

cuencia de un punto de vista ostentoso. Parece inexistente o imposible una mirada justa, o un enfoque que corresponda a la imagen que se quiere capturar. Es por todo ello, que entre los muchos que toman fotografías, hay tan pocos verdaderos artistas de la cámara.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

Acercarse a la exhalación

Huella

Jorge Rojas

Fondo Cultural Cafetero, Santafé de Bogotá, 1992, 105 págs.

La medida de la poética de Jorge Rojas ha estado dictada siempre por un yo a prueba de balas —que se dice— regocijado en su hábil manejo de distintos registros expresivos (desde uno huido-briano o girondiano hasta el antipurista de Nicanor Parra)¹. La tradición peninsular pesa con justo derecho en esta palabra, pero es como si Juan Ramón y el *piedrancelismo* tuvieran un Neruda que les recordara en toda ocasión aquel compromiso con la materia, la muerte. El alado idealismo necesita su dosis de tierra. Por eso es que, en cuanto a la seguridad formal, vale para Rojas ese instinto de composición, digamos, aprendido en la mejor fuente, la de Paul Valéry (de quien tradujo *El cementerio marino*)². Los aciertos y embates del poeta de Santa Rosa de Viterbo tienen relación directa, entonces, con una convicción en los poderes de la palabra, cuyo exceso a veces puede acoger al poema con repetidas marejadas. En la *Obra poética 1939-1986* salta a la vista el contraste entre las fuerzas verbales en expansión y el recogimiento de las palabras (por su estrechez voluntaria o pérdida de entusiasmo); triunfan, lo sabemos, las primeras, dado quizá el sentimiento que suele impulsarlas:

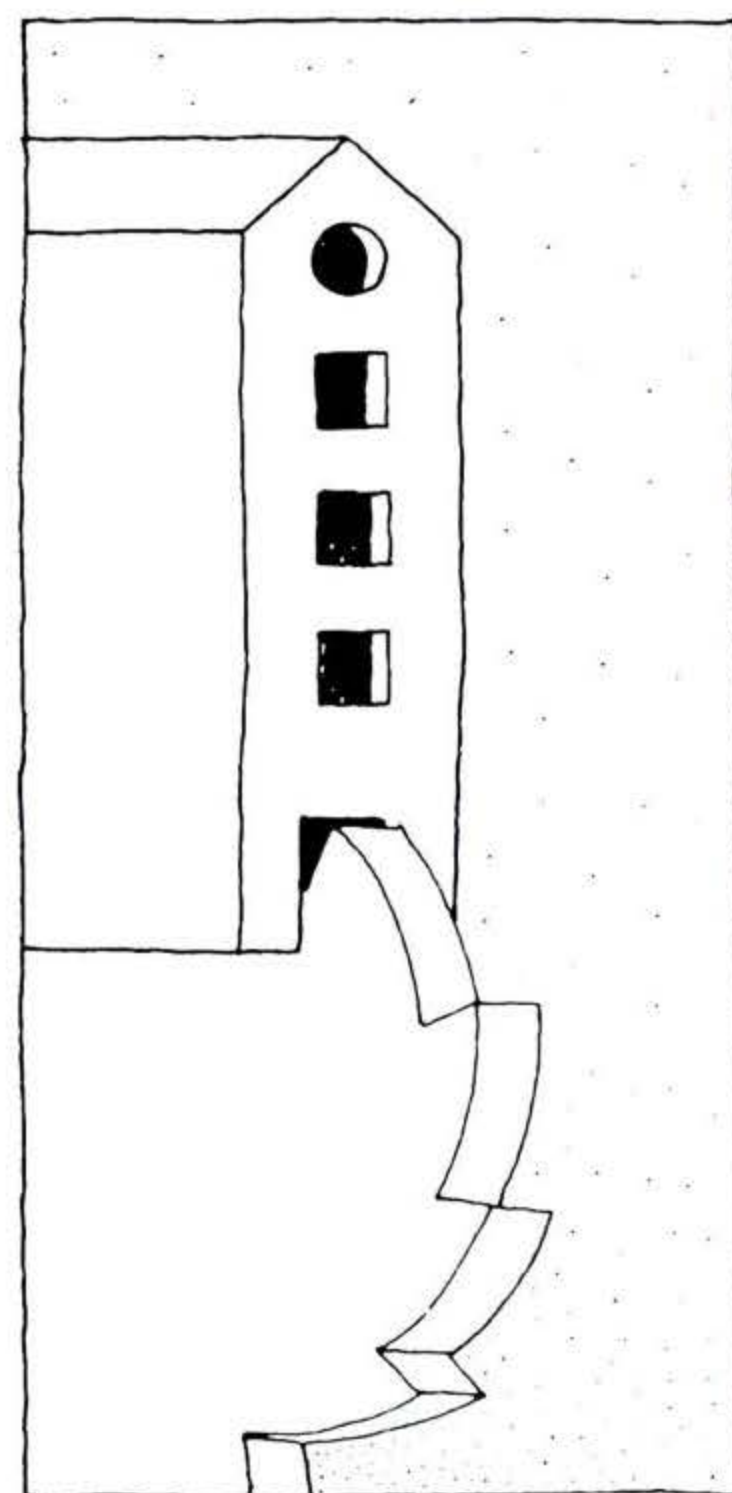
Después de todo esto vengo a verificar que soy un poeta romántico —como cualquier simbolista, surrealista o dadaísta—, sencillamente porque soy un hombre romántico. El movimiento, como la imaginación, me seducen por igual. Cada cierto tiempo quemo mis naves³.

