

muestra sometida a los avatares del corazón: "Dando tumbos entre la soledad y el alba / desde mis cuarteadas almenas levanto la voz" (pág. 15). En verdad, esa voz que se anhela o se encauza conoce varias cicatrices:

*No se eleva mi voz para loa de
[sacerdotes*

[...]

Ahora levanto la voz.

[pág. 23]

*Sin sentir temor por la derrota
ensayo la voz de la nube,
ensayo la voz del árbol, la voz
[del río.*

[pág. 33]

*Y toca con su voz al corazón
[hecho de lluvias.*

[pág. 41]

*En el camino donde sólo da
[sombra su voz,
escucha los pasos lejanos de la
[tarde,*

espera la irrupción del milagro.

[pág. 49]

*Su mente salvaje, perdida en su
[propia voz,
estará vagando libre, a ras de los
[ángeles, sus amigos...*

[pág. 55]



El territorio prometido se vuelve, en ocasiones, una certidumbre sonora. Y procede, se reparte como otra luz. Pero en poesía esto hay que mere-

cerlo, digámoslo una vez más, con todas sus letras. Las que sean propias de un equilibrio invisible.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. No todos dieron ese salto, o en una dirección parecida. Véanse, por ejemplo, los poemas de Gabino-Alejandro Carriero o una recolección como *Vivir para contarlo* (Barcelona, Seix Barral, 1969), de J. M. Caballero Bonaud. O quizá sea más juicioso endilgarse la antología de J. M. Castellet: *Un cuarto de siglo de poesía española* (Barcelona, Seix Barral, 1966).
2. Cf. *Jugando* (pág. 17), *Un jugador* (pág. 19), *Un juego* (pág. 28). También los versos que aluden a lo lúdico: "...qué piezas encajan en el juego" (pág. 9); "Todo un juego donde mis ojos no distinguen mucho" (pág. 37); "Era peligroso, inocente y destructivo, / capaz de jugar sin temor a la vergüenza, / igual que un chamán" (*Mi amigo Raúl*, pág. 55); "Ahora en los andamios las sombras juegan, / el firmamento resuena con el cantar de las constelaciones" (pág. 60); "El verano jugaba entre los árboles / detrás de las tapias, de un sollozo" (pág. 61).
3. Al respecto, dos poemas: *Sólo he pretendido* (pág. 22) y *Una respuesta* (págs. 23-24).
4. Cf. "...corazón atiborrado de palabras" (pág. 10); "Mi corazón navega sobre aguas / donde no hay espuelas ni acicates. / Mi corazón echó por la borda los instrumentos de matar" (pág. 23); "Al final de la tarde cuando el corazón se pierde / en las dunas de lo incierto / ¿para qué sirve? ¿cómo te salva?" (pág. 27); "Porque cada hora el corazón es diferente" (pág. 34); "Hay más cosas en el mundo de las que los ojos pueden ver / sólo en ocasiones el corazón las advierte / perdido en medio de la noche" (pág. 44); "en el corazón de un niño solitario" (pág. 51); "Aún los días no habían picado —ávidos pájaros— / la fruta de su corazón" (pág. 61). Junto al corazón, qué le vamos a hacer, crece por lo general una tristeza: "cada cual con su tristeza" (pág. 9); "He querido con un amor triste" (pág. 14); "escucho tristemente el vuelo imperceptible de las horas" (pág. 16); "En la garganta resbala el trago / como la tristeza en el corazón de la noche" (pág. 21); "Su aliento cae sobre la música triste / que dormita en mi frente" (pág. 41); "una tristeza que parecía ajena [...] y las palabras crecen húmedas y tristes" (pág. 42); "conocimiento triste de lo inasible"

(pág. 46): "ahora que la tristeza / es casi una dádiva para mis manos vacías: / esta canción" (pág. 53); "Sentada en el patio bajo un susurro de árboles / la tristeza arma un collar del que somos las cuentas" (pág. 54); "esa calle triste que llegaba hasta el mar" (pág. 63).

