

poner en claro, o sea que el tiempo que no pierden los escritores se lo hacen perder a los lectores, con no poca desconsideración.

El aspecto de ordinariez nos orienta desde el comienzo y, en efecto, al abrirlo encontramos la defectuosa composición tipográfica, las insuficiencias de armada, los errores gramaticales, las erratas:

De las distintas maneras que existen para retornar el verso largo o versículo, la única decididamente inconveniente es la de no partir palabras a la derecha, por un supuesto o falso respeto del verso. No sólo el texto adquiere una pésima presentación gráfica, sino que, al fraccionar el verso se alteran sus pausas, se modifica su ritmo, se convierte en prosa.

En cuanto a las erratas, para llamarlas benévolamente, son de tal magnitud que llegan hasta una página entera repetida (la 155 repite a la anterior) sin que nadie se hubiera percatado de ello en el proceso editorial. Pero no nos detengamos en este punto: carece de interés desde el momento en que las erratas pasaron a ser constitucionales.

En el curso del libro el lector se encuentra con locuciones sorprendentes por su ineficacia o ridiculez, como la de llamar al poema "el hecho poético" y decir a cada paso: "el estudio del hecho poético", "la aproximación al hecho poético", "el desconocimiento del hecho poético", "el problema del hecho poético". A nuestro juicio, el verdadero problema no es "el hecho poético *per se*", sino la pedante tontería de querer hablar fino sin saber.

El libro concluye con unas fichas de "los hitos poéticos", es decir, las diferentes escuelas o tendencias que se han observado en la poesía colombiana. También en ese cuadro hay tela de dónde cortar, pero ya se nos hizo larga esta reseña.

Para terminar, afirmo que lo peor que le puede pasar a un poeta es que lo conviertan en programa de bachillerato: en días pasados detuve un taxi. El taxista me preguntó: "¿No es usted Jaime Jaramillo?". Le respondí que sí, con mal disimulada satisfacción. "Ah, por culpa suya perdí un examen en el bachillerato, y por ese examen perdí el año, y por haber

perdido ese año no pude pasar a la universidad, y tuve que dedicarme a manejar taxi. ¿Y ahora quiere que lo lleve?".

JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Los límites de la imaginación

Serenidad sitiada

Carlos Fajardo Fajardo

Si Mañana Despierto Ediciones, Bogotá, 1990.

Tejedor de instantes

Julio César Goyes Narváez

Si Mañana Despierto Ediciones, Bogotá, 1990.

Cibeles

Marina (Forero de) González

Edición de la autora, Bogotá, 1989.

¿Puede haber poesía de la experiencia sin experimentar –en la doble acepción del término– previa o simultáneamente la "realidad" del poema, entendamos por éste lo que se nos antoje? Poco, en verdad, tiene que ver este vaivén con la paradoja del huevo y la gallina. El alcance de la imaginación es verbal, y toda vivencia de lenguaje pasa por unas similares de lectura y reflexión, voluntarias o no.