El poeta, siendo plenamente consciente de los resultados, ansía "un envidiable medio" situado entre "un radical intelectualismo a lo Valéry y la más extrema aceptación del inconsciente"; es más, "algo como un surrealismo dirigido o depurado"⁴. Seguramente lo invitaría ese mundo ignoto que sólo puede manifestarse en un lenguaje arrollador. En el caso específico del quehacer de Jorge Rojas, lo onírico pertenece al dominio de la persona lírica: caudal que no arrastra nada que antes no haya sido vivido. Pero, ¿desde qué palabras?

He aquí, en el nuevo libro, la puesta en escena de una antigua escisión. Es posible sentirla en la solidez de la piedra frente a la levedad del unicornio, el espejo y el alma en un poema de raigambre y despliegue históricos: *Coral al general Francisco de Paula Santander* (págs. 99-103). O desde el significativo título de otro: *De la transparencia de la piedra y otras claridades*, registro de una intimidad menos mineral: "¡Piedra, infalible piedra, celosa cancerbera/ de fundaciones y de mausoleos/ donde se leerá por los siglos mi nombre!// Piedra, sagrada piedra, en ti contemplo/ tronos inexpugnables, lechos de amor eterno,/ donde se abolirá por fin el despertar" (pág. 76). La poética de *Huella* es el negarse a dejar el mundo sin asegurarse un sitio. En conformidad con las magulladuras del cuerpo, existen las de la palabra. Aunque no lo parezca, el presente libro tiene rasgos de testimonio. (El título es ya una *declaratoria*, como lo es también la concisión de sus poemas frente a la labia incesante en la *Obra poética 1939-1986: tránsito a la firmeza*).

A Rojas (romántico por autodefinición) le habría restado únicamente encauzar en este libro una memoria. De pronto —en contra de lo esperado o tal vez debido a los resquicios del

tiempo— detecta, en el paisaje solitario que constituye el *alma*, ciertas "confusas esencias" (pág. 11), un "habla inefable" (pág. 15), la "unidad sin extensión" (pág. 24). En mundo tan bien regido, irrumpe a su manera la fragilidad del recuerdo y sus vivencias o principalmente una debilitada comunicación con la pureza⁵. Agua que es cristal y espejo (vía el barroco) y será también conciencia de la muerte: "Hechura de ti misma en el perfecto/ círculo que te abisma y que te exalta/ —lluvia, raíces, nubes hontanares—/ eres resumen límpido del Alma" (pág. 86).



En el otro símbolo hallaremos el fruto de tal fragilidad. Si el alma es una instancia atemporal, el espejo ha de sugerir un sometimiento: "El mismo sol quebrándome el espejo..." (pág. 57); "y Narciso se rompe en tus espejos..." (pág. 86). La figura del amor, erigida por la añoranza, revive —sin saberlo— una angustia:

*Sus senos perfectos,
lisos como la porcelana*

*copiada en un espejo. Sus
/pezones
dirigidos a mí, parecía que me
/miraran
y yo con cóncavas caricias
os defendía
de la persecución de faunos
/y de ninfas.*

*[...]
Voluntariosa de su destino
puso la última fosforescencia
de sus vellos felinos,
contra el mural de la muerte
que ella misma iluminó
/con su palidez...
[La lámpara, págs. 94-95]*

