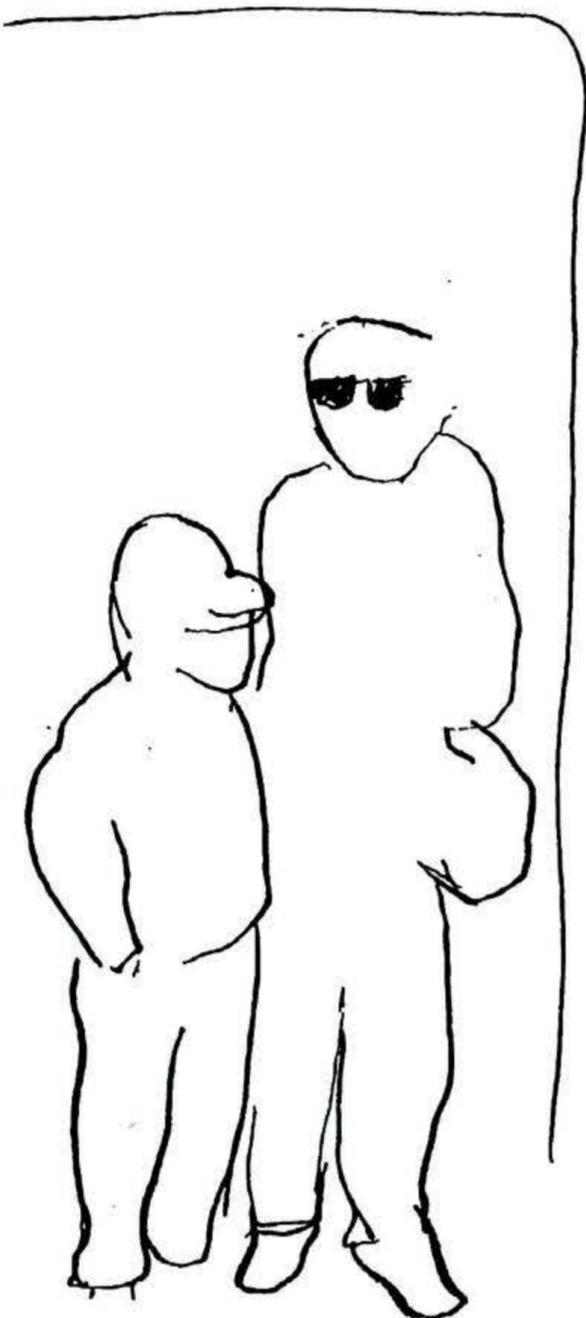


ha publicado un título de la reconocida antropóloga Nina S. de Friedemann. No lo hay, sencillamente, porque el libro no ha sido, estrictamente hablando, editado; si así fuese, tendríamos que hablar de una vulgaridad de edición. Que un escritor no sepa escribir —cosa que ya parece extrema— es algo solucionable editorialmente; de manera que: ¿quién es el responsable de este librito “del almismo”, “del pensar”, etc.? El nombre más perjudicado en este caso, que también aparece en la portada, es el de otro eminente médico genetista, Ph. D., etc., Jaime Bernal Villegas, que aparece como encargado de “la dirección, asesoría y corrección”. El doctor Bernal no sólo no les huye a los cronopios sino que los aprecia tanto, que les pasa todas sus pavadas.



La idea es de Macedonio Fernández; y si la autora no fuera tan mezquina con el humor y con la reflexión inteligente, el libro también lo sería, por lo menos en el sentido de ser una glosa a su obra, las apostillas a Macedonio. Macedonio

concebía una literatura para “mí mismo” y propone una serie de artefactos literarios en que el lector es invitado, generosamente, a participar de sus juegos, de unos verdaderamente nada aburridos revolcones con el yo, con el “mí mismo” de Macedonio. A esa admiración confesa por la obra del escritor argentino —a quien Borges dignificara con la palabra hebrea *Zaddik*, un maestro que representaba él mismo la ley— se deben estos caprichos del “almismo” de Martalucía Tamayo; también, por supuesto, lo del “pensar”. Para lo cual ha convocado además a Cortázar y a Borges, tratando de establecer, en sucesivos prólogos, un contrapunteo glosístico a los tres autores del sur universal.