5. Véanse las apariciones sucesivas de la luz en las págs. 9, 11, 21, 25, 44, 57, 58, 62, 63, 64, 67 y 69.

La contienda por el brillo

Cuadros de una exposición

Guillermo Linero Montes

(presentación de Alberto Rodríguez Tosca)

Universidad Nacional de Colombia,
Colección Viernes de Poesía, núm. 8,
Bogotá, 2000, 47 págs.

En el párrafo final de su breve prólogo, Alberto Rodríguez Tosca confiesa un temor:

Cuando Guillermo Linero me pidió que escribiera una pequeña nota para la publicación de sus poemas, mi primera reacción fue de total y físico recelo. Ahora que ya casi termino, con la consabida timidez del caso, tengo la certeza que cuando en estos menesteres se "distraen" el crítico y el pintor, los que salen ganando finalmente son los lectores de poesía. De buena poesía. Ellos deberán admirar estos "cuadros" y aprobar o no la "exposición". [pág. 8]

Seguiremos, entonces, la indicación del prologuista. Encaremos esta exposición de cuadros verbales de Linero Montes. ¿Cuántas son las opciones tradicionales de este cruce de formas? Nos limitaremos a unas cuantas. La "recreación" verbal de los cuadros famosos, poner en palabras lo que está en imágenes. El intentar un equivalente de la atmósfera pictórica (para un solo observador: el propio poeta). A partir de los cuadros, vía las palabras, llegar a otro puerto: la pintura es un simple estímulo aquí, nada más, como lo fue-

ron los perfumes acres de Baudelaire o la fruta ya casi maloliente para Mallarmé (¿o sería Flaubert?). Cuestión de gustos, sí señor. O acaso se trate de la continuación de la "anécdota" del cuadro, el casi reconstruir un silencio o el vacío: qué acción o quietud no aparece y por qué, en la convicción de que el mundo no empieza ni acaba en la tela.



En *Cuadros de una exposición* hallamos una mezcla de todas estas posibilidades, aunque ciertamente prevalece la recreación de los originales. Lo decisivo, lo ansiado, sabemos, es que el texto verbal conquiste su autonomía y no dependa del cuadro. Esto es bien difícil. Ejemplos al calce de otras tradiciones. En *Cantos* (1971), Francisco Bendejú recrea la atmósfera o quizá desea dialogar con algunos cuadros de Giorgio de Chirico (que esa edición peruana reproduce en color). José María Eguren, muy pícaro (como debe ser el poeta con las palabras), ilustra con el verbo una personalísima concepción artística que era tremendamente visual (sus fotos en miniatura, sus acuarelas de las afueras del balneario de Barranco). La armonía entre ambas expresiones la consigue, sin duda, Jorge Eduardo Eielson, pues su obra plástica es tan desafiante como su poesía. Sus creaciones no verbales oscilan entre el uso del material que la tradición provee y aquellas propuestas en las que el pintar deviene escultura, teatro, *happenings* de silencioso color (o contra todo color).

En *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1972), intercala Rafael Alberti algunas estampas que llevan por título "Visitas a Picasso"; son verdaderas joyas de la concisión y, como lo denuncia el autor, bien pudieron haber entrado en su libro de memorias, deslumbrante en extremo: *La arboleda perdida*. Claro, Alberti ya tenía un volumen específico de los años cincuenta: *A la pintura*, donde ofrece una lección sobre el arte de pintar desde la perspectiva del artista que decidió tempranamente ser un poeta. Otra es la situación de Picasso, genio de la pintura pero no por ello genio de la palabra (aunque Alberti dijera en esas "Visitas a Picasso" que ambas actividades están a la misma altura).

Enrique Lihn estudió también artes plásticas y las dejó por la musa del verbo, aunque ésta se transformara muchas veces en la musa de la calle y los museos: un Daumier con especiales atributos expresivos... Ahora bien: la conjunción feliz se logra cuando el cuadro (o la imagen visual) es un pretexto para desplegar lo de uno, el estilo propio, el decir singular (válido para ambos oficios, en el caso de las palomas de Alberti, los arlequines grotescos de Lihn)¹.

