición, en este texto abordaremos algunos de los rasgos característicos de este sorprendente y misterioso libro, explorando –más allá de las evidencias formales– los vértices del trasfondo poético que subyace a la narración: las metáforas encarnadas, el personaje lírico, el extrañamiento y el asombro, la indagación y la crítica, la polisemia, la ensoñación y la confianza en el poder de las palabras…



Decía Carroll: "Mantengo que todo escritor tiene el derecho inalienable a dar el sentido que mejor le plazca a una determinada palabra o frase… Así, por ejemplo, sin un autor advierte, antes de comenzar el libro, que donde dice 'blanco' debe entenderse 'negro', y viceversa, yo no tengo más remedio que aceptar su juicio, por irracional que me parezca." Adhiriendo a tal sentencia, empecemos entonces advirtiendo que, en una suerte de homenaje, esta conferencia es una aventura en sí misma, un viaje a ínsulas desconocidas, así como una invitación para asomarnos una vez más a las aventuras de esta niña eterna que nos acompaña desde la infancia, a través del profundo y múltiple espejo de la poesía.



Lewis carroll y su modelo alicia, en el país de las maravillas

Pocas veces en la literatura, un libro destinado expresamente a los niños consigue articular de manera afortunada las diversas y singulares obsesiones del autor, como sucede en *Alice´s adventures in Wonderland*: lógica y disparate, crítica y exaltación, diversión y reflexión, dibujo y fotografía, realismo y fantasía, matemáticas y poesía… Y en vista de tal miscelánea, el relato de Alicia ha sido objeto de los más disímiles análisis: cantera inagotable para el sicoanálisis, nido de asombro para los lingüistas, catálogo de críticas a la sociedad victoriana para los sociólogos, pista incriminatoria para los detectives de la historia, regocijo de matemáticos y filósofos, fuente de paradojas, paradigma de creatividad, modelo de literatura para niños… Incluso la dimensión que el libro ha cobrado con el tiempo permitió a Virginia Wolf afirmar que "*Alicia* no es un libro 'para' niños, es un libro mediante el cual nosotros, los lectores adultos, volvemos a ser niños de nuevo".

Publicado hace poco más de 150 años, en 1865, el libro tuvo su origen, según cuenta la anécdota conocida, tres años antes, la tarde del 4 de julio, en un paseo por el río Támesis, que hiciera el reverendo y profesor de matemáticas Charles Lutwidge Dodgson (más tarde Lewis Carroll) en compañía de tres niñas amigas suyas, las hermanitas Lorine Charlote, Alice y Edith Liddell, hijas del sacerdote anglicano bajo cuya tutoría se encontraba como diácono de la Cristh Church de Oxford. Completaba el grupo el diácono Robinson Duckwork. A petición de Alicia, entonces de diez años, que se sentía bastante aburrida en el paseo, Dodgson inventaría la primera versión de la historia.

Para la Gran Bretaña, el XIX fue un siglo calado de esplendor. Alentados por el sentimiento de grandeza, sus hombres aportaron al mundo invenciones tecnológicas decisivas y avances científicos que cambiarían el curso de la historia y dilatarían las fronteras del conocimiento y de la imaginación (Charles Darwin formulaba, por ejemplo, la teoría de la evolución y originaría el debate precisamente allí en Oxford); sus ejércitos, exploradores y aventureros, empeñados en fortalecer el espíritu conquistador que les caracterizó por siglos, extendieron sus fronteras físicas y culturales por África, Australia, Asia y América.

Invenciones e invasiones exitosas fomentaban su confianza en la razón o la fuerza e insuflaban en los pechos el aire del progreso. La mano firme y decisiva de la reina Victoria marcaba el rumbo bajo la consigna misma que era su nombre y fortalecía la convicción de los ingleses en su destino superior.

En tal atmósfera la literatura inglesa hizo dos descubrimientos singulares: por una parte descubrió de la mano del humor (que tenía enormes antecedentes en Shakespeare y Laurence Stern) la vertiente del *nonsense* (el sin sentido); y por otro lado, descubrió a los niños como receptores activos, ávidos y exigentes de buena y bien presentada literatura. Y quizás un tercero: reveló el profundo valor del juego y lo incorporó como una práctica formal en las relaciones sociales.

Demos una mirada sobre el *nonsense*. El más claro antecedente lo encontramos en el ilustrador, pintor y poeta británico Edward Lear (Londres, 1812- San Remo, 1888), autor de una suerte de juegos poéticos y de imagen orientados a los niños, que se vertían en pequeñas estructuras versificadas denominadas LIMERICKS. En los poemas de Lear el privilegio de la composición sintáctica fuerza la semántica ocasionando sorpresas de sentido: en consecuencia, cinco versos en una rima del tipo aabba condensan un disparate en el que se trastocan todas las reglas del sentido, de la lógica y del lenguaje mismo. Lear recoge una arraigada tradición anglosajona denominada los *nursery rhymes* o canciones de cuna (o se remonta quizás a los *mad songs* del medioevo, cancioncillas breves e incoherentes que eran concebidas y entonadas en las calles por los orates mendicantes a cambio de monedas y provisiones). A partir de sus producciones, reunidas especialmente en dos libros (*Book of Nonsenses*, de 1845 y de 1872), que estaban en especial orientadas a los lectores más jóvenes, con aire desenfadado Lear introdujo en la literatura inglesa lo que se denominó el *nonsense* o sinsentido. Las historias absurdas contenidas en aquellos versos las acompañaba Lear con viñetas igualmente disparatadas que resultaban muy divertidas y que en muchas ocasiones ironizaban con la apariencia de los personajes (algunos han encontrado en ellas antecedentes de los chistes gráficos y los *cómics* de hoy).

George Orwell, el autor de *1984* y de *Rebelión en la granja*, dijo alguna vez que Lear fue "uno de los primeros autores en explorar la fantasía pura", y su estela se prolonga incluso hasta los dadaístas y surrealistas europeos, incluso hasta Becket, Kafka y el existencialismo; en nuestro idioma hay quienes han intentado sus lecciones, como el español Leopoldo María Panero y la argentina María Helena Walsh (cuyo libro *Zoo Loco* con 42 *limericks* protagonizados por animales es ciertamente de lo mejor).

En la traducción se pierde sin duda mucho de la diversión, pero veamos algunos *limericks* de Lear muy célebres, en una traducción mía:

Este era un viejo señor con una barba
Que dijo: "¡Tal como lo esperaba!:
¡Dos búhos y una gallina,
Cuatro alondras y una mirla
Has construido sus nidos en mi barba!"

Este era un hombre que por consejo
Se puso a comer solamente conejos;
Cuando había comido dieciocho
El hombre se puso muy rojo,
Y renunció entonces a seguir el consejo.

Esta era una dama de Portugal
Cuya obsesión por el mar era mortal;
Subióse a un árbol para mirar
Más de cerca el mar,
Y exclamó que jamás dejaría Portugal.

Este era un viejo señor en cuya nariz
Las aves del cielo venían a dormir,
Pero todas ellas volaban
Cuando el día cerraba
Para alivio del viejo señor y su nariz.

Y un par de María Helena Walsh:

¿Saben qué le sucede a esta lombriz
Que se siente infeliz, muy infeliz?
Pues no le pasa nada
Solo que está resfriada
Y no puede sonarse la nariz.

Una hormiga podrá tener barriga
Que a nadie desconcierta ni fatiga.
Lo que a toda a gente
Le parece indecente
Es tener una hormiga en la barriga.

Por otro lado, a mediados del siglo XIX los editores e ilustradores ingleses empezaron a encontrar en los lectores más pequeños (la secularización de la educación aumentó de manera importante esta franja en la población; paralela a la revolución industrial, se producía una revolución social que hacía que miles de analfabetas accedieran a la letra impresa), unos consumidores ávidos de literatura y diversión. La literatura para niños concentró la atención de autores como Charles Dickens y Robert Browning, entre otros, y se ofrecía con carácter pedagógico, moral e ilustrativo de las buenas tradiciones y el comportamiento correcto. Igualmente se suscitó lo que se conoció como la Edad de Oro de la ilustración, con ilustradores tan célebres como el mismo John Tenniel, o como Arthur Rakcham, ambos en su momento ilustradores del libro de Carroll y reunidos junto con otros dibujantes en *Punch*, una revista de humor y sátira. Al punto fue el entusiasmo que la actividad de los ilustradores derivó en toda una propuesta estética conocida como *Arts & Crafts* (que a su vez anticipó el Modernismo y el *Art Nouveau*), y lo que hoy llamamos el libro - álbum infantil encontró con seguridad su nacimiento en aquellos años.

En tal contexto Charles Lutwidge Dodgson concibe su *Alicia* y la publica en 1865 bajo el seudónimo de Lewis Carroll en el prestigioso sello McMillan, ilustrada inicialmente por John Tenniel. El libro llamó la atención desde el comienzo y pronto el autor empezó a concebir su secuela, que aparecería seis años después con el título *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (historia que, a propósito, comienza también un día 4, pero de noviembre, es decir, comenzó mañana, y no es un juego de sentido[1]). Pero en esta charla vamos a concentrarnos especialmente en el primer libro, aventurándonos en la idea de explorar la enorme carga poética que contiene la narración. Y es una decisión alentada por la convicción de que el primer libro resulta más emotivo y menos cerebral que el segundo, menos deliberado y más fresco, más intuitivo y menos premeditado, más mágico y menos trucado, menos artificial y más esencial, aunque ambos relatos son extremadamente divertidos.



Empecemos por lo evidente: la presencia entreverada en el relato de parodias y tergiversaciones de poemas y canciones de la época, considerados especialmente dulces y convenientes para los infantes de entonces. Prácticamente, después del primer capítulo del libro, en cada uno de los doce restantes tropezamos con la parodia de algún poema o cancioncilla popular, a la que Carroll cambia el sentido, bien mudando los personajes, alterando la sintaxis, resquebrajando el ritmo, contraviniendo el sentido, en lo que seguramente supuso al principio un juego espontáneo en busca de la risa pero que, en el fondo, significaba la intención de arrojar una mirada oblicua, no exenta de bilis, sobre el carácter "formativo" y "aleccionador" de las letras de aquellos textos y que, yendo más allá, tal vez constituía una verdadera crítica afectuosa al lenguaje mismo. Que el autor

[1] Esta conferencia se ofreció por primera vez en el auditorio de la Casa de Poesía Silva de Bogotá, el día 3 de noviembre de 2016.

haya insistido en completarlos y calcular la parodia en la edición definitiva, y que haya refinado su aparición en la secuela, así nos lo indica. Veamos algunos casos:

Al mediar el Capítulo II, Alicia enfrenta su primera crisis de identidad, y para comprobarse a sí misma que sigue siendo Alicia, intenta recordar una cancioncilla que es una fábula moral del poeta Isaacs Watts, una especie de Rafael Pombo inglés, titulada *Contra la pereza y la maldad* publicada en 1715, la cual habla de una abejita hacendosa que por mantenerse ocupada en sus oficios se aleja de las tentaciones; pero pese a intentarlo le sale a la niña un poemilla bastante agresivo y burlesco:

Cómo hace el pequeño cocodrilo
Dar lustre a su cola resplandeciente,
Y bañar en las aguas del Nilo
Sus doradas escamas relucientes.

¡Y de qué manera sonríe
Y con cuidado sus garras extiende
Mientras saluda a los pececitos
Con sus grandes fauces sonrientes!

En la afortunada traducción de Ramón Buckley, para facilitarnos la comprensión del humor, este estudioso recurre a una parodia de un poema de Samaniego muy similar al de Watts, pero lastimosamente pierde en la conversión el aire festivamente cruel de la intención de Carroll.

En el Capítulo V, la niña quiere recitar ante la Oruga Azul un poema didáctico del s. XVIII escrito por Roberth Southey titulado *Los consejos de un anciano y cómo los consiguió*, en el que un padre alecciona a su hijo en la vida, pero resulta con un poema titulado *Tú eres un pobre viejo, papá Guillermo*, en el que un hijo se burla de su padre hasta que este lo echa a patadas y cuyas escenas alocadas recuerdan profundamente los *limericks* de Lear. Una estrofa para comparar:

"Estás viejo, dijo el joven, y pensaría
Que tu ojo ha perdido la agudeza,
Pero equilibras una anguila en la nariz
¡Cómo haces semejante proeza!"

En el Capítulo VI, la Duquesa que es experta en tergiversar refranes y moralejas, mece en sus brazos al pequeño bebé llorón que va a convertirse luego en cerdito, cantándole un poema didáctico atribuido a Wlliam Langford sobre cómo hablar con dulzura a los niños, llamado originalmente *Speak gently*; pero dándole terribles sacudidas la extraña Duquesa canta:

Habla rudamente al niño
Y golpéalo cuando tosa,
él lo hace por cansón
porque sabe que joroba.

¡Le hablo severamente a mi niño
Y le pego cuando estornuda
Para que disfrute totalmente
La pimienta que le gusta!

Otro ejemplo más. En el Capítulo VII el Sombrerero loco parodia la conocida *Twincle, twincle, little star* en *Twincle, twincle, little bat.* En la traducción de Mercedes Guhl celebro la decisión que, en complicidad con el poeta Rubén Darío Florez, tomó de

reemplazar para los lectores colombianos algunas de las cancioncillas motivo de parodia en busca de facilitar la comprensión y el disfrute de los efectos de los juegos paródicos. Para este caso en particular, escogió la famosa "Los pollitos dicen/ pío pío pío…" y la convirtió en "Los murcielaguitos/ lloran ío ío ío/ cuando tienen hambre/ cuando tiene frío."

Así hay varios poemas y canciones más que son parodiados con un especial sentido de crueldad muy cercano a esa naturaleza cruenta que con mucha frecuencia encontramos en el comportamiento infantil y que, para sorpresa de los adultos, en los pequeños mueve a risotadas. En el fondo, es la desviación burlesca, como los trazos deformes de una caricatura, lo que motiva el regocijo.

La parodia de estos poemas y canciones alcanzan el límite de lo absurdo de modo tal que se constituyen, a su vez, en crítica misma del sentido y del sentido mismo del lenguaje. Pero más allá de las situaciones disparatadas, los ambientes enrarecidos y las secuencias imprevistas que son una desviación de la realidad, una anomalía palmaria del sentido común, en *Alicia* está explícita la propuesta de ilustrar una desviación lingüística, no ya a partir del recurso retórico de las figuras literarias (que son infracciones a una de las reglas que componen el código lingüístico), sino a partir del significado mismo de lo dicho: hay una deviación del sentido que parte del lenguaje y se posesiona de él, una especie de segundo plano semántico que emerge de lo dicho recurriendo a las estructuras y reglas del código convenido, pero que resignifican esas mismas estructuras y reglas. Como sucede en la poesía. Por eso las parodias, los juegos de palabras, las adivinanzas imposibles, los diálogos sin rumbo, no son aquí en este libro simples juegos infantiles, no son bromas inocentes o chistes ocasionales para resultar ameno o espontáneamente ingenioso. Son parte de una postura que apunta a configurar una crítica, ya no solo de lo racional, sino del lenguaje en sí, o de éste como una elaboración racional. Dicho de otra forma, cito a Buckley citando a Katthlen Blake: "Una lengua no es más que un juego social, con unas reglas arbitrarias que se establecen por convenio social." Pues bien, lo que Carroll hizo fue alterar estas reglas, cambiar el sentido convencional de las palabras y darles un nuevo sentido.

Es en esta dirección, me parece a mí, que también apuntan los innumerables e intraducibles juegos de palabras y los giros polisémicos, así como las combinaciones sonoras que resultan igualmente incomprensibles en un idioma distinto al inglés (vg: "*Do cats eat bats? Do bats eat cats?*": ¿Comen los gatos murciélagos? ¿Los murciélagos comen gatos?; o la tajante "¡Off whit his head!": ¡Que le corten la cabeza!)

¿Y qué decir acerca de la célebre e irresoluta adivinanza que en el Capítulo VII formula el Sombrerero loco a Alicia?: "¿En qué se parece un cuervo a una mesa de escritorio?". Carroll afirmó que este enigma no tiene ninguna solución; y sin embargo, por años se han arriesgado todo tipo de respuestas de parte de poetas, críticos, lingüistas, filósofos, magos…: desde las más obvias, como en que ambos –cuervo y escritorio- se sostienen en patas, o algo más inspiradas como en que Poe escribió sobre ambos. Me parece que en realidad es

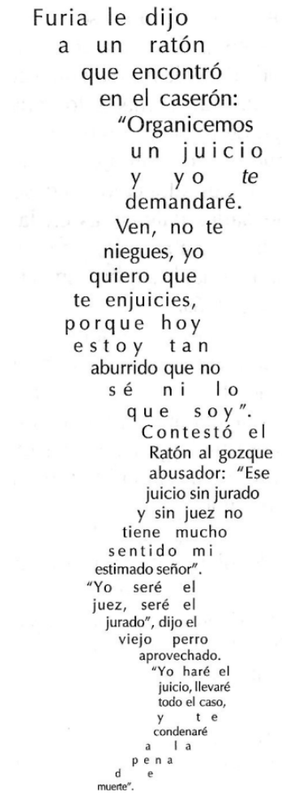
igual de incierta la pregunta como cualquier respuesta, y que su mérito mayor consiste en que es capaz de suscitar más preguntas que respuestas, o dicho de otro modo, que es una pregunta que es muchas preguntas a la vez. Inclusive, estoy seguro que suscitó sentencias igualmente enigmáticas como la que concibió Isidore Ducasse acerca de lo bello, símil que prefiguró el Surrealismo y cuya naturaleza y sustancia ostenta una familiaridad innegable con aquella adivinanza: "bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de un paraguas y una máquina de coser".

Si bien, aunque el recurso de la "palabra maleta" o "palabra baúl" no aparece en este primer volumen de la historia de Alicia, pues hace parte de los juegos de Humpty Dumpty de *A través del espejo…*, y se desarrolla plenamente en el poema más famoso del absurdo *El Fablistanón*, lo menciono puesto que en la traducción de Buckley, la invención se introduce arbitrariamente en el primer capítulo: en esta versión, a punto de la somnolencia Alicia repite mientras cae: "Murciélago, murcielagón, murcierratón, ¡murciegatón!". La "palabra maleta" (*portmanteau*) es el resultado de la fusión o yuxtaposición de dos palabras (a veces tres) para generar una tercera de significado imprevisible, o una fusión de los significados (Quevedo ya la había usado antes: putidoncellas, y luego Borges: japonecedades; y Julio Cortázar tiene un capítulo completo escrito así en *Rayuela*, el 68, en un lenguaje inventado por él, el glíglico; y James Joyce, una novela completa; por lo demás, hoy día se ha "vulgarizado" el recurso: motel, concintegral, smog, edumática,…). Esa invención juguetona de palabras, juego similar al de las *jitanjáforas* de Alfonso Reyes, en la que el resultado regocija siempre por la ironía, el humor o la evocación, nos evoca a su vez e inevitablemente los versos de poetas cercanos como César Vallejo (todo *Trilce*), Vicente Huidobro (*Altazor*) o incluso varias pirotecnias verbales de León de Greiff.

Y están también las paradojas científicas y matemáticas que a más de un sesudo han puesto a romperse la cabeza. No obstante, nuestro curso va en otro sentido y dejamos este camino a quienes gocen exprimiendo sus neuronas con números y fórmulas encriptados.

Quiero hacer aquí una especial alusión al cuento-cola muy largo del ratón del Capítulo III (*long tale-long tile*), pues resulta fácilmente obvio hallar en él un recurso tipográfico muy similar al que algún tiempo después fuera llevado a extremos importantes en Francia por el poeta Guillaume Apollinaire, quien los bautizó como *caligramas* (síntesis entre caligrafía e ideograma, y cuyo ancestro lejano es a no dudar la *technopaegnia* del latino Ausonio). Y podemos saltar de allí a las discutibles propuestas de la poesía concreta de Eugene Gomringer y de algunos autores y pintores brasileños del siglo pasado como Decio Pignatari y los hermanos de Campos, en donde lo visual y lo espacial tienen tanta relevancia como la rima, el metro y el ritmo la tienen para la poesía canónica. (Conviene destacar que, salvo un par de casos que conozco, esta propuesta estética no encontró resonancias por nuestros lares).

Un verdadero caligrama es el cuento-cola del Capítulo III, pero un caligrama metonímico, es decir, no hay una relación directa forma-tema (o una identidad entre lenguaje-realidad según la teoría "isomórfica" de Wittgenstein), sino un vínculo forma-sentido (lenguaje-significante). Suponemos que auténticas peripecias debieron hacer los editores para cumplir con el diseño:



La anterior es la versión de Mercedes Gulh, y es más fiel al original, aunque en sonoridad prefiero la de Buckley. Ahora bien, este caligrama no se agota allí, hay cuatro caligramas insertos en su estructura visual que fueron descubiertos posteriormente:

Furia dijo a un ratón
Que halló en un caserón:
"Los dos iremos a un juicio, y yo te
demandaré".

Y así otras tres estrofas -"ratones" de larga cola. No era la primera vez que Carroll acudía a juegos visuales como estos. En varios de sus escritos previos encontramos experimentos similares, como aquella carta redactada con miedo en la que todo el trazado manual del texto es tembloroso y casi ilegible, o el texto encuadrado en espiral que quiere llamar la atención sobre el punto central, o las breves historietas en las que algunas de las palabras son reemplazadas por diminutos dibujos, un recurso al que posteriormente han recurrido con mucha frecuencia los libros infantiles publicados hasta hoy día. Es claro que Carroll estuvo siempre interesado en explorar en la innovación formal de los textos.

Ahora bien, sin perder de vista que después de todo Lewis Carroll escribió estos libros para los niños, en ellos la parodia, las adivinanzas, los caligramas, los diálogos absurdos y los juegos con las palabras son un camino de aproximación a la sensibilidad infantil alentando subrepticiamente en los niños la formación de una postura igualmente crítica, un aprendizaje cuestionador, un "no tragar entero", así como la invitación a apropiarse sin recatos y con desenfado del lenguaje y sus posibilidades.

Además, es preciso anotar que el humor que esto constituye, no es el humor chabacano de la exageración gratuita ni el de la burla vulgar y lesiva, sino es aquel cuya esencia está en la "anormalidad", supone un

salirse de lo común en busca de lo extraordinario, del extrañamiento, una desviación de lo convencional en busca del asombro y la sorpresa feliz, una desestructuración de esquemas y normas, un "patas arriba" de la normalidad, por eso el resultado es el disparate y la incoherencia.

Y por supuesto, está también la diversión, el placer que implica el juego, lo que resulta en sí mismo una disidencia deliberada: en un entorno de exigencia racional, pragmatismo, progreso y exitismo, lo que más resulta disidente es sentirse feliz, el humor es entonces una conspiración de alegría, la felicidad así espontanea, producida por la simple lectura de un libro lleno de disparates, es una tentativa de insubordinación, un acto de sedición. Pero también de seducción…

…

Arriesguémonos ahora por otros caminos, quizás más intrincados y oscuros, alumbrándonos con la llama de esa vela apagada que imagina Alicia. Sigamos al conejo a través de su madriguera y descendamos en caída libre por el pozo, a riesgo de estrellarnos aparatosamente al final.

Uno de los recursos poéticos relativamente advertible es aquel que llamaríamos el recurso de las metáforas encarnadas. Más allá de simples sustituciones de traje o de encubrimiento de personajes específicos que pudieran habitar el entorno del autor (o de, en general, los ingleses de la época) como en muchas ocasiones se ha querido hacer notar, encontramos en los sucesivos personajes que aparecen en la historia, "corporizados" si se nos vale la expresión, en un ejercicio metafórico algunos tópicos irrecusables de la poesía:

Empecemos por destacar el tópico del *tempus fugit* horaciano encarnado en el Conejo Blanco, esa criatura inatrapable que huye permanentemente, siempre por demás quejándose de la tardanza; si bien, algunos estudiosos como BucKley han querido ver en este personaje una representación de la edad moderna y del imperativo del progreso que, como hemos dicho, cabalgaba entonces en lo más profundo de los pechos británicos, su carácter esquivo y "saltarín", su reloj de chaleco y sus guantes blancos (sobre una pelambre blanca), su condición inalcanzable e imprevista, pueden indicarnos algo más. Es albura y albur que corre como los segundos y salta como los minutos o las horas, y cuya existencia es comprobada con incredulidad a cada instante en su propio reloj, permanencia que nunca logramos alcanzar pese a estar rezagado de sí mimo.

Buckley encuentra en la Reina de Corazones una referencia clara al espíritu victoriano, impositivo y vertical; no obstante, me parece que la intención de Carroll va más allá y nos resulta mejor pensar en esa figura y su tajante grito de batalla "¡Que le corten la cabeza!" como la fatalidad ciega cuyo señalamiento final recae sobre cualquier criatura viviente en cualquier momento, sin escuchar razones ni obedecer a ninguna lógica; de ahí el particular temor que experimentamos todos, lectores y personajes, ante su presencia estridente y su sentencia incuestionable. No es la reina Victoria y su poder, es la figura misma de la carta número XIII del tarot medieval que siega las cabezas, es el gran poder absoluto e irrebatible de la muerte.

¿Y cometemos insolencia si decimos que el inaprehensible gato de Cheshire, ese

fascinante y vaporoso ser que así como aparece de tanto en tanto se desvanece dejando la sensación de su sonrisa en el aire, es el espejismo de nuestra certidumbre? ¿Qué el ratón encarna nuestros temores o nuestra memoria pusilánime, el Sombrerero y la liebre nuestra locura, la Duquesa la doble moral, la Tortuga Falsa y el Grifo, nuestra naturaleza híbrida de razón e instinto, de espíritu y corporeidad, o incluso el dualismo platónico del mundo inteligible y el mundo sensible?

Otro de esos "bichos tan susceptibles" es la Oruga azul que pacientemente fuma una pipa de narguile sobre el lomo de un enorme hongo. El aire narcotizado y calmo del personaje hace referencia sin duda al consumo de alucinógenos que en aquella época carecía de las connotaciones que hoy tiene para el mundo (recordemos que ya se había publicado por entonces *Confesiones de un comedor de opio* de Thomas de Quincy y aparecería los ensayos de Baudelaire sobre el hachís y *Los paraísos artificiales*, ambos con carácter formal), se comerciaba opio con oriente, se experimentaba con cocaína como sedante y el rapé constituía un consumo a la moda con alto matiz de elegancia. La consecuencia de probar la seta es, resulta obvio, una experiencia alucinógena, la niña se encoge y se alarga en cosa de segundos, y su cuello se torna como una serpiente. Pero es ese personaje, que encierra en su naturaleza precisamente la maravilla de la metamorfosis, frente a quien Alicia expone su crisis de identidad y la inconformidad con sus propias transformaciones. La Oruga la enfrenta con sus dudas más urgentes y profundas, le exige que se calme y vuelva una vez más a asomarse a sus abismos metafísicos, es la duda existencial, es el ser o no ser, el "quid" del asunto, "la gran pregunta" como lo dice el mismo Carroll (Inicio del capítulo V):

La Oruga y Alicia se miraron por un rato en silencio; al final, la Oruga se sacó la pipa de la boca y se dirigió a Alicia con una voz lánguida, soñolienta.

–¿Quién eres *tú*? –dijo la Oruga.

Este no era un comienzo muy prometedor para una conversación. Alicia respondió con timidez:

–Yo... yo no sé muy bien, señora, en este momento... por lo menos sé quién *era* cuando me desperté esta mañana, pero creo que he cambiado varias veces desde entonces.

–¿Qué quieres decir? –dijo la Oruga severamente–. ¡Explícate!

–No puedo e*xplicarme,* disculpe señora –dijo Alicia–,porque yo no soy yo, ¿me entiende?

–No, no entiendo –dijo la Oruga.

–Me temo que no lo puedo explicar más claramente –contestó Alicia con mucha educación–, porque yo tampoco lo puedo entender; y cambiar de tamaño tantas veces en un día confunde mucho.

–No es cierto –dijo la Oruga.

–Tal vez a usted no le ha pasado todavía –dijo Alicia– pero cuando se transforme en crisálida, cosa que algún día le pasará, y después en mariposa, creo que se sentirá un poco extraña, ¿no cree?

–En lo más mínimo –dijo la Oruga.

–Bueno, tal vez sus sentimientos sean distintos–dijo Alicia–. Todo lo que sé es que a *mí* me parece muy extraño.

–¡A ti! –dijo la Oruga con desprecio–. ¿Quién eres *tú*?

Eso las llevó de nuevo al punto de partida de la conversación. Alicia estaba un poco irritada con la Oruga que hacía unos comentarios *tan* bruscos, entonces le dijo seriamente:

–Creo que usted debería decirme primero quién es *usted*.

–¿Por qué? –dijo la Oruga.

Aquí había otra pregunta difícil, y como Alicia no encontraba ninguna buena razón, y como la Oruga parecía estar de *muy* mal humor, se fue.

Hay sí, una metáfora *aparentemente* ausente, la del amor, salvo porque el libro mismo, el objeto en sí mismo, la encarna: el libro es una declaración de amor (y no vamos a profundizar o polemizar aquí acerca de qué tipo de amor se trata, aunque lo suponemos platónico, casto, ingenuo) dirigida a la pequeña Alicia Pleasance Liddell. De hecho, el libro no solo fue motivado por ella sino que además, durante un año largo Carroll se concentró en pasar el manuscrito cuidadosamente a limpio, diseñarlo e ilustrarlo devotamente para un día hacerlo llegar a su pequeña amiga con una dedicatoria muy especial:

"¡Alicia!, acepta este cuento
y con dedos delicados
ponlo donde están trenzados
sueños del mundo infantil,
con la cinta del recuerdo
como coronas ajadas
hechas de flores cortadas
en un lejano país."

Una dedicatoria que se hace aún más explícita en *A través del espejo…*:

"Oh niña de frente pura
y mirada soñadora,
aunque media vida ahora
se interpone entre tú y yo,
sé que tu sonrisa tierna
acogerá con contento
y recibirás este cuento
como regalo de amor."

Sí, el amor es un libro así, único, irrepetible, escrito en exclusiva para alguien desde el fondo del corazón, y se concibe memorable y eterno.

Estos personajes así "materializados" son parte de un lenguaje más que simbólico ciertamente metafórico propio de un intento de comprensión del mundo, o al menos de una indagación poética acerca de la existencia y sus vórtices. Son metáforas que acontecen, no son estáticas o descriptivas, son imágenes que acaecen (como quisiera el filósofo alemán Johanes Pfeiffer), que transcurren e interactúan con otras metáforas elaborando un entramado semántico que a su vez se antoja una metáfora barroca (la metáfora de la metáfora, como diría Lezama), en la que el alejamiento de cualquier realidad es tal que se torna abstrusa, oscura o disparatada, configura "otra" realidad nueva deslindada de cualquier otra realidad perceptible para elevarse como pura realidad poética, vecina del ensueño, emparentada con la alucinación, arraigada en lo onírico. No podemos decir que estos personajes son meras alegorías, lo que empobrecería significativamente el texto, porque no se agotan en la sola representación simbólica y no se traducen tampoco en un mensaje aleccionante o moral derivados de una intención prejuiciosa del autor. Son metáforas "vivas".

Y bueno, a todas estas, ¿qué o quién es el personaje de Alicia, independiente de la niña Liddell que motivó el relato en la realidad pero que adquiere existencia propia en las páginas de Carroll? ¿Qué representa esta niña a veces extremadamente sensible, a veces firme e impasible, cortés y amable, o a veces aguda e intrépida, unas veces muy curiosa y otras desafiante? ¿Esta criatura que vive en medio de la extrañeza asombrándose a cada paso pero acostumbrándose al asombro, sin perder el juicio porque quizás ya no lo tiene?

Leamos un fragmento del diálogo sobre la locura entre Alicia y el Gato de Cheshire, en el Capítulo VI:

A Alicia le pareció que eso era innegable e hizo otra pregunta.

–¿Qué clase de gente vive por aquí?

–En *esa* dirección –dijo el Gato moviendo su zarpa derecha– vive el Sombrerero: y en *esa* dirección –dijo, moviendo la otra zarpa–, vive la Liebre de Marzo. Visita a cualquiera de los dos: ambos están locos[2].

–Pero si no quiero ver gente loca –anotó Alicia.

–Eso no lo puedes evitar –dijo el Gato–. Aquí todos estamos locos. Yo estoy loco. Tú estás loca.

–¿Cómo sabe que estoy loca? –preguntó Alicia.

–Debes estarlo –dijo el Gato–, si no, no hubieras venido aquí.

Alicia pensó que eso no comprobaba nada; sin embargo, continuó.

–¿Y cómo sabe que usted está loco?

–Para empezar –dijo el Gato–, ¿puedes asegurar cuándo un perro no está loco?

–Supongo que sí –dijo Alicia.

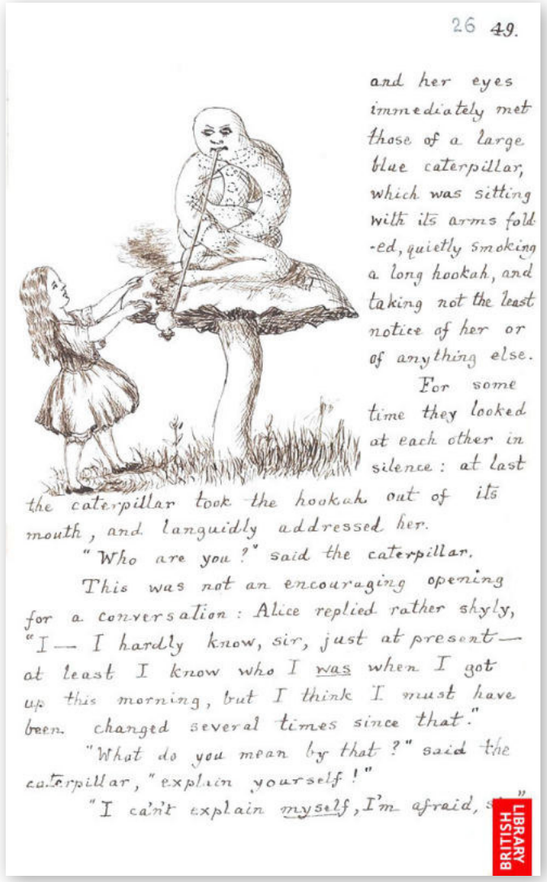
Pues Alicia, esa "niña tan particular (a quien) le gustaba suponer que era dos personas" y que de tanto en tanto enfrenta severas crisis de identidad, es una metáfora elemental por sustancial, Alicia es el poeta mismo. Esas "dos personas" son Charles Dogdson y Lewis Carroll. El uno de vida circunspecta, casta, ordenada y apacible, reservado y tímido, diácono de la iglesia anglicana, profesor metódico y autor de libros de matemáticas, jugador de ajedrez, fotógrafo experto… el otro, inventor de disparates, zurdo, tartamudo, insomne, sordo de un oído, mago, amante silencioso, amigo de las niñas, locuaz con los pequeños, niño él mismo… Un caso de doble personalidad, bipolar, un hombre maduro que nunca dejó de ser niño… "Lewis Carroll no era simplemente un ingenioso *nom de plume* que se inventa el profesor Dogdson. Era su infancia misma, recuperada" dice en un estudio Ramón Buckley.

Acerca de las dudas de Alicia sobre su propia identidad veamos un fragmento del Capítulo II:

–¡Caramba, caramba! ¡Qué raro está todo hoy! Y ayer las cosas fueron como de costumbre. Me pregunto si me habrán cambiado durante la noche. A ver: ¿era la misma cuando me levanté esta mañana? Casi recuerdo que me sentí un poquito diferente. Pero si no soy la misma, la siguiente pregunta es: ¿quién soy? ¡Ah, *ese* es el gran enigma!

Y empezó a pensar en todos los niños que conocía que fueran de su misma edad, para ver si la habían convertido en alguno de ellos.

–Estoy segura de que no soy Ada –dijo– porque tiene el pelo con rizos largos, y el mío ni siquiera tiene rizos; y estoy segura de que no puedo ser Mabel, porque sé todo tipo de cosas, y ella ¡oh, ella sabe tan poco! Además, *ella* es ella y *yo* soy yo, y… ¡cómo es de enredado esto! Voy a ver si sé todo lo que sabía antes. Veamos: cuatro veces cinco es doce, y cuatro veces seis es trece, y cuatro veces siete es… ¡a ese paso nunca voy a llegar a veinte![1]. Pero las tablas de multiplicar no cuentan; veamos qué pasa con geografía. Londres es la capital de París, y París es la capital de Roma, y Roma… no, *eso* está todo mal. ¡Estoy segura de que me convertí en Mabel!



¿No resuena un eco allí de "Yo es el otro" de la carta del vidente de Rimbaud? "Asisto a la eclosión de mi pensamiento…". Aquí se abre una nueva puerta, como la que conduce a Alicia a los jardines de la reina, y pasamos por ella con extrema cautela. Solitaria en medio de aquellas criaturas dementes, Alicia es el poeta que es el autor pero que no necesariamente es Lewis Carroll o el reverendo Dodgson. Es, al fin de cuentas es su creación, propiamente el "Yo poético o lírico" originado para la narración que actúa frente a sí mismo.

Por supuesto, Carroll elabora un narrador omnisciente, aséptico y poco comprometido, que deposita en su criatura protagonista toda la carga emotiva y sensorial, su actitud y su visión de mundo. Pese a resultar a primera vista un personaje bastante formal y correcto, con el decoro perfectamente inglés que evita las altisonancias y respeta sin sobresalto el comportamiento ajeno por más inadecuado que parezca, Alicia es "en realidad" un personaje que de la mano de una curiosidad irrefrenable se arriesga todo el tiempo, cuestiona de frente, inquiere constantemente con el afán de desentrañar más que las causas o las consecuencias de tal o cual fenómeno o circunstancia, la esencia misma de lo que acontece.

Se contagia de "extrañeza" con absoluta naturalidad pero, sobre todo, sin negarse o huir, sin plantearse siquiera el horror o el miedo (si llora lo hace porque se ha lastimado o porque se siente frustrada al no poder avanzar; si grita es porque se enfurece; si corre es tras de la aventura); diríamos que le impulsa en el fondo el deseo de asombrarse, de constatar que, en efecto, aquel país al que le conduce por accidente el Conejo Blanco, es, cualquiera fuera su vibración, su "fenomenología" particular, su lógica exclusiva, un país de maravilla, como cualquier otro, incluso como el nuestro. Ese "yo poético" que es Alicia es el que se convierte en interlocutor de esas metáforas encarnadas.

Una evidencia de la intención metafórica de Carroll al crear sus personajes es el hecho de que para la saga de este primer libro, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, publicado seis años más tarde, evitando seguramente reiterar el recurso, el autor ha elegido otro tipo de personajes bastante más cómodos, son personajes extraídos de cuentos e historias populares o piezas de un juego de ajedrez que ya no representan efectivamente sus propias búsquedas sensoriales o sentimentales, y la ruta que trasiega Alicia es la de una caprichosa y singular partida de ajedrez, juego del que Carroll era devoto y seguidor.

…

Incluso la literatura fantástica obedece de por sí a ciertas lógicas evidentes que no solo otorgan a la historia el carácter de verosímil sino que además le conceden un sentido asimilable, comprensible y amable con el lector al permitirle acceder a sus propias formulaciones y normas.

Pero en este libro de Carroll la fascinación parece emerger más que de la narración en clave de fantasía, de la ablación de una lógica identificable; el disparate y la incoherencia, la causalidad violentada, el fenómeno sin razón, el absurdo normalizado, conciertan para proveer al lector de una experiencia sin antecedente. De ahí quizás el encantamiento y la cercanía a la vez con la mirada infantil, esa mirada que permite a un niño de 7 años acertar en definiciones del tipo: "la casa de la tortuga es el tiempo", "la luna es la flor del cielo" o "una nube es un desierto de lluvia", pequeños "hallazgos" poéticos de algunos de mis talleristas en los colegios.

No obstante, al respecto resulta esclarecedora la anotación del académico Manuel Garrido en la edición de Ediciones Cátedra: en este libro "La lógica brinda un marco en cuyo contexto resulta muchas veces posible tomar conciencia del sinsentido. Lo que la fauna subterránea suele poner con más frecuencia en cuestión no es la lógica como tal, sino falacias y anfibologías del lenguaje ordinario y la parroquialidad y falta de base de muchos de nuestros prejuicios y creencias, que el sentido común toma por axiomas inmutables". En efecto, Carroll, autor de varios libros de lógica matemática, partía del *sense* para llegar al *nonsense*: "El *nonsense* representa una evasión del sentido común. Y, sin embargo, el *nonsense* está basado en el *sense*, de manera que no puede existir sin él. La mente humana está constituida de tal forma, que solo puede llegar al *nonsense* a través del *sense*, el sentido. De esta manera, llegamos a la paradójica conclusión de que incluso el *nonsense* tiene que tener algún 'sentido'". Como navegando por el Támesis una tarde soleada de 1862, el relato de *Alicia* discurre entre las orillas de la lógica convencional como un pequeño "barco cargado de locos" hablando de su locura. Es, si me permiten la ironía, una bonita imagen de nuestro propio discurrir.

Me parece que la desviación del sentido, es decir, el *nonsense*, que se ofrece en una elaboración lingüística, en tanto comporta un resultado estético se encuentra más estrechamente próximo a la poesía que a otro cualquiera de los géneros convenidos. Siguiendo esta afirmación, es posible que pudiéramos considerar particularmente poéticos varios libros de Samuel Becket, salvo porque en ellos se impone con fuerza plena la intención de narrar. Pero en *Alicia* la narración es fragmentada, abrupta, avanza



a trompicones (a diferencia de *A través del espejo…* en donde se desplaza siguiendo una original partida de ajedrez) tal como sucede en los sueños, porque la historia se trata, como lo constatamos al final, de un sueño en la cabeza de una niña. El hilo conductor, si es que lo hay, parece ser el sinsentido mismo, como en los sueños.

