

le toca al poeta construir desde los cimientos —a partir de sus espacios en blanco— otra fortaleza. La actual cumplió su cometido pero está sitiada. Encomienda mayor. Mudanza.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Veamos algunos casos en que se cumple esta premisa oculta: en *Fábula* (pág. 10) tenemos aquello que hace la lluvia con las plantas frente a lo que debería hacer el poema; en *Don José Donoso* (pág. 11) el pasaje citado del libro nos obliga, como al protagonista del poema, a una recreación a partir de la lectura; en *Verbo* (pág. 13) las palabras que se buscan conducen a un destino verbal todavía ignorado en el cuerpo "extraliterario"; en *El tiempo* (pág. 17) la reflexión y los comentarios cargan en sí los versos (escritos a intervalos) que transmiten dicha conciencia; en *Un personaje de Arturo Echeverry Mejía* (pág. 25) el abrigo es el encargado de unir imaginariamente al sastre con la muchacha; en *Como un frasco devoto* (pág. 28) así como en *Correspondencia* (pág. 23) los títulos son las claves de las miradas del deseo entre la voz que se expresa y la persona recreada por la ausencia...
2. Pero en el poema *Perro* (pág. 43) deja de funcionar la descripción, o es ofuscada por las repeticiones de versos. Misterios, pues, del mester.

Un leve mandamiento

Espacios en blanco

Gustavo Adolfo Garcés
Editorial Universidad de Antioquia,
Medellín, 2000, 51 págs.

Más allá de las palabras, la música; y más allá de la música, el silencio. No la mudez que está antes de la palabra, sino el callar que la sobrepasa: "No calla quien calla, solamente calla quien no calla", afirma el poeta hispanomusulmán Ibn Arabi. Por fin el poema desemboca en el silencio, la plena presencia en la ausencia: decir sin decir. El poema que se identifica con la totalidad se disuelve en la nada, rango

de inefable beatitud, purificación y acceso a lo absoluto.

La poesía de Gustavo Adolfo Garcés encuentra su esencia en la indecibilidad misma, pero incluso esa indecibilidad está sugerida en el espacio vacío, en el blanco de la página, en ese silencio total esculpido en el borde del papel. En este contexto, no es extraño un título como *Espacios en blanco*, título tomado de un verso de Ezra Pound. La propuesta de Garcés está clara: hay que leer entre líneas, en los espacios diáfanos de la página, porque quizá allí, en esos recodos, en esos intersticios, es donde la poesía respira.

El poema, así entendido, está hecho también de los silencios blancos que rodean a las palabras. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. Por eso, la afirmación de Mallarmé: "No hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir: esto es un vaso, eso es un papel, aquello es luz, esto es un rostro". Hay que sugerirlas, hay que hacerlas *sospechar*. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por ausencia —en el mágico espacio en blanco de la página— es cuando las cosas realmente están.



La analogía y las correspondencias poéticas nos llevan a exclamar: la poesía actúa por ausencia, nunca se entiende tanto una cosa como cuando se la nombra mediante otra cosa.

MALA ESPINA
Por decir la rosa
sangro y fracaso
con esmero

La poesía en Garcés no es nada más que la lucha por la expresión, llevada a su último extremo: el micropoe-

ma. La lucha por la expresión, en este caso, hace que la literatura tienda a reabsorberse a sí misma. Esa interposición silenciosa, blanca e inexpressable (entre-la-nada), esa no-presencia entre dos actos es el poema.

Esta poesía lleva implícitamente una tarea crítica, autorreflexiva. Entre otras cosas, reniega de la verbosidad, de la palabrería, del hablar demasiado. Cómo no recordar en este punto el *Manifiesto antropófago* de Haroldo de Campos, escrito en 1928, que empieza con un fragmento bíblico en el que el Verbo exclama: "Quien me coma se llenará de mí".

MOSCA MUERTA

*Un verso de hilo fino brillante y
[pegajoso]*

Pese a esta economía verbal, estos poemas no abandonan la anécdota, la parábola, la fábula. Buscan detrás de estas formas clásicas ir hasta el fondo de lo desconocido para encontrar y nombrar algo nuevo.