Está el caso también (pero éste es otro cantar) de aquellos que tienen el control de la palabra, pero además confían en un logro similar (o parecido o paralelo) en pintura. Ernesto Sábato es un ejemplo: abandona la literatura (después de haber abandonado la ciencia, recordemos) para dedicarse a pintar, justamente cuando —crueldad del paso del tiempo— le empieza a fallar la vista². Y en "e.e.cummings: seis poemas y un recuerdo", Octavio Paz relata su encuentro con el gran poeta estadounidense:

En 1956 Donald Allen me llevó a su casa. Vivía en una callecita de Greenwich Village. El hombre me conquistó por su cordialidad y sencillez como el poeta me había seducido por su encendida perfección. Su casa era pequeña y ascética. En los mu-

ros había algunos pequeños cuadros pintados por él —nada notable, aunque a Cummings no le gustaba que se olvidase que también era pintor...³

Hemos de tener en cuenta en todo momento que la expresión pictórica y el lenguaje poético pueden vivir juntos, pero no revueltos. T. S. Eliot aconsejaba no confundir jamás el poema (el resultado verbal) con el sencillo o complejo material poético (la chispa, el pedernal). Por lo mismo, "pintar" tampoco es necesariamente estar en posesión de un "tema", una "idea", y ni siquiera de un primer paso de realización. La poesía que crea un hechizo en los lectores es aquella que, en definitiva, no sólo enuncia sino que se pronuncia a sí misma (en sentido poético, encaminada siempre a una distinción de otras manifestaciones verbales). ¿Cómo lo consigue? He aquí uno de los misterios del arte —así como suena, damas y caballeros—, misterios que existen sin lugar a dudas; es por ello que en el arte no puede haber dogmas.



Podríamos aventurar otra aproximación a este "hacerse" con la ayuda de viejísimas palabras como oficio e inspiración. Linero Montes demuestra ejercer el primero, pero ser el engreído de la segunda es más complicado de lo que parece. Todos los poemas han sido compuestos con base en cuadros específicos; el autor tiene la esperanza, además, de que nosotros conozcamos dichas obras y de que también las recordemos para efectos del caso (nuestra lectura de

estos poemas). Sin embargo, un poema debería valerse por sí solo, al margen de la experiencia que le da origen. Si es necesario exigir tal presencia (o la imagen respectiva), estaríamos solicitándole un bastón al poeta, o por lo menos una guía visual. Claro que acceder a una reproducción artística no es exactamente lo mismo que hurgar en la canasta de hechos y sensaciones que de pronto estallan en poema. Y como en un cuadro figurativo hay ciertas escenas, o un trazo elegante (o bestial) que nos seduce, o un encuentro inconcebible de colores, así en las composiciones de Linero Montes nos damos con varias combinaciones que aciertan al expresar una vivencia verbal que supera a la "historia" que el poema despliega. Y es que en estos poemas prevalece el empujón o las ganas de contarnos algo, pero no siempre de la mano del canto. En *La residencia de David Twining*, por ejemplo, sí se produce el acto de magia y habría un doble eco en el caso del óleo de Edward Hick y una de las tumbas (escondida, tal vez) de *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters:

*Mister David Twining tenía una
[granja con muchos animales*

*Sin llegar a ser un doctor Dolittle
se comunicaba con ellos de
[manera muy natural:*

Cómo está señor
Hola señora
Qué más doctor
Buenos días alcalde

*Para conversar mister David
[Twining tenía 11 caballos,
22 vacas, 50 gallos, 14 cerdos,
[6 gatos,
13 pavos reales, 15 perros, un
[par de zorrillos...*

*Y tenía una veintena de sumisos
[esclavos
a los que nunca dirigía la
[palabra
para no darles el trato de
animales
[pág. 23]*