¿Qué quiere hacer, qué se propone la autora? No tendría por qué tener propósito si el modelo es Macedonio, si realmente es capaz de monologar densa y lúdicamente, sacándoles a lo Quevedo chispas a las palabras y los conceptos. Pero, aparte del hurto de las ideas de prólogos y autorreflexión, la experiencia de trato con el yo resulta trivial, además de carente de ingenio, y por una sencilla razón: en lugar de escribir con los ojos cerrados, como lo hacía Macedonio, y para adentro, lo hace buscando en un “lector” todo el peso de su enseñanza, de su humana consejería. No habla desde adentro sino desde la posible relación con unos otros —sus lectores— que no tienen más importancia que la de ser sus pacientes, sus atribulados y esperanzados casos patológicos, a quienes consuela contándoles su propia enfermedad genética y cómo ha sabido —ella sí ha sabido— afrontarla; sus pequeños cronopitos, o aprendices de cronopios: ahora les voy aconsejar que, siendo como todos, sean distintos: ya lo son si son enfermos.

No hay duda, pues, que éste no es ni puede ser (no hay materia) un divertimento “almismo”, un “libro del pensar”, una lúdica introspección en el alma humana, el alma de un yo. Pero ha pretendido serlo, por lo menos jugando al desorden, al remilgo de no proponer tema y a la escogencia de elocuentes pasajes de Macedonio, Borges y Cortázar. Cansada de aburrirse a sí misma, la autora termina por hablar desde su sillón de genetista, utilizando a Macedonio y compañía para su didáctica con-

fusa del “hombre diferente” (cronopio), su inocua postulación del absurdo como algo conveniente (al lado de las más rancias y obvias moralidades: tienes que ser fuerte, tomarte la vida con humor, familiarizarte con la muerte, no ser plástico...). “Macedonio nos enseña...”. Como diría Walter Benjamin, qué pobre es un libro que trata de enseñar o de convencer, o que mira la literatura como una didáctica. Es por eso que también las glosas son irrespetuosas, no dialogan con sus autores favoritos sino que los hacen polvo pedagógico, los convierten en certezas, aunque certezas que irrespetuosamente pueden ser contrastadas y “mejoradas” con opiniones personales que no vienen al caso. Glosar a Macedonio o a Borges o a Cortázar para incurrir en sentencias tan profundas y novedosas como “Los extremos son viciosos, me dijo alguien” o “Todo es relativo, insisto” o “Entre más se lee y se estudia, más ignorante se es”, antes que una labor de apostillaje, es una caricatura de la propia y pobre experiencia de lectura que se ha tenido. De tal lectura, tal escritura. La señora Tamayo sí que ayudará a la mala fama de los graciosos e infantilmente subversivos cronopios.

ÓSCAR TORRES DUQUE

Ángel Montoya o el hijo pródigo

Poesía rescatada

Alberto Ángel Montoya.

Selección y presentación de

Santiago Salazar Santos

Instituto Caro y Cuervo, Santafé de

Bogotá, 1995, 188 págs.

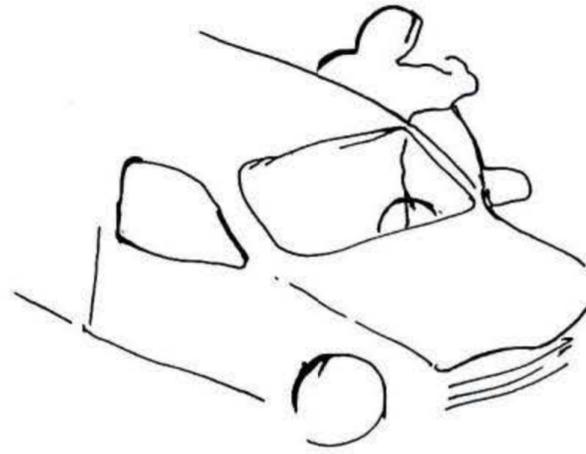
El Instituto Caro y Cuervo ha empezado recientemente a publicar una colección llamada *Poesía rescatada*. El propósito de la colección es reeditar la obra de algunos poetas colombianos que por diversas razones han caído en el olvido. Teniendo en cuenta lo anterior, no es entonces extraño que el nombre de Alberto Ángel Montoya, a quien fue

