

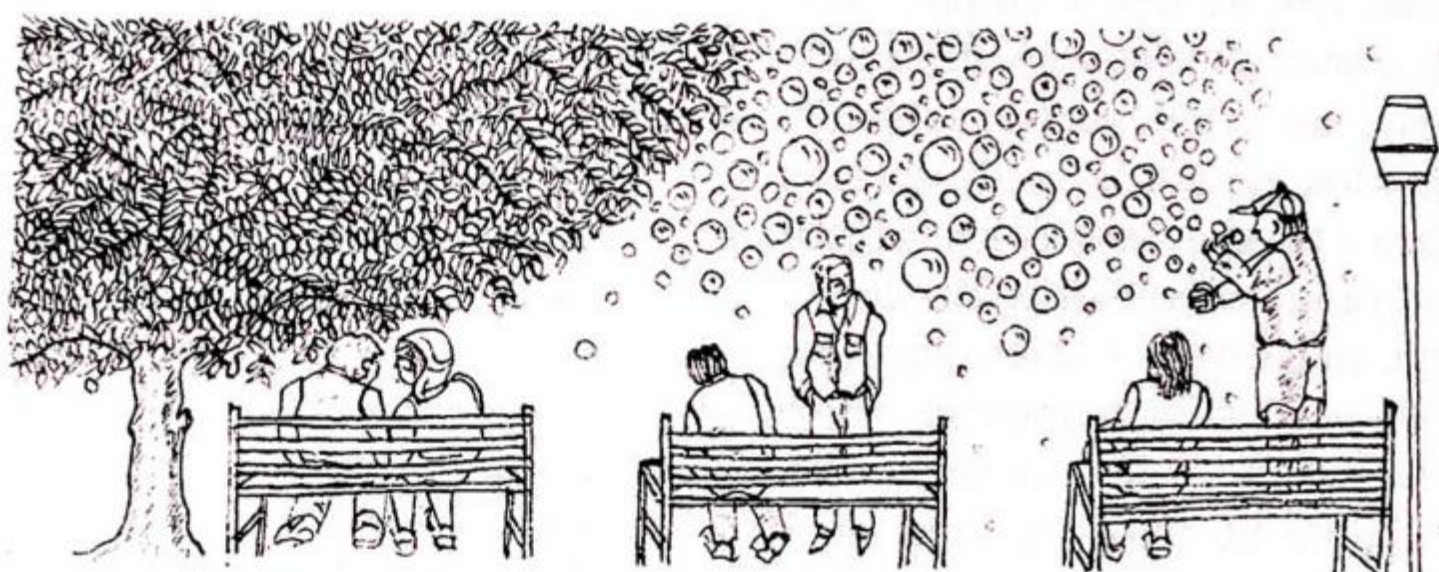
Poesía, viola tronchada

Violante

Óscar Arcos Palma

Ediciones Opus Magna, Bogotá, 2002,
77 págs.

La solapa de la contraportada indica que el poeta Óscar Arcos Palma aventura en los versos de *Violante* “un lenguaje que procura armonizar el discurso narrativo con la imagen poética”. Según el color del cristal con que se juzgue, dicha armonía habrá sido lograda o no; el mío me dice, a secas, que no. Y me transpara las causas. El *carpe diem* de Góngora vale para la belleza de la dama y, por extensión, para la resistencia del lenguaje poético.



En la cultura actual, cultura de la pantalla, de la imagen, de los juegos virtuales, ¿quién se tomaría la molestia de leer los poemas coloniales? Eso no significa que carezcan de lectores. Eso no significa que no existan poetas que, en vez de contentarse con leer esos productos derivados de la metrópoli, se animen incluso a escribir textos en esa línea. En nuestra cultura visual había de sentirse (tarde o temprano) nostalgia por la palabra escrita, bien diccionarada (si no existe el neologismo, ¡voto a tal que me pertenece lo mismo que el verbo *diccionar* de los culteranos!). La caligrafía volverá a exigir un reino entre nosotros: los correos electrónicos se convertirán en la liga populista o burda de la comunicación y las cartas escritas con detenimiento, haciendo borradores previos, como

si de un poema se tratara, se convertirán en la liga de la exquisitez.