Final sorprendente, como ha de ser. Desde este punto de vista, son interesantes los poemas de *Cuadros de una exposición* en los que brilla —con luz auténtica: desde adentro— una palabra despojada. Son pocos, pero son (no cito los títulos de los cuadros para demostrar, pues, la magia del verbo):

*Si observaras con detenimiento
[el tren que
me corresponde
encontrarías que todos sus
[vagones están
llenos de los dos:
tú perpleja y yo siniestro
[A mi mujer, pág. 9]*

*Posa sus ojos en la estela de la
[luna
(grandes ojos pacientes, estáticos
como los pasmados ojos de un
[atún congelado)
[El navegante, pág. 11]*

*también los humanos
(realistas por puro surrealismo)
al cruzar los recintos de la soledad
lucimos nuestro penacho
[encendido:*

*el corazón en llamas
[La jirafa ardiente, pág. 39]*

*Llueve en la ciudad interior
en la ciudad totalmente poblada
[por nosotros*

*por ti
que eres más que todas y que
[todos*

*y por mí
que soy el resto
[Solos en la sola ciudad, pág. 47]*

Exhibición de filamentos, entonces. Ahí donde la palabra se demora y dice su propia luz.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Cf. Francisco Bendejú, *Cantos* (con una viñeta de Szyszlo y cinco reproducciones en color de Giorgio de Chirico). Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1971; José María Eguren, *Obras completas* (edición, prólogo, notas, bibliografía de Ricardo Silva Santisteban; estudio y catálogo de la obra plástica de Eduardo Wuffarden). Lima, Banco de Crédito / Biblioteca Clásicos del Perú 7, 1997, págs. 532-676. Sobre Eielson es muy recomendable el libro de sus conversaciones con Martha L. Canfield: *El diálogo infinito*, México, Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1995, así como la lectura de "Esculturas subterráneas 1966-1968", en *Poesía escrita*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1998, págs. 323-330. Ya que muchos dibujos (los mejores) de Enrique Lihn están desperdigados en ediciones y catálogos, vale la pena revisar "Roma, la Loba", cf. E. Lihn / A. Jodorowsky, *Un cómic*, Santiago, Pablo Brodsky editor, 1992. De Rafael Alberti, *Canciones del Alto Valle del Aniene*, Buenos Aires, Losada, 1972, págs. 65-106; "Poemas con nombre", última sección de *Roma, peligro para caminantes*, México, Joaquín Mortiz, 1968, págs. 103-118; y *Los ocho nombres de Picasso y A la pintura*, incluidos en *Antología poética*, Buenos Aires, Losada, 8.ª ed., 1979, págs. 285-288 y 235-254. En la *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, 2.ª ed., Argonauta, 1981, preparada por Aldo Pellegrini, hallamos dos textos de Picasso (págs. 314-315) que no son más que decorosos, dentro de la práctica de la escritura automática. Pero Alberti se refiere —he de confesarlo— a un texto en especial: *El entierro del conde de Orgaz*, publicado en Barcelona a fines de los años sesenta o al empezar el de-

cenio siguiente. No conozco ese poema, lamentablemente, prologado, además, por Alberti.

2. "Segunda jornada: sobre la pintura y el arte en general". Cf. Ernesto Sábato, *Entre la letra y la sangre*. (Conversaciones con Carlos Catania). Buenos Aires, Seix Barral, 1988, págs. 24-39.
3. Octavio Paz, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pág. 77.

"Ya somos todo aquello contra lo que luchábamos a los veinte años"

Ultrantología

(Antología del poema breve)

Jorge Cadavid (selección y prólogo)

Makbara Editores, Bogotá, 1999,
141 págs.