Y el poema concluirá en la noche, cuando la voz poética repita ese nombre secreto al encender una lámpara, "para que los espejos/ se desborden..." (pág. 95). Aquí hemos de especular (en el sentido, pues, de espéculo y especulativo) si no caería en la colada un elemento que va del agua a la lengua: palabras como espejismos de la realidad, saliva cristalizada. Se pregunta la voz: "¿Qué pensarán de mí, mis poemas/ dolidos, húmedos de nostalgia/ y secos de mares/ que no vería ya nunca?" (pág. 28). Y, como dice el dicho, a falta de pan, buenos son los paladares: "saboreo la amarga saliva/ que ya no pronuncia/ los nombres del amor" (pág. 28). Nuestro asidero estaría en esa encendida aliteración al comienzo de *La otra siesta del fauno*:

*Silviana Silvanova, bajo un
/dorado sol
selvático también de los venados,
huelo, regusto tu nombre, con
/sabor a hojas tiernas,
a lenguas que destilan rocío
o saliva amorosa.*

*Déjame balbucir tu nombre, entre
/tus dientes
que muerden mis labios...
[pág. 31]*

Todo transcurre en la boca, el lugar de los besos y los sonidos. Pero el poema no se detiene allí ("ciego de tanto ver, mi albedrío enajeno,/ entre la realidad y este acto celeste"), sino que inicia otra búsqueda a partir de la experiencia sensual: "Clamo y silbo por tus poros..." (pág. 32). El éxtasis encantatorio ("sortilegio de tu nombre

silvestre") ingresa sin tardanza en el aura de los presagios, "Silviana Silvanova, más bien Sybilla" (pág. 32). Esta presencia es menos mujer que poesía y la imposibilidad de nombrar recorre el libro como una condena aceptada con resignación:

*¿Cómo pronunciar nuestros
/nombres,
si las letras cambiaron todas
/de sílabas?
[El beso maravilloso, pág. 12]*

*...y tus quejidos son respuesta al
/llamado
del nombre de los nombres
/olvidados.
[La otra siesta del fauno, pág. 31]*

*extraviadas quedan letras
que no dicen los nombres
/olvidados.
[Amanecer, pág. 36]*

*En turbias tolvánicas
giran cinturas y fechas,
con un alfabeto enloquecido
que no deja articular
/un solo nombre.
[De los sueños innumerables,
pág. 40]*



Y el punto álgido se apreciará mejor en la aparición del unicornio: "¡Dedo místico señalándome el cielo/ donde Dios reina por los siglos de los siglos!/"

Torre de Babel que pasma mi lengua/ para llamarlo, sin certeza de sexo,/ como a los ángeles" (págs. 52-53). Ciertamente *psamar* es el asombro o suspensión del movimiento y de los sentidos, pero también ha de entenderse como enfriamiento brusco y sequedad. El problema no consiste, se comprenderá, en un querer pronunciar y no ser capaz de hacerlo (los poemas de *Huella* consignarían lo contrario). En el fondo el dilema *no* expresado sino tácitamente es aquel de intentar revivir una confianza en las palabras y saber de antemano que éstas ya no respiran el aire que conocieron ni acarician el cuerpo que habita la memoria del lenguaje. He aquí la cruel disyuntiva entre silencio y una palabra ya privada de las referencias que un día estuvieron en el umbral de sus ecos. Es una autopalmada, un ejercicio entre el hálito y la sofocación: "Yo sé que no hablo solo,/ y vivo en diálogo/ a espaldas de la muerte..." (pág. 23); "La lengua empieza a construir/ una palabra desconocida..." (pág. 62); "Tal vez la costumbre de verlos,/ en su secreta vida, debajo de mis párpados/ anuden en mi voz sílabas para llamarlos/ y darles nombres para un nuevo recuerdo" (pág. 80). Pero esos cuerpos a los que se refiere la voz ("pensativas mujeres,/ ensimismadas") son también la poesía, "voces extraviadas/ que nunca pudimos escuchar" (pág. 67). La compañera, la luz de *La cita*, no será otra que la muerte; todas las palabras han de hallarse entonces porque cada una espera, al cruzar el umbral, desvestirse de imágenes.

¿Jorge Rojas lo presente? No lo sabemos. Pero este libro, con solidaria belleza, nos da todas las pistas.