No resulta por tanto nada disparatado (aunque si lo fuere, seguramente no disputaría con nuestro objeto de estudio) proponer una lectura de Alicia bajo la consideración de que tenemos en nuestras manos un libro de innegable virtud poética. Estaría tentado a calificar este libro, según la clasificación estructural de Cohen, como un "poema semántico", al igual que lo son en otro vértice los *Cantos de Maldoror* o *Una temporada en el infierno*. Esta temporada en el país de las maravillas incorpora la deviación propia de la poesía, la desviación semántica, pues la poesía constituye una violación sistemática del código establecido del lenguaje en busca de significaciones inéditas, situadas en un orden distinto, quizás superior, si bien los referentes permanecen localizados en la experiencia común. Esa patología del lenguaje que es la poesía persigue ocasionar una metamorfosis mental y sensorial despertando comprensiones que la experiencia ordinaria no atiende.

Si entendemos con los estructuralistas como Jean Cohen que la función de la prosa es denotativa, próxima a la función intelectual, cognitiva, representativa del lenguaje; y que la función de la poesía es por su parte connotativa, es decir, afectiva o emotiva, independiente del referente real al que aludan ambas funciones; o como apuntaba Valéry: "transmitir un hecho y producir una

emoción. La poesía es un compromiso o una cierta proporción entre estas dos funciones", ¿cuál es entonces la emoción sustancial que nos provoca el libro de Carroll?

Yo diría que es la de "el extrañamiento" (ese efecto descrito por Viktor Skolovski); la sensación que persiste durante y después de la lectura es la misma que nos produce el descubrir un mundo por primera vez, o la de comprobar que en pie en medio de este mundo, nada en él nos resulta ciertamente comprensible, a no ser mediante la ilusión especial del lenguaje: si nombramos un "algo" en particular, ese algo ya no nos ha de resultar tan extraño. Pero cuando la ilusión se desvanece como el gato de Cheshire, queda flotando en el aire la sonrisa irónica que causa nuestra expresión extrañada: en verdad, de este mundo nada conocemos, su lógica es nuestra ilusión, su lógica es nuestro lenguaje, o bien, nuestro lenguaje es el que le otorga una lógica. Fracturada la lógica del lenguaje, sobreviene el absurdo ante nuestros ojos y en nuestro interior emerge el extrañamiento.

Pero es en realidad la lógica compartida a través del lenguaje la que nos pierde. "La lengua como fenómeno colectivo, –afirma Buckley– era, para Carroll, la expresión máxima de lo irracional de la sociedad. Pero la lengua como expresión individual –al servicio de la creación individual, añadiría yo- puede constituir la afirmación máxima del ser humano. La lengua es, según Carroll, el único juego que el adulto conserva de su época de niño. (…)Al jugar con las palabras el adulto vuelve a ser niño. Y así puede, como hace Carroll en *El Fablistanón*, re-inventarse un nuevo idioma"

Por último, siguiendo el mal ejemplo del necio Humpty Dumpty, el enorme huevo que se bambolea sobre el alto muro de *A través del espejo…*, que se siente capaz de explicar cualquier verso que se haya escrito jamás (y algunos de los que no se han escrito todavía), y para excederme en los límites y forzar una última conjetura, me atreveré a decir finalmente que este libro maravilloso no es otra cosa que una metáfora misma de toda la literatura. El sicólogo suizo Karl Jung, según dice el argentino Borges, equipara todas las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños. En la disgresiva conferencia de Borges acerca de Nathaniel Hawthorne, el soñador, dice aquel que éste se propuso una vez escribir un sueño (y cita el argentino al novelista) "que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños" y se maravilló, continúa Borges, de que nadie, hasta el día de hoy, hubiera ejecutado nada semejante. Es un proyecto, dice a continuación "que toda nuestra literatura 'moderna' trata vanamente de ejecutar, y que, tal vez, solo ha realizado Lewis Carroll." Desconozco qué tan consciente haya sido Carroll de ese proyecto, aunque hay serios indicios de que lo era, pero lo que escribió luego de aquel paseo en barca por el Támesis, es un sueño que es como un sueño, una invención literaria que es a su vez como la literatura.

No puedo asegurar en verdad que con esta lectura hayamos logrado llegar a algún lado. Quizás no se trataba en realidad de hacerlo. Si le preguntáramos al gato de Cheshire a dónde ha conducido todo esto, diría: "Eso depende en buena parte de a dónde

quieren ir". Acto seguido responderíamos como Alicia: "En realidad, no importa mucho…". "Entonces no importa qué camino tomen", diría él. "Con tal de que lleguemos a alguna parte", diríamos por último. Y él cerraría con: "Oh, seguramente lo harán, si caminan lo suficiente", y luego se esfumaría lentamente.

O quizás aún seguimos como esta niña inolvidable en las primeras páginas de la historia, cayendo por el pozo de las interpretaciones infinitas de este libro que no ha terminado aún de decirnos todo lo que contiene; porque es, sin duda, un clásico, especialmente entendido desde la consideración borgiana que dice: " Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término", "clásico es un libro que las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, leen con previo fervor y con misteriosa lealtad". Un clásico. Gracias a ustedes hoy por haber acompañado esta nueva lectura fervorosa y leal de *Alicia en el país de las maravillas*.

Bibliografía

Ediciones de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*:

J.M. Dent & Sons Ltd., London; E.P. Dutton & Co. Inc., New York: *Alice in Wonderland*. Everyman's Library. Prefatory note by Roger Lancelyn Green. London, 1961.

W.W. Norton & Company, New York, London. *The Annotated Alice. The definitive edition.* Introduction and notes by Martin Gardner, 2000.

W.W. Norton & Company, New York, London. A Norton Critical Edition. *Alice in Wonderland*. Edited by Donald J. Gray. Essays and criticism: G. Avery, P. Coveney, N. Auerbach, W. Empsom, R. Henkle, R. Polhemus, A. Taylor, E. Sewell, M. Holquist, D. Rackin. N.Y., 1992.

Grupo Anaya, S.A.: *Las aventuras de Alicia*. Traducción y notas de Ramón Buckley y María Isabel Villarino. Madrid, 1984, 5ª ed., 1990.

Ediciones Cátedra: *Alicia en el País de las Maravillas - A Través del Espejo*. Estudio de Manuel Garrido, Trad. de R. Buckley. Madrid, 1992. 10ª ed. 2009.

Panamericana Editorial Ltda.: *Alicia en el país de las Maravillas.* Traducción y prólogo de Mercedes Guhl. Bogotá, primera ed., 1995.

Penguin Clásicos, *Las aventuras de Alicia*. Traducción y notas de Luis Meristany, Madrid, 2015.

***

Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*, Editorial Bruguera S.A., Barcelona, 1980.

Buckley, Ramón. Notas a *Las aventuras de Alicia*, Grupo Anaya, S.A. Madrid, 1984, 5ª ed., 1990.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1977.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.

Gardner, Martin. Introduction and notes in: *The Annotated Alice*. *The definitive edition*. W.W. Norton & Company, New York, London, 2000.

Gardner, Martin. *Alicia anotada.* Akal, traducción de De Francisco Torres Oliver, Madrid, 1984.

Garrido, Manuel. *El país de las maravillas*, estudio en: *Alicia en el País de las Maravillas - A Través del Espejo*. Cátedra, Madrid, 1992. 10ª ed. 2009.

Guhl, Mercedes. Prólogo a *Alicia en el país de las Maravillas*. Panamericana Editorial Ltda. Bogotá, primera ed., 1995.

Lear, Edward. *The Complete Nonsense of Edward Lear*. Collected and introduced by Holbrook Jackson, Courier Corporation, USA, 1998.

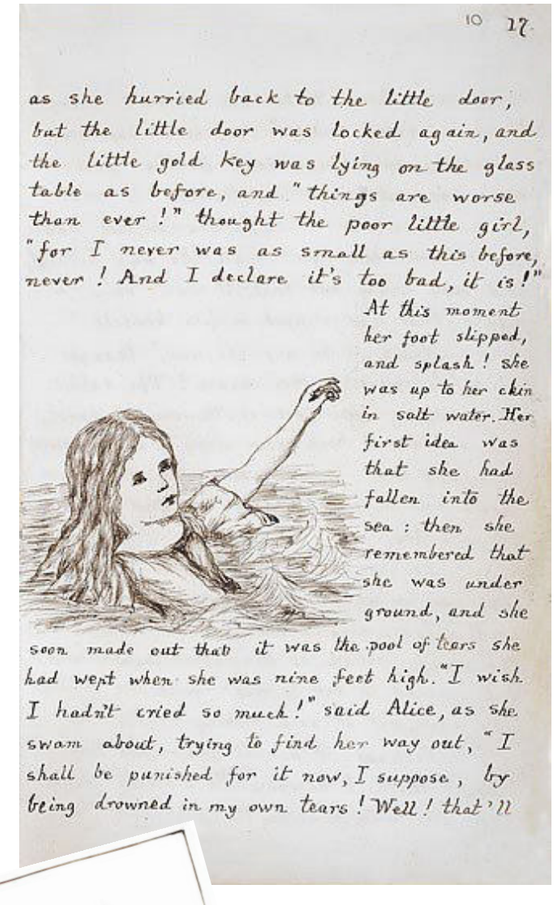
Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios. México, 1986.

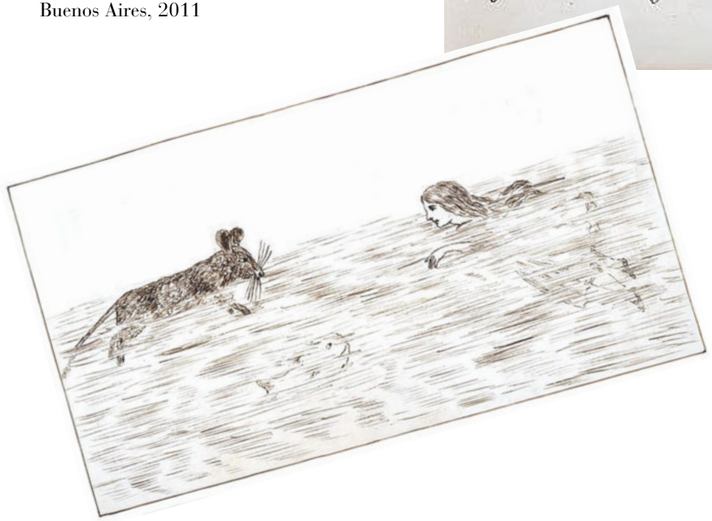
Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1983.

Rimbaud, Arthur. *Carta del vidente* en: *Una Temporada en el Infierno*, *Las Iluminaciones*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1986.

Rodari, Gianni. *Gramática de la fantasía*. Ed. Planeta S.A., Barcelona, 2014

Walsh, María Helena. *Zoo Loco.* Ed. Alfaguara, Buenos Aires, 2011





DE ARTES Y OFICIOS DE LUZ MARY GIRALDO:



CONSTRUYENDO, DESTRUYENDO Y REHACIENDO EL AMOR

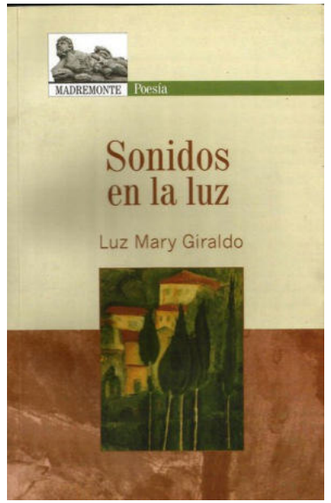
Por Cristo Figueroa Sánchez

Para los lectores de poesía de Bogotá y del país, la trayectoria lírica de Luz Mary Giraldo, integrada por ocho poemarios: *El tiempo se volvió poema* (1974), *Camino de sueños* (1980), *Con la vida* (1996), *Hoja por hoja* (2002), *Postal de viaje* (2004), *Sonidos de la luz* (2010), *Llévame como un verso. Poemas del exilio* (2011) y *De artes y oficios* (2015) y tres antologías personales: *Poemas* (1998-inglés y español-), *Diario vivir* (2012) y *Canto de pájaros* (Rumania 2015-español, inglés y rumano-) conforma un universo poético que permanentemente decantado, visibiliza la riqueza de su sensibilidad y se constituye en una percepción peculiar del tiempo, de la vida, del misterio de la muerte, del poder de la palabra, de las contingencias cotidianas, y en el poemario que hoy nos ocupa, del amor, de su dolorosa destrucción y de sus renovadas reconstrucciones. En efecto, dentro de las vicisitudes de su proceso creativo, el yo lírico, como una nueva Penélope, teje y desteje urdimbres de palabras, de voces, de ecos que lo atraen y con las cuales dialoga; así mismo, poco a poco, la cobertura de su poética se detiene en lo cotidiano y en la trayectoria vital asumida con madurez como reeducación permanente de la mirada, y por tanto cada vez más el poema se concibe y se realiza como un acto de resistencia frente al silencio, como un espacio de combate para ahuyentar las ausencias y como una forma de conocimiento no ilustrativo que descubre fisuras y coherencias secretas, capaces de instaurar otros órdenes dentro de nuestra experiencia existencial.

Precisamente, el último poemario de Luz Mary Giraldo, *De artes y oficios*, centrado en la construcción/destrucción y reconstrucción del amor, resulta extraño en la reciente geografía lírica del país, en la cual no son abundantes, salvo ilustres excepciones- Darío Jaramillo, Raúl Gómez Jattín, Giovanni Quessep o Miguel Mendez Camacho-; sí son abundantes en cambio, poemas sueltos sobre el amor, el erotismo y las plenitudes afectivas en muchas de las poéticas colombianas y latinoamericanas, y especialmente, sobresale la cantidad de poemarios sobre el desamor en varias de nuestras tradiciones literarias. Esta asimetría entre poéticas del amor y del desamor quizá se explica porque este tópico contiene una memoria literaria acumulada por miles de años, procedente de la casi totalidad de latitudes culturales; resulta entonces un riesgo y un reto intervenirla, pues es fácil caer en el lugar común, en ámbitos lacrimógenos, en desahogos exacerbados o en patetismos que no alimentan ni potencian el quehacer y el saber lírico de Colombia y del subcontinente latinoamericano. En este sentido, el proceso creativo de *De artes y oficios* se viene gestando desde el anterior poemario de Luz Mary Giraldo, *Llévame como un verso-Poemas del exilio*, en el cual el amor/desamor atraviesa el denso tejido de destierros interiores y exteriores que hemos sufrido; además, en casi toda su producción lírica, existen poemas de amor/desamor como entidad que está en y con la vida.

Los altos niveles de elaboración poética a que Luz Mary Giraldo sometió la materia prima de su último poemario, lo alejan de la afectación y transforman en sustancia lírica autónoma experiencias íntimas, desgarramientos interiores o tendencias confesionales. Como es ya característico de su poética,

le apuesta a una modalidad de lirismo en la cual el yo lírico al fundirse con su objeto de interiorización, se transmutan en estado de ánimo, traducido en un tipo de enunciación que suscita emociones y en enunciados condensados que visibilizan significados; unas y otros generan complejas redes de significación que surgen o son inherentes al proceso de armarse el amor (*primera parte*), de desarmarse (*segunda parte*) y de convertirse en oficio de en-redar que muta en diversas formas y habita el mundo de las tecnologías actuales (*tercera parte*).



En la poética que anima el libro se prioriza la materialidad de la página, en la cual la escritura arma y desarma las palabras como se arma y se desarma el amor: tiene el poder de ajustar y de pegar los trozos/trazos de éste y como en un milagro los hace "respirar" en el poema (*De nuevo la página*); su acto creador acaricia, borra o tacha las palabras, rasga el papel, lo arruga o lo bota al cesto de la basura; a su vez, rescata sentidos exiliados de aquéllas y plancha la página hasta obtener "el diccionario del dolor": los poemas conforman entonces la pregunta desnuda por la ausencia, que al manifestarse, colma de tachones los cuadernos como de remiendos el corazón; por eso en la enunciación lírica se hermanan las imágenes residuales del amor- página estrujada- con las alusivas a la ruptura del cristal en infinitos fragmentos. Por su parte, el metapoema *Oficio de amor* establece la diferencia entre el *oficio* y el *arte* de amar, dos quehaceres que se constituyen en ritual creativo del poemario en el sentido que señalara el poeta Hugo Mojica: apertura, acogida, recepción; en efecto, la dinámica que quizá explica mejor el acto creativo en este libro es la apertura del oído del yo lírico, que al haberse abierto a la escucha, puede oir la voz del Amor, el cual actúa como un sujeto autónomo, es decir, su afirmación y sus efectos constituyen lo dicho en el poema, no tanto lo que la autora de carne y hueso evoca o siente en circunstancias determinadas. Entonces, mientras el *oficio* de amor se conecta más con la contemplación, el *arte* de amar es identificable con la plenitud de "ojos que se miran," ritual según el cual "el amor vuela y se consume en las llamas", por eso, el yo lírico señala con total convicción: "SI dos se aman/cuando el sol arde como delicia incomparable/sus alas se abren hacia el infinito/y se elevan más allá de todo cielo/" (*Oficio de amor*).

Así mismo, el poemario establece y rescata memorias de amores y desamores por medio de un diálogo con poemas y poetas procedentes de variadas tradiciones literarias en una suerte de interculturalidad lírica; tan intenso es este dialogismo que unas veces el yo lírico pareciera afirmarse en los versos de otros poetas, y otras veces, es todos ellos y ellas desdoblados en su propio proceso de enunciación. La polifonía de epígrafes del libro no sólo es selecta, sino que establece trayectos del Amor/Desamor provenientes de series y sistemas literarios de diferentes latitudes: desde la resonancia intervenida y transformada del emblemático *Arte de Amar* de Ovidio, hasta facturas líricas de voces femeninas centradas en la poetización de distintas instancias amorosas: guiños a Dulce María Loynaz, Blanca Varela o Sara de Ibáñez; homenajes a Wislawa Szymborska, Alda Merini, Rosario Castellanos o María Inés Saldívar; vínculos secretos con

Marta Canfield, Márgara Russotto o Ana AJmátova. Así mismo, se destacan voces masculinas de reconocida trayectoria literaria, cuya inscripción recontextualizada en varios poemas, establece nuevos derivaciones semánticas: resonancias de voces de rancia estirpe literaria: Góngora, San Juan de la Cruz, Luis Cernuda, Ernesto Cardenal o Eugenio Montejo, hasta gestos de exaltación lírica y de sutiles reelaboraciones: Osbaldo Lamborghini, Emilio Adolfo Westpalen, Jaime Sabines, Juan Gelman, y Giovanni Quessep, o meticulosa atención de enunciados poéticos de János Pilinski, Sándor Márai, Shigueyi Tsuboi o Alfonso Romano de Santanna.

La primera parte del poemario, *De Artes y oficio*s desarrolla una tópica característica: el Amor concebido como un sujeto independiente de quien lo siente o lo vivencia, su intenso transcurrir, el largo alcance de sus efectos por medio de aconteceres breves o pequeñas acciones la efectividad de su poder, los intentos de definirlo, sus metamorfosis inquietantes y las vicisitudes de quienes se aman. En efecto, el Amor lentamente inclinado "ante la página", se introduce en el poema y se manifiesta por medio de palabras que un Tu cercano escoge, acaricia, oye y cuenta " como quien aprende sílabas (*Esto es amor?*); por eso, la pregunta por las acciones del amor se le hace a la poesía y no las personas; el amor redirecciona con frecuencia sus flechas y las acciones que desencadena se expanden y transforman el mundo: sustituye la soledad por canto, su potencia reactiva la aventura de Venus, llega a los más anodino de los días, otorga "tono a las palabras y a los gestos/ y acompaña la entrega secreta de dos fieras" (*Qué hace amor?*). Otras veces, su llegada desbordante, más poderosa que la muerte, desordena el mundo y su fuerza desafía el silencio más ancestral (*Más poderoso que la muerte*); su dinamismo es tal que adopta la forma de una frase lírica que deviene en gato saltón, el cual persigue inclementemente su presa, sonríe, juega con ella y como un mago cae sobre el sueño (*Canción de cortesía)*

Varios poemas focalizan el motivo de los efectos del amor en aconteceres diarios: se escuchan sus pisadas cuando todo está solo, entra con sigilo a las habitaciones, enciende lámparas, acaricia lo doméstico, en fin, no es posible sustraerse de su llamado, por eso su voz no nombra a nadie en particular, pero se oyen sus graznidos con ecos recónditos de un "pájaro llamando a su par" (*Llamando a su par*). En veces, la llegada del amor construye un orden peculiar del mundo que genera confusión súbita y ante la intensidad de su presencia, el yo lírico oye su llamado y como premio recibe la boleta para entrar por un

instante al paraíso hasta desaparecer en la levedad de "un solo de música" (*Cuatro estaciones*)

Así mismo, el amor como el demonio, se metamorfosea, adopta máscaras y personalidades diversas, llega al centro del alma, altera el ritmo y se posa en el cupido de ojos vendados de la mitología clásica que va lanzando flechas indiscriminadas. (*Felino caprichoso*). Incluso, en el poemario casi desaparece el yo que ama, en reemplazo suyo queda la fuerza del amor como un significante de múltiples aristas: mariposa orientada a la llama, ancla que se posa en el corazón o gato doméstico enrollado al cuerpo amado. Es tal la intensidad de su presencia que el yo lírico *oye* el amor con los ojos cerrados (*Quietud*) o herido gravemente por él queda suspendido y no tiene conciencia del tiempo que pasa (*Pasos de ciego*). Incluso, la búsqueda del amor conduce al encuentro con la pareja primordial Adán y Eva y desde el paraíso se desdobla en parejas-cuerpos emblemáticos de uniones irrenunciables- Ariadna-Teseo, Romeo y Julieta, Paris y Helena, quienes luego de encontrase se pierden en las fronteras entre la vida y la muerte. (*Canto ebrio*)

En ocasiones, los protagonistas del poema son los amantes, detrás de quienes el yo lírico se silencia; en estos casos se dibujan sus trayectos existenciales: se buscan, se encuentra, se escriben mutuamente los cuerpos y al despedirse identifican el olvido (*Sobre el cuerpo amado*); precisamente por eso, los vaivenes de los amantes- Amor/ Desamor-, están tallados en la escritura que los contiene en permanente tensión, al primero como "elegía anunciada" y al segundo identificado con el abandono que "atropella las sílabas y la esperanza" (*Canción sin palabras*). No por casualidad en el poema *Armar y desarmar*, condensación de las dos primeras partes del poemario, el amor se concibe como un duelo, identificado con la "algarabía" y al mismo tiempo con "la zozobra de las aves en vuelo". De todas maneras, si bien algo se muere con el amor, su resplandor permanece como memoria de plenitud personal y colectiva.

Finalmente, el tópico de la persecución de la palabra que pueda de verdad enunciar el amor es también característico de la primera parte del poemario; su decir por medio del yo lírico, tiene efectos grandiosos en la naturaleza, pues no sólo ella "parlotea" con su contacto, sino que los cuerpos se "deletrean mutuamente" *y* la realización del amor es luz que se introduce en cada letra del abecedario poético (*Digo te amo*), incluso, el amor se eterniza en su propia realización porque puede olvidar la transitoriedad (*Amarte en esta tarde*) o le abrevia al yo lírico la distancia entre el cielo y la tierra por medio de una cometa que simbólicamente acorta la lejanía entre uno y otra (*Entre el cielo y la tierra*).

En otras ocasiones, el yo lírico interviene el viejo tópico del *Carpe Diem* de rancia tradición literaria en Occidente: el aprovechamiento del momento para el disfrute del cuerpo-manjar deviene en degustación de un "sorbo" de vida con el cual es posible batallar con la nada. Así mismo, el poema *Antes del olvido* se constituye en una versión triste de este viejo tópico, pues si bien el yo lírico encuentra refugio y alimento existencial en el amor- saborea y acaricia los frutos-,

desea hacerlo, identificado con el yo poético de César Vallejo, "antes de la caída honda/ de los cristos del alma". Finalmente, en un momento especial, el yo lírico se hace notar en el poema para insistir en el ir y venir de dos que se esfuerzan por superar las dualidades en el instante de " inventar" palabras que por momentos permiten el canto del agua, cuyo goteo "acompasado" propicia la coincidencia de contrarios.

En la segunda parte del poemario, *Arte de desarmar*, el yo lírico sin dejar de fusionarse con su objeto poético- desarme y ruina del amor-, suele recurrir a instancias narrativas para soportar el lirismo, desde el cual se crean imágenes memorables, pero usualmente dolorosas por medio de la poetización de motivos asociados con el adiós, el abandono, la ausencia, el olvido, los finales, el desamor, la desposesión afectiva y la herida incurable en el corazón. Precisamente, el esquema lírico que se sigue en varios de los poemas de esta segunda parte, consiste en enumeraciones significantes direccionadas a cercar y encuadrar uno o varios significados conectados semánticamente con dichos motivos.

Así, en un trayecto existencial el yo lírico al colocar en la balanza afectiva las presencias y las ausencias que lo marcan, se desdobla en un Tu que nos implica a todos y queda suspendido entre el amor y el desamor con tendencia creciente hacia éste (*En la balanza*). Por eso, *la vuelta de página* al libro de nuestra vida, transformada en la imagen desencantada de cuerpos que se dan la espalda, permite percibir en una totalidad dinámica lo amado y especialmente lo desamado. (*Vuelta de página*). Esta segunda sección privilegia la poetización de los desarmes del amor y frente a lo cual, con frecuencia el yo lírico busca alivio en la escritura que le permite volver a la propia casa, es decir, a la interioridad (*Casa desvelada*). Desde este espacio, el yo lírico siente los residuos del tiempo y sabe de la imposibilidad de borrar la soledad, que convertida en silencio doloroso, "picotea agujas en el pecho" como un pájaro asesino; la rutina de los días parece aquietarlo todo, mientras un yo quebrado arma y desarma su mismo silencio ante el derrumbe. (*Mientras desarmo este silencio*). Por eso, el poema *Pájaros que ensordecen* invierte el sentido de este motivo lírico colmado de alegría, luz y plenitud en la primera parte del poemario: en la noche del jardín destruido del amor, aquello que fue canto de alondra muta en graznido fastidioso que debilita la visibilidad, la cual es ahora incapaz de percibir "el resplandor de los poemas" *(Pájaros que ensordecen)*.

También se destaca un grupo de poemas que enuncian el desamor o narran el doloroso adiós: frente al acabamiento del amor, no sólo son cursis y torpes los versos que intentan vehicularlo, sino que la única opción del yo lírico es concentrase "en el oficio frágil y desamparado de olvidar," que nuevamente se identifica con un pájaro de "alas rotas ante la infinitud" (*Monólogo quedo*). Al desvanecerse el punto de encuentro entre los dos, el yo lírico tiene que dejar ir al otro de su adentro, desprendimiento que significativamente es herida "profunda en el costado" y /"cama vacía/en noche de invierno" (*Dejarte ir*); así mismo, se narra el aturdimiento del adiós y en medio de la lluvia desbordada y malsana emerge la pregunta por la inundación de la propia casa

que enfrió los huesos y descompuso los días (*Orquesta de cuerdas*). Incluso, la acción devastadora del adiós llega hasta el lenguaje que convierte la emoción en "palabra tartamuda" o en "fotografía que se desvanece" (*Caricatura del adiós*). En consecuencia, la pérdida del otro genera un estado de zozobra que sume al yo lírico en la inseguridad y la incertidumbre y lo paraliza frente al ruido de la vida que fluye (*Zozobra*). Así pues, esta desposesión afectiva como una herida que gotea es vivencia dolorosa que atraviesa los versos; sin embargo, la voz viva en la memoria del yo lírico no permite el olvido, pues transforma la muerte en un hoy incesante que evita darle punto final a la página que lo refiere (*Monólogo del solitario*); por eso, la herida profunda del desamor se identifica con el cierre de una puerta que cancela para siempre la entrada de la luz (*Carta del olvido*), y dicha puerta cerrada deja ir la imagen amada cuyo gesto /"se deslizó a ninguna parte" (*Hacia ninguna parte*).

Así mismo, la escritura impudorosa del desamor que recorre la segunda parte del poemario, se grita a la manera de un cuadro expresionista de Munch en medio de una "luz lechosa y apagada" y de un vuelo de gaviotas "bajo el cielo gris" (*Cuadro de Munch*) que hunden la figura amada en la profundidad de las sombras. Precisamente, el yo lírico emprende la búsqueda inútil del cuerpo deseado por medio de una escritura que al cantar preferentemente la muerte, se identifica con "el abecedario desdichado" que "entona una elegía" (*Abecedario desdichado)*. Entonces, los residuos que deja el desamor son devastadores, por ello el lirismo constata que el sitio donde estuvo antes la luz, es ocupado ahora por imágenes desoladas del imaginario cristian: "un árbol sin manzanas" y "una cruz que pesa" (*Punto final*). No es extraño entonces que el yo lírico sienta el peso físico de su corazón solitario ante la retirada del amor "hacia el punto remoto de la soledad" (*Solo de amor*) o sienta el debilitamiento de las palabras que frente al desgaste de la historia amorosa, se vacían de significado y pierden la posibilidad de habitar el mundo: están "deshechas", "borrosas", "rayadas como un disco" y no dicen nada (*Oficio de monotonía*).No obstante, en esta segunda parte, aún se cree en la posibilidad que tiene la escritura de "remendar," de arreglar o incluso, de recupera; quizá por ello, el yo lírico invierte el significado de la espera de Penélope, quien no destruye el tejido por las noches, sino que intenta tejer de nuevo la colcha de un "amor desmantelado" (*Remiendos*).

La sección se cierra con dos poemas en los cuales el yo lírico se desdobla en Casandra que anuncia desastres (*Monólogo de Casandra*) y en la celosa Hera que sólo piensa en vengarse del marido infiel (*Confesión de Hera*). En el primer caso, los duelos que efectivamente nos rodean parecen no permitir las palabras y la escritura de lo personal: "¿cómo hablar de tus íntimas miserias/si afuera hay ojos que miran/ con sus bocas abiertas hacia el cielo?;" en el segundo caso, Hera impreca al marido distante por callar las palabras y aislarse en el silencio traicionero: "no huyas, Zeus, no te escondas,/el nuevo oráculo señala tu traición/y anuncia que has de morir/bajo el puñal de mis palabras".

La tercera parte, *Oficio de enredar* se constituye en un intento de reconstruir

el amor, el cual parece encontrar nuevas maneras de manifestarse en los espacios de información y comunicación contemporáneos-pantallas de computador, correos electrónicos, chats, Skype, redes-, tecnologías que contienen formas extrañas y novedosas de presencias ausentes, de ausencias visuales y reales, de encuentros por fuera de lo físico, en fin, una nueva conciencia del tiempo originada por estos artefactos transforma la página en nueva materialidad, en espacio efímero pero real y en formas alternativas de escritura/lectura lejanas de lo sucesivo y cercanas a todo tipo de simultaneidades. Estos nuevos lenguajes y la temporalidad que les es inherente, también propician el nacimiento del poema: "Sonríe el niño de los ojos vendados/entona su *música a deshoras* / y con un carcaj y un arco a todos hiere/en dulce desconcierto". Así mismo, el sujeto lírico también se metamorfosea en identidades diversas que le permiten percibir realidades o simulacros de las mismas, en las cuales, en todo caso, se viven experiencias inéditas del amor: frente a la imagen querida que salta en la pantalla del aquél se transforma en gato o en perro, ladra y maúlla para responder o siente que tiene que saltar lógicas causales para moverse en la cercanía/lejanía que genera el Skype "como una aparición que marca ausencias; finalmente, "un poema acaricia el teclado" del ordenador. (*Rutinas*).

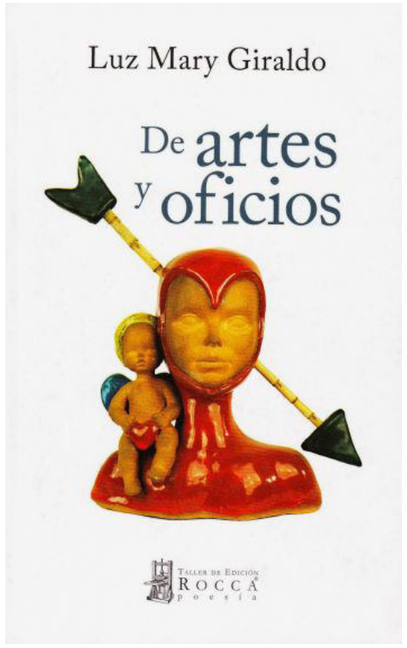


Lo más interesante de la tercera parte es sin duda la atención meticulosa que se le da a las metamorfosis del amor y a sus efectos en la vida contemporánea: las redes dibujan nuevas rutas del amor y sus voces polifónicas hablan desde cualquier lugar: "Palabras incompletas/ojos sin ojos/piel sin piel/estar sin estar" (*Desde una estrella*) o la búsqueda de un rostro amado dibuja cartografías simuladas de una realidad, en la cual dicho rostro y su timbre de voz se pierden como el río que se aleja de viejos monasterios y súbitamente la guía de Google ubica al yo lírico en una ciudad que no conocía. *(Mapa desconocido*). En fin, las nuevas formas de manifestarse que el amor encuentra en las redes, lo hacen cambiar de nombre y queda apenas inscrito en el vacío que se llena con puntos suspensivos. (*Enredos*). De todas maneras, el yo lírico se esfuerza por captar y apresar "al amor que se sabe pasajero" dentro de una nueva red coordinada por una Penélope joven que otra vez teje y desteje nuevos signos, otros gestos, presencias efímeras, lenguajes desconocidos… no obstante, sentimos que las flechas de Cupido esta vez no sólo nos atraviesan el corazón, sino también, y especialmente la cabeza.

Bogotá, octubre de 2016

Luz Mary Giraldo:

De Artes y Oficios



¿Esto es amor?

Inclinado tu cuerpo ante la página
seduces con ojos y con tacto.
Escoges palabras
las acaricias
las oyes
las cuentas
una por una
como quien aprende sílabas.

Tejes el corazón de los poetas
y preguntas con la voz ajena:
¿Qué se ama cuando se ama?
Una orquesta de versos te responde:
la boca que a gustar convida
la mirada que cabe en otros ojos
el *fuego helado /que sangra bien adentro*
y contrario de sí mismo
es abrazo que se da por verdadero.
¿Y adónde va el amor cuando se olvida?
exclama otra voz con sobresalto.

Te inclinas de nuevo ante la página
y buscas el arte del amor en tus palabras
lo tejes a tu cuerpo y tus desvelos
como eterna Penélope.

Llamando a su par

No te nombro; pero estás en mí
como la música en la garganta del ruiseñor
aunque no esté cantando.
Dulce María Loynaz

Cuando todo está solo y oscuro
se escuchan pisadas de alguien que regresa
donde las aves guardan silencio
y los animales esperan el amanecer.

Abre la puerta con sigilo y camina disparejo
como si hubiera vidrio molido en el camino.
Enciende la lámpara y alumbra la noche.
Y cuando el rayo de luz se extiende por la
habitación
quita velos de las ventanas
acaricia el mundo doméstico y sonríe.

Levanta el cuello la mirada
y sin nombrar a nadie
gorgorea grazna
inventa sonidos
como pájaro llamando a su par.

Oficio de amor

Love simply survives against all odds
Mesut Senol

Si oficio de amar
es contemplar *un sol oscuro sobre el lecho*
el arte del amor
es plenitud de ojos que se miran
y cuerpos que vibran al recorrido de las
manos.

Si dos se aman
cuando el sol arde como delicia incompa-
rable
sus alas se abren hacia el infinito
y se elevan más allá de todo cielo.

Se oficia el ritual
y amor vuela y se consume en las llamas
de quien en sí mismo a otro ama
en un jardín de sueños.

Felino caprichoso

El amor es la prórroga perpetua,
siempre el paso siguiente, el otro, el otro.
Jaime Sabines

Algo toca en el centro del alma y la desborda.
Camina como gato con su ruido en el pecho
y caza gorriones en la quietud del viento.
Con desasosiego toca mi cuerpo
garrapatea caricias
ajusta los sentidos
traza ilusiones
exige libertad y espera lazo.

Con torpe gesto lo acaricio
lo acurruco
lo irrito
lo domestico por momentos
como a felino caprichoso.

Tiene por nombre Amor
se desplaza con los ojos vendados
da vida con su aliento
pero también la quita.

Canción sin palabras –A la manera de Franz Schubert–

¿Quién te conoce, amor,
si no nos conocés?
¿Si tu péndulo tiene
el vaivén de dos caras?
Juan Gelman

Los amantes tejen historias
mientras hilan y deshilan sus galaxias.
Un violín acompasa con zumbidos de sueño
en cada cuerpo
y Amor cabe en la canción sin palabras:
suena con A de alma y de alhaja
si eleva una melodía con notas de color y de ansia.
Se dice desamor
si un exceso de frases reclama falta de luz y de aire
y se escribe con D
de dolor y desamparo
o con A de asma y de ausencia.

Amor es música de alas
preludio y fuga en un arpegio
elegía anunciada.
Desamor abandona
atropella las sílabas y la esperanza
si un violoncelo rompe sus cuerdas
en el destiempo de los ruidos y las sombras.

Los músicos despliegan con armonía su vuelo
si elevan el vaivén del amor
sobre las cuerdas del aire.

Entre el cielo y la tierra

Como Hestia a su amado, me recuesto a tu amor,
y veo ascender el canto de los pájaros
seguido por el ojo de un gato en la penumbra.
Oigo la gota que cae con su luz
como si el hilo de una cometa se soltara
hasta elevarse de manera perpetua
entre el cielo y la tierra.

Dejarte ir

Tu rostro dijo adiós.
Quedamos los dos sin equipaje
desvanecido nuestro punto de encuentro
y el corazón sin fuerza para volver atrás.

Te dejé ir.
La herida fue profunda en el costado
cama vacía
en noche de invierno.

Tu rostro nacido para irse
es piel en mi memoria
sábana extendida para decir adiós.

A Cristo Figueroa, amigo de este poema.

De viaje

¿Cómo empacar esta soledad maciza y pesada?
María Inés Zaldívar

Con la mirada turbia del adiós
y el corazón en la garganta
abro la maleta para empacarla
y alejarme sin saber adónde.
La ropa los libros los zapatos
lo que uso y lo que no
el cuaderno y el lápiz
el ordenador.
Guardo en mi pecho los afectos
para acompañar esta soledad que pesa
como las letras del adiós.

Cosida a mi garganta llevo una canción.
Tal vez mitigue al corazón tartamudo
y ayude al vano de los días que viviré sin ti.
Quizás recoja los adioses y los deje en una página
para que pesen menos las ausencias
y no quede el silencio como casa desolada.

Acaricio cada instante
lo saboreo
lo guardo en la memoria
como quien envuelve migas de pan
para la última noche de invierno.

Caricatura del adiós

Colgada a una baranda
la emoción silabea
y es palabra tartamuda
atrapada en la tela de araña del insomnio
o suspendida en el limbo
como fotografía que se desvanece
en la inagotable y borrosa
caricatura del adiós.

Monólogo de Casandra

No corrieron lágrimas por tus miserias.
No encontraste las palabras para pedir perdón
o para darlo.
El viento soplaba contra el rostro
y el mar veía pasar un funeral después de otro.
Corría sangre en todas partes
y no pudiste escribir en tu corazón agujereado.

Con la voz encerrada musitaste:
¿cómo hablar de tus íntimas miserias
si afuera hay ojos que miran
con sus bocas abiertas hacia el cielo?

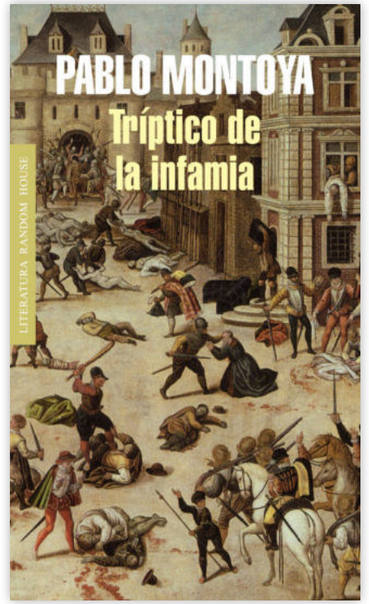
PABLO MONTOYA

por Pedro Alejo Gómez

"Escribir bien es pensar bien, y, a la vez, percibir bien y decir bien…" dijo George-Louis Leclerc, Conde de Buffon en el discurso que sobre el estilo pronunció el 25 de Agosto de 1753 con ocasión de su ingreso a la Academia Francesa.

Para pensar bien hay, primero, que percibir bien. Ello solo lo alcanza quien observa paciente y desprevenidamente.

30 largos años hay consignados en la escritura de Terceto en el que Pablo Montoya reúne tres libros "hermanos" según él: *Viajeros*, Trazos, dedicado a pintores y *Programa de mano*, que viene de sus años de músico.



Casi 300 retratos de personajes de la historia, reales o ficticios, hay allí reunidos. El catálogo de los nombres es, a su vez, un autorretrato del autor. Sabemos que quien escoge confiesa.

Esos retratos son todos ajenos a teorías, vienen de una paciente y desprevenida observación. Por ello los personajes retratados conservan su libertad y su ser.

A veces están hechos con unos pocos renglones. Ninguno alcanza dos páginas. La brevedad es su signo.