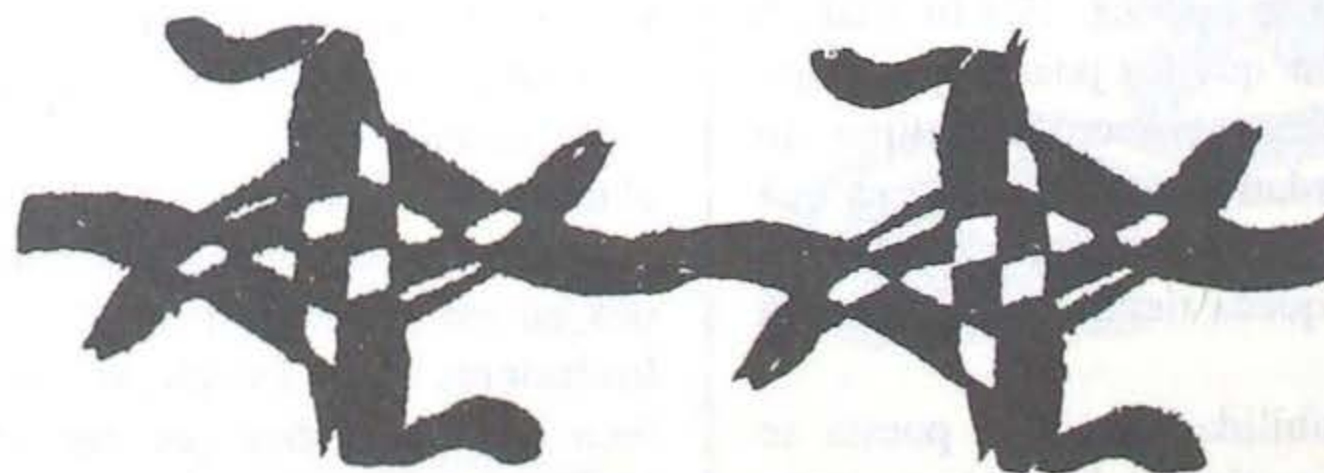
La poesía suele ser lo que a uno le dé la gana, que esto quede claro. Pero también reconozcamos que cuando se habla de poema nos referimos a un objeto verbal con características definidas no por un precepto sino por la sutileza de quien se las ve a solas con el lenguaje, ajajá. (Eso, y será chitón boca lo demás). Pero como no pretendo hablar sibilamente, digamos que la sutileza a que me refiero consiste en anticiparse a la reacción del posible

lector –lobo feroz– o del lector que asiste –el involucrado, guardián mansísimo– al proceso de la escritura.

El poema, entonces, ha de proponerse como un conglomerado de *enigmas* que en ese preciso momento el autor ni sospecha, y que un lector podrá registrar y tal vez desvelar. Del mismo modo, cuando alguien lee un poema por vez primera sólo puede acercarse a determinados puntos (cardinales o periféricos) del sentido. En esta operación de ida y vuelta interviene, pues, la experiencia de lectura, la reflexión, la voluntad de fijar ciertos límites. (Una cosa es leer un poema suelto de Lezama Lima sin más ayuda que una predisposición léxica y otra es concederle un lugar en la obra lezamiana y, mejor aún, en un contexto "barroco"). Por lo tanto, cualquier poema lleva en sí, como arañazo de fábrica, la necesidad de emparentarse con otros, o distinguirse de otros, o separarse, o renunciar –¿acaso con éxito?– a la categoría que lo define, oprimiéndolo.

Leamos ahora estos tres libros teniendo en cuenta, hasta donde sea posible, tales ideas. Los dos primeros autores tienen rasgos comunes (al margen de la editorial donde publican). *Serenidad sitiada* es justamente eso: la palabra que se quiebra por obra de una angustia superior al ánimo de amansarla. El hablante del libro es un cumbiambero –pura vida, chico– con una opresiva sensación de muerte. Las máscaras de la doña: el silencio y, por qué no, la supuesta tranquilidad (que rima con esterilidad e inmovilidad).

Definir la experiencia del poema, en este caso, es adjudicarle una experiencia de lectura, que ya brinca en *Palabras de Orfeo* (pág. 17), *De Modigliani a Jeanne Hébuterne* (pág. 25) y en *Así el mundo* (pág. 49). Escritura como deseo, siempre: "Si escribí fue



tan sólo para no morir [...] Así aprendí el mundo. / Ahora no puedo faltar a mi palabra. / De este a oeste / igual a péndulo de arena / mi deseo crece cotidiano" (*El primer sol*, pág. 7); "Oh imágenes de la verdad / como una ofrenda al deseo..." (*Visión*, pág. 13). Esta necesidad va acompañada, no de manera feliz, por una concepción muy romántica de la poesía y del poeta:

**Los poetas seremos siempre los hurtadores del alba y de la noche [...]*

Los poetas

*cargaremos el dolor
igual que los ancianos la prontitud
de la muerte.*

[Palabras de Orfeo, pág. 17]

**Los poetas crecen en el carísimo
vaivén*

*de los hombres como barcas
fabrican a veces lunas rojas
y refugios encantados...*

[Poética, pág. 21]

**Dos goces esperando el instante
de su entrega
en este mi lecho de poeta pobre...*

[De erótico, pág. 29]

**Entonces escucho los gritos de un
poeta asesinado*

[...]