dedicado el primer tomo de la colección, no le diga nada a muchos lectores. En las antologías, Ángel Montoya o bien había desaparecido o bien había quedado reducido a condición de poeta menor. Rogelio Echavarría —en su antología *Versos memorables*— incluye dos poemas de Ángel Montoya. Fernando Charry Lara —en *Poesía y poetas colombianos*— es más generoso e incluye cuatro poemas suyos. La breve nota que le dedica a Ángel Montoya, sin embargo, es bastante reservada. Señala cómo sus poemas descendieron en muchas ocasiones a hacer retratos de damas de sociedad y cómo el tono de su lírica resulta algo anacrónico para el lector de hoy. Algunos poemas suyos, agrega, sin embargo, Charry Lara, han sobrevivido en la memoria de lectores sentimentales.

No sé si una encuesta entre lectores de poesía menores de cuarenta años llevaría a confirmar o a refutar la última aseveración de Charry Lara. Pero teniendo a inclinarme por lo último. Y si, como lo afirmaba Borges, el mejor antologista es el tiempo, entonces habría que admitir que éste ha terminado por excluir a Ángel Montoya del pabellón de los elegidos. Los versos de León de Greiff —siete años mayor que Ángel Montoya— sobreviven en la memoria de todos los lectores de poesía en Colombia y su importancia crece con el tiempo. Lo mismo ocurre —aunque en menor grado— con la poesía de Aurelio Arturo, cuatro años menor que Ángel Montoya. La de Ángel Montoya, en cambio, sólo queda, tal vez, en la memoria de los que lo conocieron y acaso en la de alguna sobreviviente a la que él le haya dedicado uno que otro poema de ocasión.

Las razones del olvido pueden ser múltiples, y es claro que el tiempo no sólo trabaja con criterios de calidad literarios. Sin embargo, la razón que sugiere Antonio Ángel Junguito, en el epílogo del libro, para explicar el olvido en que ha caído la obra de su padre no es convincente. Su padre —dice Ángel Junguito— nunca se preocupó por promover la recepción de su obra (pág. 177). Aurelio Arturo, por poner un ejemplo, se preocupó todavía menos por la publicidad que Ángel Montoya y, sin embargo, su obra esta

ahí, en la conciencia de todo el mundo, como una de las cumbres de la poesía colombiana.



La idea del presunto desinterés de Ángel Montoya por la promoción de su obra puede tener más bien que ver con el interés —legítimo— de Ángel Junguito por promover cierta imagen de su padre que ayude a la difusión de su poesía. Ángel Junguito presenta a su padre como un hombre tocado por un desdén algo aristocrático por el mundo social que lo rodeaba. La palabra *dandy* —que también aparece en la nota de Charry Lara sobre Ángel Montoya— aparece en algún momento en la evocación que hace Ángel Junguito de su padre.

Con todo, si se lee con cuidado el texto de Ángel Junguito, se puede ver cómo ese desdén no es hacia el mundo social en general sino —tan sólo— hacia las clases sociales distintas de la suya. Es más: Ángel Montoya —puede decirse— estaba metido de lleno en las convenciones de su clase social. El solo hecho de que su poesía no sólo se haya rebajado a hacerles retratos a señoras de la alta sociedad —en la antología que se está reseñando aparecen ocho— sino, incluso, a escribir sonetos como homenajes a reinas de belleza, así lo muestra. Y tal vez los reinados de belleza expresen algo que está detrás de la poesía de Ángel Montoya: la idea de la mujer bien como objeto decorativo o como objeto sexual cuya única función en la tierra es servir de afirmación al hombre.