Pero en la Colonia la palabra poética, por más que derivara del canon de la península (las excepciones son contadas, lo sabemos), poseía sentidos diversos para los escasos lectores y, sin duda, para el público de la corte de los virreyes. Chismografías, enredos de curas y médicos, alabanzas al por mayor, aventuras con lo desconocido: los Dorados, las Fuentes de Juventud, sincretismos de toda laya, geografías descomunales. Los poemas, si se me permite, eran los noticieros de esa época, en clave barroca pero sin atentados contra la lengua (algo que ahora sucede casi siempre con el periodismo televisivo y, horror de horrores, también con el otro). Es por eso que el proyecto de Arcos Palma, muy loable por supuesto, se

anuncia en el primer poema: “Una tormenta como aquella en boca de Dante / dio destino a las singladuras de mi nave / desde el Ponto eleusino a la mar del Caribe” (pág. 17). Es por eso que las oposiciones (sigo citando a regalado gusto el informe de la solapa mencionada) “entre el allá griego y el acá americano, entre el pasado y el presente, en el doble eje espacio-tiempo”, son tan necesarias como el aire fresco en las Antillas y diremos, para no echarle los platos rotos a Pound, que es una mezcla de Carpentier con Sarduy, mezcla prevista por Lezama Lima, mezcla ejecutada con abanico de posmodernidad por Néstor Perlongher. Mezcla un tanto nefasta si la convicción ideológica (la concepción del mundo) tiene más peso que la destreza verbal.

Arcos Palma es un poeta de buena pluma que sabe hasta cierto punto lo que está haciendo, así como William Ospina es un poeta que no sabe hasta qué punto lo que hace ya fue soñado en vivo por otros. La referencia no es gratuita (Ospina es un ensayista de muy buena prosa), pues tiene que ver con el síndrome Carlos Argentino Daneri y la brutal e insensata labor de utilizar la palabra poética a manera de caballo percherón que jala una carreta de enormes conceptos sobre la historia. Me pregunto: ¿por qué leer un libro como *Violante*? ¿Acaso para confirmar una certidumbre: que el poeta, amén de manejar una bibliografía, manipula su escritura en la dirección que le place? Cualquier mediano lector de poesía puede confirmar esto con sólo leer el poema *Singladuras* (págs. 15-17). El desafío es otro y se plasma o no se plasma en la hoja en blanco. Si ésta es una poesía “neocolonial”, entonces hemos de ser testigos de una palabra viajera, cargada de especias y peripecias, una mitología clásica leída desde un presente que carece de otros mitos que no sean los de la falta de centro, falta de lenguaje, falta de totalidad filosófica, falta de originalidad. En resumen, un pamperío de la gran siete. Y bien, así y todo hay que meterse en esta poesía. No tardaremos en hallar la constatación histórica:

*Sur también el Cuzco
donde disfruté y padecí fusión
[de culturas:
sobre ruinas de edificaciones de
[imperio
levantó monstruosas catedrales
el ingenio sahumado y delirante
del agónico europeo.*

*Y subí a Machu Picchu en
[manos del asombro
y aún subí más, al techo del
[mundo
refugio de lunas, verde Huayna
[Picchu
a contemplar obra de dioses
y mirar en ojos de águila
tormentoso río anudando la
[montaña*

y laborioso trajinar de hombres
finitos.
[pág. 39]

No tardará en darnos alcance el
costumbrismo, en el que la palabra
salsa calentará las castañas para lue-
go caer en un horno que más parece
crematorio poético:

Preparan allí increíbles
[sabrosuras
pan de yuca y pan de bono y
[mieles
que llaman manjar blanco y
[arequipe
y también refrescos de cereales
que mezclan con leche de sus
[animales
y trozos de nieve que arrancan a
[las montañas.

Al caer la noche hubo danzas
[alegres
y areitos sonoros que llaman
[salsa
mostraron destrezas los
[hombres
y las mujeres su elegancia
con diversos pasos y maromas
pues llevaban música en las
[venas.
Aquella ceremonia despertó
[emociones
inconcebibles en mi pecho
y quise echarme al ruedo y
[danzar el areito
más lo impidieron a fuerza mis
[hombres:
para que sólo mirase y oyese
amarrado estuve del penco a la
[montura¹.

[págs. 42-43]

Vendrán después los arrumacos que
anticipa la aventura de todos los sen-
tidos, con su crítica del poder y su
jerarquía en dicho orden sexual, el
abuso de las Indias (en el aspecto de
género femenino y de terruño):

Ufanaba al Avilés, sin remilgos
maravillosas artes de su india en
[el lecho
Señora de Juegos, la ofrecía en
[alquiler
y era ella a cualquier vecino
[atractiva

de rostro y de cuerpo y de
[jugarretas
bien valía la noche los doblones
[de oro
porque señoras como ella,
[seguro
sólo habría de encontrarlas un
cristiano en Sevilla.
[pág. 51]