EDGAR O'HARA
University of Washington

¹ Cf. "Tres piedras para un cielo", en Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, vol. XXIV, núm. 11, 1987, pág. 13. Esta nota es una lectura de las obras de Aurelio Arturo, Arturo Camacho Ramírez y Jorge Rojas a la luz de sus filiaciones literarias.

² Fernando Charry Lara recoge esa versión del poema francés en su estudio y antología *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá, Procul-tura; Nueva Biblioteca de Cultura Colombiana, 1985, págs. 247-251.

³ Jorge Rojas, "Confesiones en arrepentimiento", en *Obra poética 1939-1986*, Bogotá, Procul-tura; Nueva Biblioteca de Cultura Colombiana, 1986, pág. 304.

⁴ *Ibid.*, pág. 302.

⁵ El *alma* pasa de una proyección (pág. 12) a la penetración de "un duro espacio" (pág. 74). Sin embargo esta confianza o vagar deviene duda y temor. Obsesivamente se la recuerda a lo largo del libro, tratando quizá de conservarla: "entre mi alma" (pág. 16), "cuando al alma le niega..." (pág. 20), "penetrando aureolas de las almas" (pág. 36), "aspiraba tu alma" (pág. 46), "un reloj limitándonos el alma" (pág. 57), "eres resumen límpido del alma" (pág. 86), "sentí vagar tu alma" (pág. 99). Es imagen de una patria más interior que externa, por más que se haya dejado encomendada "la salvación a Dios" (pág. 103).

Condiciones de la fuga

Obra poética

Alvaro Mutis

Arango Editores, Santafé de Bogotá, 1993, 284 págs.

Celebraciones y otros fantasmas.

Una biografía intelectual de Alvaro Mutis

Eduardo García Aguilar

Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1993, 152 págs.

La relectura de los clásicos —Alvaro Mutis ya es uno de ellos, y no creo que se me exija verificar esta calificación— rejuvenece aquellas sorpresas que un día esa obra nos deparó¹. Más aún cuando, como en este nuevo encuentro, nos acompaña el estupendo libro de conversaciones de Mutis con Eduardo García Aguilar. Allí el poeta habla de la necesidad de semejantes visitas, porque "la poesía es una especie de danza demoníaca donde en un momento dado estamos cerca del fuego y en otras llegamos a situaciones más tibias y más lejanas del núcleo, del centro"². La *Obra poética* editada en Santafé de Bogotá reproduce, sin los prólogos de Ernesto Volkening y Octavio Paz (que son en verdad notas de distintos tiempos: 1959 y 1981), la edición de México³. Pero la verdadera carne está en los poemas mismos y a través de ellos hemos de indagar —dando por descontada la intimidad