A fin de cuentas todo transcurre como un súbito relámpago sobre la noche eterna. Ese fulgor aun visto muy remoto conserva el tamaño de su forma.

De las vidas y los hechos queda apenas un sustrato irreductible, que no puede dibujarse sino con cortas y centrales palabras. Solo la brevedad como un relámpago puede dar noticia exacta de ello. Hay una vertiginosa concisión en estos textos.

Su lectura recuerda lo que decía Proust de la miniatura de Delft pintada a lo lejos por Vermeer. Hay en ella tal detalle que pueden verse las partículas de la arena. Tal es su mínima inmensidad.

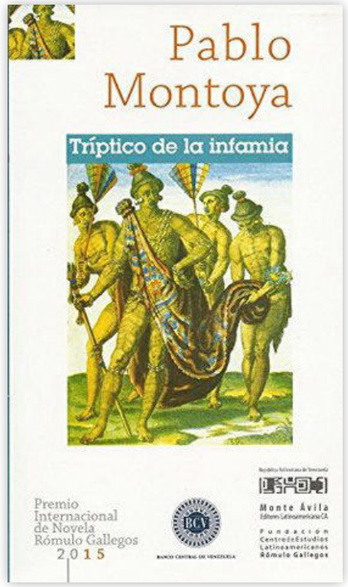
Hay en el trabajo crítico de Pablo Montoya una aguda mirada y, por ello, ajena a malabarismos de interpretación y a teorías. *Un Robinson cercano* está escrito con un idioma transparente: es innecesario maquillar de teorías sus observaciones. Las observaciones certeras hacen innecesarias las teorías.

Puedo decir esto mismo de otra manera, al sesgo: toda la vida he pensando que la diferencia entre un jardín inglés y un jardín francés refleja inequívocamente la diferencia de las dos naciones: los ingleses observan, los franceses teorizan.

II

Solo quien ha visto bien puede pensar bien. El pensamiento es arquitectura.

Una filigrana de orfebre hay en las minúsculas arquitecturas de *Terceto*. A esas



breves construcciones el contrapeso equilibrado de sus elementos las dota de una solidez habitable, hospitalaria a la memoria.

Después, *Tríptico de la infamia* está edificado como un prisma que arroja diversas luces sobre los mismo hechos. Nuevas claridades provenientes de los tiempos y modos distintos de los tres relatos aparecen para revelar aspectos que de otro modo no serían visibles.

"Se gobierna un estado como se fríe un pez", dice el *Tao te King*. Montoya abarca con igual cuidado las miniaturas y el tamaño de la novela.

III

La pintura, la música, los viajes y la historia son los puntos cardinales de la brújula para orientarse en la obra de Pablo Montoya. Pero algo de norte hay en el sur y caminando siempre al oriente se llega al occidente.

Algo hay en el estilo de Pablo Montoya de quien sabe oír la pintura y ver lo que muestra la invisible música.

Le Moine le pide a Ysabeau que "le permita asomarse a su intimidad". Hay un cuadro en el porte de esta y tantas otras líneas.

Hay, sin duda, una música inaudible en las distintas frecuencias con las que el mundo nos trae las cosas, o en esas con las que volvemos a ellas. Toda la música ilustra una frecuencia.

Hay en la música invisibles hilos que nos mueven. No vemos la música. Movidos por ella vemos las cosas de otra manera.

"La historia es el clavo en el que cuelgo mis novelas". Quiero ahora recordar esa cita de Dumas que trajo mi padre en su discurso de posesión en esta Academia, porque se que su nombre le es entrañable.

Toda su obra transcurre sobre el telón de la historia.

Un espíritu libertario lo mueve a usted, querido Pablo Montoya, que sabe que es cierto que "La fuerza, como lo afirma Conrad en El corazón de las tinieblas, no es más que una casualidad nacida de la debilidad de los otros."

Hay un escenario ensangrentado en el *Tríptico de la Infamia*, en la conquista hecha por "siervos de dios y amos de indios" a "cristazo limpio" según la expresión de don Miguel de Unamuno. La conquista no ha cesado y hay otra noche de San Bartolomé rondando estos tiempos.

Esas certeras observaciones, ese pensamiento edificado con una arquitectura bien equilibrada están al fondo de una escritura que no esquiva el horror pero que conserva la esperanza en la belleza. La belleza, pensaba Platón, busca ser imitada por ello civiliza.

Estos son apenas los trazos de un dibujo, la pintura es su obra indispensable.

Español: lengua mía[1]

Por Pablo Montoya

Español, amantísima lengua que hablo desde niño y que hablaré cuando esté muriendo. Morada que he utilizado para formarme y deformarme. Para protegerme y arriesgarme. Para comprender la orfandad y la insignificancia. Consolación y loa de mi cuerpo. Garita de mi rebeldía. Recinto de mi honra y rampa de todas mis indignaciones. Español, lengua en la que creo que soy y sueño lo que soy y anhelo lo que tal vez nunca sea. Estoy aquí para celebrar tu elongación de tantos siglos. Ese camino, a la vez magnífico y tortuoso, prestigioso y sórdido, que va desde una noticia de kesos de un monje anónimo de León hasta las elucubraciones complejas sobre libros de un poeta de Buenos Aires. Estoy aquí para festejar tu existencia que me da cobijo, me arrulla y también me sobrecoge. Estoy en esta sala académica, que ha decidido recibirme en su seno, para decirte el amor que te tengo y agradecerte el valor que me das para enfrentar a la degradación y a la muerte. Esa dosis de esperanza que significa saberme parte de un todo. Grano de arena de una inmensa playa que apenas recorro y que, apoyado en ti, intento descifrar.



Español, lengua mía, cuántas cosas esenciales has nombrado. El barro, el aire, la sangre. El agua, el fuego, la luz. Lengua génesis. Lengua matriz. Lengua padre y

[1] Discurso de Pablo Montoya al posesionarse como miembro Correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá, 21 de noviembre de 2016.

madre. Lengua en la que, como decía un poeta de México, falo es el pensar y vulva la palabra. La procreación que de ti surge, como manantial y desembocadura, la he hallado en tus palabras. Selva, mar, montaña, canto, humanidad que hormiguea en la Tierra y desentraña los enigmas y conoce las verdades a través de ti. Humanidad opresa y liberada, en este tránsito de la vida que es la fusión del dolor del mundo y la epifanía de sus gozos.

Español, lengua del amor y el deseo. Cómo no mencionar el cuerpo en esta gratitud mía. Tú que eres signo en la piedra, en el papel y en la pantalla. Que eres hálito inspirado y expirado en mi boca. Tan intangible e inasible sirves, sin embargo, para materializarme. Para hacerme conciencia plena y fugaz del cuerpo. Porque todo en ti es brevedad, pese a tu aspiración por la permanencia. Vastedad que se cree sin término cuando conoces el cuerpo enamorado. Ese cuerpo divino que se torna noche oscura y dichosa en los cantos de un poeta de Ávila. Y que también alcanzas, para tocarlo y definirlo, el cuerpo contingente, extasiado en medio de su prisión de líquidos y humores. Delicia del sentir convertida en palabra dicha, escrita y leída. Para que luego, poderosa y evanescente, nos invada la tristeza de la saciedad.

Español, lengua niebla y lengua luz. Lengua fraternal y justa, pero también cruel y discriminadora. Tú rostro es múltiple como lo es el tiempo. Eres Bella como un primer amanecer y terrible como un exterminio. Entonces cómo no saberte bosque, florecimiento de los ramajes que te contienen. Albricias de los vientos fecundos y proliferación constante de las savias. Y cómo no saberte también la imagen del abismo cuando yo mismo soy el abismo, y la bruma sin fondo de su reflejo. Cuando yo, extraviado en el cosmos, ajeno a la confianza de los dioses, aplastado por la intemperancia de los hombres, me he preguntado, siempre hundido en ti, aferrado a esa superficie tuya circundada de barrancos, quién soy y cuáles son mis rumbos.

Porque en ti, estremecido por tus itinerarios, y disparado hacia las otras lenguas, he saboreado la extraña claridad de una verdad que es menester reconocer aquí, en esta venerable sala. Esa que consiste en creer que un hombre es, de principio a fin, todos los hombres. Oh, lengua entrañable, torrente despedazado y a la vez masa indestructible. Magma quemadora y agua fresca, el universo en su doble esencia de concentración y dilatación, se devela a cada instante a través de tus sonidos. Estallido atroz y prodigioso en el que el mal y el bien danzan en nuestra sangre, en nuestro pensamiento, en nuestro sueño más oculto e indecible.

Yo vengo de ti. Soy hijo tuyo sabiendo que en mí te vuelves mi heredera. Soy parte de esa historia cuyas orillas siempre han sido el orgullo y la deshonra, la belleza y la fealdad, el heroísmo y la picardía, el amor y el odio de tantas generaciones que han atravesado esta ilusión del tiempo que todavía nos sostiene. Historia iniciada, acaso, en alguna aldea castellana. En una confluencia de pastores rústicos y clérigos letrados. En misiones comerciales, legales y militares que organizaron un reino que apenas daba sus primeros pasos. Pero antes de aquella periferia medieval, anclada en el cristianismo pero rodeada de islamismo y judaísmo y paganismo por todas partes, hubo un núcleo agitado de idas y regresos, de éxodos y aventuras, de batallas y conciliaciones. Cuántos romanos, cuántos godos, cuántos visigodos, cuántos celtas, cuántos ibéricos, cuántos árabes, cuántos bereberes y occitanos se encontraron para crear esta lengua que, a través de meandros prolíficos, ha llegado hasta a mí. Español, cómo me conmueves en tu incesante reservorio de muertes y nacimientos.

Surgiste, déjame suponerlo, de una de esas de torres habladoras donde el desconcierto y la revelación se confabularon. Brotaste de algún nivel de muros inextricables y, como las otras lenguas, tu raíz fue la fragmentación y el barullo. Uno de esos hombres del principio, creado por la historia y la imaginación, define tu origen marginal e incomprensible. Ese hombre fue producto de un incesto de hermanos, idiotizado por la herencia y el pecado. Deambuló por diferentes monasterios. Creció en ellos y aprendió en sus recintos las lenguas que la decadencia del latín regurgitaba por Europa. Ese monje terminó hablando una lengua que era todas y ninguna. Y esa manera suya de expresarse es paradigmática. Porque niega la pureza de la lengua. Ninguna lengua, en realidad, lo es. Y tú, español, tampoco eres lengua pura. Ni lo has sido ni podrás serlo jamás. Porque el impulso de tus movimientos, siempre palpitante, es la mezcla, la interminable variabilidad.

Pero en tu mismo ser habita la paradoja. Te levantaste, a través de un entramado de familias ilustres, de una religión monoteísta que te protegió, de estudiosos solitarios, de gramáticos minuciosos y exorbitantes, de iluminados y sombríos escritores y de un fervoroso grupo de pedagogos que han viajado por la Tierra. Todos ellos trataron de demostrar que debes ser preclara y homogénea. Que lo tuyo ha de buscar la simplificación



de la norma y la elocuencia del buen hablar y la perfección del buen escribir. Porque tú eres también la lengua de la legislación, de la administración y de la educación. Y tu propósito, a través de los diccionarios, las

ortografías y las gramáticas, ha sido velar por una cierta pureza y una cierta corrección. Pero cómo olvidar que la humanidad juega contigo. Que te tuerce el cuello de la solemnidad a cada instante. Que va y viene una y otra vez en una fresca insolencia, y se acoge día a día al bullicio y hace que tu fuente se rebose en un delta de muchísimos brazos. Mientras por un lado, te sientes honorable en la necesidad de mantener tu morada en orden y equilibrio. Por el otro, está esa faceta tuya, juguetona y traviesa, que se mueve y brinca y busca el aire y se sacude en medio de una espiral maravillosa, casi infinita de palabras y expresiones. Porque esa es tu condición ineludible: desde los días en que todo pasaba no más allá de los linderos de Castilla y unos cuantos miles te hablaban, hasta hoy en que millones de humanos desparramados por el orbe lo siguen haciendo a su manera, tú estás forjado, español, en la diversidad, y en ello reside tu vitalísimo patrimonio.

Y entonces llegaste a América. Tú, que fuiste nimia ante el esplendor de lenguas más remotas, enfrentaste una nueva etapa. Te tocó el turno, como antes al persa, al griego, al latín, al árabe de ataviarte de lengua imperial. Te creíste la enviada de Dios y la civilización. La emisaria de la verdad y la razón. Llegaste a estas tierras nuevas sustentada en un grupo de prosapias dignas. Había quedado atrás tu raíz campesina y te volviste insigne. Y tu voz fue retórica, impositiva, castigadora. Tus representantes se macularon de sangre y se agigantaron de honor en sus conquistas y tú les ayudaste a limpiar y a enaltecer sus hazañas bélicas. ¿Qué pudimos entender por esos días de gloria embriagadora, de invasiones y enriquecimientos viles? Supimos, y no cupo duda, que todo imperio y todo trono debe sentarse en la silla poderosa de una lengua. Y tú, español, lengua mía, lo fuiste con terrible holgura.

Pasaste, arrasadora, por estos lares americanos. Al lado de la cruz y la espada tu presencia se hizo tan imponente como abrumadora. Hubo en ti una pretensión de ubicuidad. Como si el sueño de ese sabio monarca de España, de convertirte en la lengua de la cultura y de la ciencia, se hubiera explayado hasta lo inverosímil. Las otras lenguas, habladas por los indios nativos y los negros provenientes de África, fueron prohibidas, ignoradas, muchas de ellas aniquiladas. Y el desprecio y el olvido cayeron sobre casi todas como una afrenta. Y tú nos enseñaste, durante siglos, que esas lenguas no eran tales, sino hablas sin importancia, frágiles expresiones de la barbarie, dialectos que conducían al salvajismo y la sandez. Toda una hermosa y original e inteligentísima expresión de la multiplicidad del mundo desapareció por tus momentos de prepotencia.

Una parte de ti, empero, se acercó, respetuosa y conmovida, a las lenguas americanas y africanas. A través de un manojo de monjes curiosos y de otros tantos aventureros de la conquista, la colonia y la república, permitiste que esos otros te estrecharan en sus brazos, te besaran en sus labios y se fundieran en tu espíritu. Como si nos dijeras que hay algo primordial, de tu condición, que está impregnado por esos seres diferentes que también eres tú. Que te preocupan, sin duda, los destinos opuestos y los propósitos insólitos. Que es menester salir de la circunstancia angosta que significa hablar una sola lengua y dejar que las brisas de las otras manifiesten su frescura extraña. Que hay algo supremo en todo aprendizaje que reside en el encuentro con el otro, en su real conocimiento, y en el respeto admirado de su diferencia milagrosa.

Y fue por esos días que surgió otro monje. Se le pidió que recopilara las creencias de esas tribus indígenas que iban desapareciendo vertiginosamente de las Antillas por el contacto con los emisarios de tu lengua. Ese monje se hundió, emocionado y humilde, en esos universos oscuros y al mismo tiempo prístinos. Y escribió un recuento que es el trasunto alucinante de las mezclas lingüísticas americanas que han marcado tu destino. Ahora bien, ¿con ese oficiante de la religión y con otros similares a él, podría afirmarse que abriste tu albergue al pensamiento y la palabra de los otros? Algunos dicen que sí con satisfacción consoladora. Otros argumentan, sin embargo, que no ha sido suficiente con esas presencias insulares. Y que el daño, provocado por tu desdén hacia tantas lenguas vejadas, no podrá resarcirse.

Con todo, tú eres un río colosal. Imparable y turbulento. Atribulado de rumores y gritos. Recogido en las oraciones más privadas y fraternal en las exclamaciones más regocijantes. Y vas recibiendo, aquí y allá, lo que tus afluentes te entregan. Cómo no celebrar ahora esa fuerza tuya, esa intimidad tuya y esos abrazos tuyos. Y de cuántas maneras yo quisiera hacerlo. Ahora, en este día en que me honras, a pesar de mis reclamos, como un cultor de tu palabra. Tú eres, español mío, mi soporte y mi arma. La única patria que intento mantener indemne en medio del engaño y la manipulación. En ti, o a través de ti, o sostenido en ti, he aprendido a abstenerme. Tú eres mi más visible fortaleza, mi aposento más secreto, mi más querida manera de resistir. No creo que lo haya logrado enteramente porque más que un hombre a secas soy un hombre seco y siempre me acosa la fragilidad y la impotencia. Pero he tratado de ser limpio en medio de la crueldad y la grosería. He procurado, hasta donde me ha sido posible, que eso tan esencial que habita en tu espacio y en el cual yo me guarezco, no sea instrumento de los guerreros. Contigo he sabido la exuberancia de la vida y su esplendor abigarrado. Aquí, el humor, la ironía, el sarcasmo. Allá, la voz exquisita y desbordante del goce sensorial. Aquí, la inteligencia calculada de ciertas abstracciones. Allá, la oscura y asfixiante relación del miedo y la locura. Pero ahora, que termino este modesto homenaje, quiero confesarte cuál es mi gran deseo. Acaso también sea el tuyo. Quisiera callar. Para así oír, por un instante, y ser capaz de nombrar el silencio.

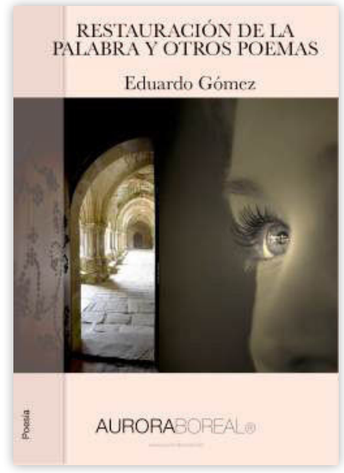
Eduardo Gómez, poeta INNUMERABLE[1]

Por Samuel Jaramillo



Soy un lector precoz de la poesía de Eduardo Gómez y también un lector persistente de ella. Fui uno de los primeros lectores de su inicial y notable volumen *Restauración de la palabra* en 1969 y he seguido con fidelidad y fruición sus siete volúmenes posteriores, hasta el reciente *La noche casi aurora*, de 2012, todos ellos representados en esta antología que en buena hora ha publicado el Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes. Con esta iniciativa esta universidad no solo le hace justicia a Eduardo Gómez, una de las voces más consistentes de la poesía colombiana de los últimos años, que bien merece este reconocimiento, sino que también nos hace un gran favor a los lectores de poesía que podemos tener un panorama de conjunto de su obra y podemos acceder a textos que hace tiempo son inconseguibles en sus ediciones originales.

Quisiera reconstruir el impacto que tuvo la aparición de *Restauración de la palabra* a finales de los años sesenta del siglo pasado sobre mí, y sobre otros poetas que apenas estábamos tanteando caminos, buscando maneras de decir y también maneras de ser. En ese momento en el panorama de la poesía colombiana el escenario estaba acaparado (y esto, casi literalmente) por los nadaístas que, como se sabe eran ruidosos, irreverentes, con una adicción, que no han perdido, por la notoriedad. No es momento de hacer el juicio a los nadaístas como movimiento que tienen de cal y de arena, y que entre sus méritos estuvo, al menos para nosotros que éramos un poco más jóvenes que ellos, tal vez de una generación siguiente, que inauguraron una forma de ser poeta más moderna y menos solemne, que nos sedujo. Pero en lo que se refiere a sus escogencias formales, a no todos nos satisfacían. La estridencia, el menosprecio por prácticamente toda tradición literaria, cierto descuido formal vestido de desenfado, los gestos vanguardistas altisonantes un poco anacrónicos no se llevaban bien con algunas de nuestras preocupaciones. Como generación, vivíamos un quiebre en lo cultural, pero también en lo político y en lo social y quienes pretendíamos escribir poesía buscábamos formas que dieran cabida a estas inquietudes, que no se limitaban a la mofa o al chascarrillo ni se agotaba en la burla de lo convencionalmente burlable.



Y de pronto, apareció este libro de Eduardo Gómez, un poeta de la misma edad de los nadaístas, pero con un talante, y sobre todo, con unos lineamientos formales completamente distintos. Discreto, riguroso, y al mismo tiempo ambicioso en sus recursos, con referencias muy ricas que potenciaban su libertad expresiva. Sus temas y cogitaciones, sus escenarios y preguntas eran muy cercanas a nuestras expectativas e incluso más próximas que las de poetas anteriores, como los de la generación de Mito, a quienes leíamos también con interés.

La poesía es un dispositivo complejo, con tensiones internas y con la coexistencia de registros que solamente son problemáticas en otros parajes de la cultura: así se nos presentó la poesía de Eduardo Gómez en su primer libro y lo ha confirmado a lo largo de su obra; su rigor y concentración expresiva se hermana con iluminaciones plásticas

1 Palabras de presentación de *Ciudad antes del alba*. Eduardo Gómez. Antología Poética. Ediciones Uniandes, Bogotá, 2015, realizada en la Casa de Poesía Silva el 11 de junio de 2015.

esplendorosas que en lugar de contradecirse, se complementan y se potencian. Sus elaboraciones hondas, con deseo de verdad, enraizadas en los valores y aspiraciones de ese final del siglo XX, y su paso al siglo XXI, se articulan con epifanías que movilizan el alma y ensancha la sensibilidad.

Uno de sus *leitmotivs* es la tensión del hombre contemporáneo entre su individualidad y el conjunto que conforman sus semejantes, particularmente aguda en el artista, en el intelectual responsable, en el poeta de este tiempo. En una dirección empuja la voluntad de articularse a la sociedad que da sentido a la vida individual y particularmente ligarse a sus luchas, a sus aspiraciones, a su historia. El riesgo de construir una vida aislada, mezquinamente privada es serio y amenaza con vaciar de sentido la existencia. El mundo contemporáneo, y en esto parece claro que su matriz capitalista tiene mucho que ver, tienta a los hombres a construir una existencia basada en el solipsismo, en la que lo único que es pertinente es su ámbito individual. Para el artista, que eventualmente condensa y agudiza esta actitud, esto se traduce en un bucear obsesivo en su propia psiquis, en los vericuetos de su experiencia psíquica y emocional. El argumento del poeta Gómez es que esta actitud, desligada de una conexión explícita con sus semejantes, conduce a la pérdida de reconocimiento por parte de ellos de la labor creativa del poeta y del artista, lo cual eventualmente despoja de sentido su acción. En un poema de apertura de este libro, que es para mí uno de los poemas ineludibles de la poesía colombiana reciente, *Réquiem sin llanto* dice Eduardo Gómez:

Hace un mes comenzó tu muerte
y desde el primer día
los niños juegan en los patios como
siempre
(…)
Las gentes trabajan
conversan
pasan a mi lado
y sus ojos resbalan sobre mí indiferentes.

Pienso que son crueles
pero luego recuerdo que no te conocieron
que no me saben portador de la
tremenda noticia
¿y aunque te hubieran conocido y amado
acaso podrían hacer algo que no fuese
su vida?

Nuestro mundo comienza a ser joven
nuestro mundo solamente ama
a aquellos muertos que le han dado vida.
(…)

A los que se encierran en una construcción literaria que pretende ser refinada y superior, se les responde con frialdad:

Andas desnudo entre la multitud que
te mira
y en los atardeceres paseas por los
sitios donde no hay nadie,
pero nosotros no tenemos tiempo
para averiguar dónde perdiste tus
pequeños tesoros,
quién ha robado los huesecillos que
enterraste al otro lado del mar.
Cuando recorres la ciudad en esa
tumba silenciosa
agujereada para contemplar el paisaje
nosotros sonreímos sin cambiar de tema:
hemos conocido la guerra
y aprendido a no pensar en la muerte
sino para sobrevivir.
(Salutación al extranjero)

Desde luego es una condena a la poesía inmovilizada en la retórica deliberadamente literaria, a la cultura aérea e impostada de cierta intelectualidad extraviada en sus propios y abscónditos laberintos. El juicio del poeta Gómez desemboca en ese bello poema que da título al libro *Restauración de la palabra* y que es una proposición muy contundente sobre el sentido de la poesía en esta época:

¿Para qué escribir pequeños versos
Cuando el mundo es tan vasto
Y el estruendo de las ciudades ahoga la
música?
En esta lucha de gigantes se necesitan
armas de vasto alcance.
En este duelo a muerte
las canciones embriagan
o adormecen.
(…)
Es hora de buscar situaciones
en donde la palabra sea necesaria
y de convivir con aquellos
para quienes la palabra es liberación.
Solamente la palabra que ponga en
peligro
el poder de los tiranos y los dioses
es digna de ser pronunciada o escrita.

Pero este reclamo al poeta, al hombre, a hacer parte activa de la historia no elimina en la expresión de Eduardo Gómez, lo que desde cierta perspectiva podría ser vista como su contrario, y que en él es complemento. El poeta reivindica también su sensibilidad propia, no como una anomalía, y más bien como una peculiaridad que enriquece el acervo común y que debe ser respetado. Así, el viajero que transita los parajes exóticos de la imaginación, regresa y es emplazado y responde de manera desconcertante:

Después de tantos viajes regresó
desnudo a casa
En las manos una luna rota recogida
en el polvo.

Apareció en el camino montado en una
jirafa,
Conversando de cosas cotidianas.

Le preguntaron sobre las siete maravillas
Y él narró una conversación de
sobremesa.

Le preguntaron sobre los rascacielos
Y narró una pelea de negros armados
de blancos dientes.

Le preguntaron sobre el París de los taxis
Y habló de un mendigo pintoresco
desayunando en Montmartre.

(…)

En sus ojos ardían mil ciudades distantes.
(El viajero)

¿Sigue siendo un reproche a esta experiencia singular del poeta, esta vez encarnado en un viajero que regresa? Manes de la acumulación de sentido que es la poesía, las respuestas disparatadas del interrogado, su enfeverbecida fruición por estas experiencias más amplias, colocan al lector de parte del poeta, del viajero de la imaginación.

Eduardo Gómez reclama como algo no solo irrenunciable, sino como la potencialidad de contribución del poeta a la sensibilidad general, su capacidad de incursionar en los territorios no acotados todavía por el conjunto social. Su imaginación es una de las lámparas que iluminan su trayectoria difícil. La otra su voluntad de exploración, su terquedad en encarar experiencias que a menudo son dolorosas, desasosegantes, perturbadoras.

Búscame detrás de los árboles sumidos
en la noche
Más allá de las últimas casas de los
barrios pobres
(…)
Soy el pasajero de los trenes de
medianoche
El viajero de barcos navegando entre
nieblas
O bajo cielos negros para una luna en
agonía
El viudo de bodas imposibles
El nostálgico de la Edad de los Dioses
El soñador de imperios abolidos y
leyendas siniestras
(…)
El que tiembla en la zarza ardiente de
la melancolía
Y el que gime en una obscena agonía.
(El viajero innumerable)

Para quien haya entendido mal, la admonición de Eduardo Gómez a que la poesía trascienda el ámbito confinado de lo privado no implica que deba convertirse en un instrumento de propaganda o que debe limitarse a lo gregario, a lo fácilmente reconocible como compartido. Él exige al poeta desatar las amarras de su sensibilidad, pero orientada a ampliar y enriquecer el espectro de la percepción colectiva. El *elan* de solidaridad guía su búsqueda:

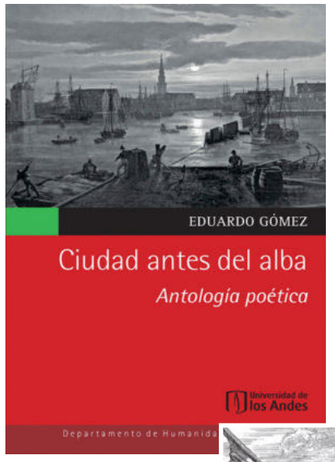
Quisiera reír con colmillos de tigre
Inspeccionar las casas agobiadas de
muertes
Los humildes dormitorios dispuestos
con flores de papel
y las camas desvencijadas por amores
vencidos
(Las noches de Caín)

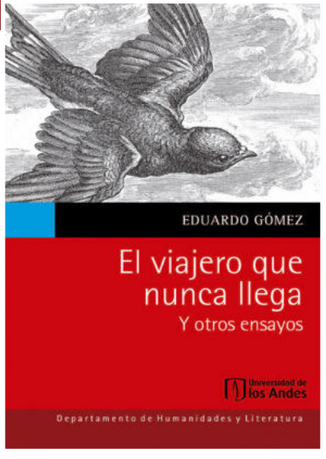
En esta dirección, uno de sus logros reiterados a lo largo de su obra, es el trazo de evocaciones panorámicas y abigarradas en las que el poeta pinta al fresco de su imaginación paisajes mentales, culturales, a los que quien habla se acerca con una cierta devoción de sacerdote laico, de vidente lúcido, cabalgando sobre una imaginería poderosa: la tierra, la ciudad, la noche, la civilización son atravesadas por su sobrevuelo poético:

Cuando la tarde dulcifica la angustia
de los barrios pobres
y en las colinas populosas surgen los
galanes de la muerte
y los adolescentes aguzan sus puñales
ardientes
y las muchachas erigen sus senos como
trampas fatales:
cuando lujosos autos huyen de la
miseria amenazante
abrumados por el peso de guardas
ceñidos con revólveres
y el centro de la ciudad hierve de
cazadores furtivos
(…)
(La ciudad delirante)

En el desenvolvimiento de la poesía colombiana reciente la figura de Eduardo Gómez tiene un perfil un poco inesperado: frente a sus coetáneos, los poetas de edad más estrechamente ligada a la suya, aparece como alguien disonante y un poco solitario. Pero su poesía encuentra un lugar mucho más cómodo en la promoción posterior, en la cual tiene un reconocimiento indudable. Señalo, por ejemplo, los evidentes lazos de su obra, con esa corriente que se conoce como Poesía de la Imagen que comienza a publicar un poco después: la ambición plástica, la poesía como tensión y como liberación, la crítica gemela de la ensoñación, que Eduardo Gómez practicaba de manera precoz y casi contra la corriente se vuelven conquistas y valores literarios reconocidos.

La palabra poética de Eduardo Gómez se desdobla y se multiplica en un amplísimo espectro de temas y de planeamientos literarios: *Ciudad antes del alba* excelente título pues recoge un escenario frecuentado por el poeta, la noche que promete ya la claridad y la ciudad que se apresta a su despertar, nos ofrece una suculenta dosis de poesía que nos hace transitar por trochas y también por avenidas que hacen la vida en este mundo de cambio de siglo: la insurgencia contra gazmoñería bienpensante, las vicisitudes de la pasión amorosa, la amenaza de la vejez y de la muerte, el paraíso recuperado de la infancia, el soplo de grandes pensadores sobre el espíritu, la violencia, las vacilaciones sobre los sacrificios que exige la construcción de la emancipación. La mañana despuntará sobre la ciudad, y nosotros lectores seguiremos leyendo la poderosa palabra de este poeta con todos los hierros que es Eduardo Gómez y que nos conmina a despertar.



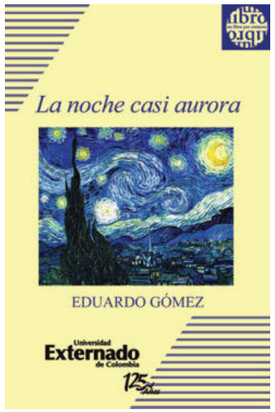


Poemas
Eduardo Gómes

La ciudad delirante

Cuando la tarde dulcifica la angustia de los barrios pobres
y en las colinas populosas surgen los galanes de la muerte
y los adolescentes aguzan sus puñales ardientes
y las muchachas erigen sus senos como trampas fatales:
cuando lujosos autos huyen de la miseria amenazante
abrumados por el peso de guardas ceñidos con revólveres
y el centro de la ciudad hierve de cazadores furtivos
y presuntas víctimas cómplices de su herida o su muerte;
cuando las iglesias se llenan de fieles deformados por el trabajo
y los mendigos exhiben su carroña invocando la Corte Celestial
mientras los transeúntes contienen el aliento sin mirar;
cuando el policía golpea al niño hambriento
y un clamor electriza la calle que vigila con mil ojos
y una ambulancia pasa con luces girantes y alaridos de muerte;
cuando en los vientres húmedos de los cines continuos
un olor penetrante hace brillar pupilas
y respiraciones afanosas anuncian el éxtasis secreto
que se confunde con la fuga de los espectadores lelos
mediante corazones destrozados en la pantalla gigante;
cuando la calma de la media noche se aproxima
y vuelan los primeros fantasmas entre los rascacielos,
he aquí que mi ánima entre libros y quimeras escucha
el silencio de la ciudad de ventanas herméticas
donde el crimen fulmina con un beso candente
y el amor es una languidez agónica y dispersa
para los amantes que luchan engañando la esperanza
y tratan de fundirse en un solo ser omnipotente
esquivando, cobardes, las diferencias necesarias
y confundiendo la palabra con dulzonas arias.

Desdeñoso y sereno me regodeo en la penumbra
a todos comprendiendo pero sin poderlos amar
mientras escucho como a un río a la ciudad delirante
que hierve en hondos cauces de una prehistoria bullente
en la que alientan en secreto los soñadores al acecho,
los investigadores de catacumbas donde el diálogo arde
los aventureros del mar que esquivan las sirenas
y buscan islas vírgenes para morir desnudos
y todos los que entonan desde las profundidades
un canto subterráneo que emerge lentamente
y apunta en la lejanía a una existencia inmensa
de búsquedas ascendentes y juegos de paloma.



Anónimo

Vivía entre las paredes y el tiempo
entre la luz pura y la pregunta.
Afuera rugían las fábricas
la noche pasaba tambaleante
con un puñal entre los dientes
y una botella entre las manos de uñas negras.
Afuera la luz ardía turbia
y las respuestas,
el tráfico escandaloso y la musiquilla de los bares.
Afuera olía a sudor y a sangre.

El vivía en el centro como en un agujero rodeado por el mar.
Los obreros cantaban cuando tenían suerte.
Devoraban a dos carrillos su miserable pan
y un beso apresurado sellaba la hora del almuerzo.
Los obreros desbarataban camastros haciendo el amor.

El pasaba largas horas acariciando una muñeca de ojos redondos.

Un día se levantó la tapa de los sesos.
En el barrio hubo alboroto...
¡La Juana daba una solemne paliza a su marido!
El viento se pobló de pájaros burlones

Los ojos redondos miraban inmóviles el techo.

Requiem sin llanto

Hace un mes comenzó tu muerte
y desde el primer día
los niños juegan en los parques como siempre
y tu habitación fue alquilada
a un obrero grandote y parrandero
y todo parece igual en las calles
aunque tu rostro palidece cada vez más en el recuerdo.

Cuando la oscuridad me rodea en la noche
me concentro angustiado en revivirte
reconstruyo tu rostro cerrando los ojos y crispando los puños
mas solamente flotas al final de un jardín iluminado por la luna
y es en vano porque no pronuncias palabra
y tu imagen tiembla y se borra
como cuando tocamos los paisajes
que el agua quieta refleja.

Las gentes trabajan
Conversan
pasan a mi lado
y sus ojos resbalan sobre mí indiferentes.
Pienso que son crueles
pero luego recuerdo que no te conocieron
que no me saben portador de la tremenda noticia
¿y aunque te hubieran conocido y amado
acaso podrían hacer algo que no fuese su vida?

Nuestro mundo comienza a ser joven
nuestro mundo solamente ama
aquellos muertos que le han dado más vida.

Por eso no escaparás al olvido
por eso es tan difícil retenerte
por eso es tan fácil
llenar el vacío dejado por ti.
Tu vida fue inocente
y tu muerte no estremece.
Es apenas una sonrisa que la niebla va esfumando
un eco melodioso que se pierde en oscuros corredores
a donde ya no podremos seguirle.

El viajero

A Günter Richter

Después de tantos viajes regresó desnudo a casa
en las manos una luna rota recogida en el polvo.

Apareció en el camino montando una jirafa,
conversando de cosas cotidianas.

Le preguntaron sobre las siete maravillas
y el narró una conversación de sobremesa.

Le preguntaron sobre los rascacielos en New York
y narró una pelea de negros armados de blancos dientes.

Le preguntaron sobre el París de los taxis
y habló de un mendigo pintoresco desayunando en Montmartre.

Lucía desnudo pero usaba gruesas gafas
y costosos anillos acorazaban sus dedos.

Le pidieron que cantara
y él habló de los trenes que atropellan la noche.

Le pidieron que danzara
y habló de la dolorosa quietud de los parias.

Lucía desnudo pero guardaba cien raídos trajes:
entre condecoraciones y medallas
un espejo mellado
entre cosméticos y charreteras
un librito perfumado,
entre muebles anticuados
un ataúd-cama
entre cuchillos y revólveres
pañuelitos de encaje.

En sus ojos ardían mil ciudades distantes.

Orígenes

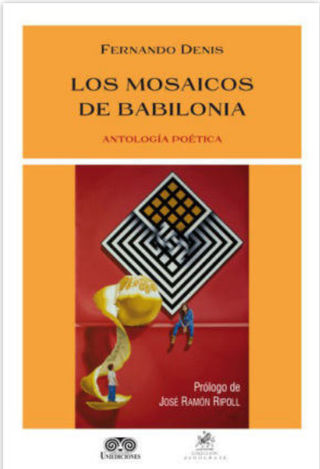
Vengo de una infancia aureolada de soles
y custodias de oro que hacían soñar
con algún cielo florecido de vírgenes y ángeles
demasiado remoto para despertar deseos.
Vengo de montañas frescas y aurorales
que protegen en sus pliegues recónditos a un río
-el que canta indescifrables viajes sin regreso-
y nutren bosques donde quedó flotando
la voz de un niño perdido para siempre.
Vengo de casas conventuales y sombrías
donde castas mujeres alejadas del mundo
laborando rezaban y gorjeando esperaban
morir en paz y un cielo como premio
a sus menudas luchas y domésticas cuitas.
Sus voces sedantes todavía resuenan
suavizando pesadillas con humildes palabras.
Allí varones con dignidad se empobrecían
hablando mal del godo raso y de la Santa Trinidad.
Soñé con la existencia remota de los muertos
aferrado a la reja de un blanco cementerio
en noches de luna llena entre los pinos.
Creí en la relación entre dioses y animales
y entre madres muertas y árboles susurrantes.
Quise permanecer fiel a los juegos de infancia
y burlar los deberes del adulto enjaulado
al explorar desnudo el laberinto del mundo
arriesgando el perderme para poder encontrarme.
Porque la contradicción extrema fue mi sino
me tocó contemplar de lejos lo que amaba
y padecer por dentro lo que odiaba
volar muy alto para conocer el abismo
y sumergirme en el fango para vislumbrar las alturas.

Los mosaicos de Babilonia de Fernando Denis

Por Enrique Serrano

La poesía es un arte de vértigo, y, por tanto, de ascensos y descensos. Ir hasta los entreveros del mundo, subiendo a las cimas heladas del exceso, porque el infierno es dulce pero cruel, como anotara Algernon Charles Swinburne, en sus febriles versos:

> *Retornaré a ti, madre generosa y dulce,*
> *amante de los hombres, escondida bajo las aguas del mar.*
> *Hasta tus profundidades descenderé, lejos de los seres,*
> *pugnando por besarte y fundirme en ti,*
> *por asirte en un feroz abrazo.*



Latir del hijo del fuego que quisiera, desatado, descender hasta desiertos quemados a contemplar la derrota más honda, para ascender luego, *sans répit*, a selvas lujuriantes o a campos feraces. Discurrir sin ruido entre el ruido del mundo, o en la delicada armonía de las esferas, o en el silencio estremecedor del universo; observar la ruina de los paisajes de Piranesi, o la cálida plenitud del bosque de los cuadros prerrafaelistas; deambular en las íntimas regiones en donde reina la nórdica lubricidad de las Valkirias, o junto al seno delicado de Beatrice Portinari, remontando a la sazón la riba de los Pedruscos. Soñar entre los brazos de Lilith, o de la maga, o de la sirena, como una suerte de François Villon del Caribe.

Todo eso es Fernando Denis, poeta de la revelación, místico de las calles. Porque embriaga a cualquiera leer, casi por vicio, *La criatura invisible en los crepúsculos de William Turner*, *Ven a estas arenas amarillas*, *El vino rojo de las sílabas*, *La mujer que sueña en las murallas*, *La Geometría del agua*, *o los Diálogos con la escultura secreta*; en suma, la poesía hermética y luminosa, de la que hablara Raúl Vallejo, con la que su sensibilidad nos

conmueve y vivifica, y nos deja arrasados, como la alucinación.

Los mosaicos de Babilonia, que ahora presentamos, es pues una frondosa antología de la poderosa y sugerente poesía de Fernando Denis, frente a la cual no son posibles ni indiferencia ni desacato, pues el lector queda pasmado en un trance de larga duración. En una duermevela poética implacable, cargada de imágenes rutilantes. Voy a darles algunos ejemplos:

> *"¿Ves los jardines vigilados por murciélagos, entre las verjas oxidadas, entre los matorrales, una cabeza de mármol en las manos de una niña, un fuego antiguo en sus ojos azules donde arden las islas? …".*

> *"Me duelen los bronces fundidos de la aurora, las letras misteriosas hundidas en el epitafio del mundo…".*

> *"El cielo lleno de leopardos baja hast tus ojos y bebe".*

> *"…las almas que en el mar se ahogaron embellecieron este crepúsculo, y han llevado mi música por las arenas hasta las bocas de los acantilados".*

Como pueden ver, y oír, e intuir, se trata aquí de algo misterioso y contundente, de "alucinante belleza", como de un Sansón que tiene por costumbre derribar templos. El poder ciego de las palabras, la magia de las imágenes, la cualidad de cargar el mundo como un arma, de hacerlo almacenar energía, y de hacerlo estallar en esquirlas penetrantes y lúcidas.

