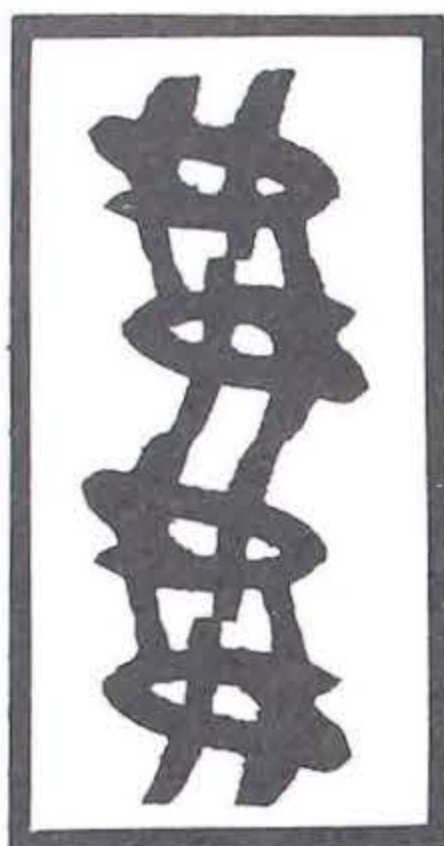




libro de Winograd nos ofrece un testimonio en el que se expresa una ultravoz en pleno, digamos, y no el sujeto que finge domeñarla. Vuelve al escenario, a través suyo, el *Nocturno* de Silva (lengua hermana y enemiga al mismo tiempo, como en Trakl). Pero esta vez los vivos y los muertos no comparten un espacio. Más bien se precipitan en el arcano de su genealogía:

Caminan. Los dos caminan. Se ve que caminan. Uno camina detrás del otro. Camina un paso detrás del otro. El otro mira al primero. No se ve que lo mira. Parece una sombra. Es como la sombra del otro. El otro nunca lo mira. Mira adelante. Parece que ve algo delante. Camina como el que ve algo. No se ve nada. [pág. 68].

Siluetas de una evocación ya signada por la congoja. En medio de tanto circunloquio bien puntuado y acentuado, en medio de libros "de poesía" que son cultivados como champiñones a la vista y paciencia del lector indiferente y del reseñista que le da al Ogro de la Tradición Colombiana en la yema del gusto, este libro de Daniel Winograd viene en pos de una identidad. Esa búsqueda es más que justificada. *Fragmentos* no ha de encontrarla, pero tampoco pretende esquivar el bulto ni endilgárselo al crítico.

Apuesta sincera, entonces, aunque el disparo yerre el blanco. Balbuceos, no; labios cosidos, tal vez. "Se trata de ver lo que oía" (pág. 20), nos dice al principio. Y precisamente en ese tajo entre el sentido y la imaginación, chapurrean los vocablos en su cárcel de blancura.

Aunque no reconozcamos a la parentela ("legal", esto es, literaria, habida con certeza en los quicios de su delirio), basta con asegurar esa existencia. Es suficiente el rigor con que se impone. Aquí cuenta más el misterio que habita entre las palabras que aquello que infructuosamente se afanan por aludir.

EDGAR O'HARA

¹ Para Novalis, cf. Marcel Brion, *La Alemania romántica*, II (traducción de María Luz Melcón), Barcelona, Barral, 1973, págs. 9-126, y la Introducción de Américo Ferrari a su traducción de *Himnos a la noche y Cánticos espirituales*, Barcelona, Ocnos, 1975, págs. 7-22; para Trakl, la introducción de Aldo Pellegrini a su traducción de *Poemas de Georg Trakl*, Buenos Aires, Corregidor, 1972, págs. 9-49; para Hölderlin, el clásico ensayo de Heidegger en *Arte y poesía* (traducción de Samuel Ramos), México, Fondo de Cultura Económica, 1978, págs. 127-148; y para Artaud, el texto que da título a la recopilación *Carta a la vidente* (traducción de Héctor Manjarrez), Barcelona, Tusquets, 1971, págs. 75-79.

² "Pérdida" que se da la mano con la ausencia de continuidad sintáctica, pues algunos fragmentos "empiezan" a mitad de una oración o con un punto seguido que cierra un período inexistente para el lector.

Como un pintor nocturno

Scarecrow (translated by Eugene Richie and Edith Grossman)

Jaime Manrique Ardila

The Groundwater Press, Nueva York, 1990, 28 págs.