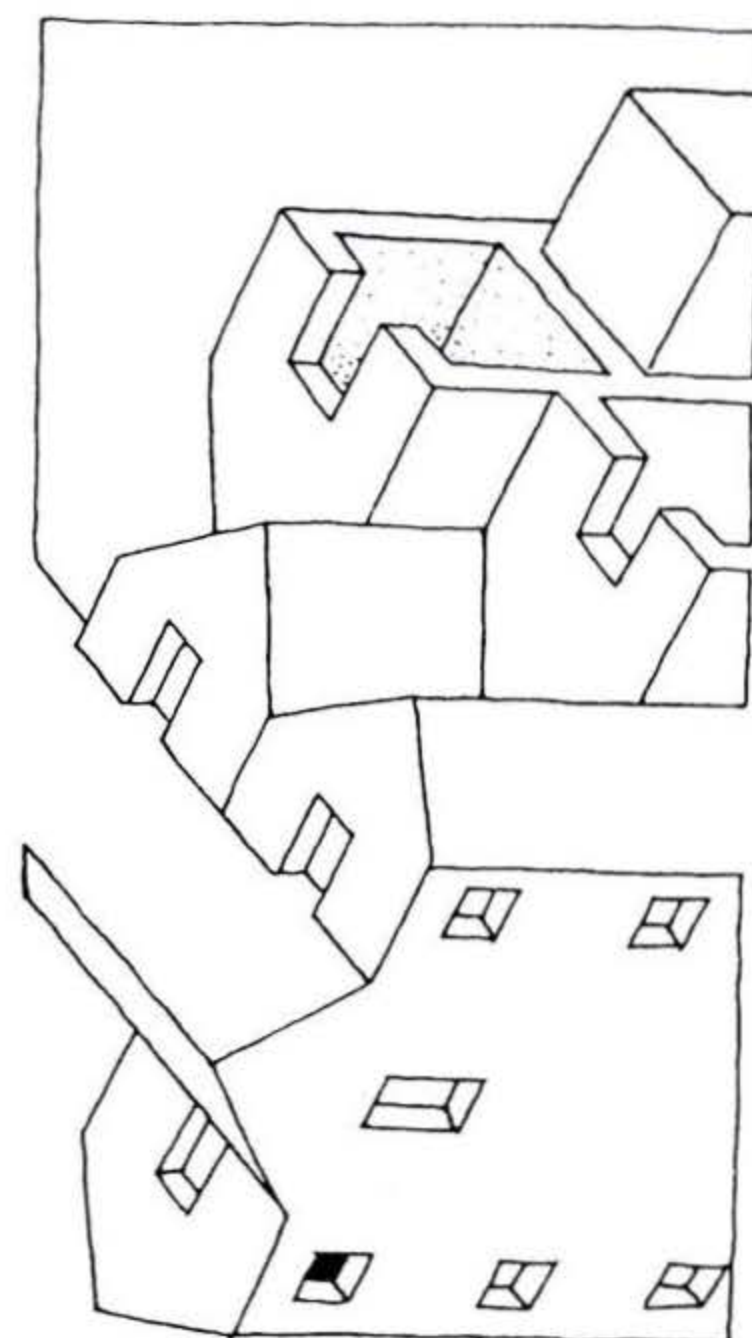
que existe entre la narrativa y la poesía— algunas características de tipo ideológico, en el sentido más lato de esta palabra: las prácticas cotidianas que "acomodan" el mundo a nuestro interés. En principio, Mutis ha ido "incorporando" su narrativa a la esfera de lo poético, por lo menos en cuanto a proyecto vital se refiere; vale decir, respecto al punto de vista que encauza las acciones y destinos de sus personajes. En la solapa de la edición bogotana se nos informa que el autor ha cumplido

cuarenta y cinco años de incesante trabajo poético que se concreta en diez títulos de colecciones de versos y otros tantos de lo que se ha llamado relatos, cuentos o novelas, pero que él prefiere considerar como poesía en prosa.

¿Qué quiere sugerir esta consideración? En una entrevista de 1989 a propósito de la publicación de *La última escala del Tramp Steamer*, relato largo que se sitúa fuera de la trilogía del Gaviero, nos indica el autor que él nunca se ha retirado del recinto de la poesía, pues

el mundo de la narración y la novela (no me atrevo a llamar novela lo que he publicado, son narraciones, la estructura de una novela es algo mucho más complejo) es un mundo que me cuesta mucho trabajo, no domino bien, parece que lo domino a fuerza de trabajo, de elaboración manual muy dolorosa y cansada, agotadora⁴.

Una probable explicación para tal faena (o entropía poético-novelística) estaría en el *programa poético* que tempranamente asumiera Alvaro Mutis con ese título (más didáctico todavía: "Programa para una poesía"). Allí recomienda buscar "las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje", pues con ellas "debe decirse el último adiós"⁵. E insiste: "Con ellas diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro" ("Programa", pág. 20). Interesa esta separación porque supone una especie de



anticaída (al sentido judeo-cristiano de expulsión del Paraíso —situado en la infancia— le sucede otro, avizoramos, tecnológico) que ocurrirá en el futuro, pero que no es necesariamente una visión apocalíptica. Parecería una toma de conciencia. ¿Por qué "extraño", entonces? ¿Es que se le hace ya difícil interpretar un futuro que no responda al sentimiento elegíaco que rige esta poesía? Semejante inclinación encontramos en otro texto de esa serie, que interesa así mismo en razón de otra despedida: extravío singular. La "máscara purificadora del odio verdadero" se nos revela tras las "falsificaciones del odio" que desconocería al que "sella los dientes y deja los ojos fijos en la nada, a donde iremos a perdernos algún día" ("El odio", pág. 21). De modo parecido suele moverse el poeta respecto a la ubicación, conflictiva siempre, en la historia inmediata. Por ejemplo, sus impresiones de aquellos intelectuales que opinan sobre política no suelen ser enaltecedoras: "Mutis confiesa que siente vergüenza ajena...", según Rosina Balboa⁶. En esa misma entrevista nos revela algo acerca de Maqroll, el álter ego (reconocido paulatinamente):