*Lejos, las herramientas de los
poetas*

aún están encerradas bajo custodia

[Diario, pág. 41]

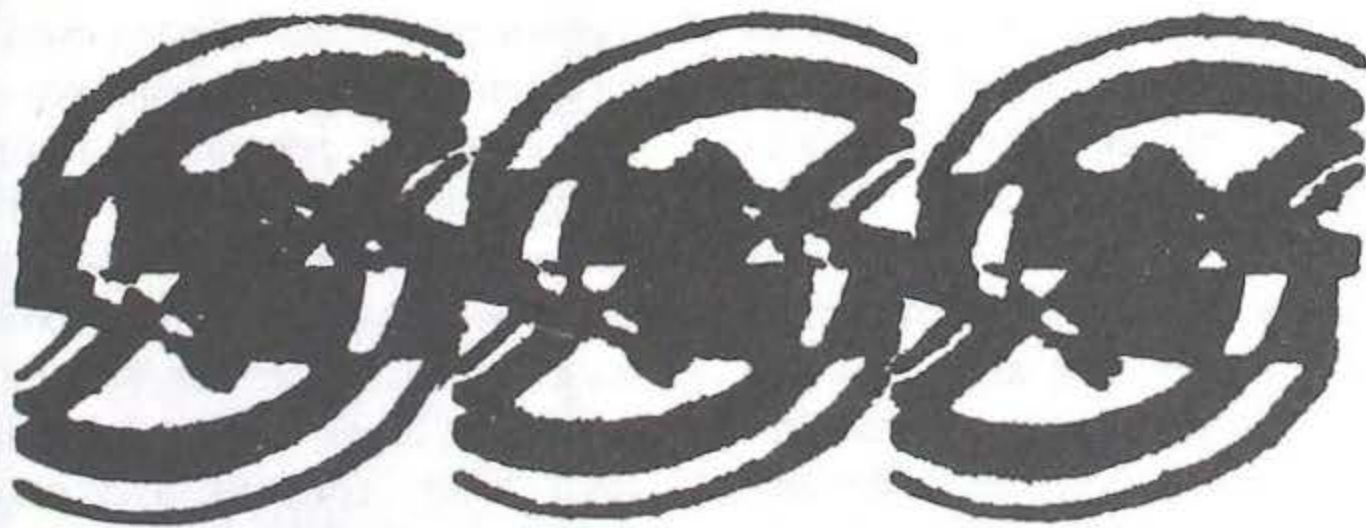
ma es como esos "jóvenes [que] se aprestan a celebrar con sus cuerpos/ la ausencia de sus padres prisioneros del miedo" (*Parejas*, pág. 9). Ciertamente, de ese miedo puede surgir tanto el arte como la neurosis: "En nuestra vieja celda-amor/ habrán abierto alcantari-llas/ donde entonces/ con los sexos heridos y en empapados besos/ creíamos crearnos.// ¿De esta vida qué dirán en el futuro?/ Que sólo tuvimos el derecho a destruirnos" (*Poema*, pág. 32).

En otros momentos, de solaz armonía, la palabra indudablemente acierta: "Y hoy has soñado las cosas que tienes para decirme/ dices las cosas que debes soñar/ donas tu imprescindible belleza./ Dices: La vida esta vida/ casi cayéndote de la silla/ tambaleándote con un cigarro entre los dedos/ así como muriendo/ y sintiendo esa extraña fuerza/ que empuja hacia la tierra./ Y somos el principio/ en nosotros el principio y el fin/ esa bella condición" (*Esquela del amor*, pág. 59). Pero esta bella estrofa está en medio de dos que le hacen un pancon-pescado y no la dejan respirar. La ciudad es una pantalla por la que discurren estos personajes, incluido el lenguaje. Parir un poema en la ciudad, ¿equivale a darle una voz ciudadana? Sí, pero ¿cuál? Carlos Fajardo tendrá que soñarla y asumirla.