Es falso que no existe la salvación en tamaño miniatura. Basta acudir a este libro para refutarlo (9 x 14 cm, un libro de bolsillo, que incluye 234 poemas breves). Todavía la poesía tiene el inmenso poder de redimirnos. Éste, en efecto, es un libro que reta al tiempo. En la época del predominio del lenguaje técnico, de la sensibilidad espiritual modelada por los medios de comunicación de masas, de la práctica desaparición del lector literario, del triunfo avasallante de los *happenings* y de la cursilería artística, cuando pareciera que el lenguaje poético no tiene nada que decirnos, nos encontramos con esta joya, algo así como un vademécum abreviado para consultar en tiempos de desespero.

El poeta Jorge Cadavid —editor y compilador del libro— se ha esforzado por recoger poemas breves —muchos de ellos no tienen más de veinte palabras y tres versos— que nos pueden dar la clave inmediata para reconocer en el mundo algo que nos parecía inaprensible, abstracto o demasiado fragmentario. ¿Qué tal éste de Salvatore Quasimodo para meditar sobre la muerte?:

*Cada uno está solo sobre el
[corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol:
y enseguida anochece.*

O el del japonés Etsuro Sakamoto, que nos da una idea del entorno alienante que ha acompañado al mundo industrializado:

Subway

Todos los días comparto un

[ataúd

con los extraños.

Clavando de prisa

mi propio ataúd,

me dirijo a la ciudad

para ser enterrado vivo.

El poema breve, al igual que el aforismo filosófico, se caracteriza por la brevedad semántica y sintáctica. En pocas palabras se sugiere más de lo que se dice. Los referentes, las explicaciones, las ampliaciones desaparecen. Queda la vitalidad que contiene cada palabra, el límite en que pueden ser leídas sin ser traicionadas, "chupadas" habría que decirlo literalmente. Citando a Liebermann, Cadavid es más preciso: "La riqueza del poema es como la riqueza del dibujo: dibujar es omitir" (pág. 8). Analicemos el siguiente poema del argentino Antonio Porchia para verificarlo:

*Hace mucho que no pido nada
[al cielo y aún no han bajado
[mis brazos.*

Es un poema religioso que cuestiona el ancestral rito de la solicitud al creador. Se pide porque en la tierra nada nos es concedido. Pero a cambio el dador se niega a recompensar. El hombre —su espíritu de insistencia— se ve superado por la divinidad. Queda un acto vacío —levantar los brazos en señal de ruego— que no significa nada, salvo un alarido de dolor en mitad del mundo. En quince palabras el poeta dice lo que el crítico intenta aclarar en sesenta y ocho.

En el minipoema, la metáfora alcanza su máxima exigencia, un nivel de comprensión absoluto que exige del lector acudir a la mayor canti-

dad de referentes. Cómo no sentirlo al leer un poema brutal, el haikú del japonés Enamoto, donde cada palabra está en su puesto, su único y excluyente puesto, y hacernos sentir el dolor —y al mismo tiempo la paradójica belleza de un instante— de modo visceral:

*El niño ciego,
guiado por su madre,
frente al cerezo en flor.*

No se excluye de esta antología el erotismo. Desde los clásicos poemas de Alejandra Pizarnik (*En tu aniversario*: "Recibe este rostro mío, mudo, mendigo. / Recibe este amor que te pido. / Recibe lo que hay en mí que eres tú"), pasando por la exquisita reflexión del colombiano José Manuel Arango ("como para cruzar un río / me desnudo junto a su cuerpo / riesgoso / como un río en la noche") hasta los novedosos y sugerentes tankas de Takuboku ("Me despedí de ella / con un largo beso, / de madrugada. / Lejos, no sé dónde, / había un incendio").



Pero en otros momentos el poema amoroso adquiere la dureza del versículo bíblico, señalativo, como en el del alemán-israelí Yehuda Amijai: "El que se aparta de lo que ama / hará saltar su última palabra / como una piedra plana sobre el agua: / saltará tres o cuatro veces. / Después se ahogará". O sencillamente es juego y nostalgia por el inalcanzable ser amado: "Más allá de tu nombre y de mi nombre, / qué será este esperar sin esperanza" (Dulce María Loynaz).