OBSTINACIÓN

Insiste en la forma

*quiere convertir
una cosa en otra*

*se maltrata
se expone a riesgos*

*hoy está construyendo
un objeto cóncavo
y dice que tiene que flotar*

Ni fácil moralismo, ni decoración, ni sentimentalismo. Visión pura, visión verbal, música del sentido. Estos breves versos apelan al canto interno, no a la música que conocemos, sino a una música que se descubre en el sentido mismo de las cosas que nombra. No se trata de una interiorización de aquello que llamamos "lirismo". Es una búsqueda de una música detrás de la música: poema pulverizado. Por eso el gusto por los fragmentos, las partículas de la frase, los trozos léxicos, las astillas lingüísticas. De ahí la verificación limpia y desnuda de nuestro autor:

¿QUÉ HACE EL POEMA
CON UN PENACHO DE
PLUMAS?

Con él nunca se sabe

nada es del todo lógico

las plumas

no se caen de su peso

Desde su primer poemario *Libro de poemas* (Medellín, Lealón, 1987), pasando por *Breves días* (Bogotá, Premio Nacional Colcultura, 1992) y *Pequeño reino* (Bogotá, Magisterio, 1998), la poesía de Gustavo Adolfo Garcés se ha mantenido incólume en su propósito: buscar una música del sentido, volver a aprehender el balbuceo originario del lenguaje.

Los estilísticos dicen que el lenguaje no está acabado de hacer. No lo estará nunca. En este sentido, afirma Valéry que “la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje”. La poesía de Garcés hay que entenderla como un combate contra el lenguaje. De ahí su procedimiento esencial, la *catacresis*, que es un mentar con palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado. Sea, pues, bienvenido el desajuste, la *desviación*, la transgresión a la cual debemos estas *visiones epifánicas*.

EL TIEMPO

Se supone que algo hace el

[tiempo

que anda dicen unos

otros que vuela

otros que depende de la ocasión

que de tiempo en tiempo es una

[cosa

y otra muy distinta

[intempestivamente

estos versos fueron escritos a

[intervalos

René Char afirma que “la poesía es, entre todas las aguas que corren, la que menos se demora en los reflejos de sus puentes”. Esta interposición silenciosa y súbita, esta nada que el poema comporta parece fluir como un río en cada texto de *Espacios en blanco*.

¡DIOS MÍO!