En *Tejedor de instantes* esta preocupación parece primordial. La ciudad con sus calles se percibe aquí porque el poeta intenta acercarse lo más posi-

bles./ Edad donde yacen los asombros" (*Paradoja para antiguos amigos del barrio*, pág. 27). Pero entre una declaración y el hecho hay su buen trecho. Lo sugerente en este libro es que el instante, asociado con la acción de tejer, deviene lenguaje; es decir, palabra consciente de su propia fugacidad. En este sentido el poeta de Nariño se parece a un organillero que toca música "seria" (el timbre político de toda poesía) con un indoblegable instinto de supervivencia. En las primeras páginas aparece una naturaleza contemplada desde la óptica china, o más bien su "costura" (Li Po); pero muy pronto esta convivencia poético-ecológica cederá terreno a "las montañas de hormigón" (pág. 37). En un extremo, la deseada plenitud: "Arboles acostados en el agua/ todavía fecunda del lado.// Las canoas reman sueños/ de escondida inmovilidad// -alguien turba hacia adentro-// En el fondo/ las algas tejidas y suntuosas/ esperan siempre hilvanar/ la última nostalgia" (*Visión*, pág. 21). En el otro, la crueldad: "El cielo piel serena e infinita/ está habitado de navegantes casas/ que nadie dirige.// Desbocadas criaturas invaden las horas/ de multiformes sueños fugaces/ y la noche profunda las acoge/ mientras la ciudad duerme/ como un niño/ espantada!" (*Las ciudades nocturnas*, II, pág. 43).

Entre ambos extremos perdura ese afán de poder estructurar el mundo a través del lenguaje. Como en Fajardo, aquí también la palabra busca nombrar desde un cuerpo: "...también el amor será en vano/ -el cuerpo cansado amilana tu deseo de hombre-/ quizás entonces esperes el fin de semana/ en que el contrato concede/ un regalo para tus placeres" (*Lunalgia para un hombre rudo*, II, pág. 51); "El hombre se despierta/ sabe que la noche ha perecido/ como han perecido muchas cosas:/ deseos/ ideas/ hombres/ se abotonan la camisa frente a la ventana/ piensa en el instante..." (*El encuentro*, pág. 55). Pese a que estos sueños delatan su forma "inasible", la palabra trata de hacer con ellos un tejido de larga duración. Empresa difícil, como vemos, ya que el lenguaje que se tiene a la mano (es decir, el de la tradición en que se inscribe) ha extraviado su significación. Quié-



La confluencia de deseo y palabra se resiente cuando se mezcla la función protagónica de cada uno. El lenguaje "imagina" que acierta con facilidad, y por eso su constante referencia a describir, pronunciar, nombrar (págs. 7, 19, 25, 46, 47, 61), o invocar (págs. 13, 21, 23, 35, 47), o descifrar, o leer. El peligro radica en tropezarse con la literatura: lo literatoso. El poe-

ble a la "realidad". Pero ésta, ya se sabe (aunque convenga repetirlo), es siempre la de palabras. Goyes Narváez conoce la diferencia: "El siglo ciudadano construyó/ cimientos de opulencia/ sobre nuestro sueño de proletas sabios/ ahora somos de pólvora y cristal fino./ No idénticos/ aunque vengamos de antiguas esquinas/ de la misma oscuridad distintas ca-

ralo o no el poeta, *La mansión deshabitada* (pág. 47) es, ni más ni menos, la suya, la única que posee:

*Hay una mansión
con las puertas abiertas
cubierta a veces de sol
y otras de niebla.*

*Hay días que bullen
muchas voces
deliciosas fiestas citadinas
o ritos paganos
de interminables sacrificios.*

*Siento pisadas...
bien sé que está deshabitada
nadie enciende la luz
excepto mis fantasmas.*

En este mausoleo el hablante sólo puede actuar por intermedio de sus propios fantasmas. ¿Cuáles serían? No los nombra porque se les ha borrado el rostro, seguramente, entre el sol y la niebla. Pisadas que son habladuría. ¿Serán otro cuerpo en el futuro? Por ahora se resignan a vagar por el Cementerio de la Versificación. Goyes Narváez da señales de alerta. Pero él es el único que puede conjurarlos.