En Cúcuta, el 3 de agosto de 1975, el jurado del segundo concurso nacional de poesía Eduardo Cote Lamus (Fernando Charry Lara, Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo Borda) decidió, por unanimidad, otorgar el primer premio al libro *Los adoradores de la*

luna de Jaime Manrique Ardila. En abril del año siguiente, al publicar *Ritos de la primavera* en el suplemento de El Caribe, los directores anunciaron que ése era el último poema de Manrique, quien "en adelante, concentrará sus esfuerzos en el campo narrativo". En 1978 apareció la *nouvelle* *El cadáver de papá*, acompañada de cinco cuentos y 64 versiones (24 ya figuraban en *Los adoradores...*) de poetas contemporáneos de lengua inglesa, en las que, por expresa decisión del autor, "los grandes maestros—Pound, Eliot, Yeats, Stevens—están todos excluidos; es, más bien, una introducción a la obra de aquellos que empezaron a explorar sus destinos individuales y acabaron construyendo, como los arquitectos anónimos de Chartres, una sola catedral del espíritu". En diciembre del 79, Golpe de Dados, revista de poesía, le dedicó su número XLII, publicándole ocho nuevos poemas. En 1985, se editó la traducción al español por Miguel Falquez de la novela *Oro colombiano*, escrita originalmente en inglés. Ahora, quince años después de su primer libro de poemas, y cuando la mayoría de los poetas de su generación ha dado al público sus obras completas, con prólogo de Alfred Corn y en edición bilingüe, sale la *plaque* *Scarecrow (El espantapájaros)*, en la que se reúnen seis poemas escritos entre 1975 y 1989, con sus correspondientes versiones al inglés por Eugene Richie y Edith Grossman.

El poema *Celebración*, en *Los adoradores de la luna* (1976), nos da la clave de la poesía inicial de Manrique: "Este es el inventario de mis días/ a medio completar". Inventario, itinerario, no de fuga, sino de encuentro, diario íntimo del "viaje yónico" hacia el desván o el sótano de la identidad, la lectura de esta obra nos permite informarnos de los sucesos pequeños o medianos (menos grandiosos o ejemplares que humillantes o vergonzosos) que conforman la vida de una persona o máscara poética andariega: la visita a un museo de ciencias naturales o a la tumba de un poeta, el bicentenario de algún país, el fin de la primavera, la muerte de un amigo, la llegada del otoño, la cita con el psiquiatra, etc. De allí que, con frecuencia, el espacio poético lo constituyan los sitios de tránsito: las estaciones de trenes, los parques, los autos, la bahía.

Sin embargo, al erigirse -el amor en tema central de esta poesía (la falta de amor, su pérdida o el amor mismo con todos los rituales que le son inherentes: confesiones, promesas, desvaríos, lágrimas, caprichos, desconsuelo, dolor, asfixia, lamentos), a menudo el espacio que rodea al hablante es la habitación, el lecho o, principalmente, la ventana al mar.

Aunque la obra de Manrique brota de circunstancias particulares, hogareñas, domésticas, de cuyas raíces sabe el poeta extraer la "cantidad hechizada", más que dejarnos el testimonio de sucesos, el objetivo parece ser registrar las impresiones, los efectos que los hechos generaron en un testigo sensible y memorioso: "y yo no trato/ de recuperar la belleza del río/ sino lo que sentía en ese momento", dice en un poema, infortunadamente no incluido en *Scarecrow* (*Contemplando un paisaje de Frederic Church*). Al relatarse a sí mismo, Manrique va más allá: nos relata las costumbres de la época.