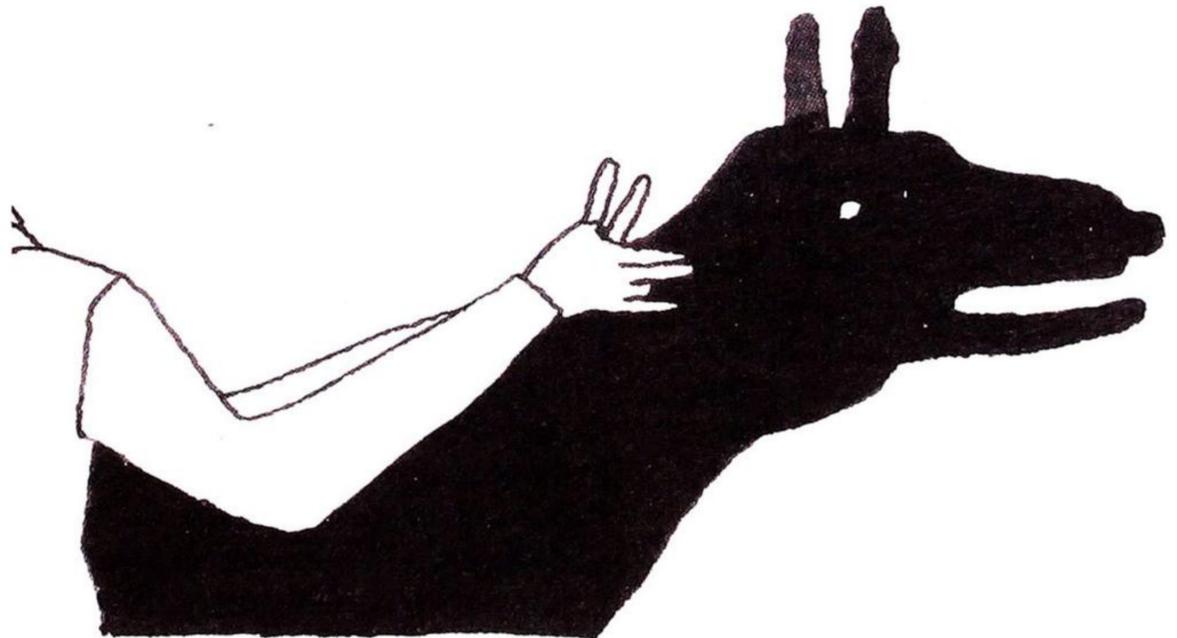
Son las 5 y 30 de la tarde

nadie parece recordar

que hay que vaciar la noche

en el hueco del día

Los procedimientos esenciales utilizados por Garcés son: la condensación, la concentración, la analogía y la antítesis. Con estos mínimos procedimientos formales se mueve este complejo sensorial y expresivo que asocia en un solo plano perceptivo-gnoseológico la experiencia de la memoria, de la creación de la imagen y de la iluminación súbita (realidad de *segundo grado*, *satori* para los japoneses, *fana* para los sufíes).



EL INSECTO

El insecto va de viaje por el

[muro

parece que goza de todas sus

[facultades

y no teme ningún peligro

nada hace pensar en plazos o

[vencimientos

dicen que fue larva

y que ha sufrido diversas

[transformaciones

Una imagen potenciada en la memoria le basta al poeta para la interposición metafísica. Cada imagen recordada y aislada como una postal, es capaz de proyectarse hasta lo abso-

luto. A partir de la proyección “radical” de una sola imagen se consigue lo eterno verbal. Ezra Pound lo denominó *fanopoeia*: “Empiezo con la poesía, pues es la forma más concentrada de la expresión verbal. *Dichten* es el verbo alemán correspondiente al sustantivo *Dichtung*, que significa ‘poesía’, y el diccionario lo traduce por el verbo italiano que significa ‘condensar’... De todos modos, el máximo de *fanopoeia* (proyectar en la mente una imagen visual) probablemente ha sido logrado por los chinos, debido en parte a su sistema especial de lenguaje escrito” (Ezra Pound, *El ABC de la escritura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1968).

No es extraño, entonces, encontrar a Gustavo Garcés hojeando un

diccionario alemán-italiano-español, descubriendo en los significados primarios verdaderos núcleos poéticos. Intuyendo que la idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como la del diccionario o como la del mismo idioma alemán. Pensando en las nociones de condensación y *fanopoeia*, pienso que *Espacios en blanco* también hubiese podido llamarse, como lo sugirió Elkin Restrepo, *Un leve mandamiento*, o, como lo sugiero yo, *Libro de grabados*, retomando, respectivamente, un verso y un título del propio Garcés. Las antiguas técnicas de mirar en diccionarios y revisar apuntes viejos —es más: de *reciclar* materiales ya usados— caben en este *collage*, *pastiche* o ‘travestimiento

literario' que el poeta nos propone. Un poema como *Raíz*, aparecido en *Pequeño reino*, ilustra esta técnica:

RAÍZ

Fue necesaria
una noche de tormenta
para que se me ocurriera leer
un cuento de Villiers
en el que un ángel encolerizado
amenaza a un niño travieso
y para recordar que en la
[infancia
había un árbol enorme
cuya raíz salida de la tierra
con cola y cuernos
me parecía el mismísimo
[demonio

Este poema-imagen será retomado —reelaborado— en *Espacios en blanco* de una manera aún más sintética. La llamada *crítica genética* estaría encantada con este triple ejemplo de transvasación literaria: un cuento de Villiers, un poema: *Raíz*, un micropoema: *Encuentro*.