Llegamos a *Cibeles*, de Marina (Forero de) González (así, entre paréntesis, porque en la cubierta del libro es, nada más, González). Evidentemente, cualquiera tiene la libertad —¿o el derecho?— de publicar sus versos, poner una foto suya al final del libro antes del pliego de datos profesionales. Cualquiera tiene la libertad de conseguirse una persona que escriba un prólogo en el que se diga, como aquí lo promete el señor F. Gil Tovar, que la autora de estas composiciones se incorporará "al acervo de la poesía escrita en Colombia". Cualquiera tiene la libertad de lanzar al viento, en un mismo trozo de castellano, una definición de poesía y desentenderse del asunto y que otra persona pague los platos rotos. Citemos, no por afán de mordacidad sino por justicia con el lector: "Insistes en que publique/ un libro de mi pluma./ Yo solo plasmo en letras/ la soledad que/ a veces me derrumba/ y que percibo/ en el resto de la gente./ Trato de comprenderme/ y de comprender



la/ complejidad del ser humano./ Narro el amor/ llamado amor/ cuando es del alma/ e invoco a Dios como/ un todo en la naturaleza./ Si interpretar/ la vida a mi manera/ y contar a gritos/ mis secretos/ sin pretender/ nada... de nada.../ lo llamas poesía/ gracias amiga./ Publica el libro/ y haz que nazca/ otro poeta!" (*Elsa*, 17).

Seamos honestos, por el amor de Dios (o, mejor, de Diosito, como dice la autora en el último escrito), y tratemos de reflexionar un momentico, como creo que dicen en Bogotá. (Advierta el ojo avispa a las rimas internas y las reiteraciones de la oración anterior).

Supongamos —amigo lector, amiga lectora— que con cierta regularidad vamos al mercado a "hacer la plaza", esto es, a comprar provisiones para el bitute familiar. Supongamos que tenemos en el mercado una casera, es decir, una señora que tiene un puesto y a la que le compramos semanalmente con una fidelidad casi religiosa. Nuestra casera nos engríe y nos vende el kilo de papas más barato que la casera del puesto de al lado (aunque tal vez nos cobre el doble por el kilo de arvejas, pero quién sabe). Nuestra casera, pues, ha ido metiendo las verduras, las menestras y la fruta en la bolsa de yute con asa, al tiempo que llevaba en un papelito la cuenta. Supongamos que al final de la compra nosotros chequeamos con la señora la operación, a ver si coincide la cifra de su papelito con la del nuestro. Que la suma; que la resta ("un descuentito, pé, tía, ¿o ya se olvidó que soy su casero preferido?"); que los quebrados (ese cuarto de kilo de albahaca y los dos tercios de nísperos, maduritos). En fin, supongamos que durante un año guardamos en un cajón del escritorio esos papelitos. Ahora bien, suponga-

mos que además se nos ocurriera publicar esos papelitos —monumentos todos al *tempus fugit* del saber humano— en un libro, a papelito por página. Pregunta que cae como la pera madura de la canción aquella de nuestra juventud florida: ¿publicar esa colección nos convertiría en matemáticos?