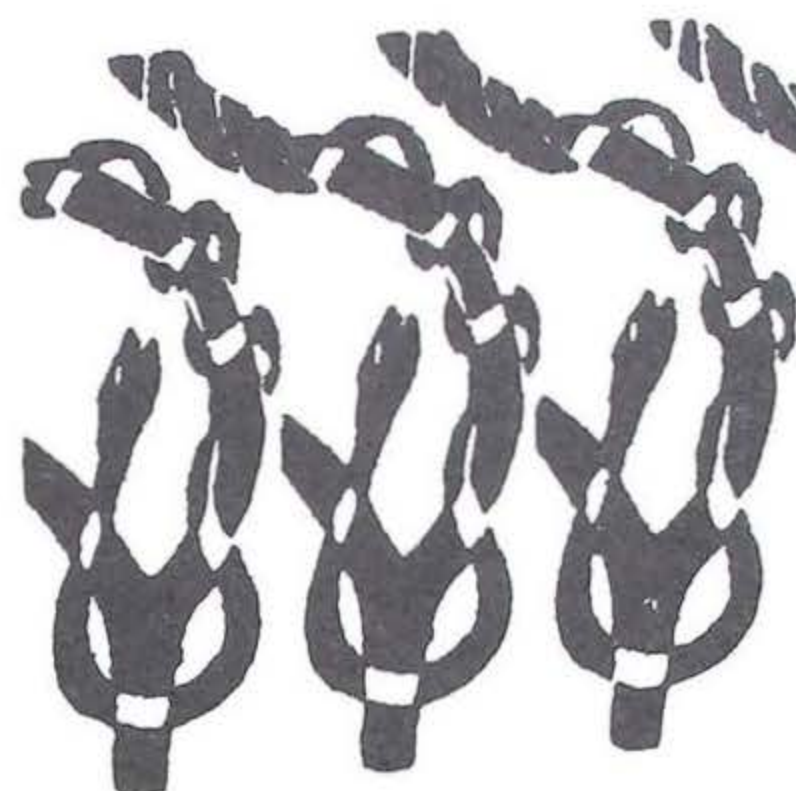
Singular ha sido la figura de Manrique, si la contrastamos con la de sus compañeros de generación. Mientras entre éstos se encuentran los tres mejores críticos de poesía en la historia del país, Manrique no ha sido ni crítico ni ensayista ni reseñador de poesía, sino de cine. Básicamente creador, su crítica de la tradición está, implícita, en sus poemas. Es así mismo, exceptuando a Augusto Pinilla y a Darío Jaramillo, el único que ha incursionado consistentemente en las formas narrativas. Y sus influencias no vienen de la poesía hispanoamericana contemporánea o de las traducciones del surrealismo francés, sino (como Anabel Torres) de la poesía estadounidense del siglo XX (S. Plath, A. Rich, A. Sexton, D. Levertor, R. Lowell, E. Bishop, Th. Roethke, E. V. Millay) o del romanticismo inglés (W. Wordsworth, P. B. Shelley y J. Keats) o (como María Mercedes Carranza) del siglo de oro español.

Singular ha sido igualmente su poesía. Frente a la redundante reflexión sobre el poema y sus posibilidades, que ha producido una lírica estreñida, la poesía de Manrique fluye con algún deliberado descuido, sin protuberantes perendengues eruditos, sin tanto ruido

ilustrado, sin tanta estéril letra entre el ojo, el corazón y la mano que escribe. Así, la poesía de Manrique no le teme al empleo de la primera persona del singular en la lírica. La suya es una poesía menos conceptual que emotiva, más vital que intelectual, "lírica inmersa en las mismas vivas aguas de la vida", en los cambios del ser, como pedía Antonio Machado. Frente a la "poesía de cemento" que reclamaba Mario Rivero, fiel a un esencial fondo romántico, Manrique incurre, sin rubores, en la "poesía de pradera", revelando una especial sensibilidad para captar las manifestaciones y los cambios de la naturaleza, sus estaciones, sus luces o sombras, su calidez o su hielo, y convertirlos en una fuente de imágenes, metáforas y símbolos de amplia resonancia y poder de persuasión.

Dos características más importantes e íntimamente ligadas distinguen la poesía de Manrique: la concreción de un hablante lírico y la apropiación de un tono, de un lenguaje. Es factible, a partir de la lectura, descubrir la configuración de un rostro, de una persona poética verosímil: un temperamento romántico del siglo XX, atento a las lecciones de las plantas, amigo del silencio, infantil, sensible a los aleteos del alma o de las plumas y a la luz de las velas, con la conciencia en constante congoja y el corazón en continuo conflicto, un ser en rebeldía contra las convenciones puritanas, pero nada heroico o grandilocuente, que vive la vida de manera vibrante, apasionada, valerosa, pero no habla en representación de nadie en general, sino de sí mismo, sin guías, al borde del naufragio por las rutas del sueño o del deseo, intentando orientarse en un medio enfermo de soledad, de incomunicación, donde, si acaso, se sobrevive, aunque sin consejos ni tratados, un ente para quien el cuerpo (cabellos, uñas, lengua, espalda, aliento, pies, manos, mejillas, miembro) cuenta.