La cita final (fusión de tiempos y tra-
diciones) proviene de *Atenas*, quizá
el mejor poema del libro en razón
de la simpleza de su estructura in-
terna y ese “algo” que el primer ver-
so apodararía de *coherencia*. Es, en
otras palabras, un problema de com-
posición resuelto con eficacia. De la
creación de los dioses por los hom-
bres pasamos, en la primera estrofa,
al surgimiento de los oficiantes; lue-
go viene la descripción de las sacer-
dotisas griegas y sus ritos, que cau-
san la admiración de los “residentes
de *Atenas* y los viajeros arrellanados
en los pórticos del templo”. Y de
cierre, pues, el salto cualitativo de
la poética de Arcos Palma. Elijo los
versos de la segunda estrofa que,
referidos a esos “pórticos del tem-
plo” griego, preparan el suspenso
para el anacronismo que le confiere
carácter lúdico y sabrosura a la últi-
ma estrofa:

El viajero, llegado del lejano
[Oriente
embelesado en rítmicos cuerpos
[de danzantes
escuchó con dificultad algunas
[palabras
en el canto febril de la
[sacerdotisa:
azúcar, pena, molienda, café,
oriente, juma, Nueva York,
[salsa.

Y dijo el viajero
sin dejar de sus ojos la danza
[magnífica:
“ofrezco a los dioses de esta
[tierra que me acoge
las tres libaciones del feliz peán.
No puede ser más dichoso el
[mortal
que ha presenciado tan
[maravillosa escena”².
[pág. 69]

Atenas puede ser leído en un recital
y no necesitaría más explicación que
la de sus versos. Los otros poemas,
en cambio, han de requerir que el
autor diga de qué tratan, adónde
apuntan, por qué están caprichosa-
mente dispuestos como versos que
se resisten a la puntuación conven-
cional, aunque a salpicones veamos
unas comas y unos puntos. Esta lí-
nea de trabajo me recuerda la de
Enrique Lihn en *Al bello aparecer
de este lucero* (1983), libro que se
basa en paráfrasis de textos de Fer-
nando de Herrera, el Divino: versio-
nes acomodadas a la realidad de un
enamoramiento condenado al pre-
sente, a su ruptura. Para disfrutarlo,
digamos, uno tenía que escuchar a
Enrique Lihn dándonos el *tour* tex-
tual. Quien haya conocido a Enrique
sabrà a lo que me refiero: aquellas
fabulosas dotes histriónicas, un sen-
tido del humor sin tregua, las mue-
cas de su rostro y el movimiento
infaltable de la cabeza mientras
gesticulaba. Y, sin embargo, Enrique
ya no está con nosotros, y quien lea
ese libro suyo se las tendrá que ver
solito o solita. Eso y no otra cosa es
la poesía, eso y nada más. Soledad
con las palabras. El único reino.
Violante a escondidas, la *Violante* de
cada quien, protegida del tiempo ai-
rado. En el polvo, la sombra, el
humo y la nada, ¿quién velará por
las palabras desvalidas? La compe-
tencia en poesía no es tanto de habi-
lidad como de hondura.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. El “más” del antepenúltimo verso (en
sentido de ‘pero’) lleva acento en el

original. No corrijo la errata, pero ésta nos permite la sospecha de un impedimento que no fue cumplido.

2. Faltó, con el azúcar y la molienda de los cafetales, Celia Cruz en el Madison Square Garden atizando a la Fania All Stars.

Un espectro se confiesa

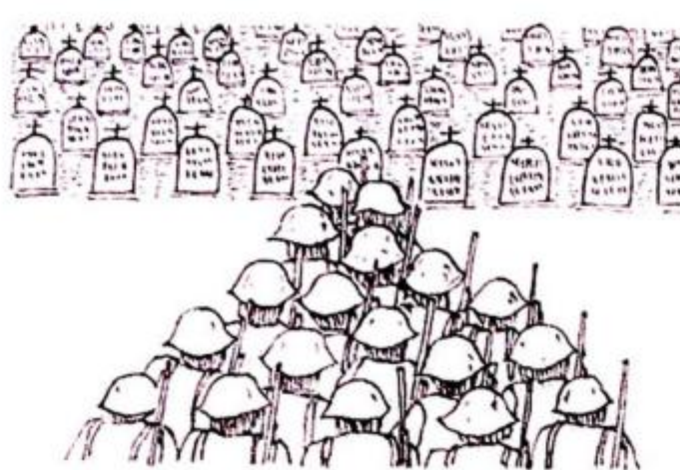
Para un fantasma lejano

Hugo Chaparro Valderrama

Premio Nacional de Poesía 1998

Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, 104 págs.