Hay un libro de Milan Kundera que se titula *La vida está en otra parte*. Algo así se puede decir de la poesía respecto al opúsculo de Marina (Forero de) González. A mí me intriga, como lector y bibliómano, un detalle. En los datos profesionales se menciona que la poeta (no hay que olvidarse que "de poeta, músico y loco, todos tenemos un poco") es autora y editora de un *Manual básico de artes decorativas*. ¿Cómo permitió que la edición de su propio libro de *secretos* (sigo la definición de poesía de su amiga Elsa) fuese francamente espantosa? Los dibujos anteriores parecen de colegial marihuano desaprobado en educación artística (para no hablar de la cubierta). Si la belleza femenina bastara para salvar a estos escritos, no tendríamos inconveniente en afirmar que el mejor poema del libro es la imagen de la autora. Pero en materia de poesía la belleza personal no basta, como no bastan la ideología política ni las creencias religiosas ni ser hijo de papá ni el amor que le podamos profesar a otra persona ni el cariño de una madre ni el héroe de la Independencia ni el borrachito de la esquina. La poesía se hace con palabras y con mucho silencio. Y sin embargo lo que van a leer, sufridos lectores, no es poesía ni en Chihuahua ni en las Malvinas: "Sentí otra vez tu sexo poseerme/ y en un orgasmo/ de nube, tierra, flores silvestres/ y música de cascada/ ¡Grité tu nombre!/ ...se oyó el silencio.../ lloró la noche/ y desperté en el

limbo" (*Limbo de amor*, 5). No de amor: limbo del cansancio. Recemos un avemaría por tales ánimas.

EDGAR O'HARA

Un mosaico de sombras

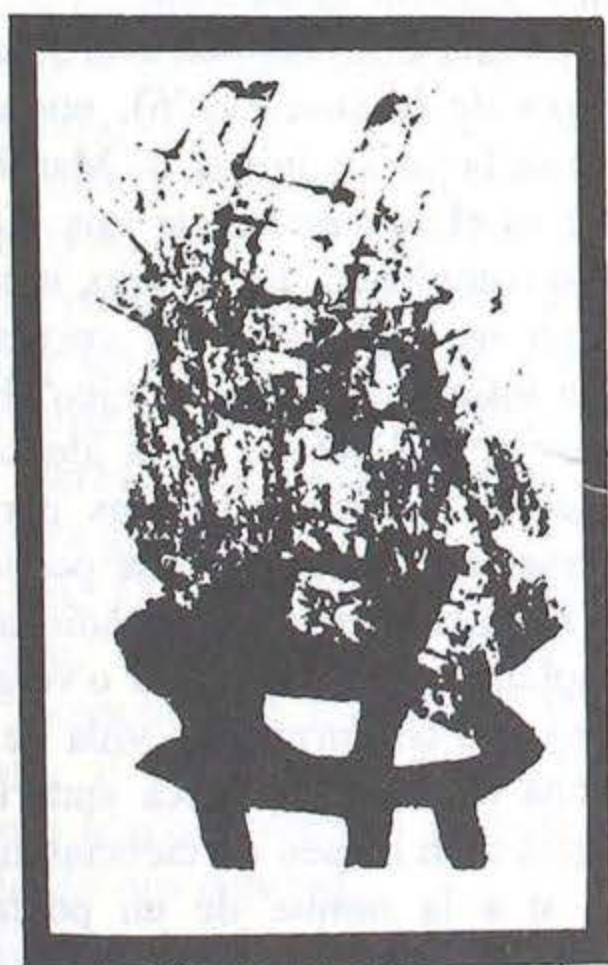
Fragmentos

Daniel Winograd

Poesía, año 1, núm. 3, Editorial El Propio Bolsillo, Medellín, diciembre de 1990.

Hay libros que son escritos para despistar al lector. Quiero decir: para que el lector se entretenga buscándoles cierta "familiaridad libresca" que no asoma ni por el forro. En otros casos, el autor mismo parece constituirse en fuente de autoridad. Ejemplo: el *Cómo es*, de Samuel Beckett.