ENCUENTRO

...de pronto
salida de la tierra
con cola y cuernos
la raíz de un árbol enorme



Es interesante observar —y se ha hecho en alguna ocasión— la relación entre la “técnica sillabata” de condensación extrema en Ungaretti y la técnica “ideogramática” de Ezra Pound y, en general, toda la poesía china y japonesa. Una relación que, por lo demás, dibuja una convergencia de búsquedas y posibles fuentes en la poesía de Garcés.

Aunque Garcés pudo ignorar la técnica “ideogramática”, no hay duda de que estos poetas “en extre-

mo orientales” le han enseñado su esplendor silencioso, en esos *Espacios en blanco*, que surgen de las imágenes en yuxtaposición. La escritura ideogramática de China y Japón fue vista como un antecedente más de la *concretud*, como un “llamado a la comunicación no verbal”. Como potenciación de ese “mínimo común múltiplo del lenguaje”. Fue en el carácter de la escritura china en el que Pound y Ungaretti entrevieron un *medio* poético que les llevaría a escribir algunos poemas en la misma *zona* lírica definida por la brevedad, la condensación y el *shot metafórico-mnemónico*, para decirlo con Haroldo de Campos.

El gran poeta brasileño, a su vez, cita a Marshall McLuhan cuando habla de la poesía zen como “el arte que crea el involucramiento por medio del *intervalo*, no por la *conexión*”. No otra cosa, de hecho, define al poema en Garcés. Debemos leer los espacios que aíslan los versos, títulos y estrofas. Ese blanco es el *receptor*, por así decir, de un sentido al que remite el “negro sobre blanco” de los versos de la página, y que responde enteramente a la relación vacío-lleño (negro-blanco o blanco papel y negro tinta, según la inversión mallarmeana del cielo estrellado). El sentido está en el blanco —el *satori*— o es el blanco, poblado de imágenes en el vacío. Las palabras representan una ruptura del silencio que sólo al silencio remite, al blanco, al vacío del entorno: al blanco entre las estrofas y el blanco mayor de la página, el silencio total o el blanco absoluto.

La “prehistoria” de un poeta como Gustavo Adolfo Garcés —quien ya ocupa un sitio aparte en la nueva poesía colombiana— tendríamos que vincularla con la *sintaxis telegráfica* de un Marinetti, la *yuxtaposición ideográfica* de un Ungaretti, el *imagismo* de un Pound o la *página-partitura* mallarmeana.

Por otra parte, *Espacios en blanco* de Garcés también reconoce la deuda con José Manuel Arango y su entrañable levedad, en que la palabra aparece intercalada entre largos silencios en el tejido silábico. Esos

“largos silencios” no son otros, en realidad, que los blancos en la página. Intervalos y silencios que no son menos hermosos de construir que el verso, el blanco que aísla estrofas. Precisamente fue a este blanco al que llegó Mallarmé, y seguramente el mismo José Manuel Arango, sin necesidad de conocer el budismo.

Espacios en blanco con sus técnicas del mosaico, la parodia y el travestimiento burlesco, nos obliga a leerlo como un gran *palimpsesto*. El poema como multiplicador de los sentidos, nos sirve como un intermediario entre la *conexión* (la palabra-negro) y el *intervalo* (el silencio-blanco). En estos instantes breves como ráfagas en los que, desasidos de lo material, desarraigados de las formas sensibles, abandonamos nuestro territorio, para acceder a la *visión epifánica*. *Espacios en blanco* que dejan entrever la heterogeneidad del universo, justo en las fronteras de lo visible.

JORGE H. CADAVID

Labrado en la página

Geórgica americana

Selección, introducción y notas de Víctor Manuel Patiño

Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2000, 322 págs.

Una antología de este tipo no puede restringirse de ninguna manera a una presentación a la diablo, ni mucho menos. Eso pueden permitirse tantas y tantas antologías de la contemporaneidad: basta juntar los poemas, soltar dos joyas de fantasía del lugar común y listo, ya se tiene un libro en prensa... Pero con una disciplina como la que la *Geórgica* denota, la necesidad de un filólogo, o de un entendido en la materia misma, se vuelve imprescindible. La edición de Víctor Manuel Patiño es digna de todo elogio, empezando por el hecho tan silvestre de proponernos como