Un poder que seduce a ver más, a oír mas, a deshacerse en cifradas cavernas platónicas, enloquecidos por el fuego y por el agua, por el poder elemental de las vertientes, la furia de las cascadas, o la sordidez de las profundidades. Una brillante sujeción de oro a la parte maldita de la que hablara Bataille, en un mundo que ha perdido mucho de su brillo, que al parecer claudica y periclita en una existencia ruda, masiva, en la que tomarse el tiempo para gozar del espectáculo del cosmos se ve como derroche y locura.

¿Qué más quisiera el poeta que estar al abrigo de esta torpe brutalidad, de esa cárcel del alma que nos hace inmunes al *tempo* de la poesía? Pero no puede, y se resiste con una fuerza gloriosa, quizá inútil, con un valor que apenas conmueve a sus verdugos, pero que queda en el verso como testimonio de un poder oscuro, cifrado secreto. Una vitalidad adicional que lo redime de un orbe perdido. Así, creo yo, contra todo lo que se oponga, tozudo, escribe sus poemas Fernando Denis.

El asombro y el desconcierto del que hablara William Ospina, la "hojarasca casi selvática de sus palabras", a la que se refiere José Ramón Ripoll, la furia de las metáforas desencadenadas en algo que va más allá del efecto barroco de sus poemas, ya no son sólo características sonantes de su poesía, sino posibilidades expresivas que, pura y simplemente, no habíamos contemplado con tanta acritud, con tan sólido ritmo, como lo hace este poeta desmedido, como un cauce



desbordado que cupiera todo en un pequeño pozo. No claudica, no cede, como no lo hiciera tampoco su *Tamburlaine* de Marlowe, ante la furia de la adversidad.

He ahí quizás la razón de ser de estos sencillos actos de alabanza y reconocimiento, que llevamos a cabo ahora, en una época tan desangelada y gris, en la que, sin embargo, fueran otra vez necesarios los Rimbaud, los Cavafis, los Quasimodo, los Lautremont, los Vallejo, los Coleridge, los Blake.

Incluso la poesía colombiana –que tiene, sin duda, sus glorias y sus gracias– no había visto desde hace tiempo a un poeta de estas características tan devastadoras, quizás después de los días febriles de Gómez Jattin, o quizás nunca antes. El fuego está en ella, y la sangre, y la *hybris* de la embriaguez o del desenfreno, pero también hay en sus orillas momentos de sublime calma, lenta y dulce, y de allí salen duendes que no saben hacer ningún ruido. En una hora afortunada nació, para no morir sino cuando todo sea presa del silencio.

Celebremos pues esta poesía, que bien lo vale, y sintámonos tranquilos en sus orillas, mientras duren, porque hemos sido sujetos de gran suerte por ella.

"Muero de luz a la hora en que nace el universo otra vez. Escribo imágenes, duerno con imágenes que al llegar el alba me devoran".

Julio 28 de 2016

POEMAS DE FERNANDO DENIS

Invierno

El invierno entra en la casa con sus joyas de hielo.
con sus pulseras, sus talismanes blancos,
trae una luz amarillenta de animal fabuloso
para grabar en los búcaros sus rojas, amarillas salamandras.
Deja heladas cicatrices en los techos de zinc,
en los cobertizos resuenan sus garras, sus dientes de lobo.
En las noches de lluvia me despiertan sus alarmas.
La noche inmensa siempre está llena de pupilas de gatos,
de herrumbroso pelaje, de lámparas que se derriten
en las buhardillas,
siento espejos de hielo desgarrados por las uñas del oso polar.
Pienso en los témpanos, en las colmenas, en los glaciales,
y me conmueven también Dvorak y la abigarrada música
del nuevo mundo en los oídos del hada madrina bajo
su paraguas.
A última hora arrecia la granizada, baja por los
suburbios, mancha de gris el traspatio donde duermen
los pavorreales.
El invierno se tiñe los cabellos al llegar al bosque,
abre la verja, dobla por los callejones de ladrillo rojo
siguiendo el blanco tañido del templo de las siete puertas;
habla de la guerra fría con el centinela,
pone en el crucigrama la palabra *i-c-e-b-e-r-g*, siete letras,
y luego se marcha hacia el sur.



Swinburne en el infierno

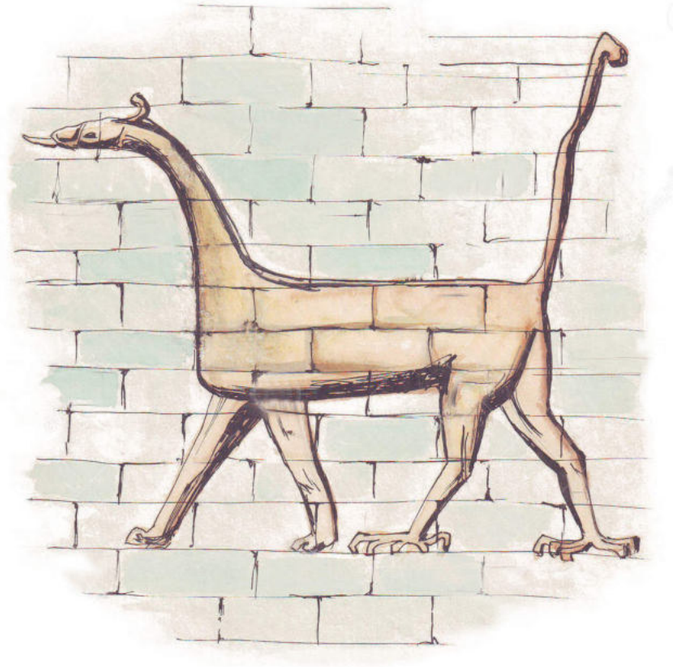
Ahora que el tiempo me niega el sueño mortal,
el sueño que soñé en el mar de Inglaterra.
Ahora que soy invisible y no me recuerda la luna del espejo,
y no encuentro los libros que escribí,
ni al hosco rey ebrio que prometió
beberse mis cenizas en una copa de oro.
Ahora que mi memoria se conserva en frescos terrones de barro
y sobre mí crecen los álamos y los almendros,
ahora no temo dispersarme ciegamente y hundirme
en las esferas hasta las mansiones de los muertos.
La noche del infierno es más antigua que la noche de Londres.
Aquí el tiempo es un negro crepúsculo
y no es necesario que nos volvamos de piedra
y siete idiomas aseguren nuestro epitafio.
Este es el reino misterioso de la lucidez humana,
el sueño vertiginoso del fuego incesante
que no quema las almas de los hombres impíos
sino que enciende el pensamiento.
Cuando aún la tierra me concedía sus dones secretos
yo imaginaba que cuando alguien moría
lo enviaban a un mundo idéntico
para que se fuera acostumbrando a la muerte.
¿Cuántas veces habíamos muerto desde el primer instante
y no lo supimos?
Algunas veces logro escuchar las pisadas de los vivos
detrás de las paredes,
y me asustan más que las pisadas de los muertos.
Yo sobreviví sueños desaforados, a la guerra
de ciudades imaginarias, a su enferma incertidumbre, pero la escena
del tiempo duró más que el oro de mi palabras
y la hermosura que me diste.

Poema del cazador de aves

Es probable que el otoño ya haya madurado sus hojas,
que haya enrojecido los bosques y en las orillas del Magdalena
el viento recoja sus cáscaras doradas.
A esta hora ya debe ir detrás de tus huellas,
detrás de la fosforescencia que tus cabellos arrojan sobre los prados.
En invierno yo buscaba tus ojos en los pantanos,
tu risa de agua inundando las estancias vacías,
los estanques rebosados de colores del otro mundo,
mientras abajo, en el claro taller de metal y fuego,
forjaba mi arma para raptarte.
¡Cuántas veces pude encerrarte con mis pájaros y siempre te me escapabas!
La noche urdía su misterioso destino, te vestía de luz
y de sombra para que los astros bajaran hasta tus manos blancas
y te calentaran el rostro.
¿Cómo puedo amarte si corres todo el día de un lado para otro
y no logro detenerte?
¿Cómo besar tus labios llenos de canciones remotas,
de sagas que repites junto a los lagos,
de poemas celtas que recitas de memoria?
Al alba me despierto ebrio en los graneros,
con mis ropas sucias por el hollín de la madrugada,
y el aroma del mar me recuerda tu aliento.
Entonces me enveneno otra vez de ti, de tu pureza infinita,
de tu ternura de árbol, y me arrojo a buscarte.

Marioneta

Hoy vengo vestida de luz, vestida para fastidiar a las sombras.
El esplendor que me cubre es una canción que brilla,
el canto azul de una imagen que susurra en los bosques.
Vengo de lejos, de una noche antigua, de una lejanía que no alcanza
a vislumbrar los ojos. Mi lugar está en la luz, en el rayo,
en las palabras del fuego.
En estas palabras que brillan. Lentamente fui bajando de las colinas
contando mariposas y cometas, contando diamantes en mis bolsillos.
Con el vestido manchado de esplendor veía descender
los enardecidos crepúsculos, allí donde el Magdalena
vierte sus jardines
y es asediado por infinitas auroras, por incansables primaveras
que iluminan su mente.
Un árbol fue mi casa cuando nací, el frondoso roble donde un envejecido
laúd lastimaba las horas.
Mi cuerpo de madera brilla, se estremece bajo los cielos ingrávidos
de los trópicos.
Yo estaba sola en la orilla; arriba, en el techo del mundo,
pájaros agoreros de la sombra, los murciélagos
con chillidos infernales batían sus alas enormes.
Con prisa de liebre hasta el cementerio y me escondí.
Aquí, entre tumbas, entre las letras grabadas en el mármol,
la noche se sumerge en sus aguas, en sus pozos de piedra,
la noche que entra en mis ojos como un ángel de vidrio.
Sé que estoy sola en el centro de la tierra, que mi cabeza
está sonrojada de olvidos, que no recuerdo el tiempo,
que mi nombre es todos los nombres y es ninguno.
Sé que ayer estaba aquí, erguida como una estatua de bronce
cantando bajo los entristecidos sauces. Lloro y mis lágrimas son perlas
sobre la negra tinta. Estoy sola como el silencio y como la música.
Mi soledad es infinita.
Aunque no obtendré una moneda en el sombrero
sigo actuando bajo el insaciable teatro del mundo.
Y erguida bajo el cielo magnánimo y sin metáforas aún
le arranco viejas canciones a mi laúd, viejas plegarias.
Como dádiva quiero darles mi sonrisa de árbol, quiero que todos ustedes,
los muertos, sientan un poco de orgullo en sus tumbas.



Dragon de la puerta de
Ishar de Babilonia

El estanque del ahoga[

¿Ves a esta hora las lámparas en el barro,
las piedras blancas erigiendo leones en la sombra,
las aguas esculpiendo montañas azules llenas de pavos
reales y de astros, el cielo con sus rojas heridas descendiendo
sobre tanta rosas, sobre tantos oros enfermos,
y el viento que agita el bosque desnudo, tortuoso,
y muerde los almendros,
y barre una casa de viejo color amarillo?
¿Ves los jardines vigilados por murciélagos,
entre las verjas oxidadas, entre los matorrales,
una cabeza de mármol en las manos de una niña,
un fuego antiguo en sus ojos azules donde arden las islas,
los desmesurados valles rojos que custodian halcones,
y lunas, y un cielo atrapado en dos arcos?
El alba se vuelve un abandonado granero en llamas,
un sueño del paisaje, y después un zafiro.
Detrás de las arenas movedizas, detrás del mar y el trueno,
la tela resplandece, brillan los violines de plata junto
a la tumba, caen otros colores destrozados por el día
y manchan un bello crepúsculo de Virgilio.
Mira esta música, este derrotado cuerpo, este rumor nocturno
que busca tu mano de nieve, y sueña que corres
tras el increíble otoño que sangra millones de estrellas
en el fondo del estanque donde, estáticos, tus ojos me miran.

Unicornio

Hay un mar detenido junto a la página gris
de San Juan de la Cruz,
hay un color violeta trenzando dos fuegos,
anudando los sueños del domador
de serpientes,
hay una herida en el recuerdo del pájaro carpintero,
en la madera de sus violines,
hay un espejo en el fondo de un arroyo,
hay un sable ensangrentado, un jinete de bronce que llora
y una lágrima en la piel de un caballo,
hay una risa en un sótano,
hay un negro caracol que baja las escaleras
de caracol de un templo,
hay un ejército de salamandras esperando a los romanos
junto a la hoguera,
hay un cielo de octubre sobre una lluvia de marzo,
hay un cántaro en la noche lleno de rojas cigarras.
Y detrás de estas imágenes te veo a ti desenredando
tus cabellos del cuerno del unicornio.

Sirena

De una tela de John William Waterhouse

En las madrugadas interminables de los bosques
que enmarañan esta ciénaga,
yo soy la sirena, hija indomable de estas aguas
y de la infinita belleza de los peces que cubren de plata
los torbellinos y las cascadas.
A esta hora me baño en la orilla donde encienden mis ojos
las piedras preciosas,
y mi canto enternece las lunas rojas del trópico
y los lobos olfatean mis escamas.

Los estilos pictóricos en la poesía de Rilke

por Rodolfo Ramírez Soto

René Karl Wilhem Johann Josef María Rilke nació el 4 de diciembre de 1875 en Praga, en la casa número 19 de la Calle Enrique, o Heinrichsgasse que así era como se referían en alemán a la tal calle por aquellos días. Hoy en día la casa no existe y el primer nombre que se nos viene a la cabeza cuando nos preguntan por un autor nacido en Praga, es el de Franz Kafka.

Esto puede ser apenas una curiosidad, pero la anécdota me sirve para mostrarles de entrada lo etéreo y sin raíces que resulta el personaje sobre el que versa este escrito.

René en Francés, lengua que conocía muy bien la mamá del poeta, significa *Renacido*. Doña Phía eligió este primer nombre para su hijo porque veía en él a su hija muerta casi apenas al nacer. René a Rilke entonces le recordaba constantemente la efímera existencia de aquella hermana mayor que naciera antes que él y que tras su paso fugaz por la vida muriera para dejar vacío un lugar que él inevitablemente tendrá que ocupar. Sofía le dirá su madre, y lo vestirá de niña hasta los cinco años.

Rilke en sus primeros años de formación no tiene dónde fundarse, pues ni la vida que vive es la suya propia sino que es la de un fantasma que gracias a su madre él tiene que encarnar.



Rainer Maria Rilke y Clara Rilke-Westhoff poco despues de su matrimonio en el año 1901

Un breve esbozo de lo vivido en aquellos días lo podemos encontrar en el siguiente fragmento de su novela, eminentemente autobiográfica, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*:

> Recordábamos que había habido un tiempo en el que mamá deseaba que yo fuese una niñita y no este muchacho que, Dios mío, sí, tenía que ser. Yo había adivinado esto, no sé cómo, y había tenido la idea de llamar alguna vez por la tarde a la puerta de mamá. Cuando ella preguntaba entonces que quién estaba allí, me gustaba decirle desde fuera: «Sofía», disminuyendo tanto mi voz que me cosquilleaba la garganta. Y cuando después entraba (con mi vestidito de casa con mangas levantadas, que parecía casi un vestido de niña), yo era sencillamente Sofía, la pequeña Sofía de mamá que se ocupaba del arreglo de la casa y a la que su mamá tenía que trenzar una coleta para que, sobre todo, no hubiese confusión con el feo Malte, si volvía alguna vez. Además esto no era deseable; le gustaba tanto a mamá como a Sofía que Malte estuviese ausente, y sus conversaciones —que Sofía continuaba siempre con la misma voz aguda— consistían sobre todo en enumeraciones de las fechorías de Malte, de las que se lamentaban. «¡Ah sí, ese Malte!» suspiraba mamá.[1]

Con su padre no le fue mejor, don Joseph Rilke había deseado ardientemente dedicarse a la vida militar pero los infortunios del destino lo condenaron a tener que abandonarla y terminar convertido en nada más que un mero oficial ferroviario. Contrario a su esposa nunca vio en su hijo a la tal *Sofía* sino que su anhelo siempre le mostró al futuro varón que se encargaría de hacer realidad el designio que él en su imaginación se había forjado para la estirpe Rilke. A saber, el de alcanzar las distinciones militares más relevantes.

Tamaña decepción se llevará al constatar no solo el poco equipamiento físico de aquel débil jovenzuelo, sino el escaso interés que este tenía por la disciplina de la milicia en flagrante contraste con su gusto pernicioso por la literatura, historia del arte y la filosofía. Decepcionado por su vástago, en un último, preocupado y sincero intento por encausarlo en el propósito decidido para el linaje, Rilke padre obliga a su hijo a inscribirse en la Escuela Militar secundaria de Sankt Pölten. Episodio que marcará el desgarro definitivo de la familia, pues no solo Rilke abandona a sus padres sino que por los mismos días a ellos el matrimonio se les acaba.

En lo que respecta a las notas nada hace suponer que fuera este un periodo complicado para el poeta, pues las que obtuvo son, en lo referido a idiomas —Alemán, Francés y Checo— y a Ciencias, excelentes. Sin embargo, la mayor parte de este tiempo lo pasó confinado a la enfermería debido a su débil constitución que lo hacía presa fácil de una constante seguidilla de dolores de cabeza y de fiebres. Tiempo después escribirá, en una carta dirigida al general-mayor von Sedlakowitz fechada del 9 de diciembre de 1920[2], que aquellos años fueron marcados por una permanente *"desesperación cotidiana"* de la que saldrá *"físicamente agotado y mentalmente maltrecho"*.

[1] Rilke, R.M., (1981). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid, España. Alianza Editorial. Traducción de Francisco Ayala. (p.70)

[2] Aquel militar solo le había escrito, cuando el poeta ya era famoso, si él era realmente ese *"cadete Rilke"* del que él guardaba recuerdo.

De este periodo de su vida solo tendrá un grato recuerdo, el del profesor, y capellán de la escuela, Horacek: *"guardo a ese amable sabio una gran veneración y un agradecimiento que dura por los años"*. Así se puede leer en la primera de las cartas que Rilke le envía a Franz Xavier Kappus, la del 17 de febrero de 1903, y con la cual se inicia una correspondencia, propiciada justamente por el *"amable sabio"*, que la mayoría de nosotros hemos leído en el breve libro, muy popular, titulado: *Cartas a un joven poeta*. Salvo Horacek, para Rilke los cinco años que pasó en el ambiente militar solo se pueden describir como un *"abecedario de los horrores"*.

Producto de estas vivencias se arraigan en el poeta dos actitudes ante la vida que resultan ser el germen de lo que se convertirá a la postre en su planteamiento estético:

1. Una búsqueda constante de lo permanente.

Y debido a los reiterados reclamos tanto de su padre como de su madre quienes nunca, a pesar de estar separados, le aceptarán a su hijo que se dedique a la literatura salvo que sea como una actividad accesoria a una actividad seria y principal:

2. Una lucha por mantenerse constantemente en el ejercicio de la literatura, pues ella ha devenido en el único remedio que le alivia de sus angustias y de sus males.



Franz Xavier Kappus.

Un ejemplo claro de esta búsqueda por encontrar algo permanente en lo cual poder inscribirse, así como de su dedicación constante a la literatura, se puede leer en la nota de presentación que el propio Rilke, de apenas 20 años, redactó para el editor del *Diccionario de poetas y prosistas alemanes del siglo XIX*:

> "Algunas palabras sobre mí:
> Desciendo, si doy crédito a viejas tradiciones, de una familia de muy antigua nobleza carintiana. Entre mis antepasados no figuran ni escritores ni universitarios. La vocación de

escribir no la he heredado de mi padre ni de mi madre, aunque ella tenga talento poético, sino de sufrimientos prematuros y de una amarga experiencia. A los diez años abandoné la casa natal arrasada por las disensiones. Durante más de cinco años, he padecido bajo el régimen odioso de la educación militar, para concluir, al cabo de tres años, y al precio de esfuerzos inauditos, los ocho años de colegio —con buenos resultados; aunque no para mi salud, que sale quebrantada.

Rilke, René María Caesar, nacido en Praga el 4 de diciembre de 1875, actualmente redactor del Jung-Deutschland und Jung-Oesterreich [Joven Alemania y Joven Austria]. Mi emblema: Patior ut Potiar[3]. Por ahora, mantengo una ardiente aspiración hacia la luz; por el porvenir, una esperanza y un temor. Esperanza: paz interior y felicidad de crear. Temor (herencia nerviosa excesiva): ¡locura!

He escrito teatro (Gleich und frei, Im früh-frost, inédito), relatos, crónicas (numerosos trabajos esparcidos en más de veinte revistas y próximamente reunidos en volumen), poemas líricos, psicodramas, crítica, etc. En mis horas de descanso, manejo el pincel. Soy igualmente improvisador.

Obras publicadas: Leben und Lieder [Vida y Canciones], *estampas y hojas de diario, 1894. Larenopfer* [Ofrenda a los lares], *1896 (Praga, H. Dominicus). Wegwarten-Cyclus; cuaderno I: Lieder; cuaderno II: Jetzt und in der Stunde des Absterbens, drama (a publicarse)*"[4]

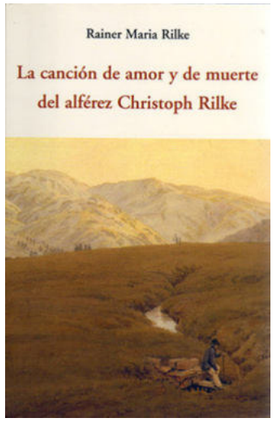
La nota publicada en el diccionario y el paso brillante, aunque breve, de su padre por la carrera militar, contribuyeron a generar la creencia general, replicada en varios estudios introductorios del poeta, de que Rilke venía de una tradicional familia de *"la más rancia nobleza carintiana"*. Rumor como vemos propiciado por el propio poeta y que se reforzará en el imaginario de este cuando en 1899 se tope con un documento oficial en cuya primera página se hace referencia a la muerte del joven Corneta Cristóbal Rilke, en 1663, combatiendo contra los turcos en Hungría. El poeta creyó al Corneta un antepasado suyo y producto de aquel fragmento encontrado escribió en apenas una noche, *"arrebatado por la exhaltación vital de este antepasado adolescente que, con las mejillas aún* cálidas de la infancia, atraviesa *el amor para encontrar la muerte"*[5], la que se va a convertir en la primera de sus obras ampliamente conocidas y difundidas: *El canto de amor y de muerte del Alférez Cristóbal Rilke*. Un particular poema en prosa, pero al tiempo salpicado de versos, que marca el final de su poética inicial de juventud y el comienzo de una producción lírica de mayor calidad. No obstante, su autor siempre considerará al textico aquel no más que como un ejercicio de improvisación. Irónicamente la que él considerá la menor de sus obras poéticas será la que tendrá el mayor éxito de todas ellas, incluidas incluso sus obras capitales. *El canto* llegó a alcanzar la impresionante cifra

[3] «*Soporto para tener el poder*» Expresión de origen desconocido, quizá de derivación plautina, citada por parte de aquel que soporta abusos y atropellos mientras espera el momento en el que podrá vengarse.

[4] Jaccottet, P., (1974). *Rilke por sí mismo.* Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores. Versión castellana Gabriel Rodríguez. (p.p. 11-12)

[5] Le escribe en una carta fechada del 18 de febrero de 1914 a André Gide.

de doscientos mil ejemplares publicados en 1920 y para 1970 ya iba por más del millón. Fue traducido además al polaco, al húngaro, al inglés, al italiano, al español y al francés. Tristemente para Rilke, aunque en efecto el heroico Cristóbal Rilke sí perteneció a una familia de nobles de Carintia, su familia no tenía nada que ver con la del poeta quien, esto es lo que se ha podido constatar, descendía de saludables y rozagantes campesinos alemanes.



El partícular anhelo de inventar para sí un pasado de alcurnia, le granjeó al poeta la fama de insoportable esnob. Hay quienes le achacan tal comportamiento exclusivamente a la desafortunada herencia en el hijo de un rasgo característico de la personalidad de la señora Entz[6], su madre: las desmedidas pretenciones aristocráticas. Cuentan que llegó a estar tan encegecida por ellas que no le importó hacer vivir a la familia durante largo tiempo, quizá más del que se podían permitir, bajo una fachada de riqueza, éxito y opulencia que no se correspondía para nada con las posibilidades reales de su ajustada economía. En la que quizá sea la más citadas de sus cartas, la del 3 de abril de 1903, Rilke le escribe a su amiga Ellen Key lo siguiente a tal respecto:

> "Mi niñez trascurrió en un apartamento mezquino y triste de Praga [...] Nuestro estado, que en realidad era pequeñoburgués, debía tener apariencia de plenitud, nuestros trajes tenían que engañar a la gente, y ciertas mentiras se consideraban algo natural."

No obstante, endilgarle únicamente a la madre el esnobismo del hijo, no nos explica nada. Rilke, desde muy joven y a lo largo de toda su vida, tendrá repetidas muestras de desdén hacia el dinero, la alcurnia militar y los cargos burocráticos, prefiriendo consagrarse por completo al oficio de la poesía antes que ponerle atención a aquellos. A este respecto Antonio Pau, uno de los más serios estudiosos de Rilke, dirá que *"es difícil imaginar otro caso en la historia de la literatura de alguien que sacrifique su vida por algo tan intangible como un puñado de poemas que estaba convencido que él tenía que hacer"*

¿Cómo es posible entonces que se ocupe con tanto ahínco en la tarea de construir tamaña mentira?

Vale la pena detenernos un momento aquí y preguntarnos:

¿Por qué era tan importante para Rilke el provenir de una antigua familia de abolengo?

La respuesta la encontramos inicialmente en un breve fragmento de la sexta carta de las *Cartas a un joven poeta*. La fechada del 23 de diciembre de 1903. En tal fragmento Rilke le expone sucintamente a Kappus su

[6] Phia Entz era hija de un rico comerciante y había nacido en una de las edificaciones más distinguidas de la elegante Calle de los Caballeros, Herrengasse, de Praga.

idea al respecto de la importancia de los antepasados, le dice que aunque ellos, nuestros antepasados, no nos conocieron, perviven en nosotros como fundación y como enlace a nuestro destino. Esta idea la va a reiterar en la última carta de tal correspondencia, la número diez que está fechada del 25 de diciembre de 1908, cuando le dice que tal fundación y enlace se da en "*…la sangre de nuestros antepasados, que incesantemente se mueve en nosotros y se combina con lo que nos es propio, para constituir aquello singular, no repetido, que somos en cada recodo de nuestra vida.*"



Carecer de antepasados equivale para Rilke a carecer de destino, a no tener futuro y a malograr la oportunidad de construir una obra de arte necesaria. Su afán por construirse unos ancestros no se debe entonces meramente al deseo exagerado de la fantochería aristóctrata sino a una sentida angustia de vida.

Philippe Jacottet, en su ensayo *Rilke por sí mismo*, comparte el fragmento de otra carta del poeta en la que vemos claramente la importancia que Rilke le confiere a la existencia de los ancestros:

> "Estar ligado con tales tradiciones, provenir de ellas, reconocerse en ellas en los recodos casi anónimos de la vida: ¿hay algo más confiable, más noble, más puro, más cordial? La lectura del Libro de la razón[7] me ha hecho ver una vez más hasta qué punto carezco de ese vínculo con un dominio familiar donde se sienta la acción y la tutela de los antepasados, recibidos y de alguna manera reconocidos por la naturaleza —crecer y durar—, y en el seno del cual su tumba no significa otra cosa que un ahondamiento de apropiación y de filiación, un último sí a ese sereno y familiar reino de la tierra…"

En el empeño por reconstruir unos lazos que le permitan afincarse en la vida, Rilke concebirá desde muy joven su idea del arte como una forma de ser en el mundo. Personalísima idea que con el paso de los años, y su desarrollo propio, decantará en método artístico. Este modo de vida que plantea el poeta prepara al ser humano para alcanzar la comunión con el entorno que él habita y establecer así contacto permanente con sus tradiciones y su porvenir. El camino que se ha de recorrer para alcanzar tal participación es exigente, requiere disciplina, debe ser transitado en soledad y el único motor eficaz para mantenerse en movimiento en él será el amor. No obstante, es apenas un camino que puede ser, o no, elegido. Tal como leemos nuevamente en la carta número diez a Kappus: *"El arte mismo no es más que una manera de vivir, y puede uno prepararse para él viviendo de cualquier manera, sin caer en la cuenta."*[8]

Un camino que se parece mucho a esa senda menos transitada de la que nos habla Robert Frost en su famoso poema *El camino que no tomé*. Al decidir transitar por ella, por la senda menos transitada, es justamente cuando se hace la diferencia. Como en el poema de Frost podemos ver reflejado el camino que Rilke considera que es el arte, les comparto entonces el mencionado texto del poeta estadounidense:

Dos caminos se separaban en un
bosque amarillo
Y apenado por no poder marchar por
ambos
Y ser un solo viajero, largo tiempo me
detuve
Y seguí uno de ellos con la vista hasta
donde pude,
Hasta donde hacía una curva entre la
maleza;

Luego tomé el otro, igualmente hermoso,
El cual quizá tenía mayores derechos
Pues estaba cubierto de hierba y le
hacía falta más trajín;
Aunque en este punto el transito por allí
Los había desgastado más o menos lo
mismo, en verdad.

Y ambos esa mañana estaban
cubiertos por igual
De hojas que ninguna pisada había
ennegrecido aún.
Oh, ¡reservé el primero para otro día!
Pero, consciente de que un camino
lleva a otro,
Dudaba de que algún día pudiera
volver allí.

Voy a estar diciendo esto con un suspiro
En algún lugar, dentro de siglos y siglos:
Dos caminos se separaban en un
bosque y yo…
Yo tomé el menos transitado,
Y eso ha hecho toda la diferencia.[9]

La teoría poética de Rilke es material para otra charla. Sin embargo, debo referirles rápidamente en esta, de manera suscinta y general, su esquema:

Tenemos entonces que el arte es un camino en el que se da la vida y por ello lo importante es transitarlo, la producción de la obra de arte es un valor agregado de este camino y el creador no debe afanarse por acceder a ella, pues ésta debe acontecer de manera honesta y natural. Si la obra de arte se da, en este caso: el poema, se caracterizará por ser un ente orgánico que le proporcionará al poeta/ser humano, un nuevo conocimiento tanto del mundo como de sí mismo.

Ahora fíjense ustedes cómo surge el poema y cúal es su ciclo:

Este organísmo será concebido a partir de un encuentro, que Rilke percibe muy similar a un encuentro erótico, entre el ser humano y el mundo.

Las fases de tal concepción seran las siguientes:

1. Después del encuentro con el mundo el poeta queda fecundado.
2. Este germen inicia su proceso de gestación en el interior del poeta.
3. Una vez completado el proceso de maduración el poeta da a luz un poema.

---

7 De Joseph de Pesquidoux, París, 1925

8 Rilke, R.M., (2000). *Cartas a un joven poeta*. Ediciones Elaleph Carta X (p. 92).

9 Frost. R., (1979). *Poemas Robert Frost*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Corregidor. Selección, traducción y prólogo Enrique R Revol. (p. 48) Traducción levemente modificada.

4. La calidad del poema depende de que el poeta esté lo mejor preparado posible para desarrollar dentro de sí el proceso de gestación.
5. El poema, tal como la sangre de nuestros ancestros, pervivirá en la naturaleza y deberá ser capáz de fecundar a los poetas por venir.

En el quinto paso se cierra el ciclo y como notarán al cerrase el ciclo vuelve a empezar.

Así las cosas los poemas ni son dictados por las musas ni son propiedad exclusiva de la imaginación o el intelecto del ser humano. En Rilke, los poemas se engendran en el cuerpo.

A este respecto se pueden leer, en la cuarta carta que el poeta le envió a Kappus fechada del 16 de julio de 1903, los siguientes pasajes:

> "¡ …sea reverente con su fecundidad, que es sólo una, así parezca espiritual o corporal! Pues también la creación espiritual proviene de lo físico, comparte su esencia, y es como una perpetua reproducción, más delicada, más maravillosa y perdurable…"

> "Y también en el hombre hay maternidad —me parece— espiritual y física; su engendrar es, asimismo, una manera de dar a luz; y hay alumbramiento cuando crea de su íntima plenitud."

La fecundidad hace referencia a la facultad innata en el ser humano de producir. Específicamente: de producir vida. En Rilke "arte" y "vida", todo el tiempo van de la mano. Reverenciar la fecundidad implica entonces para el ser humano el compromiso de asumir un proceso que lo mantenga lo más apto posible, tanto física como espiritualmente, para estar a la altura de tal labor.

Rilke considera esto tan importante que él mismo aplica a rajatabla en su vida privada el consejo que le escribiera a Kappus en la novena carta y en el cual lo insta a mantenerse del lado de *"la alegría donde se transparente el fondo"* y alejado de las emociones que solo sean producidas por la ebriedad y la turbación. En una carta a Rodin, fechada del 11 de septiembre de 1902, Rilke le dirá que:

> "Ansiosamente he evitado todo medio artificial para llamar a la inspiración; comencé por abstenerme del vino (lo que hago desde hace varios años), traté de aproximar mi vida a la naturaleza misma"

Un consejo que quizá no resulte novedoso pero sí, ya desde el año 13 a.n.e., muy importante de observar. Incluso Horacio en su famosa *Epístola a los Pisones* les hace caer en la cuenta, a quienes se formaban como escriores, de que no hay que abandonarse al simple talento pues este de poco vale si no se acompaña de trabajo, un trabajo que se emparenta con el entrenamiento de un atleta: *"Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué sirva el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide ayuda al otro y ambos conspiran juntos amistosamente. El que desea alcanzar a la carrera la meta deseada ha sufrido mucho, y lo hizo desde niño, ha sudado y ha pasado frio, se ha abstenido del amor y del vino; el tocador de flauta que toca en los Juegos Píticos ha aprendido primeramente y ha tenido un maestro."*[10]

Considerar al poema un ente que se engendra en el cuerpo del ser humano tiene varias consecuencias. Yo les referiré tres:

1. Rompe con la idea del carácter incorpóreo del texto poetico y le devuelve su carácter de manufactura, de obra hecha con las manos que tiene una entidad propia. Y digo devuelve porque fue Simónides de Ceos, el poeta griego, el primero en resaltar la naturaleza objetiva del poema en su famosa frase, del 470 a.n.e.: "La pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura que habla". Todo apunta a que el griego estableció tal comparación para hacer ver al poema como una mercancia que tenía el mismo valor de trascendencia en el tiempo, y efecto de ennoblecimiento y grandeza, que las obras del pintor o del escultor; ya que con sus epinicios[11] Simónides estaba entrando en el mercado de las obras que vendían y garantizaban la inmortalidad. La poesía, dirá el poeta, es mejor para perpetuar la memoria porque su estatus de realidad da mayor garantía de la eternidad en tanto que no la afectan ni la lluvia, que no le hace mella, ni el paso de los años, que no desgasta sus colores.

2. Incorpora el concepto de trabajo a la idea de poema. Este trabajo tendrá incidencia en dos niveles: en el poeta quien siguiendo una disciplina y un método deberá trabajar para cualificarse en el oficio. Y en el poema que ahora es susceptible de ser revisado las veces que sean necesarias hasta alcanzar la versión más perfecta posible.

En lo que respecta al poeta Rilke considera que son tres los puntos principales a trabajar: los ojos, que deberán recibir una educación visual la cual les permita llegar a *"mirar sintiendo"*; la memoria que fungirá a manera de banco de datos cuya aplicación le permitirá al texto tener vida propia —otro punto de encuentro con Simónides quien es considerado uno de los padres de la mnemotecnia—; y las manos, que deberán llegar a tener tal pericia en lo que hacen que parecerá que trabajan solas.

3. Implica la posibilidad de aprendizaje del oficio. A la luz de la idea de que el arte es un camino en el que se puede percibir la tutela de los antepasados, no resulta extraño suponer entonces la posibilidad de reconoer la existencia de grandes maestros en el oficio a quienes, en la medida en que le resulte necesario a cada individuo, se pueda recurrir en los momentos de desorientación. Estos *"maestros poderosos"*, como los llamará en una carta a Rodin Rilke, no deben injerir en el trabajo de quien se les acerca pidiendo consejo sino que deben ser capaces de convertirse en ejemplo de vida.

1899, el año del Corneta, será también el año en el que culmina la gran *Metamorfosis* de Rilke.

El proceso inició en 1897 cuando el poeta, en compañía de Lou Andreas-Salomé, realizará el que podemos considerar su viaje iniciatico. Luego de los dos meses que

[10] Aristóteles / Horacio, (2003). *Artes Poéticas* Madrid, España. Visor Libros. Edición y traducción de Aníbal González (Fragmento 410), (p.181)

[11] Canto lírico destinado a la alabanza de un atleta vencedor en los Juegos Olímpicos o en otros certámenes panhelénicos como los Juegos Píticos.

la pareja pasó en Wolfratshausen, el poeta ha adquirido conciencia de su oficio y está decidido a encontrar su propio método de creación que lo conduzca a cumlir con la obligación de crear una gran obra.

El primer cambio que se opera en Rilke se concreta en la transformación de su letra, el poeta pasa de escribir con una letra rígida, fría, escolar, de caracteres altos e inclinados, al acometimiento de una letra mucho más armoniosa y clara de caracteres redondos, acogedores y bastante más estéticos. En este cambio, que a primera vista puede parecer simple y sin importancia, se revela ya el deseo por alcanzar la claridad que está en la base del segundo cambio que les voy a mencionar: en aras de alcanzar la claridad Rilke entiende que debe cambiar la dirección de su mirada y que para ello debe iniciar un proceso de educación visual que le permita ver lo importante, a saber, aquellas cosas en las que vive lo eterno. Rilke está entonces *Madurando*, tal cual como él tanto le pedirá después a Kappus que lo haga, y en este proceso está adquiriendo una seguridad en sí mismo que antes no tenía. Deja de ser ese joven escritor ansioso y necesitado de reconocimiento, para empezar a asumir el nacimiento de este nuevo escritor que solo quiere encaminarse tranquila y resueltamente por el sendero en el que se accede a la vida y en el cual la obra se da de manera honesta y necesaria. Finalmente, y este es el cambio que a mí me parece más diciente, se deshace para siempre del fantanmasgórico René, y asume en adelante, por el resto de sus días, el nombre de Rainer María Rilke.

Quizá en el siguiente fragmento de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* algo alcancemos a ver de la razón de este último cambio:

> "No pidas a nadie que hable de ti ni siquiera con desdén. Y si pasa el tiempo y echas de ver que tu nombre circula entre los hombres, no hagas de ello más caso que de todo lo que encuentres en sus bocas. Piensa que se ha vuelto malo, y arrójalo. Toma otro cualquiera, para que Dios pueda llamarte en plena noche. Y guárdalo en secreto para todos."[12]

Antonio Pau en su conferencia titulada: *Rainer María Rilke, una vida para la obra*, plantea que es posible distinguir cuatro etapas en la obra del poeta. Ellas serían:

1. *Sentimental*, que se enmarca en sus años de formación en Praga entre 1891 y 1902.

2. *Objetiva*, que abarcaría el periodo de su estancia en París de 1902 hasta 1914.

3. *Cosmica*, una etapa de trancisión entre la segunda y la que vendrá a ser la cuarta etapa en la que el poeta a pesar de estar viviendo en París hará tres grandes viajes muy importantes para su desarrollo como escritor: uno a Capri en 1906, otro a Egipto en 1911 y uno final a España entre 1912 y 1913.

4. *Visionaria*, será la última de las etapas y se caracteríza por la forzada reclusión de Rilke en Suiza tras el inicio de la Primera Guerra Mundial y no poder continuar viviendo en París por resultar ser súbdito de un país enemigo. Esta etapa final va de 1914 hasta el 29 de diciembre de 1926, día de su muerte.

12 Rilke, R.M., (1981). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid, España. Alianza Editorial. Traducción de Francisco Ayala. (p.58)

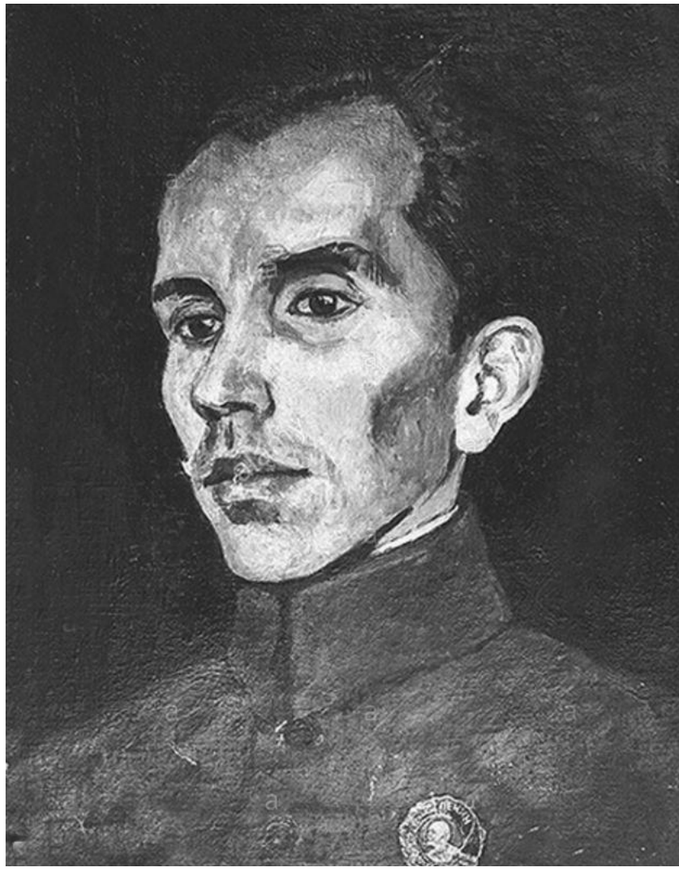
Siguiendo estas etápas, la segunda, la etapa *Objetiva*, es la que nos resulta de interés para lo que en esta charla queremos reslatar: los estilos pictóricos en la poesía de Rilke. Ella se caracteriza justamente por el acercamiento del poeta, en el deseo de aclarar su metodo de creación, a tres gandes fuentes que están totalmente del lado de las Artes Plásticas y de las que Rilke estraerá sus reglas y las trasladará a su escritura. Estas fuentes son: la colonia de artístas de Worpswede; el gran escultor Auguste Rodin —que por cierto su nombre completo curiosamente resulta ser: Francois Auguste René—; y el acercamiento al trabajo del pintor francés postimpresionista Paul Cézanne.