Ese hablante lírico, sensibilidad a flor de piel, se habla y nos habla en un lenguaje en el que lo más sorprendente es la sencillez, el tono conversado, su cotidianidad. Un lenguaje lleno de giros añejos -las transparentes metáforas románticas- y de elementos consabidamente poéticos (cie-



lo, luna, estrellas, pájaros, ocasos, navíos, noche, nieve) que se alían a la sorpresa de nuevos vocablos y elementos que aún no poseen cédula de ciudadanía literaria o patente poética (torpedos teledirigidos, bolitas de uñita, la regada de las matas, el suero, la capota del carro). Un lenguaje que no excluye las incorrecciones gramaticales ni los anglicismos. Tales elementos, el personaje y el lenguaje, permiten la identificación de una voz, de una personalidad, cosa difícil en muchos poemas de la "Generación sin nombre", los cuales podrían atribuirse, sin equivocación, a más de un poeta. No tendría nada de raro que ocurriera con Manrique (ausente del cotarro literario nacional) y su generación lo que ocurrió con Aurelio Arturo y Piedra y Cielo: Arturo, sin cumplir un papel protagónico en el baratillo de la vida literaria de la época, terminó siendo el representante más calificado de su tiempo.

Scarecrow reúne seis poemas: *Oda a un colibrí*, *Elegía al cisne*, *El espantapájaros*, *El fantasma de mi padre en dos paisajes*, *Mambo* y *El muelle Redington en San Petersburgo*, cinco de los cuales ya habían sido publicados en revistas de Estados Unidos y Colombia. Habría que decir, por lo menos en los casos de *El espantapájaros* (Golpe de Dados, núm. XLII) y *Oda a un colibrí* (con el título de *El colibrí*, en Acuarimántima, núm. 17, 1978), que se trata de nuevas versiones. El autor suprime explicaciones, elimina chirridos de soso sentimentalismo, transiciones torpes, prosaísmos pedestres y repeticiones

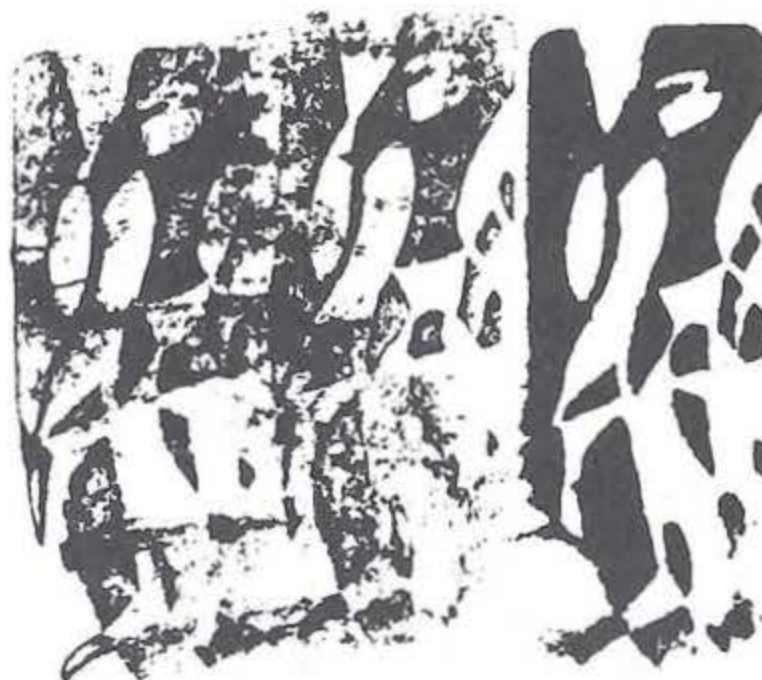
repelentes y, en ocasiones, cambia el orden de los versos, todo lo cual nos revela un arduo trabajo de vigilancia del que surge el aire fresco del verso de Manrique.