El donjuanismo y su colofón religioso

Santiago Salazar Santos sugiere en el prólogo que la mujer está en el centro de obra de Alberto Ángel Montoya

(págs. XX y XXI). Personalmente, la primera impresión que me quedó de la lectura de los poemas seleccionados —en lo relativo al amor— fue la presencia del donjuanismo con el consabido colofón religioso —en que don Juan se arrepiente y termina subiendo al cielo— tal como aparece en el modelo romántico español de José Zorrilla. En la obra de Zorrilla, toda la carrera erótica de don Juan sólo es un pretexto para el arrepentimiento final. Algo similar se puede observar en algunos poemas de Ángel Montoya, como, por ejemplo, en el soneto titulado *Oración* (pág. 24). En el primer cuarteto y en la primera mitad del segundo, el poeta resume su itinerario vital marcado por las ansias de goce terreno:

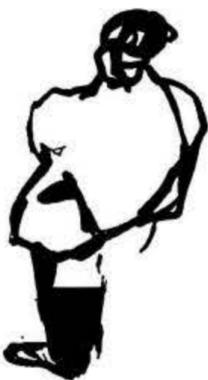
*Quise vivir la vida como en un
/paraíso.
Serpiente y fruta a un tiempo
/tentóme la mujer.
Dócil a los pecados y a la virtud
/remiso,
hostia y vino en las bocas me ha
/brindado el placer.
Soberbio, y al imperio de los
/goces sumiso,
soñé vender el alma por miedo
/a envejecer.*

En la segunda mitad del segundo cuarteto, sin embargo, el soneto da un giro y empieza hablar de la vanidad de los goces terrenos para luego adentrarse, en los tercetos finales, en una región arrepentidamente mística:

*Vana quimera inútil: el tentador
/no quiso
comprarme el alma anoche
/cuando la fui a vender.
Dádme, Jesús, la tuya y
/ampárame en tu manto.
No más la cruz satánica de unos
/brazos abiertos
donde crucificado de amor
/desfallecí.*

*Dádme, Jesús, la gracia de
/estar entre los muertos.
¡Yo bien merezco el premio!
/Que habiendo amado tanto
tengo que odiarlo todo para
/quererte a Ti.*

Con esto, el soneto termina siendo una negación del amor terreno en nombre del amor divino. Pero esa negación del amor terreno tiene que ser al mismo tiempo, como se ve sobre todo en los dos últimos versos, una negación de sí mismo en la medida en que implica una negación de lo que se ha amado. Sin embargo, más importante que la negación de sí mismo, ya que a esa negación corresponde una nueva afirmación en el amor a Cristo, resulta la negación de la mujer. La mujer es sólo pecado y tentación y sus brazos abiertos son la cruz satánica. El poeta pasa por ella sólo para después arrepentirse y redimirse.



“El cristiano — escribe Nietzsche en palabras que se le podrían aplicar al poema de Ángel Montoya— corre detrás de sus pecados para después vivir otra vez el drama de la desesperación y de la gracia. Una manera bien complicada de divertirse y con ella puede pasar cualquier cosa con el mundo. La salvación eterna está sobre todas las cosas” [F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, edición de Collin y Montinari, 7 (129)]. Así, para este tipo de cristiano que caricaturiza Nietzsche y que se refleja en el poema de Ángel Montoya, los otros —en este caso, las mujeres amadas— sólo son estaciones útiles en el camino de la salvación. Ellas le permiten al hombre sentirse pecador para luego arrepentirse y —después de haber desahogado sus

impulsos pecadores— retornar al redil de la ortodoxia católica, donde lo está esperando una mujer pura para entrar con él a la iglesia y mostrarle el paso del amor sensual al amor sacramental en el que el hombre, ya cansado de divertimentos satánicos, se dedica a hablar de las tradiciones de su familia y a velar por el honor de su mujer.