El resultado del aprendizaje obtenido en esta etapa se concretará y se puede apreciar en los siguientes libros de Rilke: *Libro de las imágenes* (Cuatro Partes 1902 – 1906), *Nuevos Poemas* (1907) y *La otra parte de los Nuevos Poemas* (1908) libro justamente dedicado a Rodin en reconocimiento y agradecimiento por todas sus enseñanzas.

Veamos entonces qué fue lo que aprendió y tomó Rilke de cada una de ellas.

Rilke y la mirada de Worpswede

Worpswede será el primer paso de Rainer María, luego de finalizada su transformación personal, en la senda que lo encaminará al encuentro con su método de creación. Heinrich Vogeler, un artista interdiciplinario: pintor, diseñador y arquitecto, con el que Rilke había trabado amistad en su visita a Florencia en abril de 1898, lo invita a conocer *Barkenhoff*, una pintoresca casita blanca, rodeada de abedules, que el artista ha diseñado y construído específicamente para que todos los elementos y espacios que la conforman estimulen la sensibilidad y potencien las habilidades de creación artística de sus residentes:



Heinrich Vogeler

> "Ahora tienes que venir algún día a sentir Barkenhoff cubierto de rosas. Te espera un

dormitorio pequeño y una sala de estudio tranquila. ¿Eso no te tienta?"

Le escribirá Vogeler a Rilke en el verano de 1899. Solo hasta agosto de 1900 Rilke caerá en tal tentación. Un mes después de su llegada, el 10 de septiembre de 1900, el poeta escribirá en su diario lo siguiente sobre el lugar que ha creado el pintor:

> "En verdad esto es un cuento de hadas. Me encuentro en una casa enteramente blanca, con fronstispicio, perdida en medio de jardines; estoy rodeado de cosas bellas y nobles, los cuartos están cargados del espíritu de un creador. Me siento en sus butacas soñadoras, me regocijo con sus flores, me miro en sus espejos y sus relojes se dirigen a mí como a su dueño. Ahí vivo, solo, siempre esperando[…]"[13]

Esta *casa de los abedules* se había convertido en el punto de encuetro de los pintores: Fritz Mackensen, Otto Modersohn y Hans am Ende, quienes se habían radicado en Worpswede en 1889 buscando alejarse de los cánones de la pintura oficial y con el deseo de desarrollar sus propios modelos y estilos pictóricos. Poco tiempo después, además del propio Heinrich Vogeler, se habían sumado a ellos Frizt Overbeck y Carl Vinnen. Paula Becker, Clara Westhoff —una escultora exalumna de Rodin con quien Rilke se casará hacia el final de su estadía en Worpswede— y Martha Schroeder completarán el núcleo de esta comunidad artística que con el tiempo se terminaría transformando en una pequeña colonia de artistas emergentes.

Allí llega Rilke.

La colonía de Worpswede se va a caracterizar por querer marcar y reinvindicar su independencia al respecto de las grandes academias artísticas de la época las cuales se ceñían a la idea, dictada por el Romanticismo, de la naturaleza como maestra. El grupo de aristas de Worpswede buscaba alejarse de la reproducción de la mera apariencia mientras exploraba diferentes caminos que le permitieran adentarse en la comprensión y el apropiamiento de la esencia íntima de las cosas. Esta nueva relación con el entorno natural la van a proponer específicamente desde la mirada al espacio abierto de la llanura contrario a los bosques y los castillos en los que se desarrolló el Romantisismo alemán y a los que los integrantes de la colonia les darán la espalda. Al respecto de este giro escribirá Rilke, en su célebre ensayo sobre Worpswede, lo siguiente:

> «En el romanticismo alemán hubo un gran amor hacia la naturaleza. Pero la amaron igual que un héroe de una novela de Turgeniev a una muchacha, de la cual aquél dijo: "amo a Sofía especialmente cuando me siento de espaldas a ella, esto es, cuando la pienso, cuando la veo en mi mente frente a mí, especialmente en las tardes, sobre la terraza…"
>
> […]Esos jóvenes que durante años se sentaron impacientes y no contentos en la academía "se voltearon —como escribió Runge— hacia el paisaje: buscaron algo determinado en esta indeterminabilidad". El paisaje es determinado, sin azar, y cada hoja que cae consuma al caer una de las más grandes leyes del mundo. 15 Esta legalidad que nunca se detiene y en cada mirada se consuma silenciosa y serenamente, hace de la naturaleza un tal evento para este grupo de jóvenes.»[14]

Esta mirada serena y silenciosa que propone la colonía del Pantano del Diablo se va a caracterizar entonces por ser una mirada que se pone frente a las cosas y cae sobre ellas como una caricia que poco a poco se asienta en lo más profundo de su interior. Una mirada que al tiempo que ve siente. Esta nueva mirada sobre el entorno será lo que Rilke aprende en Worpswede. *"Aprendo a ver"* podría decir como dice su Malte, pues en adelante su mirada sobre la naturaleza no será ya más la mirada que se pierde en la ensoñasión de lo que la naturaleza le inspira sino la que pretende posarse sobre las cosas y comprenderlas en su profundidad.

Una muestra de la aplicación de este *"mirar sintiendo"* se puede apreciar en los siguientes poemas de Rilke que encontramos justamente en su *Libro de las imágenes*:

Presentimiento

Soy como una bandera rodeada de distancias.
Los vientos venideros los barrunto y tengo que vivirlos
mientras aún las cosas en lo bajo ni siquiera me rozan:
las puertas aún se cierran suaves y hay calma en las chimeneas;
las ventanas no tiemblan aún y el polvo es aún pesado.

Pero yo noto ya las tormentas y como el mar me enarco.
Y me despliego y luego me hundo en mi interior
y me echo a tierra y estoy solo por completo
en la enorme tormenta.

Progreso

Vuelve a oirse más alto el rumor de mi vida profunda,
cual si corriera ahora entre orillas más anchas.
Las cosas me resultan cava dez más afines
y cada vez las imágenes más nítidas.
De lo inefable me siento confidente:
con mis sentidos como pájaros me alzo
hasta cielos ventosos desde el roble,
y en el día quebrado del estanque se hunde,
cual por peces llevada, mi sensibilidad.

Soledad

La soledad se parece a la lluvia.
Se alza del mar y corre hacia las tardes;
de las llanuras lejanas, remotas,
sube hacia el cielo, que siempre la guarda.
Y desde el cielo cae a la ciudad.

[13] Rilke, R.M., (2000). *Diarios de juventud*. Madrid, España. Pre-textos. Traducción prólogo y notas de Eduardo Gil Bera. (p.209) Traducción levemente modificada.

[14] Rilke, R.M., (2017). *Worpswede*. (Introducción). Traducción de Alexander Caro Recuperada de http://www.otroparamo.com/2017/08/15/de-rusia-worpswede-rilke-frente-al-espacio-de-la-llanura/

Cae en forma de lluvia en las horas
ambiguas,
cuando todas las calles se vuelven
hacia el alba
y los cuerpos, que nada han encontrado,
tristes, desengañados, se separan;
y cuando tantos seres que se odian
tienen que dormir juntos en una sola
cama:

la soledad, entonces, se marcha con
los ríos…[15]

Como bien podemos notar en estos tres poemas se da una identificación del yo poético con cosas: con una bandera en *Presentimiento*; con el agua en *Progreso* y de nuevo con el agua en forma de lluvia en *Soledad*. Elementos que se presentan en un paisaje en el cual se entrama su facultad de sentir: la bandera en el viento presiente en su interior la tormenta; los peces se llevan a la profundidad la sensibilidad del agua; la lluvia al caer toca cuerpos a los que siente tristes y desengañados para luego marcharse con los ríos. Textos en definitiva que son pequeñas pinturas que nos involucran e impresionan nuestros sentidos, que nos hacen sentir lo que las cosas sienten en ellos. Textos en los que se hace evidente que Rilke encontró el inicio del camino que lo conducirá a la respuesta de la pregunta que le escribiera a un amigo suyo, en los primeros días de Worpswede, cuando le dedicó su libro *Para festejarme* con el siguiente interrogante:

"Cuál es la tarea del poeta: decir lo que siente, o hacer sentir a todos lo que dice"

Rilke y las manos de Dios

"Honorable Maestro:
Me he propuesto escribir para las nuevas monografías de arte alemanas, publicadas por el profesor Richard Muther, el volumen dedicado a su obra. Así quedará cumplido uno de mis más ardientes deseos."[16]

Así comienza la primera carta[17] de la que será una nutrida correspondencia entre Rilke y Rodin. El poeta ha entrado en contacto con el escultor, y también se ha emocionado con su obra, gracias Clara Westhoff, exalumna de Rodín. La encomienda la ha recibido de parte del profesor Muther como una manera de ayudarlo a salir de una apretada situación económica por la que Rainer María estaba atravezando. Sin embargo, esto último no es lo que resulta más importante para el poeta quien siempre ha despreciado el "Brotarbeit" —el trabajo que se realiza obligado para ganarse la vida— sino que ve en la encomienda una oportunidad caída del cielo para acercarse como aprendiz a un personaje que Rilke consideraba como el último *"maestro poderoso"* aún con vida. Tal como se lo expresa en este fragmento de la carta que le envío en agosto de 1902 a poco menos de un mes de realizar su viaje a París:

[15] Rilke, R.M., (2001). *El libro de las imágenes.* Madrid. España. Ediciones Hiperión. Traducciones de Jesús Munárriz.

[16] Rilke, R.M., (1982). *Cartas a Rodin.* Buenos Aires. Argentina. Ediciones Leviatán. Traducciones de José D. Espeche Lavié

[17] Con fecha del 28 de junio de 1902



Rilke, pequeño.

"Toda mi vida ha cambiado desde que sé que es usted mi Maestro y que el día que lo vea será tal vez el más feliz de mis días. Porque en la tristeza vaga he infinita de mi juventud me parecía que todos los grandes hombres habían muerto desde hacía mucho tiempo y que en este mundo extraño no quedaban madre, ni maestro, ni héroe.

Recuerdo muy bien que, hace cinco o seis años, leyendo por primera vez un libro inolvidable de un gran poeta danés, Jens Peter Jacobsen, me propuse buscar a ese hombre y hacer todo lo posible para volverme digno de ser su discípulo, el más humilde, el profeta de su corazón ante los otros que aún no lo hubieran encontrado. Pero al día siguiente oí decir que ya había muerto, muy joven y muy solo, en una pequeña y triste aldea, muerto por los climas crueles de su sombrío país. Entonces mi soledad —esa soledad de niño despertándose en una inmensa llanura sin árbol y sin pájaro— me pareció que se tornaba más profunda y más desesperada. Es trágica la suerte de los jóvenes que presienten que les será imposible vivir si no logran ser poetas, pintores o escultores y no encuentran el consejo verdadero, hundidos en el abismo del desaliento; buscando un maestro poderoso, no son palabras ni indicaciones lo que buscan, sino un ejemplo, un corazón ardiente, manos que sepan hacer grandeza. Es a usted a quien buscan."

Rilke quiere entonces ver de primera mano cómo trabajan las manos de Rodin y aprender de ellas su método de trabajo. Para entender la relación que el poeta concibe entre el creador y sus manos les recomiendo que se lean una de las historias que Rainer María publicó en las *Historias del buen Dios*, la que se titula justamente *El cuento sobre las manos de Dios* y que les resumiré aquí para efectos de nuestro estudio —pero no se conformen con mi resumen vayan a leer la historia que es muy buena—.

En esta historia Rilke nos cuenta que luego de crear la tierra, sus cosas y los animales, Dios concentró toda su atención en la elaboración del ser humano, pero al concentrarse en esta actividad desatendió a la tierra. Un ángel le hace caer en cuenta entonces que al desantender la tierra han empezado a suceder

eventos desastrozos producto de tal desinterés, motivo por el cual Dios decide dejar a sus manos, en las que confía plenamente, la tarea de terminar la elaboración del ser humano mientras él pone en orden la tierra y no la vuelve a desoír. Su única petición para las manos es que una vez terminada su tarea le muestren el producto final. Lamentablemente la criatura se cae de las manos de Dios sin que Dios la vea finalizada, lo que hace que Dios se quede sin saber la verdadera forma del ser humano y tenga que verse obligado a fijarse en los pequeños cambios que se suceden en la tierra pues solo en estos detalles, que son consecuencia de la relación entre el ser humano y la tierra, al creador se le revelará lo creado.

Como ven el cuento además nos da razón de la idea de la relación que para Rilke se establece entre la concepción de la obra de arte y el artista.

Veamos ahora cómo es posible para el artísta llegar a terner tal confianza en sus manos como la que le tiene Dios a las suyas en el cuento anteriormente referido. Esa es una de las primeras cosas que Rilke aprende con Rodin. La respuesta es simple y no hay secreto alguno: con trabajo. Un trabajo exigente y disciplinado; un trabajo constante e incansable. Solo con la repetición del trabajo se alcanza la destreza que permite crear grandeza. De allí que para Rodin aquello que llamaban la «inspiración» no existiera, para él en el arte todo resultado satisfactorio es producto del trabajo cotidiano y de la paciencia.

¿Cuáles son las fases de este trabajo?

Primero se realiza, con absoluto rigor e imparcialidad, la observación. ¿Dónde se fija la mirada? En los detalles, pues solo en ellos se puede captar la esencia real de lo observado, lo más produndo de las cosas se nos revela justo en los pequeños detalles que se observan en la superficie. Detalles que por demás son los puntos de contacto que le permitirán luego a las manos desarrollar la segunda parte de este esquema que será la de utilizar la técnica que saben de memoria, que tienen aprehendida, para representar a través de ella la esencia de las cosas.

Este método que aprende de la convivencia con Rodin Rilke lo va a aplicar a su poesía y es así como deja de trabajar con poemas nacidos de las entelequias, los pensamientos y las ideas, para dedicarse a la elaboración de unos textos que nacen de la observación, con esa *mirada sintiente* de Worpswede, de las cosas concretas. Poemas a los que llamará «poema-cosa» y que serán los que conforman sus libros *Nuevos Poemas* y *La otra parte de los Nuevos Poemas*.

Quizá sea *La Pantera* el más famoso de los poemas de Rilke elaborados durante esta segunda etapa. Leámoslo:

La pantera

(París, en el Jardín Des Plantes)

Su vista se ha cansado tanto de ver pasar
los barrotes, que no retiene nada.
Le parece que hubiera mil barrotes
y tras los mil barrotes ningún mundo.

El suave andar, de pasos elásticos y
fuertes,
que se vuelve en el más mínimo círculo,
es cual danza de fuerza en torno a un
centro,
donde aturdida está una gran voluntad.
Solo a veces se aparta, sin ruido, la
cortina
de la pupila… Entonces una imagen
penetra,
atraviesa la calma en tensión de los
miembros…
y deja de existir dentro del corazón.[18]

Vemos como en este poema opera un acercamiento un tanto cinematográfico al objeto: primero se nos ubica en la mirada del animal, vemos los mil barrotes después de los cuales no hay ningún mundo; luego nos ubica en los ojos de la fiera y finalmente resvalamos al tiempo con la imagen que penetra al interior de su corazón.

A diferencia de los poemas leídos anteriormente aquí juegan un papel determinante los detalles: el suave andar en círculo, los pasos elásticos, la cortina de la pupila apartándose, la tensión de los miembros, generan la atmosfera determinante que da el contexto en el que podemos entender la caida de la imagen que deja de existir dentro del corazón. Sin estos detalles sería imposible sentirla y comprenderla.

Hay quienes además han querdio dar a este poema una explicación sicológica y han propuesto que aquí además se puede ver el proceso que propone Rilke que se opera en el poeta en relación con la imagen poética la cual lo afecta en su cotidianidad para germinar luego en su interior. Pero esa no es materia de esta charla.

Otro «poema-cosa» que no puedo dejar de citarles en este aparte, pues ilustra magistralmente el proceso aprendido con el escultor, es el titulado *Fuente Romana* el cual les comparto a continuación:

Fuente romana

Borghese

Dos pilas, la una sobrepasando a la otra
desde un antiguo y circular borde de
mármol,
y el agua inclinándose, suavemente,
desde la de arriba,
hacia el agua que la esperaba abajo,
quieta,

en respuesta callada a la que habla en
voz baja
y en secreto, mostrándole, como en el
hueco de la mano,
el cielo tras lo verde y tras lo oscuro,
como un objeto desconocido;

extendiendose ella misma en el
hermoso cuenco,
tranquila y sin nostalgia, círculo tras
círculo,
bajando soñadora, solo a veces,

gota a gota, por los colgantes musgos
hasta el último espejo, que desde
abajo, suavemente
hace sonreir a su pilón con
desbordamientos.[19]

[18] Rilke, R.M., (1991). *Nuevos Poemas I.* Madrid. España. Ediciones Hiperión. Traducciones de Federico Bermúdez-Cañete. (p.93)

[19] Rilke, R.M., (1991). *Nuevos Poemas I.* Madrid. España. Ediciones Hiperión. Traducciones de Federico Bermúdez-Cañete. (p.161)

Aquí notamos claramente que ya no existe una identificación de ningun yo poético sino que de entrada nos enfrentamos a las cosas, las pilas de marmol y el agua en ellas, y a su secreto diálogo. Obra aquí aquella mirada que se posa en el exterior y nos lleva al interior, pero además la resonancia que se da entre uno y otro ámbito, el interior y el exterior, nos devela este nuevo alumbramiento que son las cosas maravillosamente otras, aunque las mismas, bajo la mirada del poeta. La fuente es la fuente, el agua es el agua, pero las dos dialogan en voz baja sobre el cielo como si aquel fuera un objeto desconocido.

Rilke el perro

El lunes 22 de octubre de 1906 muere Paul Cezanne a causa de una neumonía que había contraído tras ser sorprendido por una tormenta mientras trabajaba en el campo. El pintor, obstinado como un perro, a pesar de la tormenta no se retiró de su lugar de trabajo sino hasta dos horas después cuando consideró haber terminado su labor.

Casi un año después, en octubre de 1907, se realizó en París el *Salón de Otoño* en el cual se dedicaron dos salas enteras para presentar la obra del pintor. Al final de la mañana del domingo 6 de octubre llegó por accidente a este *Salón de Otoño* Rilke, el poeta venía caminando distraidamente por las calles parisinas buscando librarse de la lluvia que caía insistente y de una extraña nostalgia que lo atormentaba. Al encontrar las salas dedicadas a Cezanne quedó tan impresionado con la obra del pintor que continuó asistiendo al *Salón de Otoño*, hasta el día de su cierre que será justamente el 22 de octubre, únicamente para sentarse frente a estos cuadros y aprender de ellos.

Uno de los puntos que impresionan al poeta de la obra del pintor es que éste ve cómo aquel utiliza el color para hacer surgir en sus cuadros los objetos sin la mediación de ninguna subjetividad reflexiva. No los interpreta, los presenta como son "*con la certeza y el interés objetivo de un perro que se ve en el espejo y piensa: ahí hay otro perro*"[20] Una dirección que él mismo va siguiendo en la elaboración de sus textos poéticos y un logro que considera que Cezanne alcanzó gracias a la educación de su mirada artística en la obra de Charles Baudelaire, más exactamente en su libro *Las flores del mal* y específicamente en el poema titulado *Una carroña*.

> "Puedes imaginarte mi emoción al leer que Cezanne hasta sus últimos años se supo de memoria justamente ese poema —Una carroña de Baudelaire— y que lo repetía palabra por palabra"[21]

Un poema que enseña que al ver en los objetos solo lo que son, sin juzgarlos, entonces aún en lo terrible y solo repulsivo se puede reconocer el mismo nivel de importancia con el resto de lo existente. Así las cosas no existen entonces temás que sean más poéticos que otros y nada hay que obligue a los creadores a apartarse de ningun tema existente. Reflexión en la que se prefigura ese famoso verso que Rilke escribirá bastante

[20] Rilke, R.M., (1978). *Cartas sobre CEZANNE.* Buenos Aires. Argentina. Editorial y Librería Goncourt. Traducción de Andrea Pagni. P. 63

[21] Carta del 19 de octubre de 1907

más adelante en la primera de *Las Elegias de Duino* y que dice: *Todo ángel es terrible.*

Luego de pasar casi un mes completo sentado a diario frente a los cuadros de Cezanne podemos decir que serán dos las características principales del aprendizaje de Rilke en su aproximación a la obra del pintor. Curiosamente para ambos el poeta utilizará la figura del perro.

La primera tiene que ver con la observación: el poeta debe entonces sentarse frente a las cosas tal cual como lo hizo el pintor "*como un perro se sentó ahí delante y se puso a mirar, simplemente, sin ninguna inquietud ni segunda intención*"[22]

La segunda tiene que ver con el proceso de composición: "*Todo ha pasado a ser, como ya he escrito, una cuestión de los colores entre sí: uno se recoge frente a los otros, se intensifica respecto de ellos, reflexiona sobre sí mismo. Así como en la boca de un perro, al aproximársele cosas diferentes se crean distintos jugos y se aprontan para actuar: algunos solo transformando, otros, correctores, procurando contrarestar un efecto nocivo, del mismo modo brotan dentro de cada color intensificaciones o atenuaciones con ayuda de las cuales se consigue resistir el contacto de otro*"[23] En el poema estas relaciones se daran evidentemente entre las palabras que lo conforman.

No obstante, más allá de estas especificaciones técnicas lo que Cezanne le deja a Rilke es la pasión y la entrega por el oficio. El pintor le enseña con el ejemplo al poeta algo que él ya intuía: que hay que entregarse

[22] Carta del 12 de octubre de 1907

[23] Carta del 22 de octubre de 1907



Autorretrato, Paul Cézanne (1839-1906).

por completo hasta consumirse en la tarea. Hasta que el oficio y la obra se conviertan en la vida misma.

En los siguientes poemas podemos apreciar una suerte de artes poéticas que tienen relación con la experiencia de Rilke en aquel *Salón de Otoño* de 1907. En los dos vemos la presentación objetiva y aseptica que el poeta está buscando, en el primero recordaremos lo de los temas no excluyentes y en el segundo veremos al perro convertido en el símbolo del artista:

El ciego

París

Mira, él camina e interrumpe
la ciudad, que no está en su lugar
oscuro,
como una grieta oscura que atraviesa
una clara
taza. Y, como en una hoja de papel,

está pintado en él el reflejo del mundo;
él no lo absorbe en sí. Tan solo su
sentir
se mueve, como si captara
el mundo en ondas muy pequeñas;

un silencio, una resistencia… y luego,
esperando, parece elegir a alguien:
entregado, levanta, como para casarse,
la mano, casi con solemnidad.

El perro

Alla arriba, la imagen de un mundo de
miradas
sin cesar se renueva, y tiene validez.
Sólo a veces, secretamente viene una cosa
y se pone a su lado, cuando él se abre
paso

a través de esta imagen, abajo,
diferente,
como es él; no expulsado, ni tampoco
aceptado,
y, como si dudara, dando su realidad
a la imagen que el olvida para, no
obstante,
volver, siempre de nuevo, aintroducir
su cara,
casi con una súplica, y casi compren
diendo,
muy cercano al recuerdo y, sin embargo,
renunciando: pues él no existiría.[24]

*

Después vendrán los viajes largos e importantes y las obras capitales de Rilke: *Las Elegías de Duino* y *Los Sonetos a Orfeo*. En ellas veremos un retorno del Rilke místico pero enmarcado en la evolución de esta forma que ha encontrado tras definir su método. En adelante entonces el poeta se entregará por completo a seguir el camino de la poesía que será el camino de su propia vida. Un camino que termina en el exilio obligado por el estallido de la Primera Guerra Mundial el cual fuerza a Rilke a aferrase a lo único en lo que ha podido fundarse a lo largo de toda su vida… la poesía.



Rainer Maria Rilke, 1906.
George Bernard Shaw /sc

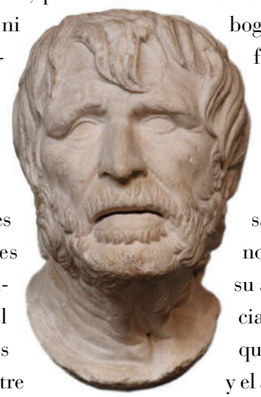
[24] Rilke, R.M., (1994). *Nuevos Poemas II.* Madrid. España. Ediciones Hiperión. Traducciones de Federico Bermúdez-Cañete

de fulgores y vestigios, en Ramón Cote

Por Isaías Peña Gutiérrez



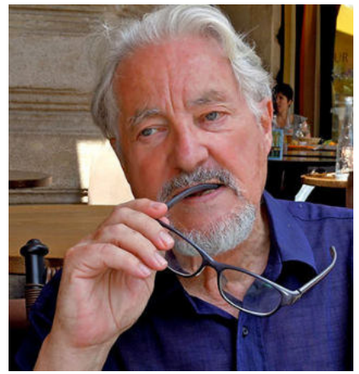
Tan pronto terminé de leer el libro *Botella papel*, del poeta colombiano Ramón Cote Baraibar, me pregunté por sus herencias o afinidades. Y no lo hice por prejuicios académicos, sino porque me sorprendió verlo alejado de las corrientes normales de la poesía colombiana e, incluso, latinoamericana. Nosotros solemos editar libros de poesía que son el resultado de la acumulación de poemas escritos durante un año, un lustro o una década, sin que los una ningún propósito en particular, salvo la motivación poética de cada día. Lo cual no invalida, por supuesto, la edición del libro, ni descalifica la calidad de los poemas. Pero el caso de libros como *Botella papel*, proyecta otros alcances tanto del poeta como de su poesía. Son horizontes y metas concebidos como grandes unidades, como apropiaciones de mundos latentes que no aparecían visibles ante los ojos del lector; o, pueden ser expresiones singulares de las conexiones entre las entrañas del poeta y las vicisitudes de los objetos que él entiende como suyos. Dicho de otra manera, utilizando palabras de Cote Baraibar, puede ser la apropiación de los fulgores y de los vestigios de lo que hoy nace y mañana muere por parte de quien a todo le duele y nada desperdicia, como lo es el verdadero poeta.



Hesíodo.
Copia romana de un original helenístico,
Museo Británico.

Esa fue mi primera sorpresa con este libro y por eso él me hizo recordar aquel viejo título de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, donde se habla de algunos dioses y, sobre todo, de los quehaceres de los hombres en el campo, como, por ejemplo, cuáles son los días buenos para la siembra o cuáles para pescar. Y pensé en otros autores colombianos, muy pocos por cierto, que hablan de los oficios humildes, de las cosas elementales, de las márgenes que por marcar los límites casi nunca nadie toca. Recordé a Castro Saavedra y a Mendoza Varela.

Sin embargo, aquellas asociaciones que hice sólo me sirvieron para reconocer en el libro de Ramón Cote Baraibar la distancia que él había tomado frente a todo lo anterior. *Botella papel* surge, por ejemplo, del lamento femenino que recorría las calles bogotanas hace algunos años y que fue perdiéndose entre el fulgor y los vestigios del tiempo y la memoria de la ciudad. Es la primera impronta de este bello libro y de estos poemas en prosa que nos sobrecogen y nunca nos abandonan, tal vez, porque su autor llegó en el momento crucial del apocalipsis a una ciudad que se desvanecía entre la neblina y el amañado progreso. El poeta recoge y enarbola en su portada el sonido que solo entenderían los habitantes de la urbe que crecía con unos incipientes recicladores. Esas mujeres recitaban al amanecer, al medio día, o al atardecer, por las calles solitarias, su lamento diario, la consigna que las acompañaba y sin la cual desaparecerían de sus propias vidas. Y el poeta no duda en tatuarlo en la carátula de su libro porque allí en sus páginas desfilarán, entre la euforia del estreno y el óxido del olvido, todos aquellos que con sus oficios y quehaceres harían vivible el presente que, inevitablemente, muy pronto se desvanecería. Ramón Cote, sin embargo, juega a la paradoja con su título. Dos sustantivos seguidos, sin coma, como suenan en el lamento de las mujeres, con la afectación fonética que ellas le imponen en su aparente quejumbre gitana, al ser trasferidos a la escritura, se convierten en algo casi surreal. La expresión "botella papel", entonces, se transforma en una imagen plástica, en una pregunta sin respuesta, en un grito que sale entre lastimero e inocente, y que, en el fondo, sólo está accediendo a una posible y pobre oferta y demanda. Al cierre del libro, en la página 81, donde comienza una breve segunda parte, de apenas cinco poemas, escrita en 1999, Ramón Cote nos entrega un poema titulado "Reservas de visibilidad" (es la sexta parte del libro, "Conjetura final"). En ese poema se sintetiza, a mi modo de ver, la idea central de su libro y podría sugerir otro título para el mismo.



Marc Augé

Es un texto que potencia lo dicho antes en todos sus poemas, que con cara y sello termina de redondear las dos realidades que han asediado al poeta cada vez que se ha enfrentado con algunos objetos propios de la ciudad (por ejemplo, un hidrante), o con los oficios y sus oficiantes bogotanos. En la primera parte de dicho poema dice: "De fulgores se componen los días", y cierra el párrafo diciendo: "Sólo por eso la vida parece eterna". Y en la segunda parte, del mismo poema, juega así: "De vestigios se componen los días", y cierra el párrafo así: "Sólo por eso la vida parece eterna". Para rematar, sentencioso y pensativo, con una línea final y aparte: "Entre fulgores y vestigios".

Esa línea (o verso) final ("Entre fulgores y vestigios") podría haber sido el título del libro. No obstante, el poeta se decide por el lamento femenino, por la composición surreal, por la voz alargada que se desliza por entre pavimentos, paredes y ventanas de las frías calles de la ciudad, por donde transitarán sus peatones (ahora recuerdo, también, a los poetas Luis Vidales y Rogelio Echavarría), sus fantasmas de oficios varios, tan necesarios para todos quienes vivimos la ciudad, pero tan ligeros en los mapas de la memoria urbana.

Porque otra de las características de los pobladores de este lujoso y humilde, desgarrador y acentuado libro de poesía en prosa, es la de que ellos jamás trabajaron en lugares fijos, en oficinas sedentarias. Fueron siempre nómadas, transeúntes, fugaces y necesarios como la luz, dueños y poseedores de los no lugares, como los denominara Marc Augé. Entre el fulgor de sus vidas y el vestigio que obligados construyeron, se forjó una estela fugaz, como si fuera la función en una sala de cine, que se fue disolviendo en la flaca memoria humana. Todavía algunos de esos pobladores ambulantes se atraviesan en los semáforos; otros, apenas los recordamos, y con estos poemas de

Ramón Cote, sin embargo, advertiremos que reposan anclados en la breve eternidad de nuestros espíritus. Quiero citarlos (algunos son personas de carne y hueso; otros son sujetos materiales que haciendo ósmosis con los humanos pasan como unicornios azules ante nuestros ojos; y otros son objetos que se hacen sujetos al hacer presencia permanente ante nuestros ojos). Y los cito en su orden de aparición para recordarlos a todos: las demoliciones, el repartidor de carbón, los fotógrafos del parque, los zapateros ambulantes, el jardinero, los vendedores de corbatas, el afilador, el carruaje de los calderos, el melancólico errante, las casas de electricidad, los buses, los hidrantes, las bicicletas de carnicería, el Pasaje Almirante, el muro de la 67, los taxis, las camionetas de lavandería, el trueno y la lluvia, el último cartero, la Ciudad de Hierro.

Esta relación alude a objetos materiales, a sujetos mecánicos y a sujetos biológicos. El poeta ha detectado que la vida humana ha superado las clasificaciones que antes aludían a los sentimientos y afectos de los seres normales. Ahora, la unión permanente de un hombre sobre la bicicleta de reparto, ha desencadenado otra forma de ser. Y así con las diferentes clases de automotores, llámense camioneta, bus o taxi, especies de unicornios con cabeza de hombre y cuerpo de carrocería. Todos esos seres, nos ha hecho caer en cuenta el poeta, nacieron bajo el fulgor de todo nacimiento y luego han ido convirtiéndose en los vestigios de una ciudad que todo lo demuele de manera apresurada. El poeta siente por todo esto un poco de nostalgia, nostalgia que muy pronto es superada por una rabia desconsolada, por un cifrado desencanto que no se cansa de preguntar acerca del por qué de la extrema brevedad que separa la vida de la muerte, que separa el fulgor del nacimiento de la tristeza del vestigio, del ser para desaparecer.

Botella papel, en síntesis, es el mapa inevitable de los recorridos de unos fantasmas que todos conocimos en las calles, en las esquinas, en las paredes, en los andenes, en su cielo y en su lluvia, que veíamos sin ver, que nuestra retina no imprimía del todo porque pasaban fugaces en una película parecida a la cinta de Moebius, y que, por fortuna, el poeta ha detenido en estos bellos e inteligentes poemas finiseculares.

Por último, los poemas de este libro de Ramón Cote Baraibar, escritos a doble "columna" -porque luego de la historia-semblanza-cuento-poema, por ejemplo, del "Jardinero", viene la "Oración por el jardinero"-, construyen una textura interna de extraordinaria riqueza. En "Bicicletas de carnicería", el poeta escribe: "Por las alacenas vacías, por las vajillas incompletas, por las baldosas enceradas al extremo, por las mesas de planchar, caminan ahora solitarios alacranes". El tejido de cada poema nos da todos los vasos comunicantes de unos seres vivos que pasaron de la euforia del estreno a los desafueros de unos vestigios apresurados. Duele saber que todo se ha oxidado, pero se siente el amparo del poema que no nos dejará fracasar, porque las bicicletas seguirán pasando de derecha a izquierda. Porque, como dice Ramón Cote en su poema al hidrante, a veces es lo mínimo lo que nos salva.

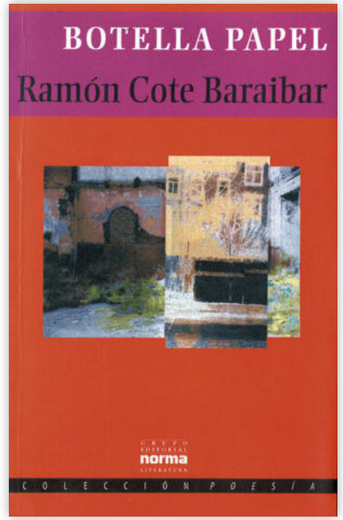
(Bogotá, Casa de Poesía Silva, agosto de 2016)

BOTELLA PAPEL

Ramón Cote Baraibar. Primera edición. Norma, 1998.
Tercera edición, Taller de ediciones Rocca, 2016

Demoliciones

Esta es la provincia más saqueada, la princesa impotente sepultada entre las zarzas. Este es el territorio del eco, el espacio elegido por la pasión heráldica de la humedad para trazar con la punta de su espada el inicio de todas las destrucciones.



Sólo los niños comprenden que las casas demolidas son el lugar indicado para inventar sus ceremonias y convierten los lavaderos sin pedir permiso y con los ojos abiertos hasta la tiniebla, en improvisados altares del sacrificio. Reúnen ladrillos como si participaran de algún rito iniciático y se sientan alrededor de los escombros con la seriedad exigida en los templos. Y le asignan a la escalera desolada, a su aturdido caracol de madera, el poder de un observatorio.

Aprovechando la llegada de la noche amontonan los desperdicios arrojados por los vecinos, recogen el pasto seco desdeñado por los jardineros y encienden una fogata con ese resto milagroso de alcohol que empapa las botellas vacías. Para algunos ese será el primer recuerdo del fuego, el ardor de su nombre pronunciado en la combustión de las llamas.

Sobre la pared huérfana, descubierta y desprovista de la casa vecina, más allá de los restos de azulejos de los baños y casi a punto de tropezar con el cielo, se arrastra una línea diagonal que marca el perfil de la casa desaparecida, como una cicatriz brutal y dolorosa. Los nuevos propietarios se apresuran a levantar, como una lápida intrusa, la valla que anuncia la empresa encargada de la demolición y el torpe dibujo a colores del próximo edificio

El último cartero

Las mariposas de Madagascar, los volcanes de Guatemala, los reyes de Suecia, las salamandras rosadas de Nueva Guinea perseguían al cartero por las calles en un séquito transparente.

La costumbre lo obligó a aprender el nombre científico del Ombú y la Araucaria, a sentir el poder emblemático del Arce y del Roble, a saber el año de la invención de la locomotora, a repetir la fecha de la proclamación de la independencia de Cabo Verde.

Con frecuencia se le veía sentado en un andén mirando con melancolía los leones de Somalia, las plantaciones de té de Ceylán, las antiguas posesiones portuguesas, las zafras de Cuba. Era el momento de sentir la inmensidad del mundo en el temblor de las manos, de coleccionar su resplandor, era cuando el cartero poseía los países por la fuerza de la nostalgia. Muy adentro de sus ojos una estampilla era suficiente para escaparse al paraíso.

Se sabía emisario y recorría la ciudad en su bicicleta cargada de noticias, con la dignidad de quien asume que su labor es decisiva y que su linaje alguna vez fue noble. Llegaba ante las puertas con la impaciencia de Marco Polo por contar sus aventuras, y se retiraba como un modesto Magallanes, perturbado y feliz por las conquistas ajenas.

Su silbato rudo, irrumpidor, cortasueños, como de barco entrando a puerto al amanecer, como de tren en tránsito, era el drástico llamado de las lejanías, de las familias dispersas, era la negación de las distancias.

Así iba el cartero por las calles, de azul, atesorando en su bicicleta los ajenos milagros.

Oración por el cartero

También desaparecieron los emisarios de azul, los fallidos filatelistas, los aspirantes a botánicos, los absortos ante las cataratas de Iguazú, los coleccionistas de acantilados, los mudos ante las maravillas.

Sin oficio definido deambulan los carteros por sus antiguas posesiones identificando las casas donde una vez entregaron una carta que llevaba una estampilla del Camino de Santiago.

Sigue golpeando en sueños las puertas que se abrían con sorpresa, continúa atando meridianos, inventando países, así todos los renglones que vuelan por el aire no sentirán el miedo a la pérdida ni el escalofrío del desamparo.

Ya es hora de que abras esa misteriosa caja de madera que reposa debajo de tu cama, que nunca llegó a su destinatario y muere mirando esa colección de coleópteros, ya que no pudimos darte nada mejor que esta triste carta de renuncia por no haber sido capaces de restituir tus poderes, de devolverte el mundo que querías.

Ciudad de hierro

Parecía estar en fuga. Desde la violenta curva que revelaba en lo alto de un monte toda su agitación, la Ciudad de Hierro giraba oxidada, oliendo a león pensativo, a cautividad dolorosa, a barrotes de reclusión, a derrota adentro.

Las luces eran más color mostaza que amarillas. Hileras de bombillos colgaban en la noche como trapecistas, mientras que los visitantes hacían largas colas delante de un cohete de metal que giraba enloquecido como una brújula envenenada por su cercanía al polo magnético.

Aún en su máximo esplendor la Ciudad de Hierro olía a desalojo, caían espesas gotas de óxido de su alegre fatiga sobre una arena que subía imprudente por los tobillos. Todo parecía girar por última vez y los propietarios y sus respectivas mujeres se asombraban de que los caballos del carrusel todavía aguantaran sobre su lomo el peso tenue de los niños.

No era la muerte la que merodeaba. Eran sus emisarios que husmeaban como perros hambrientos bajando desde el monte, afilando sus colmillos para cortar los cables de la luz, para ir poco a poco contagiando de caries al acero, para provocar el fatal accidente.

Olía a desalojo desde el principio, a traje de huérfano, a felicidad de desahuciado, a caída de diente. Despiadadas termitas desmoronaban el esplendor de la Ciudad de Hierro.

En la invisible defunción de los metales, se abrían paso los dedos de la desolación, se arrastraban sus hilos letales. Cancelaba así la alegría su deuda perpetua con la muerte.

Oración por la ciudad de hierro

Si lo que se ve por vez primera es nacimiento y desconcierto, por qué era tan dolorosamente palpable la invasión del exterminio. Si lo que se conoce es fundación y asombro, por qué un dolor indeterminado, una aguja nos cosía los labios con su desolación. Si no hay comparación o relato similar, por qué la Ciudad de Hierro llamaba a escombros, dejaba su huella morada en las uñas por varias semanas. Si era la campana de la alegría la que nos convocaba, por qué se sentía latir su cementerio.

Una resistencia a la desaparición era lo predominante. Gruesos hombres con máquinas de energía desafiaban la capacidad de aguante de los visitantes mediante una controlada descarga eléctrica que hacía doler los huesos. Luchadores con frío doblaban gruesas barras de hierro, vigilantes y mecánicos corrían por todas partes para mantener cerrada la boca de los tornillos, para sobornar a las láminas de metal para que no hicieran la huelga planeada desde hace tantos años, para mantener en funcionamiento un día más a la alegría. Diversos payasos corrían con torpeza intentando parar la fuga de los carritos chocones, y las chispas que anunciaban un inminente cortocircuito eran vistos como una coreografía adicional, como un detalle vistoso, siendo que la muerte tenía puesta su guadaña en todas las nucas de los visitantes a la Ciudad de Hierro.