El historiador y ensayista escocés Thomas Carlyle (1795-1881), en su prodigioso libro *Sartor Resartus* (1834), nos propone una nueva teoría sobre los auténticos fantasmas. Afirma Carlyle: “¿Habría algo más prodigioso que un auténtico fantasma? El inglés Johnson anheló, toda su vida, ver uno; pero no lo consiguió, aunque bajó a las bóvedas de las iglesias y golpeó féretros. ¡Pobre Johnson! ¿Nunca miró las mareas de vida humana que amaba tanto? ¿No se miró siquiera a sí mismo? Johnson era un fantasma, un fantasma auténtico; un millón de fantasmas lo codeaban en las calles de Londres”. Carlyle lúcidamente concluye: “Borremos la ilusión del tiempo, compendiamos los sesenta años en tres minutos, ¿qué otra cosa era Johnson, qué otra cosa somos nosotros? ¿Acaso no somos espíritus que han tomado un cuerpo, una apariencia, y que luego se disuelven en el aire y en la invisibilidad?”. En los poemas de Hugo Chaparro (Bogotá, 1961) descubrimos que la expresión no es solamente la palabra: es un gesto, un acto, una ausencia. Las auténticas palabras se abisman más lejos del mundo de lo visible. Pensar a través del verbo es también la posibilidad de cruzar ciertos umbrales, de ir más allá de los límites evidentes de la realidad, de la experiencia inmediata, hasta la propia ausencia.



La realidad está donde seamos capaces de engendrar una forma. ¿Qué es un fantasma?, pregunta Stephen en el *Ulysses*. Joyce responde: “Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres”. El poeta muda a cada instante de costumbres, se yergue silencioso, ante lo desconocido. Descubre que cuando las cosas están presentes por ausencia, es cuando realmente las cosas están. Nuestros sentimientos en boca del poeta se nos han vuelto extraños, porque estamos solos con lo desconocido que ha entrado en nosotros. El poeta nos ha privado por un instante de todo lo confiable y habitual y nos ubica en un lugar de transición. Recordemos, en este punto, a Lucrecio: “Ustedes se duelen por lo que les va a faltar todo el porvenir, piensen, sin embargo, que anteriormente a ustedes hay un tiempo infinito. ¿Entonces, cómo puede importarles lo que vendrá? Han perdido el infinito pasado, ¿qué les importa perder el infinito futuro?” (*De rerum natura*).

¿Qué es la poesía de Hugo Chaparro, sino el sitio del “extrañamiento poético”? No podemos decir que el fantasma lejano haya llegado, pero muchos indicios a través de sus páginas sugieren que el fantasma puede ser “el futuro”, el que ha entrado para transformar la sustancia del lector, mucho antes de que aquél aparezca.

[...]
 en el futuro y el sueño,
 continuo, sin esperanza,
 viajando en la eternidad,
 en un tiempo que ya no
 [pertenece al tiempo,
 inmóvil y suspendido mientras
 [navego,

perdido, con una brújula rota,
 por esta bruma apacible.
 Acaso sea un milagro:
 estar en ninguna parte.
 [Un espectro se confiesa]

Paul Eluard dice que el objeto del poema es “dar a ver”, mostrar el mundo, lo que la vida no nos deja observar. Chaparro propone ir hasta el fondo de lo desconocido para encontrar los límites inmateriales del mundo, un sentido contra el absurdo positivista. Los sucesos denominados “fenómenos”, la totalidad del llamado “mundo sobrenatural”, la muerte, todas esas cosas tan cercanas han sido reprimidas en la llamada Modernidad. El temor a lo inexplicable ha empobrecido la existencia. Un poeta como Hugo Chaparro encuentra en el mito un cauce de infinitas posibilidades, donde se asume todo, aun el enigma.

SOBRE EL INSOMNIO Y SUS FANTASMAS

Imagino

que en cualquier momento
 cuando abra los ojos
 tras el sueño
 te veré allí.

Aunque no sea cierto.

Los fantasmas de Chaparro se parecen mucho a nuestros sentimientos, a nuestros recuerdos que subyacen entre la vigilia y el sueño. Si hay espantos —parece decirnos el poeta—, se trata de nuestros propios espantos. Es la sombra del fantasma que regresa para escuchar en nosotros sus propias palabras. Si existen los abismos, son nuestros propios abismos, esos espectros nos pertenecen. El poeta permanece inmóvil, solitario en un feliz mimetismo, dejando apenas un mínimo espacio para diferenciarnos de cuanto nos rodea. Las formas difusas, los fantasmas —esos “teléfonos del más allá”—, somos nosotros que al fin comprendemos esa geometría de lo invisible.

[...]
 Todos, de algún modo,
 [personajes o fantasmas,
 quizás sin darnos cuenta,