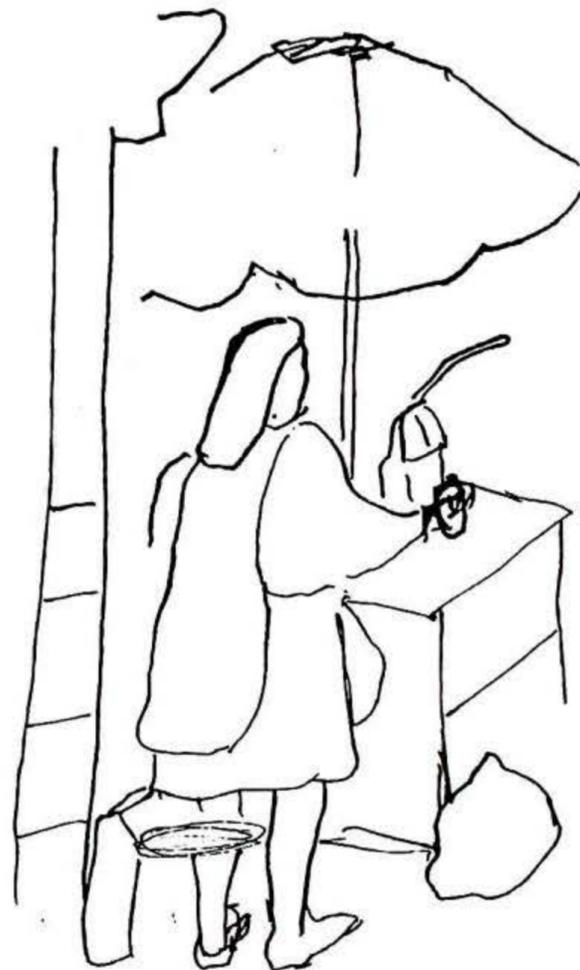
Otro poema, *El ángel de la guarda*, también reproduce la versión católico-hispana del mito del don Juan con su colofón religioso en el que esta vez incluso aparece una doña Inés que sirve de transmisora de la fe:

*Mas tras de haber jugado la
túnica de Cristo
para ceñir de púrpura un
cuerpo de mujer,
una mujer llorando nos
contempló una tarde
llegar hasta su llanto en busca
de la fe. [pág. 61]*

En los versos anteriores aparecen las dos mujeres arquetípicas de la cultura señorial católica. Primero aparece la tentadora —que le permite al hombre gozar del pecado y luego del arrepentimiento— y luego surge la mujer pura que conduce a la fe. En términos tradicionales, se podría decir que la primera mujer es Eva y la segunda María, que luego, en la historia de la literatura, se desdobra en Beatriz y en todas sus hermanas. Esta dicotomía —sobre la que se ha escrito mucho— refleja un rechazo al erotismo que equipara a Eros con el pecado.

Tal vez la expresión más extremada de la concepción esbozada atrás sea una frase de san Agustín que aseguraba que los burdeles eran necesarios como las alcantarillas de una ciudad, ya que si no existieran los burdeles no habría manera de canalizar las impurezas de los hombres, lo que llevaría a una situación en el que la pureza de las mujeres de bien no estaría nunca a salvo. La sentencia agustiniana anterior —que se complementa muy bien con el fragmento de Nietzsche citado más atrás— pareció ser la máxima central de la juventud de la clase alta colombiana durante mucho tiempo e incluso llegó a ser citada por el profesor de religión de cierto colegio de hombres solos en Bogotá.

Habría que pensar en qué medida los poemas de Ángel Montoya no son una expresión algo sublimada de esa concepción señorial de las relaciones entre hombre y mujer en las que la sexualidad de la mujer se despreja y se reduce a una alcantarilla por donde han de salir las impurezas del hombre. En el ensayo de su hijo se le atribuye una frase que daría pie para pensar que así es. Según Ángel Junguito, su padre fue quien dio origen a la siguiente sentencia que luego se convirtió en patrimonio de la chistografía bogotana: “No me las mostréis vestidas, que yo las tuve desnudas”, solía decir —según su hijo— Ángel Montoya.



La expresión de la cultura señorial

Cuando la propia vida erótica se reduce a un chascarrillo despectivo con respecto a la mujer, como ocurre en la frase anterior, resulta difícil hablar propiamente de erotismo. La vida sexual se transforma en una colección de historias para luego presumir de ellas. Lo curioso en este caso es que es el hijo, Ángel Junguito, quien en el epílogo se pone a presumir de presuntas aventuras eróticas de su padre. En efecto, en la página 159, le atribuye “no pocos escándalos de tipo sentimental y donjuanesco” y luego pasa a sugerir que