Así durarás en la memoria hasta que te arranquen de una vez por toda de los altos pastizales y te condenen a la chatarra.

Repartidor de carbón

Como encontrar una barra de aluminio atravesada en la mandíbula de un buey. Como descubrir una breve cabeza de obsidiana en un arcón. Como mirar por una cerradura y ver un amanecer no merecido. Tan imposible como todo esto, tan melancólico y solitario a la vez, era ver aquel camión verde que con la puntualidad de un sacramento repartía cada mes el carbón. En la cuesta su esforzado corazón se anunciaba vociferante, moribundo, y se detenía al frente de la casa como si entregara agónico la noticia de la caída de la ciudad de Troya. Después un hombre, envuelto en costales, arrojaba su carga resonante y angulosa en un baúl pintado de naranja.

Como abrir una biblia y encontrar tres hojas de laurel. Como levantar una piedra y recordar un nombre. Como reconocer al mismo caracol a cien kilómetros de distancia. Tan imposible como todo esto, tan melancólico y solitario a la vez, resulta encontrar quince años más tarde al mismo repartidor del carbón realizando su oficio, doblado por el esfuerzo, empeñado en demostrarle al cielo que un hombre ha hecho ese trabajo durante toda su vida, que escarbó entre las minas, que le robó el hilo a su mujer para coser sus costales, que soñó con excavaciones infinitas, con túneles, y que lo perdonen por no haber hecho nada más que eso.

Oracion anticipada por la muerte del carbonero

Parece que nunca llegará el día pero entonces, a sus pies, rodarán afilados fragmentos de carbón y un reducido grupo de pequeñas esquirlas se resistirá a abandonar el apretado reino de sus zapatos. Si buscan en sus bolsillos, si vuelven a buscar, encontrarán un puñado de diamantes renegados que caerán al suelo formando un hexaedro, una región exacta, iracunda y opaca, parecida al tono de su voz.

Nadie podrá borrar de su cara el color oscuro de su trabajo, añadido a su piel como una adopción natural. Nadie podrá explicar el tamaño de sus pulmones, hinchados como pechos de paloma. En la hora de

su muerte, nadie podrá cerrar sus atónitos ojos de minero ambulante.

Que nadie se atreva a contar sus cejas de jabalí. Quien lave por vez primera su traje de sacerdote. Quien pase los dedos sobre la comarca de sus manos inmensas, quien salte a lo largo de su curtido cuerpo mineral, advertirá su confianza en la cremación, su total convicción en el poder de las cenizas.

Zapateria

Al comienzo una tácita ley dictada por la infancia explicaba todas las cosas. De este modo, todas las furgonetas, así se llamaban entonces, que se quedaran varadas al lado de un parque, que sufrieran alguna avería irreparable en una calle cercada por desperdicios, de manera inmediata se convertían en una zapatería. Pero esa ley incluía una cláusula más drástica. Para cumplir su orden original, tenían que ser amplias como para transportar la primera remesa de carne del matadero, redondas sin discusión, y sobre todo, tenían que estar pintadas de verde.

Siguiendo al pie de la letra el dictamen de esta orden estricta, apareció en el barrio un hombre robusto y oblicuo, como si hubiera sido despedido de su antiguo trabajo de luchador por una molesta hernia discal.

Su trato hosco, su presencia muda y notoria, no fueron obstáculo para realizar a cabalidad su oficio de zapatero. En la penumbra de su caverna olorosa a pegante se divisaban ídolos enmascarados, revistas amontonadas que se disputaban la estrechez del espacio con unas máquinas inútiles y varios objetos de diversa procedencia recogidos sin discreción.

A la brusca aparición del fondo de su carro le seguían una serie de observaciones incomprensibles, una larga enumeración de dificultades, que no dejaban más escapatoria que acatar con prontitud sus mandatos. Nunca se escuchó una reclamación en su vagón desvalido.Trabajaba despacio delante de su furgoneta verde, como un santo extraviado de sus funciones evangélicas, como un mártir del deporte, desproporcionado y huérfano. Después de las demostraciones de su altanería, resultaba inexplicable cómo en sus manos

las puntillas suspendían por un instante su fiereza, cómo el cuero se abría solícito al llamado de sus agujas encorvadas, cómo el martillo podía trabajar en lo blando, cómo entre sus dedos el betún iniciaba su densa avalancha.

Al dar dos pasos y mirar orgullosos las calles impacientes, se sentía palpitar en los zapatos su extremada entrega, el dolor del desprendimiento, como si el zapatero en cada trabajo le hubiera cerrado el camino a su propio extravío, como si pidiera disculpas por la brutalidad de su corazón.

Oracion por el zapatero

Por sus manos olorosas a pegante, precedidas por el protocolo de la intimidación, cruzó nuestra infancia. En ese país profundo que se aloja al fondo de los zapatos, sus dedos intentaron corregir el error de sus actos.

Una clara noción de lo ausente. Una línea divisoria entre el uso y el exterminio. Una delgada balanza que inclinaba con obstinación su carga hacia el lado de la pérdida, caminaba con nosotros.

Ya que en tu improvisado confesionario se dieron cita de par en par y de noche en noche todas tus ausencias, y que viste en nuestros zapatos todas los fantasmas que te negaron su compañía, dime dónde estás en este momento, ahora que las leyes de la infancia no se cumplen, ahora que la comprobación de la inocencia es dolorosa. Dónde estás, zapatero ambulante, en qué vehículo atrofiado reposan tus huesos, cuál es la mujer que tiene clavadas tus agujas de ojos dilatados, en qué negocio cuelga tu foto y se reza y se recuerda tu pasado de luchador. Dime si tu corazón huele a desprecio y a pegante.

Desciende abriendo los brazos hasta esta página en blanco y muéstrame los huecos que te hiciste en cada mano.

Fotógrafo de los parques

A mi hermano Pedro

Como un general ante el paredón, el fotógrafo de los parque alzó su mano firme en señal de detenimiento. Su orden resonó como una detonación entre los transeúntes y el cielo quedo cubierto por una estampida de palomas.

Lo suyo son los domingos. Los domingos soleados y sin escapatoria. Ese día sobresale en medio del parque una flor alta y paralítica que se apoya con decisión sobre tres largas muletas de la guerra de los mil días. En su cúspide, se aprieta un halcón negro, rectangular y milagroso, que abre y cierra su párpado metálico a petición de los amantes.

Son secretos los procedimientos de su propietario y su inclinación pertenece a otro jardín, donde la muerte como un despiadado coleccionista se apresura a guardar cada uno de los retratos, para después en su gabinete virarlos al sepia.

Hablando ceremoniosamente con su halcón bajo un trapo que alguna vez fue negro, cruzando palabras desconocidas, la ciudad amplió sus límites, se le fue de los labios. Su maquinaria de origen alemán, de nombre altisonante y preciso, detuvo al tiempo, pero otro tiempo tiempo lo tocaba por los hombros, como un azucena blanca.

Su repertorio de frases costumbristas era breve pero eficaz. “Hasta que la muerte nos separe”. “Al fin solos” o aquel “Quién iba a creerlo” enmarcaban a los fugitivos con sonrientes querubines, quienes guardaban esa foto a la altura del pecho hasta el día de la bala perdida, del incendio, de los santos óleos.

Después, ya se sabe. Vino la proliferación de cámaras manuales, los cursos acelerados para fotógrafos, la paulatina deserción de las plazas, la desconfianza hacia las estatuas ecuestres. Y su clientela huyó como los aviones de balso que le disputaban la posesión del cielo.

Cada mañana sobre el muro de la sesenta y siete la sombra veloz de los pájaros, los gritos de felicidad de los mirlos y el vuelo de las palomas escriben con frases indecisas y livianas y plumas, un salmo de agradecimiento al amanecer. A esa hora, su altura se convierte en un evangelio. Ya por la tarde un ángel se acerca a este atril y pasa con sumo cuidado otra página. Solamente allí ha quedado registrada la pequeña petición de los copetones.

Oracion por el muro de la sesenta y siete

Jamás la humedad te cedió su enredadera ni el musgo te marcó con sus sellos de lacre verde. Tampoco hubo ni tomillo ni begonias, ni prosperó en lo más alto de tu frente un apretado manojo de flores púrpuras.

Después de caminar por tantas ciudades y anotar en una libreta el nombre de las calles -Alfilerillo (Toledo), Calleja del Niño Perdido (Córdoba), Mediodía Grande (Madrid), Palacios Confusos (Coimbra), Calle de las Ventanas de Hierro (Cartagena)- por más que lo intentara, a mi memoria siempre regresaba con un reclamo tu cantidad erguida, tu desmesura cómplice.

Me rodeaste con tu abrazo amarillo. Y cómo nos igualaba entonces la miseria del cielo. A la luz de las tardes nos reconocimos semejantes. Compartimos cada miércoles el cuartel de la soledad y fuimos aliados. Yo pertenezco a tu comarca carente.

Reservas de visibilidad

De fulgores se componen los días. Encontrar de repente una escalera de piedra ablandada por el manso pregón del musgo. Descubrir un fotógrafo detenido en un parque, iracundo de eternidad ajena. Admirar una tarde, entre las islas, un alargado juguete de madera rodar sobre las tablas de un muelle. Hallazgos que nos llaman al orden, que ocupan el espacio de su revelación y arrojan para siempre su claridad inmediata. Y ya no podemos ser los mismos. Tantos hallazgos nos aguardan. Sólo por eso la vida parece ser eterna.

De vestigios se componen los días. Por ejemplo, cruzar un martes delante de la casa abolida. Y recuperar muros repletos de ladridos y sentir el viento lejano de las carcajadas como truchas transparentes luchando entre las camisas. Empuñar manijas. Repetir un nombre en el eco sin escapatoria de los baños blancos. Bajar por calles que obligan al pie a detener su impulso y a enderezar el cuello. Vestigios que nos llaman al orden, que ocupan el espacio de su revelación y arrojan su claridad inmediata. Y ya no podemos ser los mismos. Tantos vestigios nos acechan. Sólo por eso la vida parece eterna.

Entre fulgores y vestigios.

Giacomo Leopardi



entre el EROS y la MÍSTICA

Por Nelson Osorio

En nombre de una tradición ancestral que ligaba el ilustre nombre de la estirpe al santo cruzado Taldegardo, el anuncio del nacimiento del primogénito de la casa condal de los Leopardi, di San Leopardo, sería repicado por un carrusel de campanas que partiendo del palacio solariego de Recanati, alcanzaría de torre en torre la catedral de San Leopardo en la vecina Ósimo, pasaría a la románica y primorosa San Ciríaco de Ancona, hasta llegar al venerable santuario de la Señora de Loreto, donde el legado pontificio, cardenal Ciccognani, anunciaría a la Augusta Santidad del Papa Pio VII Chiaramonti, que el linaje milenario de los Leopardi di San Leopardo, contaba ya con un nuevo heredero.

Era el 29 de Junio de 1798 y Giacomo Taldegardo Francesco di Sales Saverio Pietro, llegaba a este mundo como lo atestiguaría la comadrona: "con los ojos abiertos, muy azules y muy abiertos".

La parturienta marquesa Adelaida Antici – Mattei, condesa Leopardi, la abuela duquesa Virginia Mosca, la tía princesa Olimpia Corsini – Salimbeni, pronto difundirán por Milán, por Roma y Florencia, que Monaldo y Adelaida eran padres.

Y fue fiesta noble y campesina en la bucólica Recanati, de 4.000 almas feudalmente recogidas alrededor del palacio Leopardi, en verde colina de frente a un mar azul profundo, color turquesa adriática, en un perdido rincón del ultimo dominio temporal de los Santos Padres: el anacrónico Estado Pontificio.

El niño conde había apenas abierto los ojos de su alma al mundo en edad más que precoz, allí en aquel particular lugar natal, entre mar y colinas, cuando ya empezó a meditar sobre tres elementos existenciales profundos de su trasegar vital: el dramatismo, la temeridad, la rebeldía.

No existe página sobre Giacomo Leopardi que no se refiera a la tragedia espiritual y aun social, de su breve vida. A la hostilidad del medio circundante y más allá, a la frustración angustiada y angustiante de sus sentimientos; al asfixiante círculo familiar anclado, casi que patológicamente, a un orden reaccionario y decadente; a sus propias vicisitudes materiales; al amor o quizás a la irrealidad nunca consumada de sus devastadores enamoramientos sin respuesta; a los raptos contradictorios de tristeza y energía y de contemplación y sensualidad; a la depresión melancólica que le sojuzgaba como un tirano a su esclavo; a su orgullo de casta en pugna con su ideario de igualdad; a su ironía, su vanidad, su contemplación exaltada del cosmos, del infinito, de un mañana que profetizó con visión de Casandra y llanto de poeta, mientras agonizando a los 38 años, divisaba la cima del Vesubio coronada en llamas:

El infinito

Siempre amada me fue está colina
solitaria
y esta espesura que por todas partes
del último horizonte el ver me impide.
Mas sentado y mirando interminables
espacios, encuentro tras de sí,
sobrehumanos silencios y
profundísima calma e imagino en mi
mente, hasta que por poco ya,
estremezco mi propio corazón. Y
cuando el viento oigo rugir
entre la boscosa fronda, yo mismo al
infinito silencio,
a este susurro voy comparando
y en lo eterno pienso y en la edad que
ya ha muerto
y en la presente que vive y en su voz.
Así, en medio de tal inmensidad se
ahogan mis pensamientos
y el naufragar en este mar me es dulce.

Los años de verdadera reclusión pedagógica en la colosal biblioteca paterna de 30.000 volúmenes, algo de veras impactante a pesar de los 5.500 metros cuadrados del palacio Leopardi, trascurrirán bajo la severidad draconiana de sus diversos preceptores eclesiásticos. Entre ellos un pintoresco jesuita mexicano, expulsado del virreinato de la Nueva España por Su Católica Majestad Carlos III, el Reverendo José de Torres, originario de Veracruz (interesante conexión del joven conde Leopardi con el mundo hispano). Este contacto ciertamente le habilitará para ampliar sus espacios intelectuales hacia la observación de la naturaleza, su conexión con la historia, el progreso de la ciencia. Todo a la vez, con avidez de sediento. Con verdadera ansia cósmica, quiso Leopardi descifrar las vías del cielo reservadas de antiguo a los astrónomos y remontándose incluso mas allá de los griegos y romanos, a los primeros habitantes de la tierra, solo recordados entre la fábula y la leyenda.

Tenía el apenas púber conde Giacomo un desmesurado, un insolente deseo de gloria sapiente, y el orgullo profundo de sentirse culturalmente "itálico".

En sus ojos juveniles y en la dedicación casi frenética a los estudios, mostraba ya una virilidad guerrera de propósitos que no logrará ser nunca doblegada por el pesimismo filosófico, ni por la decadencia sin fin de su cuerpo torturado y descompuesto que antes de los 17 años, había producido del infante blondo y angelical, un adolescente con doble joroba, raptus asmáticos continuos, fragilidad ósea, e inmensas, inmensas ganas de gritar y gritar.

Prisionero de su propio cuerpo y estirpe, reinaba soberano como un reyezuelo de miserias humanas en la atemporal Recanati, remoto paraje del más anacrónico de los Estados: aquel regido por la Augusta Santidad de Pio VII.

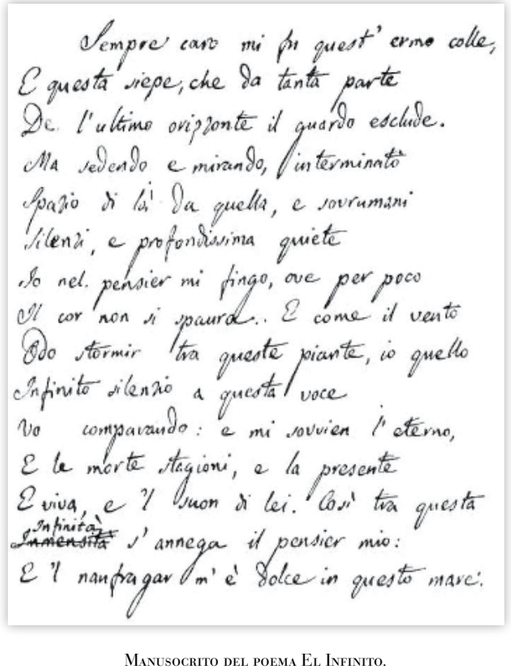
Suenan y suenan las campanas de Loreto…"*y sonarán hasta hacerme reventar*":

La luna

Oh, graciosa Luna, yo bien recuerdo
que hoy hace un año, en esta misma
colina,
lleno de angustia, venía a contemplarte.
Y entonces, pendías sobre el bosque
tal como hoy lo haces, que todo lo
iluminas.
Trémulo e incierto, por el llanto
que mi rostro bañaba, pues doliente
era mi vida y sigue siéndolo,
nada ha cambiado, ¡oh amada Luna!

Pero mucho me alivia el recordar
y el recordar los días de mi dolor.
¡Ay! cuán placentero en la edad juvenil
cuando aún es larga la esperanza y
la memoria breve, el recuerdo de cosas
que pasaron,
aunque sea triste y la aflicción perdure.

Las tradicionales o también las originales preguntas que los adolescentes suelen plantearse a sí mismos, a sus padres, hermanos, amigos, a efecto de adquirir conciencia de esta vida y de este trasegar terrenal que Dios a diseñado para su criatura, el hoy llamado "joven fabuloso" se las formulaba a los libros, incluso incunables, griegos, latinos, hebreos, aun en sánscrito, provenientes de la formidable colección de Casa Leopardi. Esa voracidad de saber, de "*studio matto*", como el mismo la llamó, arruinó sin regreso su salud y lo consumió en la expresión literal del término. Todo lo inspira en su vida cotidiana de noble rural, pero sobre todo de atento observador: el paisaje del campo circundante, el jardín florecido, los lamentos sobre la caducidad del hombre, sobre lo fugaz del tiempo al oír del tictac de un reloj o a la vista de un sepulcro juvenil; el horror de la desdentada calavera o de la máscara carnestoléndica, le llevaron hasta el amor y la muerte, cantados con sensual sentimiento.


Sempre caro mi fu quest' ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminato
Spazio di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa
~~Immensità~~ Infinità s'annega il pensier mio:
E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

Manusocrito del poema El Infinito.

Amor y muerte

Muere joven, aquel que al cielo es grato

Al amor y la muerte, un tiempo hermanos
quiso engendrar la suerte.
Otras tan bellas cosas, que ignora el
mundo
que ignoran las estrellas.
Nace del uno, el Bien
nace el placer mayor
que por el mar del ser, pueda encontrarse.
La otra, todo dolor, todo gran mal anula.
Bellísima doncella dulce de ver
no como las gentes pusilánimes la
pintan.

Al amor se complace en darle compañía
y sobrevuelan juntos, el mortal camino.

Y allí en medio de esta danza macabra, amor y muerte, el Amor inconmensurable por su Italia yaciente y exánime, ultrajada y rota, campo de batalla de la Europa toda, invadida, despojada, humillada, mendiga gloriosa, anciana mísera corona de flores y laurel.

Amor que lo elevará junto a Dante y Manzoni, a la triada sacra de los visionarios padres de las letras italianas; enarboladas como instrumento insurgente para propulsar el nacimiento de la más antigua, y la más joven, de las grandes naciones Europeas contemporáneas.

Será en Florencia, 'topos' físico del dolor de construir una patria desde la lengua, donde en alguna fuga de Recanati huyendo del yugo paterno y del poder omnímodo de la condesa madre, donde Leopardi nos ofrece a parir del ardor patriótico su oda profunda a las antiguas glorias y a las míseras nuevas de su dulce y eterna patria: Italia.



Paolina Leopardi, por S. Ferrazzi, Siglo 19, Oleo sobre lienzo.

A Italia

Oh patria mía, veo murallas y arcos,
las columnas y estatuas y las desoladas
torres de los antepasados,
mas tu gloria, no veo.
No veo al laurel o el hierro que
adornaban a los antiguos padres.
Ahora inerme tu, desnuda la frente y el
pecho nos muestras.
¡Ay! Cuantas heridas, que palidez, que
sangre,
Como te veo bellísima mujer.
Pregunto al cielo y al mundo ¿decidme
quien te redujo así?
Peor es esto, que lleno de cadenas
van tus brazos desgreñada y sin velo,
Yaces por tierra, afligida, abandonada
y ocultando tu rostro en las rodillas,
lloras.
Llora, que tienes motivo ¡Italia mía¡
En la fausta fortuna y en la adversa.
Tú, a otras naciones a vencer nacida.
Al monumento a Dante que se levanta
en Florencia

Aunque a las gentes nuestras
la paz acoja bajo sus alas blancas,
no ha de soltar los lazos de sopores
añejos, la ítala mente,
si al patrio ejemplo de la edad primera
esta tierra fatal, ya no se vuelve.
Oh Italia, que a ti importe siempre
dar honra a tus antiguos.
De otros tales, desiertas hoy se
encuentran tus comarcas
y nadie queda a quien honrar convenga.
Vuelve atrás y mira, oh patria mía,
tu hueste infinita de inmortales
y llora, y de ti misma, siente ira,
pues ya sin ira, la tristeza es necia.
¡Mira atrás, avergüénzate y despierta!
y sean por un día
tu espuela, los ancestros y tu herencia.

El joven conde Leopardi veía la historia de su propio tiempo post- napoleónico, reaccionario, timorato y frágil, arribista, snob y aún traumatizado, cómo una narrativa de la decadencia, mientras que la noción de patria, pervivía en él, como una fuerza de origen natural; nada de fábula o de dulce engaño, sino como una idea clara y concreta de esas que crecen y resplandecen, en la juventud de los hombres y de los pueblos. "*Despertemos entonces a los gloriosos muertos, porque nuestros vivos, duermen*".

De ahí su desesperación, diríamos crónica. "*Me siento solo en el desierto del mundo y de la historia*"… "*como pastor errante por las estepas de Asia, estoy solo bajo los astros o la naturaleza y mi salud endeble me tiende traicioneras trampas*".

El canto leopardiano puro, se eleva ya desde sus 20 años a representar los nuevos mitos y este contraste entre la naturaleza que nos ofrece sus ideales y la historia que los consuma.

Este pensar y repensar entre 1819 a 1825, su cotidiano pensar y repensar los problemas de la Naturaleza y de la historia, planteados por la filosofía y por la ciencia.

Es entonces que su amado cuaderno de las horas y la muerte, su amado "*Zibaldone*", empezará a crecer y crecer para que Eros y Mística se desposen en él y consumen su amor sin límites en cada página, en cada aforismo, en cada reclamo al universo.

A un universo natural de hombres buenos y justos. Porque la poética de Giacomo Leopardi cree en la felicidad del hombre, a partir de las ilusiones que ofrece la Naturaleza y que lo lleva a la esplendor, a la felicidad, a la generosidad, al heroísmo.

La poesía leopardiana es pura imagen. Es sensación. Es tacto. Es regocijo estremecido en su estado puro, en consonancia con la naturaleza que ríe, admira, padece, pero que sobretodo… espera, espera, espera contra toda esperanza.

Sobre un bajo relieve sepulcral antiguo

¿Dónde vas? ¿Quién te llama lejos de
aquellos que amas?
¿Bellísima doncella, sola, peregrinando
dejas el patrio techo?
¿A estos umbrales, volverás?
¿Algún día tornaras a hacer felices
a quienes hoy, llorándote te rodean?
Secas los ojos, decidido el gesto;
triste estás, sin embargo
si el camino es grato o duro, amarga la
morada
a la que vas, oh alegre
por tu severo aspecto mal se adivina
¡Ay! ¡Ay! Yo no podría afirmar,
ni tan poco acaso el mundo

pueda entender, si a pesar del cielo,
Bienamada, mísera o dichosa, haz de
ser llamada.

Como su casi contemporáneo Shelley y otros coetáneos, en medio de la reacción casi de paroxismo familiar, por ser católicos fundamentalistas, Giacomo renuncia al Cristianismo y se hace librepensador, con sentimental preferencia por los dioses del Olimpo Helénico. Los círculos reformistas de la "perversa", "docta" y rebelde Bolonia lo hacen suyo, por un tiempo breve.

Reformador social, liberal, opuesto a la represión pontificia, austríaca, borbónica, francesa o de donde provenga, Leopardi pide a gritos la resurrección, el *risorgimento* de la inteligencia, la elocuencia, el sentido histórico de sus conciudadanos italianos. Para su suprema desolación, no encuentra sentido y se pregunta cómo con la misma energía con que corrieron en histeria colectiva los jóvenes italianos de su generación a enrolarse en los ejércitos de Napoleón para morir en Rusia, ignoraron el momento histórico ideal para forjar su propia patria, y ahora, se aletargan frustrados en un sueño mortal, que soporíza todo anhelo. Una vez más, el joven conde de las desdichas retorna en plena frustración moral al claustro-palacio- biblioteca de la tediosa Recanati de los rosarios y letanías, hasta alcanzar una nueva y desoladora agonía, en nombre de su invocada "*Nuestra Señora de las Tinieblas*".

Vida Solitaria

La lluvia matinal, cuando sus alas
en cerrada estancia la gallina bate y
al balcón se asoma el lugareño, y
cuando el sol naciente va traspasando
con sus rayos trémulas las gotas
mientras
caen, yo en mi cabaña dulcemente
llamando,
me despierta.

Me levanto y las nubes y el murmullo
primero de los pájaros, el aura.
Y a los campos gratísimos bendigo,
pues de sobra les conozco,
infaustas murallas de la ciudad
donde el odio habita y acompaña
al dolor, donde afligido vivo y pronto
moriré.
¡Ay!, alguna aunque escasa piedad,
a mí reserva Natura en estos sitios…
Yo, de taciturnas plantas siempre
coronado.

Sábado en la Aldea

La jovencita regresa de los campos
cuando el sol va hacia su ocaso
con sus haz de hierba recogida
y manojo de rosas y violetas, en su
mano,
con el que, como suele mañana domingo,
día de fiesta, piensa adornarse su
pecho y el cabello.
Con sus vecinas siéntase la viejecita a
hilar junto a su puerta
Vuelta hacia donde ya muere el día,
Y cuenta historias de sus buenos tiempos,
Cuando también ella para fiesta se
arreglaba
Y, lozana y esbelta,
Bailar solía en la noche con los
amigos suyos de la edad más bella.
Ya el cielo oscurece, aun azul
y caen sombras sobre cerros y tejados.
La campana tañe por la cercana fiesta
Bajo el fulgor de la naciente luna.



De nuevo Florencia y la soleada Toscana con una especie de beca creativa otorgada por la Academia de la Crusca, al noble prodigioso de las más bellas traducciones griegas, lo llevan a la corte del gran ducado de Toscana.

Ocurre ahora, como ya le había acontecido en Bolonia por la marquesa Teresa Malvezzi, una fascinación entre tóxica y devastante, primero por Carlotta Lanzoni, condesa de Médici y luego por la noble Fanny Torgguiani - Tozzetti, hetaira inalcanzable, evanescente, quien ni siquiera arroja una mirada al endeble helenista de la Crusca, doblegado bajo dos jorobas, como un grotesco atlas de alfeñique que carga sobre sí, todo el peso del mundo; un mundo que le aborrece por negación física a toda estética, cuando el mismo siente que el mar, que los astros, que los ríos y los relieves, sus amigos todos, las criaturas del bosque y del océano, le hablan al unísono con candor, en un lenguaje solo por él comprendido.

A ti Aspasia

De vez en cuando, vuelve a mi
pensamiento,
Aspasia, tu semblante. Oh fugitivo
por habitados sitios veo que brilla.
En otros rostros o en desiertos campos
–a pleno día bajo estrellas mudas–
por suave armonía reavivadas.
En el alma, aún propensa a conturbarse,
la suprema visión surge de nuevo.
¡Cuán adorada, oh dioses! como un día
fue delicia y fue tormento.
Nunca aspiro de un florido paraje, la
fragancia,
ni el olor de las flores por las calles,
sin que te vea aún como ese día
en que en coqueta estancia recostada
toda olorosa de tempranas flores
de primavera de color vestida,
una oscura violeta me ofreciste.

Roma y Milán, en la última etapa de su corta vida tampoco estuvieron a la altura de su afán de ser comprendido y comprender.

Con escasos medios de fortuna, debido al verdadero embargo de recursos al que le sometió su tiránica familia, y desprovisto como noble de su tiempo, del conocimiento

de cualquier oficio práctico para ganarse la vida, el sonoro y apolillado titulo de conde Leopardi di San Leopardo, solo le servía para abrir puertas a los menguados ambientes culturales de dos ciudades apenas en rehabilitación post-traumática tras casi dos décadas de ocupación napoleónica.

En toda Roma, para su desdicha, no encuentra a nadie que supiera el griego y el latín a su nivel natural de perfección estética. "*Los romanos de hoy solo se ocupan de traficar antigüedades, estampas y recuerdos religiosos variopintos y de todo precio, en el mercado vulgar de la superchería y el falso*".

En Milán, el tema es aún peor. Refugiado en la buhardilla del vetusto palacio de sus primos, los duques Mosca di Modrone, escribe "*Los estudios filológicos clásicos, dan pena. No hay ediciones. No hay diccionarios. Desdén supremo por lo clásico. Esto es un desierto. Aquí solo se libra la Batraco- mio- maquia, la batalla de batracias y roedores. Mi Italia es una gran charca de combate entre dos heroicas legiones. Las ranas contra los ratones*".

A mi mismo

Reposarás por siempre
cansado corazón.
Murió el engaño extremo,
que eterno yo creí. Murió.
Bien siento que de engaños queridos,
no la esperanza ya, el anhelo ha muerto.
Descansa por siempre,
mucho palpitaste.
Las cosas no merecen tus latidos
ni es digna de suspiros esta tierra.
Hiel y tedio la vida es,
y fango el mundo.
Cálmate, desespera por vez última.
El hado a nuestra especie,
no dio más que el morir.
Ahora despierta, ¡Oh Natura!
el horrible poder que oculto,
nuestro mal procura.
y la infinita vanidad del todo.

"*Me llama el sur. El sur me llama*". Antonio Ranieri, Vesubio, Pompeya, Capo di Monte, Isla de Capri, Sorrento, caffé y granizado de limón, serán desde 1829 en la vida de Giacomo Leopardi, un solo gran sinónimo: pasión napolitana.

Que inútil ejercicio definir como homo erótico, desviado, correcto o incorrecto aquel inmenso amor.

Simplemente 'Totonó' Ranieri colmó desde el frescor de sus 19 años, su rubia y larga cabellera al viento y su amor desafo-



Emma (hart), Lady Hamilton, 1761-1815.
Esposa de Sir William Hamilton.

rado por la Nápoles que redescubrió junto con Leopardi, por provenir él mismo del exilio, ese inconmensurable desierto afectivo en que se debatió la terrenal existencia del conde Giacomo.

Abandonar por siempre el palacio-prisión con tan solo una maleta, 5 libros, sin carruaje y con Antonio esperándolo a la vera del camino, "*napoletano infelices*", en el recuento airado de los iracundos condes padres, es al mismo tiempo traspasarnos a la alegría de recorrer las innumerables excavaciones arqueológicas por toda la Magna Grecia, patrocinadas por el embajador de S.M Británica ante el reino de las dos Sicilias Lord William Hamilton y su célebre Lady Emma.

Fue su hijo (quizás hijo del propio almirante Nelson) el joven George, conde de Duglas quien personalmente permitió a Giacomo extraer y acariciar decenas de ánforas, copas, platos ceremoniales en el más puro de los estilos áticos, antes de su embalaje y partida sin regreso, hacia el British Museum, de la voraz Londres.

Nápoles, "la dichosa pestilente", le permitió con su estilo de vida desenfadado y a la vez ritual, pagano en todos sus excesos, hispana en todos sus fanatismos, cerrar el ciclo geográfico de "sus Italias", desde las brumas prealpinas y padanas, hasta el sol levantino de dátiles, marisco y palmeras de un Mediterráneo, cuna milenaria de civilizaciones portentosas, de mundos ya juzgados.

El ocaso de la luna

Como en noche silenciosa,
sobre campiñas plateadas y aguas
místicas donde el céfiro alienta,
y mil bellos aspectos
y engañosos objetos
fingen sombras lejanas
en las ondas tranquilas
y ramas, setos, villas y colinas,
llegada al fin del cielo,
tras Apenino o Alpe, delante azul
Tirreno,
en su infinito seno,
baja la luna y palidece el mundo,
huyen las sombras y una oscuridad
el valle y monte enluta,
ciega la noche queda
y cantando con triste melodía
la extrema luz del fugitivo rayo
que conduce fuera su guía,
despide al carretero, en su camino.

37 años y la consunción tísica avanza irrefrenable en la figura exigua del conde vestido de paño verde e inclinado en un ángulo casi imposible. "*Rana de charca*" le gritan los pelafustanillos, cuando la propia infanta napolitana María Amalia de Borbón - Dos Sicilias, lo reclama a su lado, junto a todos los napolitanos que ríen y cantan, de frente a uno que solo llora, vestido de níveo Pulcinella.

En la ciudad de Tasso, de Metastasio, de Jusepe de Ribera, de Gian Battista Vico, de Filangeri, Caputo y Paisiello, los cantos leopardianos se declaman apasionadamente y se admiran. Le hacen suyo y le bañan de sol, y de rojo pompeyano.



Giacomo Leopardi visto por Sciammarella

La retama o la flor del desierto

En la árida ladera
del imponente monte
devastador Vesubio que ninguna otra
flor o árbol alegra
tú, arbusto solitario entorno esparces
olorosa retama
contenta del desierto.
Y así mismo con tus tallos te he visto
ornar
los desolados parajes que circundan
la gran ciudad que fue dueña de los
hombres.
Locuaces sus recuerdos del imperio
perdido,
y fe del mismo dan con su grave
aspecto, al pasajero.
Hoy vuelvo a verte en este suelo,
amante eres de sitios tristes y olvidados,
de afligidas fortunas, compañera.
En estos campos abiertos
de infecundas cenizas y de endurecida
lava,
que hoy resuena al pisar,
yo peregrino.

Espiritualmente en la ciudad del rito de San Gennaro, el agnosticismo de Leopardi es casi la introducción al nuevo culto del hombre del mañana, que aniquila toda fe parcial.

Su noche oscura se ilumina con erupciones llameantes de su Vesubio mortífero y amado, a cuya sombra querrá morir al gran estilo, como postrera experiencia espiritual de serena desesperación.

Palabras que marcan, En lengua de Bruja y Museo de los Relojes

Por John Galán Casanova

Después de *Interno* (1992), *Ciudad al fondo* (1995), *Entre tonos* (1998) y *Lianas* (2009), *Palabras que marcan* es el quinto poemario publicado por la samaria Monique Facuseh. La perplejidad es un estado anímico que atraviesa este libro de parte a parte. Por eso la autora no cesa de formular y formularse preguntas:

¿Qué quiere la vida conmigo? (…) ¿Cuál es el calendario de la muerte? (pág. 9); ¿Qué es lo que no hago bien? (pág. 13); ¿Cómo es que se arrodilla un poeta? (pág. 15); ¿para descansar de los s*ueños/ hacen falta los ojos de Dios?* (pág. 23); ¿Quién podría saber de mí? (pág. 25); ¿Qué muerte puede ser peor/ que la soledad de la piel? (pág. 27); ¿Quién notaría mi ausencia? (pág. 31); ¿Qué pueden hacer las palabras/ ante la soledad de un retrato/ de tus 20?/¿Qué afán te merece la *vida/ cuando se agita de nuevo/ el alma?* (pág. 33); *¿Quién habló de tesoros al final?* (pág. 35); ¿Dónde el milagro de otros días? (pág. 43); ¿Hay pasión que se reemplace? (pág. 59); ¿Cómo se hace para congeniar con tanto/ y ser tantas cosas a la vez? (pág. 45).

Las posibles respuestas, los asomos de respuestas o la imposibilidad de hallarlas se juegan en el ámbito íntimo y solitario de la escritura:

Cada día me pongo a prueba
sin saber si voy a soportarme.
Cada día entiendo menos
las razones que me estallan.
(Pág. 29)

Los 26 textos de *Palabras que marcan* no tienen título, son piezas numeradas de un monólogo, un largo soliloquio, un arduo inventario que la autora se debe a sí misma:

Debo cuidarme
echarme un vistazo
decirme unas cuantas cosas.
(…)
Necesito escribirme,
recordarme la tinta que soy.
¡Ojalá que estalle!
(Pág. 15)
Porque el verso me estalla
el poema sangra.
Solo tengo lo que queda
lo que muere.
(Pág. 43)

El balance existencial que adelanta esta voz –que por momentos se declara "enferma,/ moribunda/ con el miedo de siempre/ conmigo/ el miedo mayor"– es áspero, amargo. Algunas citas nos permiten delinear los rasgos de semejante desencanto:

Bomba de tiempo el sinsabor de los días.
Me he pasado la vida envejeciendo.
(Pág. 49)

No pretendas
que no sabes de tus
tantos años entre rejas
el paisaje repetido de ti
con la vista de siempre.
(Pág. 19)
La vida a cuenta gotas nos exprime.
Cada uno con su hambre
cada quien con sus mentiras.
¿Dónde el milagro de otros días?
(Pág. 43)

Viendo agostadas sus principales ilusiones y expectativas con la vida, la autora comienza a hablar "seriamente con la muerte", y de ese diálogo extrae un puñado de certezas fatales y rotundas:

A la hora de la verdad
morir es descansar
un poco del
horror humano.
(Pág. 51)
La vida es un solo dolor.
Entre el vivir y el morir
no pesa la diferencia.
(Pág. 53)
La vida comienza al final.
(Pág. 9)
La garganta de la tierra espera.
(Pág. 31)

Marcada por sus palabras, en medio del naufragio, Monique Facuseh llega a la misma orilla de tanto poeta en estos tiempos desalmados. Como Darío Jaramillo en su poema de amor # 13, ella constata que la soledad es "la esencia, el dato básico, la única certeza". Y el desapego, su proverbial camino:

Tengo que aprender
a convivir un poco sin mí.
Construir la soledad.
Poblar su fantasmal abismo.
(Pág. 17).

II

La bogotana Liliana Moreno Muñoz, danzante, guionista, subtitula su libro *En lengua de bruja* como una partitura para cuerpo y voz. Dice partitura como hubiera podido decir libreto, coreografía o guion. Son textos concebidos para la escena, que transcurren en contextos teatrales fantasmagóricos y recrean un imaginario dramatúrgico:

En el proscenio,
agitadas campanas de luz
son las lámparas,
se mece el pesado telón
y escucho en la distancia
el vaivén de los ahorcados.
(Pág. 18)

José Asunción, nuestro querido anfitrión aquí presente, reclamó a través de su álter ego José Fernández un lector artista, que fuera capaz de ver, soñar y vibrar con la música de sus versos. *En lengua de bruja* reclama un lector así: un lector artista-actor-espectador-oficiante, dispuesto a entrar en la sugestión ritual, delirante y surreal que la obra le brinda:

Con aullidos, la penumbra
cubro,
con embestidas de conjuro,
llamo.
Feroz y fugaz
cada soplo
en este mundo sumergido.
(Pág. 23)

La búsqueda poética de Liliana no es de reciente data. En 1997, en uno de los poemas incluidos por Federico Díaz-Granados en la antología *Oscuro es el canto de la lluvia*, declaraba: "sigo cavando en mis escombros/ buscando una presencia/ que resuelva mis acertijos". Dieciocho años después, "Delirio", uno de los primeros textos de *En lengua de bruja*, reafirma su fe en la poesía como instrumento para desentrañar un sentido oculto y mágico del mundo:

En el espejo del universo
una lengua infinita busca
el sabor del grito original.
(Pág. 27)

Un lenguaje de esta índole, cifrado, aleatorio, hermético, se presta para ser enunciado, proclamado, pero consiente mal el análisis racional. "No intentes descifrar/ este angustioso canto de lechuza", se advierte en otro aparte. Los primeros versos de la "Danza espiral" que abre *En lengua de bruja* plantean justamente eso: una "Fuga del sentido/ al cantar los pájaros de sangre".

"Asómate sin miedo al abismo/ y serás cascada", postula Liliana en "Voz". Ella lo hace con su lengua profética, de bruja contemporánea y posmoderna, "de tambora,/ de bullerengue y mudra", de mitología muisca, griega e hindú. La ceremonia ritual, el espectáculo, una "función sin final/ sin intermedio" está por comenzar. La oficiante eterna se aproxima con su rostro sin rostro, envía señales de humo, en sus mejillas transita "el llanto de una multitud". Atención: acto seguido es Bagué, la gran madre creadora de los muiscas, y grita:

No sé nombrar.
Pero celebro,
de las mordazas, el estallido
(…)
Nos han nacido púas,
voces, *pesadillas*
y las manos.
Si este teatro no es mío.
Si este teatro soy
Las manos olvidaron
el tejido.
(Pág. 61)

III

El tono que en Monique Facuseh tiende a ser lacónico, y en Liliana Moreno, febril, en *El museo de los relojes*, primer libro de la cartagenera Angélica Santamaría, discurre elocuente, florido, a través de sus cuatro secciones: "Reloj de arena", "Reloj de viento", "Reloj sin tiempo" y "Reloj de aliento".

Fuiste la rosa.
Sucediste en primaveras ignoradas
en éste, tu suelo de trinitarias
y noches balanceadas en el canto de
los grillos.
Sucediste, como las horas de junios
antiguos
cuando el tiempo hablaba de lunas
festivas
y eras la rosa de todas las esencias
a pesar de no haber sido yo
la calma
cuando abracé tu cuerpo aún tibio
ya sin vida en mi regazo.
(…)
(Pág. 17)

Así despega el libro, con los versos de "Reloj de arena", el primer poema. Es curioso que Joaquín Mattos, el prologuista, haya encabezado su lista de preferencias precisamente con dos textos que contrastan por su parquedad y contención en medio de tal locuacidad. Se trata de "Colosó", el segundo poema, y, más adelante, de "Diciembre", con el rugido de su viento evocador de tumbas.