Scarecrow no sólo confirma las virtudes y los defectos (las versiones de Richie son mucho más concisas al eliminar tautologías y obviedades) de la poesía de Manrique; al mismo tiempo, nos revela nuevos caminos hacia los cuales parece orientarse su producción poética. Reafirma, por ejemplo, esa especial sensibilidad hacia la naturaleza (en la que acompaña a Aurelio Arturo y Alvaro Mutis), especialmente para el reino animal y el vegetal. El bestiario de Manrique (lobos, hienas, cucarachas, arañas, ratas, avispas, sapos, moscas, corocoros, cangrejos, murciélagos, culebras) se incrementa con nuevas especies (colibríes, cisnes, gallos, caballos, alondras, gusanos, garzas, caracoles, flamencos, aves marinas, etc.). Un nuevo tema intenta erigirse en centro de su poesía: la muerte, presente en cuatro de los seis poemas. Así mismo, un viejo venero (que ya había alimentado su narrativa) comienza a nutrir su poesía: las memorias de la infancia con la familia en el trópico, "esa exaltada pesadilla de Rousseau". Un nuevo paisaje (un clima, unos personajes) empiezan a poblar este mundo poético contribuyendo al rescate y desciframiento de una identidad:

*Contra un cielo topacio
y ventanales estrellados
con delirantes trinitarias
y rojas, sensuales cayenas;
el fragante céfiro vespertino
oloroso de almendros y azahar de la
India;
sobre las baldosas de diseños
moriscos,
con zapatillas de tacón aguja,
vestidos descotados y amplias
polleras:
...perfumadas, trigueñas, risueñas,
mis tías bailaban el mambo
canturreando: "Doctor, mañana
no me saca usted la muela,
aunque me muera del dolor".*

En el aspecto formal, dos elementos llaman la atención. Uno, el empleo, en

el mejor poema de la selección, *El espantapájaros*, del monólogo dramático, ese procedimiento tan empleado por uno de los grandes maestros frente a los cuales Manrique tomaba estricta distancia: T. S. Eliot. Mediante esa máscara poética que oculta el yo lírico, Manrique logra comunicarnos con mayor intensidad su visión del destino del hombre (condenado, colgado, prisionero, crucificado) en un ámbito negativo, expuesto, inerme, al rigor de la batalla inútil de los años, al "lento proceso de todas las cosas", a la humillación, al miedo, a las inclemencias, al desgarramiento del corazón ante la pérdida de la belleza, la libertad y el amor sólo suavizado por las caricias de la naturaleza.



El otro elemento es la reflexión sobre la poesía. Manrique nunca había dudado de las posibilidades expresivas del lenguaje o, al menos, no lo había puesto de manifiesto. En *El poeta escribe* (1975), contraponía la descripción objetiva de la realidad a la versión ficticia que daba la escritura del poeta, sin comentarios, pura ironía estructural. En *La tercera dimensión* de Denise Levertó se insinuaba una desconfianza más ética que epistemológica frente al lenguaje: "la perfecta honestidad no/ es más que una palabra/ [...] Las palabras/ alteran la historia". En *El muelle de Redington en San Petersburgo* no sólo nos revela Manrique la clave de su poesía eminentemente visual, "épica de los ojos", sino también su certeza sobre la inutilidad de la poesía:

*Como un pintor nocturno
siento una necesidad de organizar
noche/ mar/ luna/ hombre/ bestia
en una escena armónica.*

*¿Por qué no dejar simplemente
que la realidad sea
y sentir el momento?
Un muelle sobre un golfo
es sólo una estructura.*

*La noche, la luna, la inmensidad del
mar,
no son míos ni me pertenecen.
Y no existe lenguaje alguno
que pueda retratar
la trascendencia de este fuego.*

Sólo cabría esperar que esta actitud escéptica frente al lenguaje poético no conduzca a Manrique al silencio, sobre todo ahora, cuando ha empezado a ahondar en una realidad, en un paisaje, en una geografía sobre la cual mucho podría decirnos; sobre todo ahora, cuando parece haber llegado a la plenitud de su experiencia espiritual y verbal de poeta.

ARIEL CASTILLO

Cuatro debutantes

Concierto de la memoria

Orlando Cerón

Pijao Editores, Ibagué, 1990, 61 págs.

Consagración del espejismo

Iván Beltrán Castillo

Hojas Sueltas Editores, Bogotá, 1990, 85 págs.

Naufragio de la luna

Yirama Castaño

Editorial Arfo, Bogotá, 1990, 55 págs.

Pulso interno

María Clara González

Contracartel Editores, Bogotá, 1990, 84 págs.

La poesía actúa por ausencia. En poesía lo que no se dice es tan fundamental como lo que se dice. Este nombrar indirectamente, este sugerir, este sospechar, algunos lo llaman expresividad. Expresividad es ese