El libro de Daniel Winograd escaparía de ambas instancias. Si se trata de fragmentos, ¿a qué totalidad corresponderían? De inmediato pensamos en Novalis y, por lo tanto, en las relaciones -filosóficas, en sentido estricto- entre el lenguaje y la locura,



y el valor del sentido. Palabra como imán de lo oscuro"; verbo insuficiente para atrapar las ondas magnéticas del universo en constante crecimiento. Romanticismo puro y del bueno. La poesía se nos ofrece como la llave que, si bien no revela los arcanos, al menos establece las conexiones apropiadas. Pero si del magma romántico saltamos a comienzos de nuestro siglo (el expresionismo alemán y el surrealismo en la versión de sus "renegados"), veremos que es fácil hallar las correspondencias pertinentes entre la imagen poética como "disolución de los contrarios" y los "misterios poéticos" del funcionamiento del cerebro. Vuelta a la carnalidad, entonces. Sean los aledaños de tal secuencia: en lugar de Novalis, Georg Trakl; en vez de Hölderlin, Artaud¹.

¿Qué se proponen estos fragmentos? ¿Recrear el lenguaje de la "locura" (u otro impedimento verbal), como en algún relato de Rulfo (o en *El sonido y la furia*, de Faulkner)? ¿O tal vez acercarse a ese mundo -pero sin las imágenes, en este caso- como lo hicieron Sara Facio, Alicia d'Amico y Julio Cortázar en *Humanario*? ¿O una libreta inédita a lo Ronald Laing? Sea como fuere, este libro reclama un tipo de ubicación, al menos en cuanto a la poesía colombiana. ¿Pero acaso es poesía lo que leemos? ¿O lo será porque ha sido editada por una publicación que lleva ese nombre? El control de Winograd sobre su material -la lengua- resalta a primera vista, por más que parezca imposible (aunque todo es posible en la dimensión literaria) encasillar el libro (que no busca eso) ni distinguir qué proyecto literario lo anima (por algo le rehúye al sentido). La lectura dista mucho de ser amena, pero la mano del poeta hace su nido en cada recoveco, y eso se nota y vale la pena señalarlo. A nosotros puede escapárenos el "significado último" del libro; en cambio a Winograd no se le escabulle la presa. Cada fragmento es como un vidrio trizado que corta pero al mismo tiempo brilla y nos recuerda que alguna vez fue ventana. ¿Hacia qué paisaje? El tema del doble -padre/hijo; hermano/hermana- se aúna a la transgresión de fronteras: la locura y el lenguaje que la nombra; la verdad y la mentira;

la persecución y el encierro. De ahí la importancia de la mirada en todos los fragmentos (y oír, sí, ¿la música de las esferas?):

Ella mira con tanto pánico todo, siempre todo, encogida la mano incierta, en las sombras de la mente, en lo que dicen mis ojos, ella busca en un charco, en la tierra viva de sol, momentos de vida, de buena suerte, ella sabe que es capaz de hacer daño, que no quiere saber la verdad, oculta ella misma, ella teme que se está ahogando, y ella me ahogará a mí con ella [pág. 8].

A todo esto, adivinemos. ¿Fragmentos de qué? Quizá de una videncia no cumplida, de un conocimiento apenas registrado, de un saber "que no dice nada" (pág. 32) pero que intenta articular su desposeimiento. Pérdida del lugar, no sólo de un centro². Pérdida de ciertos referentes, aunque no del lenguaje. ¿Quién es Ella? La Poesía. ¿Quién habla en primera persona? El poema. Por lo mismo, y leído en el contexto de la superabundante "poesía" que se escribe en Colombia (y que en la mayoría de los casos no permanece inédita, lamentablemente), este fragmento es una translúcida declaración de intuiciones:

Es otra cabeza la que asalta la idea de volver sobre las caídas hasta alcanzar a saber si es la misma caída la que está en la cabeza. No cabe pensar que es la misma cabeza la que pueda saber si no es una caída la que la hace volver con la idea de evitar las caídas. Todo es cuestión de saber cómo cae sobre una cabeza la idea de alguna caída cuando puede ser la cabeza de alguien que cae. Incluso se puede pensar que no está en la cabeza de nadie la idea de alcanzar a caer cuando siente que es otra caída [pág. 39].

Esta especie de *atrapado sin salida*, como una versión poética de la película de Jack Nicholson basada en la novela de Ken Kesey, tiene como protagonistas principales a la palabra y la tradición, sombras que a veces se obstaculizan. Conscientemente o no, el