La memoria, el rescate de la memoria, nutre y alienta el vigor expresivo, la mirada omnívora de la autora:

(…)
Todas esas cosas se conformaban con
ser encontradas
y nombradas de nuevo
sólo así podrían invocar la historia
volver a la fábula como seres vivos y
dictar un testamento
a favor de la memoria y las palabras.
(…)
(Pág. 26)

No es gratuito que el libro esté dedicado precisamente a "la memoria de aquellos que partieron con prisa", ni que varias de sus piezas más sentidas sean retratos familiares de personajes como la bisabuela, la madre y los abuelos. "De regreso a casa observo el olvido" es el verso categórico que cierra el extenso texto "Lazos de sangre". La nostalgia así vivida resulta un prisma que a través de las lágrimas mira los rostros multiplicados.

El tiempo como telón de fondo y horizonte que abarca la existencia es otro de los asuntos predominantes en este *Museo de los relojes*. Las alusiones a la naturaleza cambiante y los efectos del tiempo se suceden con inagotable riqueza simbólica:

(…)
el tiempo es agua
entre bruma y espuma escribe el camino
hasta encontrar el canto
de la sal entre la piedra.
(Pág. 37).
(…)
Fue el tiempo la tinta en el hielo
de una noche que fue abismo
atravesando mi pecho.
(…)
Es el tiempo
una y otra vez certeza de sueños
en días de mares que no alcanzan la
orilla.
(…)
es el tiempo
la certeza final de retornos incesantes.
(Págs. 47-48)

Entre la vida y la muerte transcurre la sustancia elástica del tiempo, siendo nosotros apenas "azar y conjuro/ escritura y recinto que a veces se encuentran en un zaguán/ del paraíso". Entre la vida y la muerte, referida esta última con delicadeza como "Una caracola desnuda en su interior/ con la certeza única de su deriva". Entre la vida y la muerte, implorando "que la musa sea pequeña/ y para todas las manos", escribiendo "para cumplir el sueño de sostenernos las sombras".

Bogotá, diciembre 1 de 2016

POEMAS DE MONIQUE FACUSEH

Del libro "LIANAS"



XXVI

Nunca estés tan seguro
tan convencido.
Acuérdate que todo nos es ajeno.
Alguien fue el principio y el fin
del mismo cuento de nunca acabar.
Quién podría asombrarse?
Más de uno en silencio
nos agradece la estancia.
Fíjate cómo es la vida,
yo que siempre he estado en la mira
y no ha sido a mí a la que apuntan.

XXVIII

Ahí viene
Va cayendo
Suave y lenta se desliza
Segura
Yo la veo
y el vaivén de su caída
distrae cualquier dolor.
Afortunada ella,
la hoja,
que solo cae una vez.
Uno que nace cayendo
Uno que no sabe
dónde diablos
va a caer.

XXXVI

El segundo.
El momento.
Eso es el todo en la vida.
La caducidad de la rosa.
La desvanecencia de tu rostro.
Eso dicen
Cuando te hablan de amor
y uno se encuentra tan solo.

XXXVII

No le digas a nadie que me viste
que los ojos de la noche
parpadearon para ti
y la ciudad a lo lejos
era un deseo de papel.
No le cuentes a nadie
que entre risas
se coló una estrella
y el mundo entero
se arrodilló a mis pies.

XL

Hay una soledad que el más
grande amor no suple.
El agua en racimo inaugura abril
y a nadie le importa.
Cómo me falta todo el ayer que fui.
Esta soledad que no me horma
Este vientre cuarteado
El espejismo que soy.
Que el desierto de mi vientre me traduzca.
Que mi edad primaria no me condene.
Que tiempo me dé el tiempo.
Que ojos tenga tan libres como una patria
para ver mi cardinal dolor.
Porque hay una soledad
que el más grande amor
jamás sabrá.

Del libro *Palabras que marcan*

I

Un día como hoy podría ser el último.
Un día como hoy después de discutirle
al espejo.
Podrías exigir las mil y más razones para
inventarte.
¿Qué quiere la vida conmigo?
Antes viajaba en el lomo de las palabras
en una soledad ocupada.
¿Te diste cuenta?
La vida comienza al final.
¿Cuál es el calendario de la muerte?

IV

Debo cuidarme
Echarme un vistazo
Decirme unas cuantas cosas.
La noche está al alcance
menos de mí.
Estoy enferma
Moribunda
Con el miedo de siempre
conmigo
El miedo mayor.
Me abandonaron las palabras.
¿Cómo es que se arrodilla un poeta?
Necesito escribirme
Recordarme la tinta que soy.
¡Ojalá que estalle!

VI

No pretendas
contemplar tu vida
desde la ventana
sin armarte primero adentro.
¡Y cuidado parpadeas!
No pretendas
que no sabes de tus
tantos años entre rejas
el paisaje repetido de ti
con la vista de siempre.
¡Y no le mientas a tus manos!
Faltan piezas
descifrar acertijos
claves secretas
la llave maestra
¡Algo que te sacuda dentro!

VII

Debo ordenar el closet.
Si muero ahora
no habrá servido el sigilo
de tantos años
de horas interminables
al abrir y cerrar su puerta.
Debo extender mi brazo a lo oculto
que nadie sospeche de mí.
Ordenar el closet.
Arrancarme de adentro.
Ni vestigio alguno que me delate.

Poemas de Liliana Moreno Muñoz

Selección del libro *En lengua de bruja*



I
La traición de eco

(Se enciende la noche, una procesión de voces desciende por la espiral dibujada en la piedra y estalla, en el ojo de una niña, una fuente de silencio. Entre su mano cerrada, un altar; en el altar, un lago; en el lago, la rosa; entre la rosa mi cuerpo, entre mi cuerpo su llanto. La música, atrás, abraza un pequeño ataúd blanco. Una convulsión progresa, saltos en las sillas. El llanto ahogado de la recién nacida cruza entre las piernas de los espectadores).

…Delirio

En el espejo del universo
una lengua infinita busca
el sabor del grito original.
Lo imagina rojo ají, honda promesa.
A su ausencia se ciñe
fabricando la noche,
que a este lado estalla,
cuando tus ojos pronuncian
un bosque.

…Lirio

Y aunque será siempre otro sueño
el relato del sueño,
canta la piedra,
en secreto,
la traición de la flor:

Yo, que le seguí de cerca,
sé que no amaba tanto
sus propios ojos
como al maravilloso acertijo
del reflejo reflejo reflejo reflejo flejo ejo

Voz

Asómate sin miedo al abismo
y serás cascada.

III
El grito de bagüéi

(Apagón y ráfaga; en un parpadeo nace otra mirada: el escenario palpita entre un cántaro roto, agua soñada. No hay público, sólo una bóveda-espejo envuelve su cuerpo. Lanza una piedra y despierta un grito: constelación-serpiente-beso.)

No sé nombrar.
Pero celebro,
de las mordazas, el estallido,
de cuando en vez,
de cuando envés.

Nos han nacido púas,
voces, pesadillas
y las manos.
Si este teatro no es mío.
Si este teatro soy
Las manos olvidaron
el tejido.

Agudo índice en el sol.

Sus mis manos de lana
tramaron
la sonrisa de la muerte.

Sus mis manos de tierra
roja, negra y gris,
dedos sedientos
de piedra lunar.

Sus mis manos
en Primero sueño,
en El despertar,
en La mandrágora.

Aunque el olvido pesa en los párpados
y el aire se pierde
entre pesadillas diurnas.
vuelven,
en caravana y a destiempo,
los vivos fantasmas
que no quisimos mirar.

Presas
entre el lago y la torre,
amasamos esta mueca anciana
y la risa de niña que exprime
el ya seco corazón de su madre pájaro.

Más allá,
ella clava sus colmillos
en un cuello sin sangre,
y siente crecer
desde su vientre,
la hendidura.

Como máquina ortopédica,
el vértigo se inserta en su carne.

Monstruosa espía.

Se acerca…
lanzo la piedra
y una horda de reflejos
me persigue.

Arde la sombra
que arrastran mis talones.

1 Bagué: diosa muisca que da origen al universo a través de un grito.

…No florecerán más cantos
de este brumoso esqueleto
que sueña
entre sus muertas veneradas,
porque los ojos se secan,
el rostro endurece
y cómo duele entonces despegar los labios…
Las manos se atascan,
se cierran,
se hunden
como raíces en la piel ausente.

¡Calla!

Más acá,
soplas, y en la boca
se agita la memoria del descenso
como cuando un cadáver animal
entre los brazos
o el ardor de la belleza en los ojos.

Entre los dientes,
sostengo la ira…
el amor pasea sobre mí
su temblorosa sombra
…el secreto canto.
No es a ti,
es al dolor de ser fantasma
a quien despido,
a un silencio que no es mío,
a la inmóvil rueda
y a la dolorosa,
de mi calor enamorada.

Tiene estrías esta noche.

Entre el aullido de todo lo que muere,
te veo
dedos de mariposa moribunda,
ojo de bruja,
disecado
y eclipsado
por el revoloteo
de un insecto.
S*us alas*
como las voces de un libro
que ennegrece mi risa.

Yo también te llamé
desde una profunda cavidad sin sangre,
con mi amarga legión de voces,
te llamé, sin saber,
llamándome.

Invento, se puede decir;
miento,
también se puede decir,
recuerdo…
más que el espejo cóncavo del cielo
al sumergirse el sol,
delirante de cansancio,
en el agua reposada.

Ritmo perdido
entre los subterráneos ríos que manan de
tu lengua
en vibración constante
arrastran hasta la luz de estas hojas
la partitura que mi cuerpo reclama,
de torrencial secreto

¿Podré escucharte?

La piel en la letra entra
leve incendio
entre mis labios
que cuece, que cuece

la misma y otra música
la misma y otra pócima.

No son los mendigos,
es tu hambre
y la telaraña de fique.

Veloces aves sin color
clavan su mirada en lo perdido.
Ella insiste, espera,
donde los nombres son semilla,
en cada oído que crece.

Dóciles bestias de la culpa,
hocico de bufón repleto de borlas,
carroña de reina
en la punta de la lengua,
paredes ciegas
donde todo impulso
se desvanece.
P*uedes tocarme,*
la noche ruge en tu sueño.
Aquí… la caída no hace el mérito,
sino la leve determinación,
al abandonarse.

No hay centro,
y huyes espantada
entre las lobas,
la ciudad se desfigura,
es naturaleza.

Los mundos brotan de su grito
Y además en ruinas, y además con flores
El canto del atrás que es adelante...
Isla de hielo
En la tierra negra
Ígneos caballos se acercan
Amanece

Teje la piel del tigre
Te evaporas
Acunada entre los ojos celestes y su espejo
Se inclina,
retira el maquillaje
y no encuentra tus labios,
sólo el canto,.
un manantial que te sueña.

Y se tiende
tarde que viene entre montañas,
marimba infinita,
vasija de barro adentro…
todos los llantos contenidos,
latir de piedra.
Venias
Coronas
Gibas

En tenebroso arrullo viaja el filo, el crujir del tablado, el relámpago se extiende y troza el aire. Ella acerca **sus fauces coloridas** *al estanque.* **Cubre y descubre: el canto de remolino profundo,** de caracol que crece *en memoria de tamboras.* **Caen los hilos y por fin danza**

la traición, la transparencia
en lengua de bruja:
el grito original.

Entre la niebla del tiempo,
hay un secreto.

Eres también mi cuerpo
eres también mis plantas,
la mirada embebida de la angustia
y el soplo que borra estas palabras.

Poemas de
Angélica Santamaría



I
Un día para Rosario

Hubo un día para todos los instantes
un día posible para flotar
sobre las alas del pavimento
la piel se escurría hacia humaredas frescas
partiendo el mundo
en todas las edades.
Mi madre sostenía un madero, y cantaba
sonriendo a vuelo limpio
y se derramaba en plenitud
a cada terraza
persiguiendo pétalos de trinitarias.
Eran ella y su danza decembrina
fluyendo
en espesor de verdes
como la más transparente de las locuras
a nadie dijo cuánto le debían.
Y nadie le vio el sudor en la garganta
al susurrarle cantos a una tierra seca
ni el llanto repartiéndose en lápidas
de un mustio muladar
frente al que ya no se anda.
Los patios se quedaron en la frente de mi madre
dispuestos a guardarle las razones de una brisa.

2
Son otras

las gotas de ágata sobre la piedra
invadiendo el horizonte de olvido.
Fue el tiempo la tinta en el hielo
de una noche que fue abismo
atravesando mi pecho.
Se hizo el eco herida del viento,
enmudeció la tarde
sin el umbral de un recuerdo.
Cae al mar
la piel en retazos de un magenta lunar,
azules de nubes humedecen los labios
y danza en la arena un gemido de lluvia
recogiendo en suspiros los colores del aire.
Escucho a solas la caída del rocío
recorro a solas la mañana y el crepúsculo.
Es el tiempo
una y otra vez certeza de sueños
en días de mares que no alcanzan la orilla.
El agua me desnuda con todas mis grietas,
es el tiempo
la certeza final de retornos incesantes.
El eco existe. Regresa el viento.

3
Las criaturas de Prometeo

Tenerte, Tiempo
en el fervor de estas heridas
alcanzarte y poseerte
sin dejar de esperarte.
Tenerte en la esperanza
y en el olvido de estas palabras
que a mi lado pronuncias
para designar a este ser que te nombra
desde su soledad.
Me tienes, Tiempo
en tu fuego a cambio de mi piel
cuando empezaste a poseerme a pesar del polvo
para sembrar mi destino
en el temblor del alba.

4
La paz en tiempo de posguerra

Cuando volviste todo era tan delgado
que el mundo parecía sin fuerzas para alcanzarte.
El aire, los muros, la madera, el altar
y todos los sobrevivientes de la devastación
sacudían el polvo de sus cascarones y emergían de ellos
con el rostro recién pintado de existencia
preguntando por sus dueños y mentores.
Pero ninguno te reclamó por llegar tarde.
Todas esas cosas se conformaban con ser encontradas
y nombradas de nuevo
sólo así podrían invocar la historia
volver a la fábula como seres vivos y dictar un testamento
a favor de la memoria y las palabras.
Nos edificamos en las ruinas.
Por eso la paz llegó a tiempo
a aquellos predios desterrados de los mapas del tiempo
a aquellos crepúsculos cautivos
en los rincones donde la brisa, el polvo y la salamandra
habían concertado el ritmo del silencio.

5
Colosó

Los pies descalzos nunca fueron tan felices
como en las piedras planas
sembradas en la verja.
La brisa nunca se tornó misericordia
como en las madrugadas
llenas
de trinos y lamentos.
Noches, velas, palabras y silencios
infancia, infancia, infancia…
la montaña, la poza: el recuerdo.

6
Génesis

En el principio
el pensamiento estuvo lleno de escritura.
Antes de las cosas que se fueron
la música y el verso
volaban en calma sobre las aguas.

El Todo arrojaba hacia los astros
un bálsamo de eternidad
y el infinito cernía el universo
al otro extremo de la nada.
Así fue:
en el principio.

En aquel lugar
al unísono del día y la noche
los relatos no estaban, sólo el canto:

El océano era cielo
el cielo, montaña
las cordilleras, precipicio
el abismo, luz
la luz, certeza
de los seres que vendrían
a afinar las cadencias del instante
entre las formas sostenidas
por el polvo y el viento.

Seres de mineral y brisa
serpentearon cuantas vertientes hubo
entre el caos y la conciencia
hasta encontrarle cauce
a la palabra VIDA.

Y fue así como
en el principio
hubo un primer día para inventar el
mundo
cuando la tierra estuvo llena
de frutos que no recordamos
y los seres no andaban sedientos
de melancolía.

En aquellas alturas
de día y noche al unísono
[cuando no existía la espera]
el universo era un niño
que no sabía de reinos prohibidos
y la belleza se paseaba

en calma sobre las aguas.

Pero la nada mantuvo su vigilia
acechó al tiempo
hasta convertirlo en una línea
fina y frágil
sobre la cual se escribieron algunas palabras.

Eran criaturas dormidas
sobre el lomo de los cantos

Que volaban en calma sobre las aguas

Cuando el universo era un niño
cuyo rostro no sabemos encontrar.

Ahora
la poesía es nuestro ayuno
mientras la plenitud llega
a reclamar su territorio.

Por eso
el poema tiene la voz de un recién nacido
entre sus labios.

BARBA JACOB:



EL VIAJERO QUE NUNCA LLEGA

Por Eduardo Gómez

Desde que vio la luz, Miguel Ángel Osorio (el futuro poeta Porfirio Barba Jacob) padeció la inseguridad de los afectos tradicionalmente más estables: los de los padres. Su madre, Pastora Benítez, y su padre, Antonio María Osorio, lo enviaron (seguramente debido a su escasez de medios) desde muy niño a casa de los abuelos paternos, y aunque la abuela Benedicta lo amó y cuidó tiernamente desde el comienzo, ella tenía hijos de qué preocuparse y el pequeño Miguel Ángel sabía muy bien, con la infalible intuición de los niños en estas cuestiones, que en ese cariño había algo de compasión y que el amor de la madre es insustituible. El abuelo Emigdio era "burdo, rudo, tacaño, ignorante y rezandero"[1], así como fanático de la Virgen. Todos sus hijos recordaban, con sus nombres compuestos, esta devoción y por eso se llamaban, Antonio María, Manuel María, Jesús María, María de Jesús, y María del Rosario. Todos los días el abuelo hacía rezar el rosario a la familia y Antonio María (el futuro padre del poeta) se educó en el seminario, de donde fue expulsado. Pero cuando, a su vez, fue padre, retomó la tradición y bautizó a sus hijas con nombres compuestos, en los que el de María estaba nuevamente presente, esta vez de primero (María Dolores, María Mercedes y María de Lourdes) y el de Ángel, formaba parte de los nombres de sus hijos: Miguel Ángel y Ernesto Ángel. Antonio María Osorio era alcohólico y escribía versos y Pastora Benítez era maestra y tocaba bien la guitarra. Ambos esquivaron los deberes de la paternidad y la maternidad debido a que no tenían dinero suficiente para sostener a cinco hijos y, sin intentar luchar, Antonio María se volvió alcohólico y abandonó a la familia.

En las declaraciones de Ana Rita Osorio, prima de Miguel Ángel, dice que "los que mejor nos manejábamos con Miguel Ángel éramos mamá Benedicta – que lo quería mucho –, tía Rosarito, tía Jesusa y yo. Como los padres lo dejaron tan chiquito, le teníamos mucha compasión. Y por feíto también".

El futuro poeta se crio, pues, entre mujeres y este es un hecho decisivo para empezar a comprender sus futuras inclinaciones homosexuales. Ana Rita Osorio lo recuerda como "largo, moreno, carecaballo, encorvado… travieso como él solo, feote, desgarbado, molestón. Un diablillo"[2]. Según le confesó el poeta a su amigo Marco Antonio Millán, en México, los compañeros de escuela lo llamaban, Miguel Ángel "Perra" y cuando alguna vez su madre fue a visitarlo y llevó confites que repartió entre los niños, éstos después de la visita le decían a coro: "vino la madre de Miguel Perra, Pastora Benítez: alza la pata y orina confites"[3]. También queda la tradición de que Pastora estaba "enferma del cerebro" y se murió "en olor de santidad". Miguel Ángel no pudo amarla y en sus recuerdos figura en su lugar la abuela Benedicta.

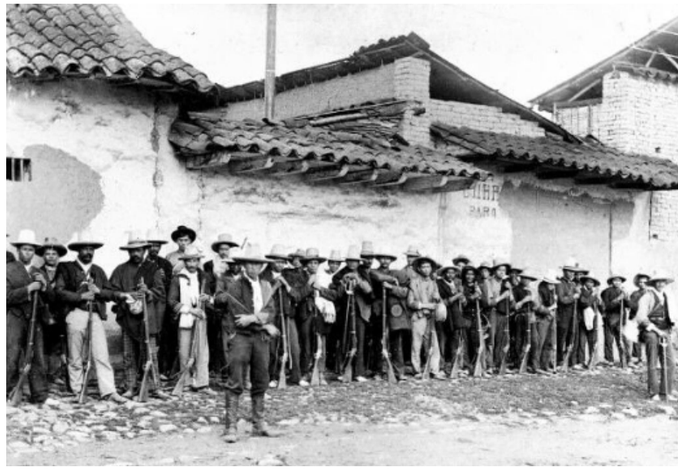
Criado entre esa gente ruda del campo (que tenía algunas características de clase media) pero de alguna manera influido por la herencia bohemia, semiletrada y neurótica de sus excéntricos padres, sintiéndose a veces un niño expósito, a pesar del cariño de la

[1] Vallejo Fernando, *Barba Jacob el mensajero*, ed. Séptimo Círculo, México, 1984, pág. 415.

[2] Ibídem

[3] Ibídem pág. 414.

abuela (pero también debido a los ribetes de compasión e ironía de que ese cariño estaba impregnado) acosado por el fanatismo religioso del entorno familiar pueblerino y por la crueldad de sus compañeros de escuela, Miguel Ángel Osorio no se siente atado a su pueblo natal (Santa Rosa de Osos) y su desconcierto se manifiesta en una conducta temperamental y contestataria. Su soledad íntima lo hace crear un mundo imaginario y defensivo que fomenta una intensa identificación con la naturaleza. Sobre esos años continúa diciendo su prima: "Miguel Ángel era muy loquito. Papá Emigdio y las tías lo llamaban el loco… yo le decía, cariñosamente, carecaballo. Las locuras de él consistían en molestar a la gente, en recitar versos, en hablar solo y en poner problemas al abuelo… por esos mismos días le hizo una composición a un pobre gallo que se quedó solo en el gallinero; se le fueron las gallinas… pero la primera poesía ya como más seria, fue sobre la muerte de un niño. Era un niño abandonado, hijo de una muchacha llamada Pastora"[4]. Protegido por mujeres y rechazado por su padre (quien había estado en el seminario y era una especie de cura frustrado), por su abuelo y por la mayor parte de sus condiscípulos, Miguel Ángel no encuentra una figura paterna con la cual identificarse y se distancia de la agresividad machista de los varones de su entorno, lo cual empieza a producir un fenómeno contradictorio: se niega a ser como ellos pero los admira secretamente en la medida en que les encuentra cualidades que él no tiene. Se siente sin posibilidad de amar y ser amado como ese gallo sin gallinas, al que canta medio en broma, y experimenta el abandono de ese niño huérfano a quien exalta cuando muere. Sin familia propia, de verdad, y con una naciente inclinación prohibida, comienza a experimentar, vagamente todavía, que no pertenece a parte alguna y que tal vez lo considerarán algún día como un réprobo. El mundo brutal de los varones – que es el que produce los jueces más implacables – lo repele pero más frecuentemente lo fascina, y provoca paulatinamente en él la embriaguez del gozo en la derrota, pleno de un orgullo secreto: el de afirmarse como diferente y quizás superior.



Reclutas en la Guerra de los Mil días, 1889-1902 Bogotá Colombia

Después de un breve experimento como maestro (en el que rompe con la pedagogía tradicional cuando enseña a los niños una serie de materias como geografía, castellano e historia, mediante las peripecias de un viaje imaginario) es reclutado para uno de los ejércitos conservadores que participa en

[4] Ibídem pág. 414.

la guerra civil de 1899, llamada de "Los mil días". Al respecto dice: "Fui soldado conservador porque me reclutó el gobierno conservador"[5]. Pero tampoco fue soldado de verdad porque logro que lo nombraran como administrador de víveres del Batallón Tolima y Antioquia. Así se va formando en él una personalidad múltiple que sabe representar papeles y engañar para sobrevivir. En 1902, a los diecinueve años, reaparece en Santa Rosa de Osos, gastando con generosidad, el dinero que había ganado. Lee, en medio de esa vida desordenada, a los últimos poetas (Guillermo Valencia, Rubén Darío, Lugones, Nervo, Gutiérrez Nájera) y cuando se agotan sus posibilidades, regresa a Angostura a la finca de los abuelos como en un último intento (quizás secretamente desesperado) de echar raíces en el solar familiar y de conquistar una "patria". Entonces inicia un noviazgo y le dedica a su novia una novelita que tituló, *Virginia*, en cuyo argumento el pretendiente se robaba a la novia. Inmediatamente, el cura de Angostura la prohíbe airado y es secundado por el alcalde. Según éste, la novela no podía circular debido a que en el argumento había "conversaciones que perjudican a la moral pública"[6].

Después de este incidente, la situación se aclara: tendrá que emigrar si quiere realizarse como escritor. Aunque los paisajes pueblerinos y campesinos le han dado un sentido del simbolismo metafísico de la naturaleza y de que toda belleza está relacionada con ella y aunque a veces parece admirar la ingenuidad o la sanidad de costumbres de los lugareños, las ciudades distantes lo llaman porque presiente que allí podrá re-nacer con más libertad, que tal vez encontrará a alguien que lo comprenda y quizás obtendrá poder y gloria. Subrepticiamente, su rebeldía se ha ido conformando en torno a su frustración sexual y a su naciente homosexualidad pero no sin nostalgias respecto a la "normalidad", con sus deberes de amor a la mujer, a la respetabilidad patriarcal y a la virtud. Entonces su personalidad se escinde: por una parte, reacciona contra la represión católica de los instintos y en un poema inconcluso canta a la bestia: "Ah cómo corren desatentados los garañones / tras de las yeguas por la montaña. / ¡Viva la bestia! ¡viva la bestia! ¡viva la bestia!", y con fruición bárbara declara que "le gusta la carne de cerdo para la cena y la de hombre para el amor"[7]. Por otra parte, sueña a veces con la vida sencilla de esposo y de padre. Más tarde expresará ese anhelo en la, *Elegía de un azul imposible*, cuando dice: "Oh sombra vaga, oh sombra de mi primera novia! / era como el convólvulo – la flor de los crepúsculos –, / y era como las teresitas: azul crepuscular / nuestro amor semejaba paloma de aldea, / grato a todos los ojos y a todos familiar". Y en, *Canción del día fatigado*, escrito en México, muchos años después, todavía se entrega a sueños de normalidad, concebida como sencillez idílica y campesino vigor pero el estribillo con que termina cada estrofa, expresa que ya es demasiado tarde y que todos esos propósitos no son sino puras imaginaciones. En un fragmento de la primera estrofa dice: "cantaban unos jóvenes y sus bellas canciones / las muchachas del pueblo salían a escuchar. / Busco una vida simple y a espaldas de la Muerte, / no triunfar, no fulgir, obscuro trabajar, / pensamientos humildes y sencillas acciones / hasta el día en que, al fin, habré de reposar. / -- Imaginaciones – / -- Imaginaciones – ". En la segunda estrofa continúa: "vivir aquí labrando la tierra de Sayula, / porque me diese un día, a cambio de sudor / – ya extinta mi inquietud, calladas mis canciones – ; / paz, paz en mis entrañas! silencio en rededor! / – Imaginaciones! – / –Imaginaciones!–".

El poeta vive la extraña paradoja que produce toda moral idealista y que, como tal, es imposible de cumplir: sus aspiraciones abstractas a un rechazo de sus instintos desviados (en nombre de principios católicos, inculcados en la infancia) provocan, de hecho, una reacción exasperada de los mismos. El querer reprimir el deseo, deja a este fuera de toda posible sublimación y lo impele a resurgir como obsesión morbosa, violenta y neurótica. El sexo rechazado se venga retornando como enfermedad, psicopatología o vicio, porque el Hombre cabal debe asumirse y realizarse en la integridad viva y contradictoria de su cuerpo, sin complejos de culpa. Pero Barba Jacob no pudo jamás lograr la aproximación satisfactoria a una relativa síntesis dialéctica entre sus tendencias encontradas. En el poema, *Lamentación de octubre*, exclama: "Oh quien pudiera de niñez temblando, / a un alba de inocencia renacer! / Pero la vida está pasando / y ya no es hora de aprender. / Yo no sabía que la paz profunda / del afecto, los lirios del placer, / la magnolia de luz de la energía / lleva en su blando seno la mujer. / Mi sien rendida en ese seno blando, / un hombre de verdad quisiera ser… / pero la vida está acabando, / y ya no es hora de aprender!".

El no poder ser un hombre de acuerdo a la tradición que trataron de inculcarle sus abuelos y maestros (logrando tan solo dejar en él un complejo de culpa) y la frustración y el desencanto posterior con que casi siempre vivió sus experiencias homosexuales, constituyen motivos decisivos para que no pueda aceptarse y para que una angustia latente y una depresión frecuente lo acosen y no lo dejen echar raíces en ninguna parte. Pero hay otra causa no menos profunda para ese perpetuo desarraigo: el sentir que (en rigor de verdad) no tenía "patria". Se sentía casi completamente al margen de las convenciones sociales y "patrióticas", lo cual era reforzado por la convicción de que ni siquiera podía contar con una familia propia, de que no sería "heredero" (con mayor razón, si se tiene en cuenta la avaricia del abuelo). Sus conflictos sexuales reprimidos todavía pero apremiantes; el sentirse como reo en potencia, debieron hacerle concebir como una completa liberación, el partir a otros países, lejos de esa estrechez provinciana que lo amenazaba en Colombia. En él se configura una actitud ajena al nacionalismo o al patriotismo a ultranza y que tiende a sentimientos cosmopolitas y latinoamericanistas. No solo sus numerosas declaraciones al respecto, sino también su viajar sin tregua por toda Centroamérica y parte de Norteamérica (a través de México, Guatemala, San Salvador, Nicaragua, Cuba, Honduras y Nueva York) lo confirman. Al respecto, llama la atención el desapego crítico con que

[5] Ibídem pág. 36.
[6] Ibídem pág. 428.
[7] Ibídem pág. 417.

habla sobre Colombia, como en un artículo que publicó en el periódico "El Independiente" y que, con el título, "La desastrosa administración de los católicos en Colombia", comienza diciendo: "en 28 años de gobierno, el partido conservador de aquella república suramericana (el subrayado es mío) ha llevado al pueblo a la ruina más vergonzosa y lo ha expuesto a la desmembración y a las humillaciones". En compensación, una de las pocas constantes en sus frágiles y veleidosas declaraciones políticas, fue la de su oposición a la dominación norteamericana en Latinoamérica. En ese sentido, siempre fue, de hecho, un bolivariano. En su escrito autobiográfico, *La divina tragedia*, dice: "un ebrio de la gloria de Simón Bolívar… un augur de la aventura de nuestra América hispana, toda temblor de materna promesa… un bardo que acoja hoy la tristeza desesperada de los humildes, que están locos de rabia y amenazan el eje diamantino de esta sociedad inicua… un bardo que comprenda la justicia de la ira social…"[8]. Es verdad que, después de vivir en México por un tiempo (y a pesar de que fue expulsado de allí) ya no quiso abandonar ese país y siempre retornó a él (especialmente a Ciudad de México) pero quizás, ese amor constante se debió a las inmensas y siempre renovadas posibilidades



Augusto B. Legía, dictador del Perú.

que vislumbraba en Ciudad de México (la naciente metrópoli que ya entonces crecía con vertiginosa rapidez) y que no le daban la impresión de tener que anclarse en nada, sino más bien le proporcionaban el vértigo permanente de la aventura y del viaje, en esa selva urbana, que habría de convertirse poco después en la ciudad más poblada del mundo y una de las más cosmopolitas.

El 12 de abril de 1927, después de una ausencia de 20 años, y de una estadía en el Perú (en donde había trabajado para el dictador Leguía, para luego ser expulsado) vuelve a Colombia por Buenaventura, ya famoso, primero como Maín Ximénez, luego como Ricardo Arenales y finalmente como Porfirio Barba Jacob. En esa variedad de sus seudónimos se adivina también la indefinición proteica de su yo. En el viaje aludido, venía con el joven nicaragüense Rafael Delgado, al que consideraba su hijo adoptivo y quien lo acompañó hasta su muerte. Había sido expulsado (a más de México) también de El Salvador, Guatemala y Perú, había fundado una serie de periódicos, algunos de ellos importantes como "El Imparcial" (con el que inaugura el periodismo moderno en Guatemala) y "Últimas Noticias de Excelsior" en México, que después sobrevivieron o se convirtieron en grandes empresas; había contribuido a la fundación de universidades populares en países centroamericanos y, aunque no había publicado ningún libro de poemas, era conocido como uno de los máximos líricos de Iberoamérica (gracias a la difusión de sus poemas en revistas, periódicos y por medio de recitales) y, para algunos, como el primer poeta después de la muerte de Rubén Darío. Pero también regresaba un hombre gastado por los vicios, que tenía la manía de sembrar marihuana por doquier, que padecía una sífilis terciaria, a duras penas aplazada, y quien (acosado por la necesidad) había colaborado con dictadores y se había desempeñado algunas veces como periodista, en forma no propiamente ética. Fernando Vallejo nos dice que colaboró en la estafa millonaria que su hermana Mercedes y el marido de ésta le hicieron a la Lotería y mediante la cual se enriquecieron. Pero, en realidad, Barba Jacob no era posesivo ni de dinero ni de cosas, sino que los tomaba sin muchos escrúpulos cuando los necesitaba y cuando él recibía sumas considerables era de una generosidad muy grande. A una cantinera que en una emergencia le prestó cinco pesos (que hoy serían algo así como cien mil pesos), le envió después (cuando recibió sus sueldos de El Espectador) cien pesos de obsequio.

El poeta venía a recoger sus pasos en Antioquia y a reconocer a Bogotá, que por entonces era un destacado centro cultural, especialmente en el campo de la poesía. Dio recitales en Manizales, Medellín, Bogotá, Bucaramanga, Armenia, Yarumal, Caldas, Rionegro y Sonsón; vivió algunas semanas en Ibagué con la familia de su hermana Mercedes Osorio de Castro; fundo el periódico, "La Vanguardia", en Cali, que duró nueve días; brilló en las tertulias literarias bogotanas y fue jefe de redacción del periódico, "El Espectador", cuya circulación aumentó en forma extraordinaria, al publicar una serie de artículos sobre un duende que dizque visitaba una niña en una casa embrujada del barrio San Diego. De este modo, emplea las mismas astucias que le habían dado éxitos periodísticos en México, cuando publicó su serie, "Los fenómenos espírita en el Palacio de la Nunciatura", en el periódico, "El Demócrata". Cuando la curiosidad pública bogotana indagó en vano, en San Diego, por la presencia de ese duende, Barba Jacob lo trasladó al barrio de San Cristóbal y para probar que era verdad publicó en primera página la huella de una mano que era, supuestamente, la del duende, el cual dizque la había enviado como prueba de su existencia. Pero después de que don Luis Cano (uno de los directores) regresó indignado, Barba Jacob tuvo que suspender la serie. Meses después renunciaba a la jefatura de redacción de El Espectador y volvía a la pobreza, a la solicitud de ayuda a los amigos, a sus costumbres bohemias (a costa de los oyentes), y tenía que ser hospitalizado durante dos meses, debido al recrudecimiento de su añeja enfermedad. Se trataba de un viaje más, que repetía, con variaciones, las aventuras vividas durante 20 años en tierra extranjera y que todavía

[8] Barba Jacob, Porfirio, *La divina tragedia*, en *El Corazón Iluminado* (antología poética), Editorial Bedout, Medellín 1980, Pág. 51.

prolongaría unos años más, hasta poco antes de su muerte. Y lo que había sucedido tantas veces, ocurrió también al final de esta única y última visita a Colombia: el 6 de mayo de 1930, y en Buenaventura, por donde había venido, Barba Jacob se despedía de su país de origen, resentido y pobre, pero habiendo brillado con los resplandores rojizos de su equívoca leyenda y luego de haber fundado su prestigio como poeta para mucho tiempo. Su partida tenía algo de huida, de esa necesidad de cambiar de escenario y de público que sienten los actores veteranos, cuando el público empieza a dar síntomas de indiferencia y cansancio, y el impacto de las primeras actuaciones da paso a la serenidad de juicio ante lo conocido. La intensidad que siempre acompañaba sus apariciones, consumía rápidamente sus posibilidades de juglar moderno, conversador recursivo y periodista versátil y aventurero.



Michel de Montaigne (Château de Montaigne, 1533-1592).

El viajero trascendente

La obsesión de que la existencia es un tránsito breve entre dos momentos inexplicables que se hunden en los abismos del misterio y del tiempo, a la manera de un viaje del que no sabemos de dónde venimos, ni para dónde vamos, es un tema central de la obra poética de Barba Jacob, que el poeta sabe insinuar desde diversas perspectivas. En su poema, *Canción de la vida profunda* (que lleva como epígrafe la sentencia de Montaigne, "El hombre es cosa vana, variable y ondeante…") el poeta proclama que el Hombre no puede reposar en una supuesta identidad consigo mismo, porque, como poco después lo diría Sartre de manera conceptual, el ser del hombre es el no-ser. Entonces, el Hombre es irreductible a esencias rígidas, nunca podrá ser idéntico a sí mismo y reposar en un ser, pues está condenado a transformarse, mediante un fluir contradictorio. Concretamente, el poema muestra que la existencia se puede describir como la sucesión de estados de ánimo, misteriosamente surgidos; de donde se desprende la veleidad y fragilidad humanas. En la primera estrofa ("Hay días en que somos tan móviles tan móviles") el sujeto del poema sueña con transformaciones mágicas por el solo hecho del desplazamiento, del viaje ("Tal vez bajo otro cielo la gloria nos sonría", porque la vida es "undívaga y abierta como un mar"). En la segunda estrofa se señala la humana "fertilidad" ("hay días en que somos tan fértiles, tan fértiles / como en abril el campo que tiembla de pasión: / bajo el influjo próvido de espirituales lluvias, / el alma está brotando florestas de ilusión"). Esa fecundidad es concebida en forma muy pasiva. El poeta habla de una fecundidad muy femenina como la de la "tierra que tiembla de pasión", fecundada por las lluvias del cielo. En la tercera estrofa, se dice como el hombre logra a veces la serenidad y la placidez, y regresa a la sensaciones de infancia pero siempre a través de su experiencia presente ("niñez en el crepúsculo") añorando el equilibrio perfecto ("lagunas de zafir") y la contemplación beata y serena, que le permite distanciarse de todo con una sonrisa. Luego, en las estrofas, cuarta, quinta y sexta, el sujeto del poema nos habla sucesivamente de los estados de sordidez, lubricidad y duelo que aquejan al Hombre, hasta que ese fluir sin pausa de transformaciones anímicas desemboca en el viaje definitivo, en una transformación absoluta que inaugura una etapa completamente desconocida, de la que solo sabemos que es una ausencia sin retorno: "más hay también ¡oh Tierra! un día… un día… un día / en que levamos anclas para jamás volver…/ Un día en que discurren vientos ineluctables. / ¡Un día en que ya nadie nos puede retener!"

En el poema, *La estrella de la tarde*, el sujeto del poema confiesa su convicción de que el Hombre se encuentra en el mundo como alguien que solamente puede constatar presencias y existencias inexplicables ("Un monte azul, un pájaro viajero, / un roble, una llanura, / un niño, una canción…) pero que nunca sabrá nada en profundidad, nunca obtendrá respuestas satisfactorias a las preguntas fundamentales ("…Y, sin embargo, / nada sabemos hoy hermano mío"). Todos los caminos desembocan en la oscuridad ("Bórranse los senderos en la sombra") el ser de las cosas es impenetrable ("El corazón del monte está cerrado") y de los seres vivos solamente percibimos su inquietud ("el perro del pastor trágicamente / aúlla entre las yerbas del vallado") nos queda, entonces, únicamente, una solidaridad de vencidos ("apoya tu fatiga en mi fatiga, que yo mi pena apoyaré en tu pena") y una capacidad de emocionarnos ante la naturaleza ("y llora como yo, por el influjo / de la tarde traslúcida y serena") pero sin que realmente sepamos nada profundo sobre nuestro origen y destino, ni sobre el de esas presencias que van pasando, a medida que avanzamos en nuestro peregrinaje existencial ("hermano mío en el impulso errante, / nunca sabremos nada…"). Sin embargo, no todo es oscuridad y perplejidad; también hay percepciones inmediatas radiantes, de iluminación y realización en los triunfos o en las situaciones en que sabemos sumergirnos en la candidez de la naturaleza.

En *Lamentación baldía*, el poeta señala como el mal más grave de la existencia, el de tener que errar como ciegos que, sin embargo están llenos de esperanzas y anhelos: "mi mal es ir a tientas con alma enardecida / ciego sin lazarillo bajo el azul de enero; /

mi pena, estar a solas errante en el sendero, / y el peor de mis daños, no comprender la vida". Nuestros orígenes son insondables y nuestra ignorancia nos hace vislumbrar espejismos. Al final vamos, "con fatales pasos hacia el fatal abismo". El poema termina con una exclamación inspirada en el más dramático romanticismo: "¡Oh noche del camino, vasta y sola, / en medio de la muerte y del amor!".

En buena parte de su mejor producción poética, Barba Jacob hace variaciones apasionadas de la famosa sentencia: "Sólo sé que no sé nada". En sus mejores poemas aporta a la poesía hispanoamericana un tono filosófico-reflexivo y existencial, que resucita y actualiza la tradición clásica pero con matices equilibradamente coloquiales y modernos.