más de un hijo natural se le atribuyó no sin fundamento. Si eso fue así, la información deja mal parado a Ángel Montoya, que no reconoció a sus hijos naturales, y a Ángel Junguito, que seguramente les birló a sus hermanos la parte de herencia que les correspondía. De cualquier manera, la naturalidad con que Ángel Junguito hace referencia a su presunta parentela —a la que, sin embargo, no parece reconocerle más derechos que los de formar parte de una leyenda que haga más atractiva la figura de su padre— muestra cómo él, como su padre, está metido de lleno en ciertas concepciones propias de la cultura señorial en la que los hijos naturales carecen de derechos. No sólo la mujer sino el fruto de los amores *non sanctos* con ella tiende a ser despreciado y ocultado.

Todo eso para seguir anclado en una tradición señorial que incluso se enorgullece de lo que el racismo católico español llamaba la pureza de sangre, como se puede ver al final de uno de los "Retratos de familia" —el dedicado a María Josefa Sanz de Santamaría y Baraya— en donde Ángel Montoya termina diciendo que la mano de su bisabuela por sí sola

*hubiera atestiguado la española
herencia de una raza sin
/mancilla [pág. 7]*

En ese orgullo señorial —y no en un pretendido dandismo— está el mundo de Ángel Montoya. Lo demás son desvíos como en la parábola del hijo pródigo que sólo se va para después volver. Arturo Camacho Ramírez sostuvo una vez —en una frase que se cita al

final del libro —que nadie como Ángel Montoya podía "salvar una clase social de lo frívolo y lo sutil como lo ha hecho él con aquella a la cual pertenece" (pág. 183). Cabría decir, más bien, que Ángel Montoya procuró estilizar líricamente la frivolidad. El satanismo de ciertos poemas suyos es fingido; es el satanismo del católico que quiere sentirse pecador para tener qué confesar. Y en otras ocasiones procura convertir las ocupaciones frívolas de su clase en grandes aventuras. Así, por ejemplo, un partido de polo se transmuta —en el largo poema *Búsqueda y hallazgo de la muerte* (págs. 83 y sigs.)— en una aventura en busca de la muerte que incluso lo lleva a citar a Nietzsche:

*Busquéla un día erguido sobre
/el lomo
de los caballos de la infancia, y
/luego
la fui buscando por el verde
/cromo
de los campos de sport,
/templado al fuego
y al ardor del peligro en la
/sentencia
de Federico Nietzsche. El raudo
/juego
de ocho jinetes era la
/conciencia
de saber a la muerte galopando
al anca de la hípica
/experiencia. [pág. 83]*

Leídos hoy, los versos anteriores parecen una caricatura de un poeta metido a jugador de polo. En el poema de Ángel Montoya, sin embargo, no hay un solo asomo de ironía. Todo —desde la sentencia de Federico Nietzsche hasta el raudo juego de ocho jinetes— va en serio. Y ya no se pueden tomar en serio. Tal vez en problemas como éstos esté la razón del olvido en que ha caído la obra de Ángel Montoya. Detrás de ello está, sin duda, una cuestión sociológica fundamental: la conciencia señorial que Ángel Montoya representaba ha caducado. La mentalidad de la sociedad colombiana cada día es más burguesa —con las ventajas y las desventajas que esto tiene— y ya a nadie le parece digno de admiración alguien que afirme —como lo hacía Ángel Montoya, según informa su hijo— que

"los verdaderos caballeros jamás trabajan" (pág. 176).

Con ello, Ángel Montoya ha quedado convertido en un espécimen de un tipo de hombre que desapareció y que sólo puede servir como tema a series frívolas de televisión. Tal vez por eso, según informa Ángel Junguito, se esté planeando hacer una telenovela sobre la vida de su padre, con libreto de Daniel Samper Pizano (pág. 180). Esa telenovela será probablemente una historia de donjuanismo, con conversión final, tal como ocurre con don Juan Tenorio.