En Acuarimántima (título que insinúa agua de mar y sugiere las resonancias del nombre de la Atlántida, el mítico continente al que se refirió Platón), su poema más extenso y uno de los más desiguales y desconcertantes, el poeta nos anuncia desde el primer verso: "Vengo a expresar la desazón suprema". Maín, el héroe de este poema, es el poeta lírico por antonomasia. Él siente que el mundo está regido por la ignorancia, el dolor y la embriaguez y se apresta a concebir un canto hermético y cósmico. Más adelante se autodefine como "rey del reino estéril de las lágrimas… rey del reino vacuo de las rimas", que con sus "canciones ebrias / que un son nocturno hechiza", y con sus "voces pávidas" anuncia "las cavernas del Enigma". Su inspiración no podrá ser tan pura "como el cerrado corazón de un monte" pero logrará hacer brillar, al menos "una gota de luz" de ese misterio. Observa la energía encarnada en el cóndor, su espléndido vuelo "de cumbres y centellas", el cielo vibrante "en gajos de luceros" y tiene la sensación de estar en el umbral "de pórticos sagrados" pero no puede trascender más allá y es devuelto a las preguntas lacerantes de siempre, más angustiosas que antes: "en olvido / mi ser se muere, mi canción no dura, / y fui no más un lúgubre alarido?".

Es presa, otra vez, de su sensualidad enervante, aunque compensatoria: "carne, bestia, mi Amiga y mi Enemiga". No obstante, este es un reconocimiento de que la dualidad cristiana todavía le hace sentir el cuerpo como degradante y ajeno. Siente a veces la tentación de evadirse en el misticismo ("Bestia de los demonios poseída, / ¡Oh carne, es hora ya del dón eucarístico!"). Pero, en realidad, parece que se trata solamente de un hombre-cuerpo, pues no se sabe dónde estaría el "alma" (aunque esa respuesta nunca nos satisface): "carne, bestia… / yo soy tú, que por leyes ominosas, / …te haces nada en el polvo de las cosas…". Entonces, ¿dónde queda "la divina Psiquis…"? ¿Dónde sus sueños e ideales condensados en su "ciudad nebúlea tras la ilusión del día"? ¿Por qué entonces "esta inquietud, y este ímpetu anhelante / hacia una ley o una verdad suprema"? Se lamenta que su "carne", "cual vano mimbre que meció una espiga" se tornará "nada en el polvo de las cosas". Para exclamar a continuación: "¡Nada, nada por siempre! y merecía / mi alma por los dioses engañada, / la Verdad y la Ley y la Armonía. / Sé digna de este horror y de esta nada, / y activa y valerosa, oh alma mía". Este último verso es un verdadero hallazgo

filosófico, poético y existencial que coincide con Nietzsche cuando afirma que, con todo su dolor, su absurdo y su oscuridad, la existencia es nuestro único y absoluto patrimonio y tenemos que asumirlo hasta sus últimas consecuencias, contestando con un sí rotundo y heroico al desafío. Para poder conservar el valor, el poeta concibe el mito de Acuarimántima, una ciudad sagrada, siempre distante, misteriosa y apenas insinuada, que parece fulgir en la lejanía y que es como la condensación de toda plenitud poética. Es una ciudad imaginaria pero sin ella no se podría vivir porque simboliza la esperanza de llegar algún día a una realización plena y extasiada. Con sencillez e ingenuidad, el poeta trata de hacer una primera definición de Acuarimántima: "ciudad del bien; fastuosa, legendaria, / ciudad de amor y esfuerzo y ufanía / y de meditación y de plegaria; / una Jerusalén de poesía". Y en todo el poema nos dirá que cultiva esa quimera de manera lúdico-delirante. El Hombre siempre será derrotado en sus ideales pero sin la tensión espiritual que ellos suscitan se degradaría sin retorno. La existencia no es soportable sin alguna utopía, sin alguna ilusión, "que al claro cielo / suba el anhelo!… / Por ese Anhelo, en rimas balbucientes / canto el rojo camino que a la tarde / se pinta en la montaña evocadora, / o a la vívida luz del sol temprano…/ y por él amo, en fin, y por él sueño / con una honda transfusión divina / de la luz en mi carne de tortura / puesto que está la estrella vespertina / sobre el horror de esta prisión obscura! / …y fulge Acuarimántima a lo lejos…". Más fuerte que la derrota y la muerte, la ciudad ensoñada flota muy lejos como la imagen de la redención: "en la lluvia de gotas de mi sangre, / tras el velo irisado de mis lágrimas, / vago sueño – sus brumas deshacía – / vago sueño – mi vaga Acuarimántima – ". Finalmente, el mito se deshace; ante la inmensidad enigmática del mar, siente el fracaso de su búsqueda, de su "estéril tiempo" en su "inquietud suprema". Maín, "el héroe del poema", envidia al campesino sencillo, al hombre rudo y natural, al procreador, cuya ilusión "un hálito divino /…ha poblado de niños los instantes". El "enigma inviolado", continúa. Poseemos el saber de "los sentidos", aunque éste es un "pobre y ruin saber". No se puede, entonces, sino constatar los existentes: "y por toda verdad saber ahora / que brilla el mar, que el monte se estremece, / que fulge Sirio en el confín lejano" y que la muerte consistirá en volver a confundirse con esa naturaleza insondable.

El poeta se rinde humilde y resignado a esa ignorancia suprema y se desea una extinción suave, "tenue", en ese Todo, y que quede reintegrado "a la epopeya trunca / en la ciudad de nieblas de (su) gloria". Así conquista, ensoñador, la "tenebrosa, recóndita Armonía".

Es un poema circular, en el que los rezagos de la formación cristiana de Barba Jacob se imponen al final, en vagos lugares comunes: "y el ancla suelte a místicas regiones, / no humano ya mi desear: divino / mi poseer". Esos metafísicos anhelos se confunden con su "nebúlea, azulina, Acuarimántima". Estos versos finales no constituyen un descubrimiento de la inspiración poética. Es como si Barba Jacob apelara, cómodamente, a las manidas pretensiones de la dogmática cristiana cuando habla del Más Allá, de un

Cielo, debido a que no logra profundizar por cuenta propia en el Misterio de la existencia "terrenal" que le ha tocado.

En *El corazón rebosante*, el poeta testimonia que tan solo es posible una sencilla sabiduría que busque una compenetración con la Naturaleza y a la manera de los nobles animales, sepa escuchar "la soledad sagrada". Se trata, aquí, de una inspiración que arranca con ideas panteístas pero que en el desarrollo del poema va más allá hasta vislumbrar una concepción materialista que quiere identificarse con sus instintos, con la fuerza tranquila de la naturaleza y alcanzar la suprema autenticidad que asume plenamente el hombre-cuerpo, el cual ya no está escindido en dos yoes contrarios y excluyentes, sino en una unidad, contradictoria sí, pero cuyos extremos son susceptibles de una síntesis vital, dinámica y serena. Vale la pena transcribir este poema por ser único en la producción de Barba Jacob:

"El alma traigo ebria de aroma de rosales
y del temblor extraño que dejan los caminos…
A la luz de la luna las vacas maternales
dirigen tras mi sombra sus ojos opalinos.

Pasan con sencillez hacia la cumbre,
rumiando simplemente las hierbas del vallado;
o bien bajo los árboles con clara man sedumbre
se aduermen al arrullo del aire sosegado.

Y en la quietud augusta de la noche mirífica,
como sutil caricia de trémulos pinceles,
del cielo florecido la claridad magnífica
fluye sobre la albura de sus lustrosas pieles.

Y yo discurro en paz, y solamente pienso
en la virtud sencilla que mi razón impetra;
hasta que, en elación el ánimo suspenso,
gozo la sencillez que viene y me penetra.

Sencillez de las bestias sin culpa y sin resabio;
sencillez de las aguas que apuran su corriente;
sencillez de los árboles…¡Todo sencillo y sabio,
Señor, y todo justo, y sobrio, y reverente!

Cruzando la campiña, tiemblo bajo la gracia
de esta bondad augusta que me llena…
¡Oh dulzura de mieles! ¡Oh grito de eficacia!
¡Oh manos que vertisteis en mi espíritu
la sagrada emoción de la noche serena!

Como el varón que sabe la voz de las mujeres
en celo, temblorosas cuando al amor incitan,
yo sé la plenitud en que todos los seres
viven de su virtud, y nada solicitan.

Para seguir viviendo la vida que me resta
haced mi voluntad templada, y fuerte y noble,
oh virginales cedros de lírica floresta,
oh próvidas campiñas, oh generoso roble.

Y haced mi corazón fuerte como vosotros
Del monte en la frecuencia,
Oh dulces animales que no sabiendo nada,
Bajo la carne humilde sabéis la antigua ciencia
De estar oyendo siempre la soledad sagrada."

Como es ostensible, el poeta aprende de los animales ,y de hecho, los considera seres próximos, nobles y que en su comportamiento muestran una cierta sabiduría precisamente porque no son sino lo que pueden ser, logrando así cierta plenitud serena. Luego extiende esa virtud al resto de la naturaleza y entonces invoca a los "virginales cedros" y a la campiña



para que templen su voluntad y fortalezcan su sensibilidad. Ellos no poseen un saber sobrante y artificial pero saben "la antigua ciencia de estar oyendo siempre la soledad sagrada", es decir , de vivir en conformidad con los misterios cósmicos y estar en cierta armonía con sus instintos y sus capacidades vitales. Haciendo asociaciones más sutiles, podríamos , legítimamente, percibir cierta intuición del evolucionismo de Darwin, en el sentido de que venimos de especies animales que la evolución de millón de años transformó y perfeccionó gradualmente. Ese saber forma parte de nuestra herencia inconsciente y fáctica y cuando es traicionado y de-formado por lo artificioso y lo vicioso (en lugar de formarlo, desarrollando consecuentemente nuestras potencias verdaderamente constitutivas) el hombre se angustia y se frustra.

En *Futuro*, canta la condición extremadamente frágil y paradójica de la existencia, que está a merced del azar y de la inmensidad cósmica pero que es capaz de arder, apasionada, a la manera de una llama al viento. Es una condición humilde, pero al mismo tiempo misteriosa, intuitiva, insondable y abarcadora de los abismos celestes: "de simas no sondadas subía a las estrellas; / un gran dolor incógnito vibraba por su acento; / fue sabio en sus abismos – y humilde, humilde, humilde – / porque no es nada una llamita al viento… / y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales, / que nunca humana lira jamás esclareció, / y nadie ha comprendido su trágico lamento… / era una llama al viento y el viento la apagó".

En *Un hombre* (sin duda, uno de los grandes poemas de la lírica contemporánea) logra condensar con sencillez clásica y gran intensidad dramática, la condición del hombre que asume su existencia con el asombro, la angustia, la pasión y la intrepidez del creador que se atreve a transgredir las normas del filisteo y a asumir su condición con una radical autenticidad, que no le teme a los peligros, a los castigos y las

persecuciones que esa actitud suscita en la sociedad de los adaptados. Un hombre de verdad, en una época y un país como los que le tocaron vivir, es un ser desgarrado, abrumado de preguntas sin respuesta, es un ser perpetuamente insatisfecho. Ser un hombre auténtico implica jugarse entero, arriesgarse a transgredir las normas que le han sido impuestas, saber apasionarse y nunca conformarse, porque es preferible el fracaso del rebelde a los falsos triunfos. Como se trata de un poema muy representativo, lo transcribimos completo.

Un hombre

Los que no habéis llevado en el
corazón el túmulo de un dios
ni en las manos la sangre de un
homicidio;
los que no comprendéis el horror de la
conciencia ante el Universo;
los que no sentís el gusano de una
cobardía
que os roe sin cesar las raíces del ser,
los que no merecéis ni un honor supremo
ni una suprema ignominia;

Los que gozáis las cosas sin ímpetus ni
vuelcos,
sin radiaciones íntimas, igual y
cotidianamente fáciles;
los que no devanáis la ilusión del
espacio y el tiempo,
y pensáis que la vida es esto que miramos,
y una ley, un amor, un ósculo y un niño;
los que tomáis el trigo del surco
rencoroso,
y lo coméis con manos limpias y modos
apacibles;
los que decís: "Está amaneciendo"
y no lloráis el milagro del lirio del alba:

Los que no habéis logrado siquiera ser
mendigos,
hacer el pan y el lecho con vuestras
propias manos
en los tugurios del abandono y la
miseria,
y en la mendicidad mirar los días
con una tortura sin pensamientos:

Los que no habéis gemido de horror y
de pavor,
como entre duras barras, en los
abrazos férreos
de una pasión inicua,
mientras se quema el alma en fulgor
iracundo,
muda, lúgubre,
vaso de oprobio y lámpara de sacrificio
universal,

¡Vosotros no podéis comprender el
sentido doloroso
de esta palabra: UN HOMBRE!

En la *Balada de la loca alegría*, el sujeto del poema confiesa desde el comienzo que su vida es viciosa y estéril: "Mi vaso lleno – el vino del Anáhuac – / mi esfuerzo vano – estéril mi pasión –". Ya no hay posibilidad de retroceso para lograr una superación y como se siente impotente para cambiar, resuelve, al menos, exprimir los goces de su degradación: "soy un perdido – soy un marihuano – / a beber – a danzar al son de mi canción…".

Como no le queda sino un presente de sensaciones inmediatas, la vivencia de lo orgiástico no le proporciona sino un placer agónico. A la manera de los antiguos griegos anhela la máxima intensidad, buscando el placer con ambos sexos, siendo "Eva y Adán". Como tiene una obsesiva conciencia de que va a morir y la muerte absurdiza incluso la vida de los grandes hombres, quiere consumir ávidamente el instante: "la muerte viene – todo será polvo / bajo su imperio – / polvo de Pericles, / polvo de Codro, polvo de Cimón…". Separa la muerte de la vida, en forma absoluta, y no se da cuenta de que ese desenfreno es, precisamente, el comienzo vertiginoso de aquella, porque el desenfreno no proporciona una existencia más plena, sino un comienzo de muerte, y porque la voluptuosidad viciosa es progresivamente paralizante de toda voluntad de superación. Pero el sujeto del poema quiere embellecer con arte y erudición esa vocación suicida e invoca los excesos de la decadencia romana como una justificación de los suyos, y al mismo tiempo insinúa que no hay grandeza que resista a la muerte y que por lo tanto es preciso aprovechar lo más intensamente el presente inmediato. Para intensificarlo apela a sus recuerdos lúbricos, dispersos por toda la geografía de Centroamérica: "mozuelos de la gran Cuscatlán – oh ambrosía! – / y mozuelos de Honduras, / donde hay alondras ciegas por las selvas oscuras… / entrad en la fiesta, en el feliz torbellino; / reíd, danzad al son de mi canción". El estribillo vuelve a recordar (con los nombres de otros grandes hombres – Bolívar e Hidalgo –) que "todo será polvo" y por tanto "es vano el esfuerzo" y "estéril la pasión". Es preciso, entonces, forzar la alegría mientras se está vivo: "el Polvo reina, el Polvo, el Iracundo… / alegría!, alegría!, alegría!". Pero ese voluntarismo que quiere forzar la plenitud, está impregnado de desesperación y se parece a un alarido.

Nuevamente (y por medio de imágenes y reflexiones más intensas y profundas que en *Acuarimántima*) Barba Jacob alcanza la crispada plenitud del sentimiento dionisiaco y nietzscheano pero a la manera de un beodo, sofisticado y patético, de la modernidad más decadente. Es como si nos sugiriera que la verdadera y pura alegría es imposible porque es un sentimiento que surge contaminado por una secreta y trágica conciencia del absurdo de la existencia. Se trata entonces, de una alegría heroica y ficticia que surge de las entrañas de la desesperanza. Es un poema que sabe resumir con fuerza y ritmo delirante, el secreto fracaso de la actitud orgiástica y libertina, que no ofrece

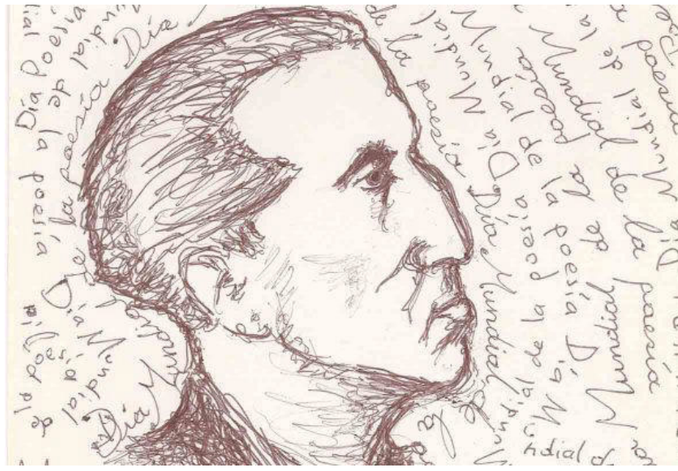


Ilustración de Porfirio Barba Jacob, publicada en el Heraldo de Chiapas.

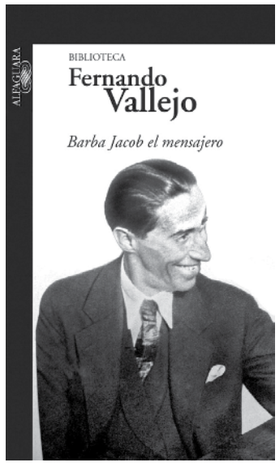
respuestas a las preguntas fundamentales sobre la realización humana y que trata de llenar ese vacío con sensaciones fuertes (droga, sexualidad grosera y promiscua, exaltación de la violencia). Saturado por un exceso de sensaciones, ese hombre sin futuro trata de oponer a la muerte un placer estridente y famélico, de beodo. Pero cuando el placer se vuelve un fin supremo, genera un enervamiento progresivo y paralizante que se va confundiendo con la enfermedad y la muerte. Renunciar anticipadamente a toda lucha de superación porque se sabe que se va a morir es abandonarse a una rápida disolución. Es todo lo contrario de lo que sucede en la conciencia de la muerte que tiene, por ejemplo, Heidegger. Precisamente porque se sabe que se va a morir, la existencia se torna preciosa como breve oportunidad para intentar una realización en lo esencial. Precisamente porque se tiene conciencia de la muerte no es concebible el derroche de energía en la sensación banal y estéril o en el abandono a los espejismos de la frivolidad. La conciencia de la muerte se transforma así, en la conciencia de nuestras verdaderas posibilidades.

> "Mi vaso lleno
> —el vino del Anáhuac—
> mi esfuerzo vano
> —estéril mi pasión—
> soy un perdido
> —soy un marihuano—
> a beber
> —a danzar al son de mi canción…"
>
> Balada de la loca alegría

Aunque *Balada de la loca alegría*, sabe integrar en imágenes artísticas ese nihilismo del hombre del siglo XX, que se siente condenado por la historia, un poema como *El collar desatado*, se abre a una perspectiva más creadora de futuro humano. Y no es por casualidad que en este poema, Barba Jacob se abandona al sueño del amor por la mujer, el cual en sucesivos desarrollos se va transformando en la pulsión de tratar de superarse, aunque haya incertidumbre sobre los resultados, y de sembrar, incluso en tierras del enemigo, porque algo fructificará allí también: "mientras los astros brillan tras el cerúleo velo / y hay en la brisa castos efluvios de mujer, / dirige hacia los aires la flecha de tu anhelo: / ¿qué importa que no sepas en dónde va a caer? / Si nuevas alegrías inundan tu morada, / si flota en áureas ondas de luz tu corazón, / si ya en tus trojes íntimas tu mies está dorada, / envía a los luceros tu férvida canción. / O si conduces trigo, moreno y dulce trigo / por soles y por lluvias granado en tu heredad, / y cruzas por la tierra de un sórdido enemigo, / arrójalo en el surco: ¿qué vale lo demás? / La vida es esto: un acto supremo, simple, puro, / una emoción, un ímpetu y un ansia de ideal; / fantasmas que su sombra dibuja sobre el muro; / en sueños que florecen, valor, amor leal."

Luego el poeta se identifica imaginariamente, al menos por momentos, con un padre que espera al hijo de su amor: "cuando me rindo al peso del femenil reclamo / y en mis ardientes noches el beso viene y va, / yo, presintiendo un poco mis propias formas, amo, / sin conocerlo, al hijo que Cintia me dará".

Pero este poema es la excepción que confirma la tendencia: lo que predomina con fuerza en la poesía de Barba Jacob es el desarraigo y la angustia existencial del viajero perpetuo que se aventura en la noche pero que sigue tratando de interrogar y comprender el mundo sórdido que lo asedia, y de iluminar con su débil llama, los abismos de la naturaleza, hermosa, acechante y voraz. Las voces más suyas son aquellas que nos hablan de su "fuerza exacerbada" y de su "clamor de abismo", y todavía se escucha en los crepúsculos, al viento que trae su alarido.



En cuanto a los conflictos sexuales del poeta (apenas mencionados por los pacatos comentaristas de nuestro medio) no pueden ser subestimados y, por el contrario son decisivos para la más profunda comprensión de su poesía. Barba Jacob vive casi siempre vuelto al pasado, añorando su niñez y su juventud y lamentando no haberlas vivido en forma más viril. En varios poemas (hasta ahora casi desconocidos y recientemente recuperados por Fernando Vallejo) como *Teresita*, *Mi vecina Carmen*, *La esperada*, *La carne ardiente*, *El poema de las dádivas*, y *Triste amor*, Barba Jacob habla de sus amores con mujeres. Más tarde, sus poemas amorosos se refieren, a menudo, a sus relaciones con mancebos. Es evidente entonces, que el poeta osciló, en su primera juventud, entre los dos sexos y que finalmente se impuso la tendencia homoerótica, a la que sin embargo, nunca aceptó del todo y la que vivió como drama e incluso con ciertos complejos de culpa. Los pocos poemas en donde se acepta en este campo (como *Balada de la loca alegría*) insinúan una voluntad de asumirse con acentos desafiantes no exentos de angustia. Con alguna frecuencia, además (incluso en algunos de sus poemas amorosos con pretensiones heterosexuales) el poeta se refiere a sus pasiones como a "caídas" (un término de resonancias bíblicas) amenazadas por los peligros satánicos de "la carne" y del "pecado". Ahí es evidente que nunca pudo superar suficientemente las secuelas de su educación católica y campesina. En contrapartida, exalta la vitalidad de la naturaleza y se acoge a ella confiado, sintiéndose purificado, ennoblecido y subyugado por esa potencia omnipresente y divina que de ella emana.

Aunque vagamente presiente un futuro indeterminado, de ensueños y de gloria, éste no ofrece nada concreto y seguramente vendrá después de la muerte. Añora intensamente un sentido para su periplo existencial; indaga con insistencia por qué sus preguntas y respuestas se cierran en círculo y terminan en un Dasein (estar ahí) que solo es capaz de admirar presencias y existentes inexplicables y deambular por la superficie de



Oleo sobre lienzo, Andrés Leal.

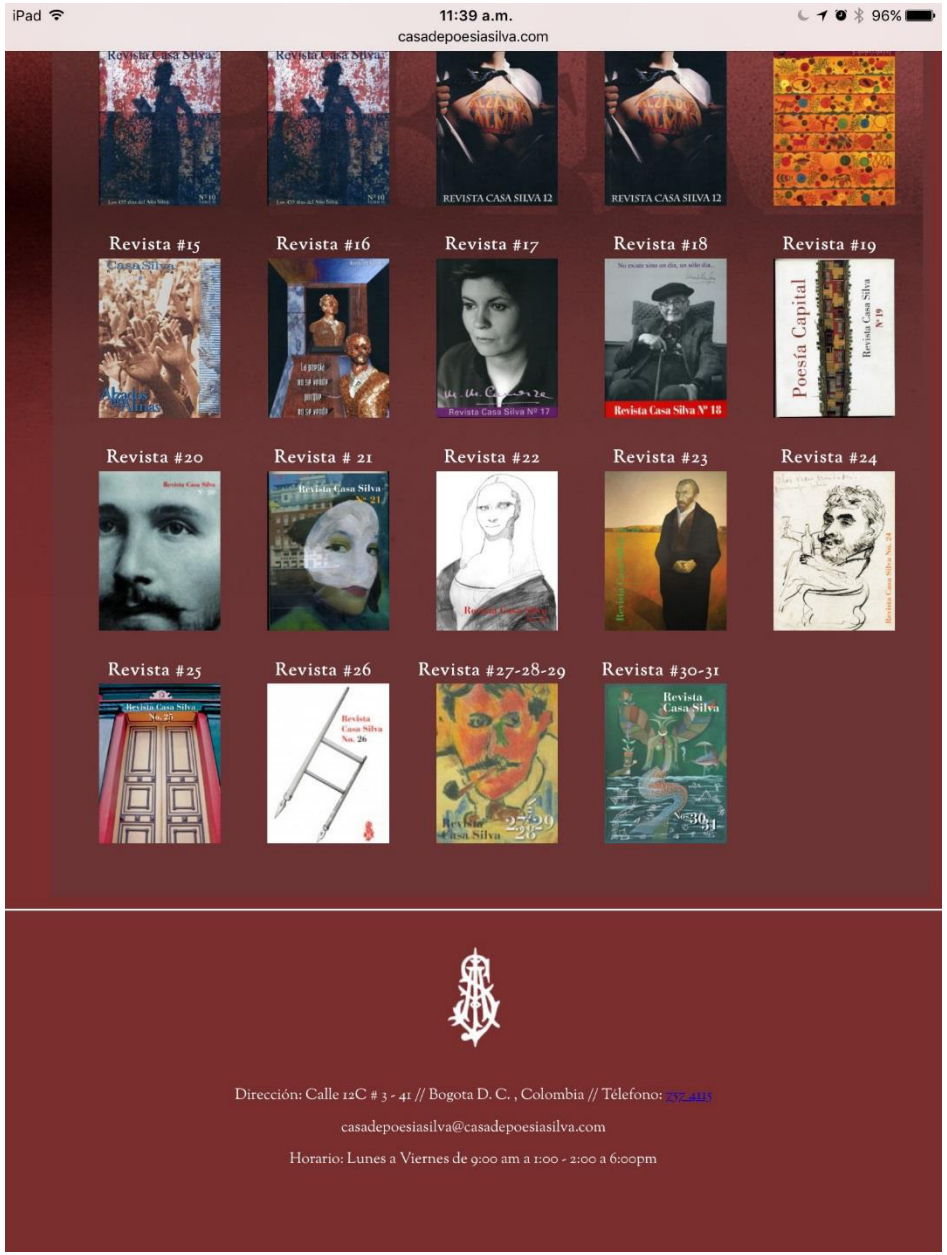
paisajes misteriosos. Es una poesía que, en sus mejores logros, siempre alcanza un cierto equilibrio entre una reflexión profunda y una intensa sensibilidad, la cual transparenta una voluntad de expresar las debilidades, las dudas y el desconcierto de los conflictos que vive, sin simulaciones ni exageraciones patéticas pero con apasionada intensidad. Lo que unifica esa obra, en última instancia, es la dramática frustración de no haber podido aceptarse a sí mismo, de no haber podido acceder plenamente al amor complementario de las mujeres y a la condición de padre amoroso. De modo que vivió su homosexualidad en forma excepcional: sin narcisismo y de manera autocrítica. En consecuencia, esa contradicción y esos fracasos se tornan fecundos y lo llevan a interrogarse sobre el sentido de su existencia (y de la existencia en general) sobre su situación y sobre la condición humana. Comprende que "nunca podremos saber nada" de lo que realmente importa, puesto que no se pueden contestar las preguntas fundamentales, ni alcanzar una realización plena.

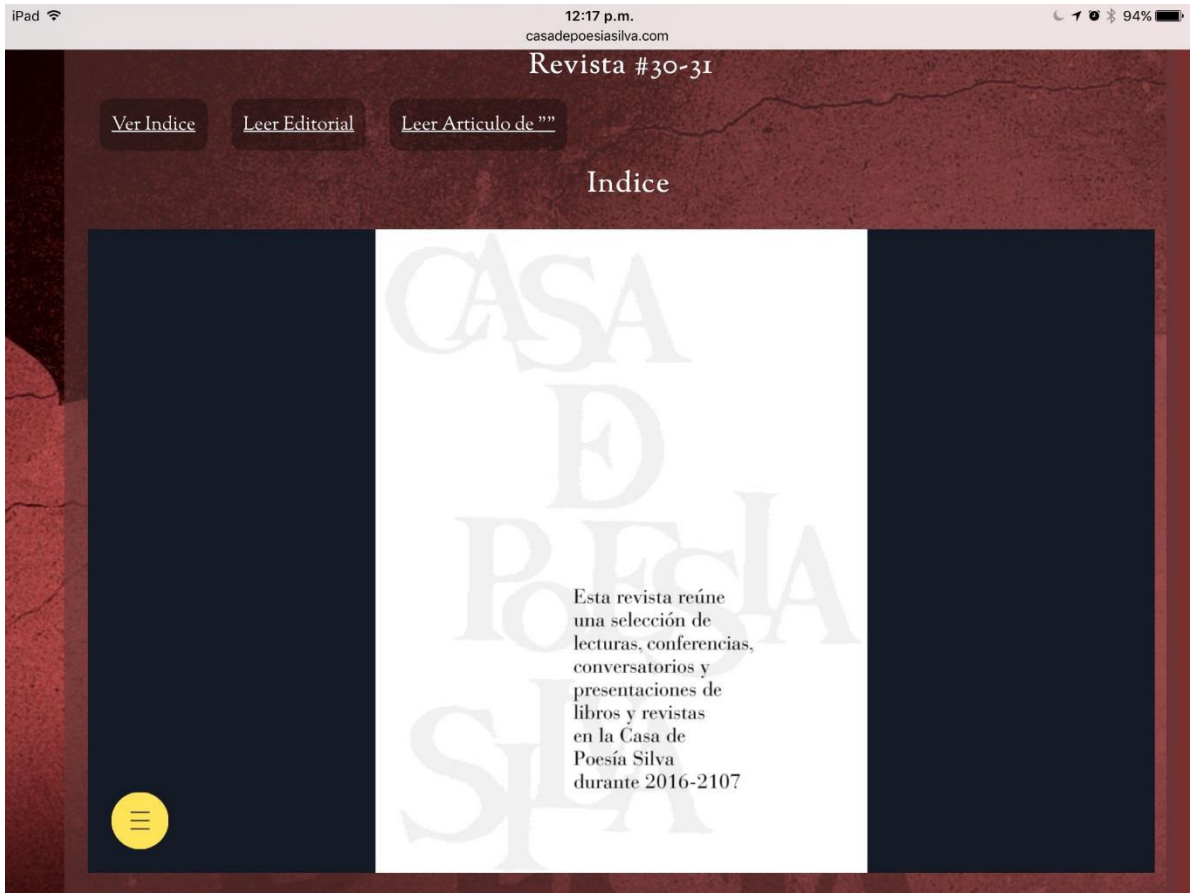
Sin embargo, hay momentos en que su sensualidad lo impele a tratar de asumir reactivamente y de manera desafiante, consoladora y cínica, sus amoríos masculinos, pero como éstos no logran liberarlo de su soledad fundamental (vivida como aislamiento) retorna al distanciamiento crítico y a la mala conciencia. Es así como, finalmente, se transforma en el buscador incansable, que no pertenece a nada, ni a nadie, que no tiene "patria", ni puede conquistar el reposo en algún puerto acogedor. En Ciudad de México estuvo a punto de lograrlo, seguramente por la ilusión de aventura y libertad que las desmesuradas proporciones de esa ciudad cosmopolita le permitieron alentar, pero terminó por ser expulsado. Su condición radical de viajero y buscador perpetuo, y la sublimación honda y simbólica que logra en unos cuantos poemas, lo consagran como a un eximio y noble representante de algunas de las inquietudes más características del hombre moderno.

PÁGINA WEB Y REDES SOCIALES

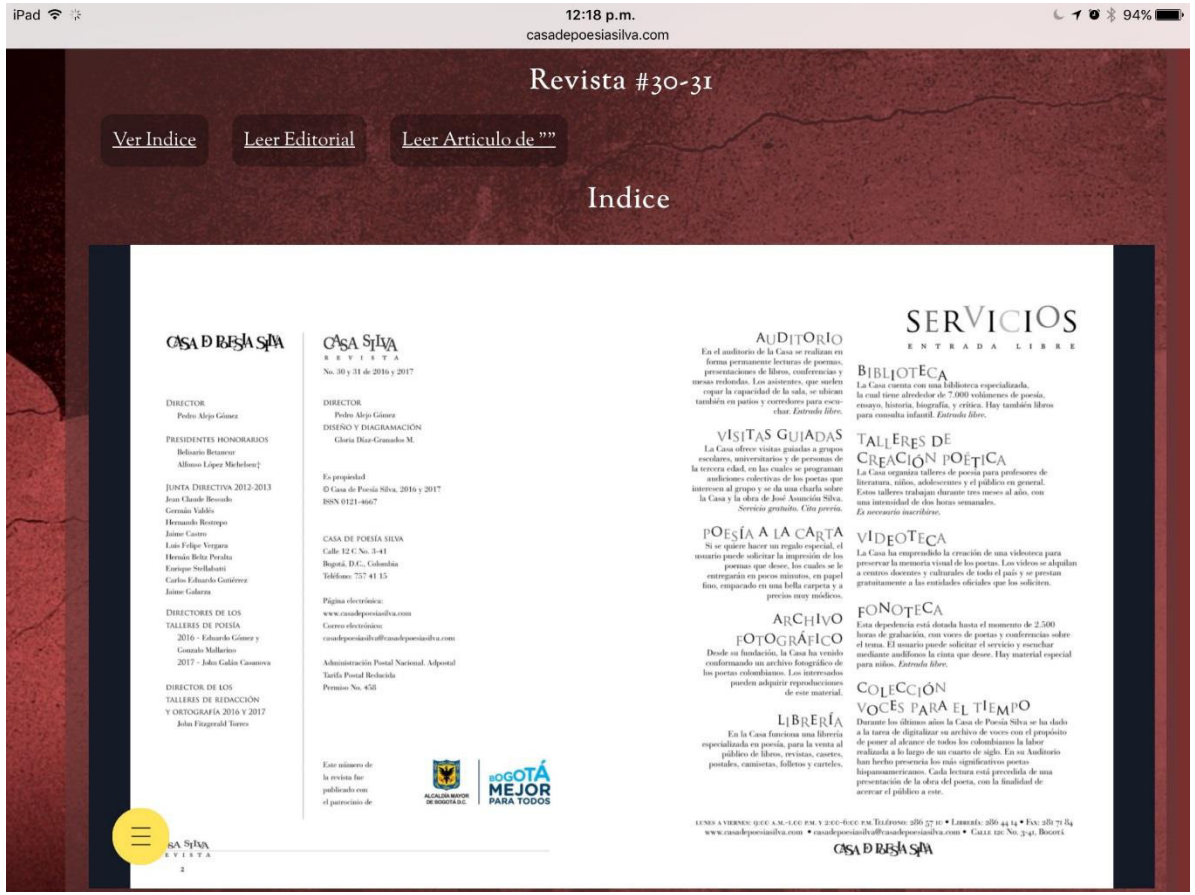


Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31





Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31





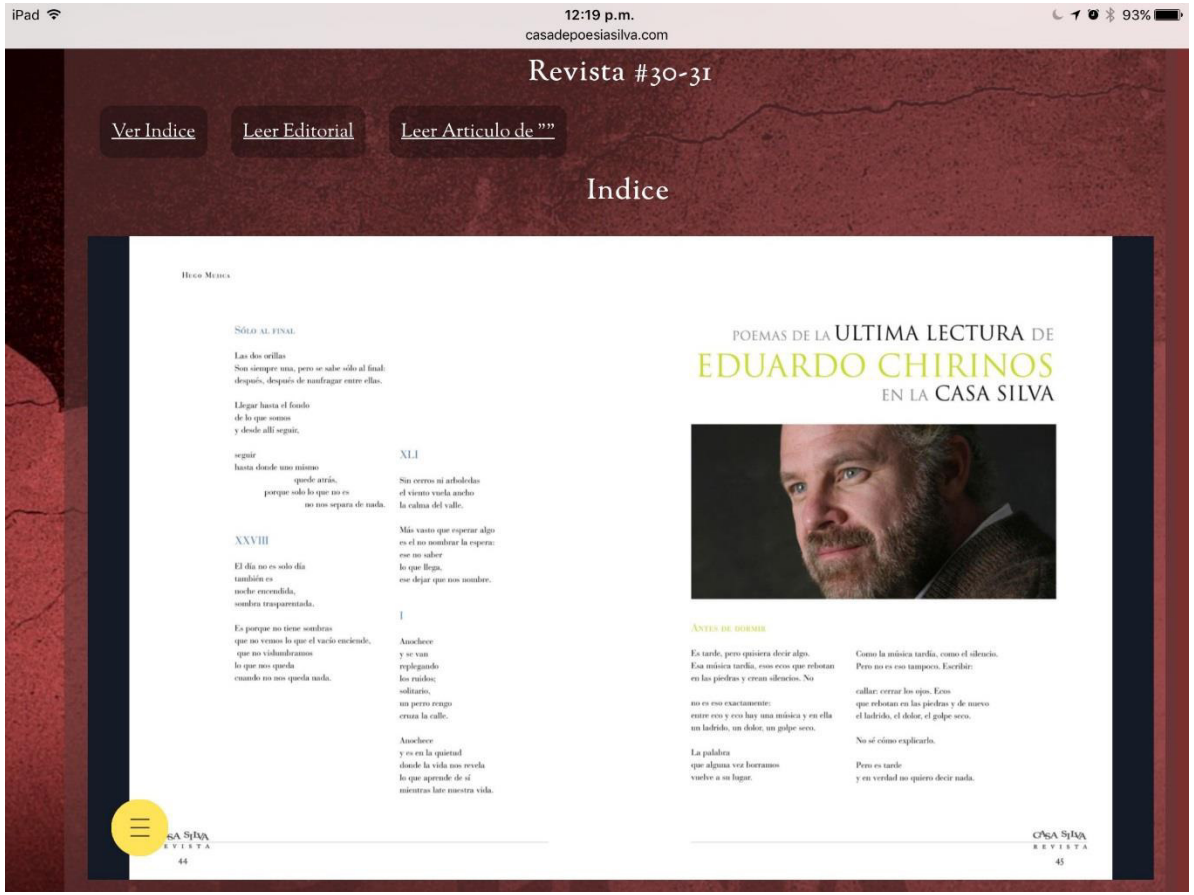
Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31





Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31



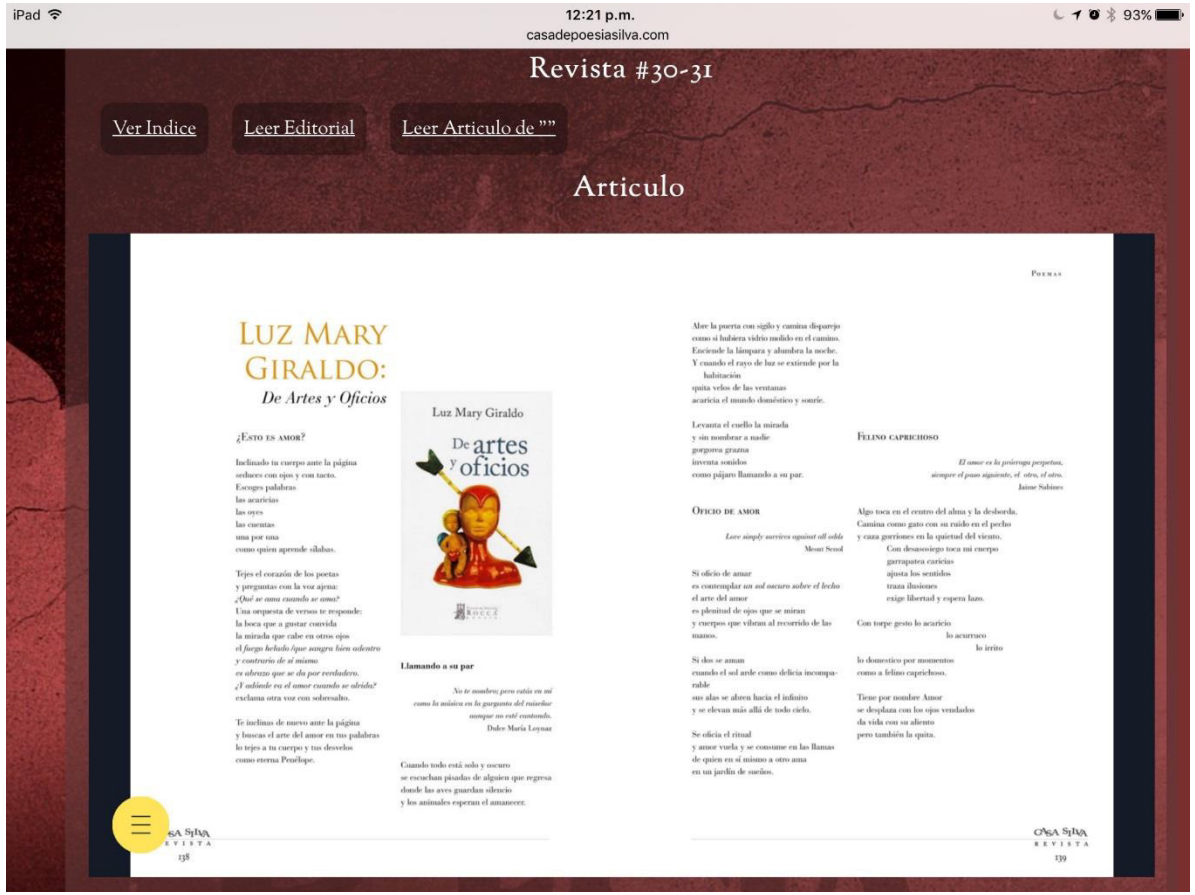


Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31





Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31





Difusión página web www.casadepoesiasilva.com – Revista Casa Silva Nos. 30 - 31