Lo que queda

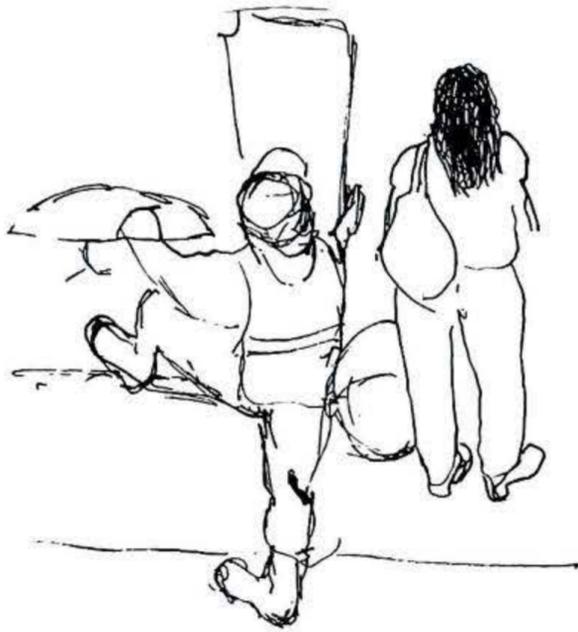
De la selección de prosas que aparece al final del libro no he hablado, porque todas —sin excepción— me parecieron absolutamente ilegibles. Los poemas que han querido rescatar Echavarría y Charry Lara son *Soneto al amor*, *Éramos tres los caballeros*, *El deseo*, *Límites*, *Ánima* y *Lección de paisaje*. El *Soneto al amor*, rescatado tanto por Charry Lara como por Echavarría, es un poema que expresa, como lo dice en algún momento de su prólogo Santiago Salazar Santos, la melancolía de la carne. Si se mira el conjunto de la obra de Ángel Montoya, hay que decir que esa melancolía de la carne es la antesala de la conversión religiosa. Aquel que ya no puede satisfacerse con el amor carnal recurre entonces al amor divino. Esa idea se fortalece si se piensa que hay algo en el soneto que recuerda, en su ritmo y en su rima, a cierto famoso soneto místico español cuyo autor prefirió permanecer anónimo. En el primer cuarteto dice el anónimo español:

*No me mueve, señor, para
/quererte
el cielo que me tienes prometido
ni me mueve el infierno tan
/temido
para dejar por eso de ofenderte.*

Y Ángel Montoya:

*Cuantas veces, amor, por
/retenerte
puse a mis pies mi juventud
/rendida.
Y cuantas veces a pesar de estar
/herida*

te la volví a entregar por no
/perderte. [pág. 4]



La similitud formal es tan grande, que permite aventurar la hipótesis de que Ángel Montoya tuvo en mente el soneto anónimo español al escribir su *Soneto al amor*. De ser así, ello implicaría que —en el momento de escribir sobre el amor terreno— Ángel Montoya ya tenía en mente la negación de ese amor en aras de la salvación eterna, lo cual confirmaría lo dicho más atrás sobre la parábola erótico-religiosa de don Juan como clave de la poesía de Ángel Montoya. *Éramos tres los caballeros* —elegido por Echavarría— es un poema melancólico, con una retórica de recitadores de salón un poco a la manera de Ismael Enrique Arciniegas.

Los otros tres poemas seleccionados por Charry Lara son sonetos no lejanos, a la manera de algunos poetas de Piedra y Cielo. Son, por lo demás, poemas relativamente tardíos en los que sin duda Ángel Montoya se dejó influir por los piedracielistas. Esos sonetos no son seguramente los que han quedado en la memoria de lectores sentimentales de los que habla Charry Lara. Lo que ha quedado es más bien lo otro, la poesía de salón de *Éramos tres los caballeros* y el misticismo, disfrazado de erotismo, de los otros poemas. Y eso muy poco y, además, muy frágil.

La fragilidad de la poesía de salón no necesita ser discutida aquí. La fragilidad de la poesía donjuanesca de Ángel Montoya, por su parte, está en la falta de reflexión sobre el problema que expresa. Cierta ironía con respecto a sí

mismo y con respecto a su clase —cierto dandismo cínico y auténtico, si se quiere— hubiera podido hacer del tema del don Juan un tópico literario interesante en la poesía de Ángel Montoya. Pero Ángel Montoya no llegó a esa ironía, que implica cierto grado de reflexión. Se puede pensar que le faltaba la inteligencia o el bagaje cultural para ello. Aunque su hijo afirme que poseía una vasta cultura y que era el hombre más inteligente de Colombia.

Es curioso, por ejemplo, que en su obra nunca hable la mujer, que sólo está como un fantasma que viene y se va. Ángel Montoya no deja que en su voz se atraviesen voces que lo contradigan. Su discurso no sólo es monológico sino monolítico. Sólo en momentos en que llega a lamentar su soledad, como en el largo poema *El bosque* (pág. 71 y sigs.) o en el también bastante extenso *Solo*, se llegan a percibir ciertas grietas en su visión del mundo por las cuales se filtra a veces algo de auténtica poesía. Pero al leer estos poemas, no aisladamente sino dentro del conjunto de la obra, no se puede dejar de pensar que esa soledad era, para Ángel Montoya, sólo la antesala de la unión con Dios, en la cual todo vuelve a justificarse, lo mismo que la soledad del hijo pródigo en el exilio es sólo la antesala del regreso a casa.

RODRIGO ZULETA

Las emociones sospechosas

Poemas

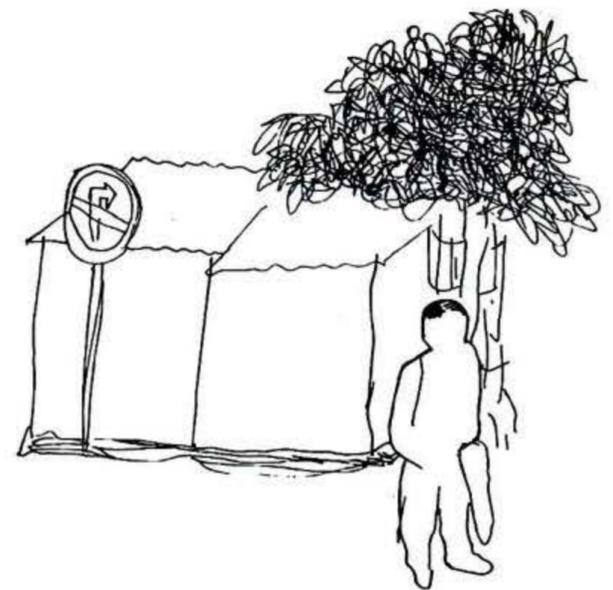
Carlos Castro Saavedra. Selección y prólogo de Belisario Betancur
Fundación Carlos Castro Saavedra/
Círculo de Lectores, Santafé de Bogotá,
1996, 213 págs.

Carlos Castro Saavedra nació en Medellín en 1924 y murió en la misma ciudad en 1989, habiendo dejado publicados —según cuenta Belisario Betancur— algo más de 800 poemas y escrito otros 547 que aún siguen inéditos. De esa copiosa producción, Betan-

cur ha hecho una antología de unos sesenta y siete poemas que han aparecido en forma de libro en una coedición del Círculo de Lectores y la Fundación Carlos Castro Saavedra.

La lectura de los poemas de Castro Saavedra deja dos impresiones iniciales. La primera es que su poesía quiere ser —como poeta— en la órbita que trazaba la poesía de Pablo Neruda. En un poema dedicado al poeta español León Felipe —titulado *Palabras para León Felipe*—, Castro Saavedra define en cierta medida su arte poética. En esta definición —como en el Neruda que se observa a partir de *Las uvas y el viento* y el *Canto general*— se puede ver cierta pretensión de ser un poeta popular cuyo auditorio está en el pueblo y no en una elite académica:

No importa que a nuestra
/canción
unos cuantos la llamen
/demagógica.
No importa que no la bendigan
/los arzobispos
si la bendice Dios.
No importa que no la acojan los
/eruditos
si la acoge el labrador.
[pág. 54]



La pretensión de popularidad se mezcla así con cierto antiintelectualismo del cual también le gustaba hacer gala a Neruda. De un lado, está el pueblo como auditorio; del otro lado está el poeta que dialoga con las fuerzas telúricas —y acaso también con el pueblo raso— para crear sus versos en los que la emoción predomina sobre la reflexión. Esta concepción de la poesía