

su deseo de expresar lo exhausto, dentro de sentimientos y motivos que claramente son también literarios.

JAIME GARCÍA MAFFLA

Un espejo en el diván

Ilusiones y erecciones

Fernando Garavito

Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1989

De título elocuente, este libro de Fernando Garavito es el intento de exponer ante el público a un sujeto, desmantelando el edificio narcisista con ironía y rencor. La edición —casi de lujo— promete mucho. En la contratapa hay una foto que merece ser analizada. Un personaje nos da la espalda y sólo vemos parte de su calvicie (misma tonsura de párroco); su postura —contra una pared blanca— es la del arrepentido, avergonzado o castigado. O la de quien pretende tal vez ocultar lo que está haciendo allí, con esas manos que no muestra, en su afán de dramatizar las ilusiones y erecciones de la cubierta. En todo caso, lo que sí nos muestra el libro es un recorrido por una poética que cabría casi toda en este fragmento:

*Yo soy número uno en todo
no ha habido —no hay— no
habrá
sujeto de mayor potencia sexual
que yo
una vez hice eyacular diecisiete
veces consecutivas
a una empleada doméstica
[...]
tal como ustedes me ven
joven —buen mozo— inteligente
genial diría yo
irresistible
con una verga de padre y señor
mío
que las colegialas adivinan de
lejos
a pesar de que yo trato de di-
simular al máximo*

Este fragmento *no* pertenece al libro de Garavito. Es de Nicanor Parra. El poema completo, titulado *Como les iba diciendo*, apareció por primera vez en un libro de retratos de escritores hispanoamericanos¹. Sin embargo, es la manera más sencilla de probar que gran parte de *Ilusiones y erecciones*, con su propósito de escandalizar, rinde homenaje a la retórica de don Nica. Es más: las cuatro secciones del libro de Garavito son muy distintas. Las dos primeras, prescindibles por completo, llevan el emblema parriano, aunque nos servirán para examinar otras señales de esta poética. Una constatación inicial es la búsqueda de un vocabulario:

*Estoy cansado de leer poemas
que nunca escriben la palabra
tripas.*

Yo resucito la palabra tripas.

[La flauta mágica, pág. 9]

*Deja salir una palabra al aire,
la palabra amapola, por ejemplo.*

[Prisión, pág. 13]

La primera cita, que nos remite a Mozart, nos remitirá también a Bergman en otras partes del libro. Pero sólo en contadas ocasiones alcanza esta poesía a raspar ese convenio con lo trascendental que es tan de Bergman. El problema de los poemas de Garavito es que tratan de domar distintos códigos, como veremos. Y entonces el lector no sabe a qué atenerse:

*Lector de Dante como no se
nota,
no hice nada por la poesía:
que ella se defienda como pueda
[...]*

¿La poesía es un oficio serio?

La poesía es un oficio serio.

¡La poesía es un oficio serio!

[Sonata de otoño, pág. 47]

El divorcio entre lo jocoso y la responsabilidad salta a la vista constantemente. Garavito no ha conseguido la pareja perfecta —cosa que a Parra le sale de la manga— entre la humorada y lo sublime. Este yo poético que

alardea con fogosidad (*Buscaremos la antimoral*, pág. 52) se debate entre la escritura como masturbación y defecación (lo que no tiene nada de malo) y la autocomplacencia verbal (cuyo inconveniente es la *mimesis*, el estancamiento). Recojamos, pues, las piezas del rompecabezas:

*ex campeón de peso mosca, ex
agente de aduanas,
masturbador en las salas de
cine...*

[El huevo y la serpiente, pág. 11]

*Hacerme el hara-kiri en plena
fiesta,
acariciarme largamente solo...*

[Juegos de verano, pág. 19]

*y yo en mi mano labios
mi erecta lanza alegre*

[Pasión, pág. 30]

*más allá del sordo único ser que
se bifurca
aúlla se fatiga se masturba*

[El habitante, pág. 37]

*un solo ser se habla se
masturba
se hace el amor se adora se
conversa*

[Los comulgantes, pág. 34]

¿Hasta qué punto estas *confesiones* del sujeto poético (directas o en tercera persona) son las que dan luz acerca de otras menos voluntarias? ¿Adónde conduce el *desnudamiento*? Sigámosle la pista:



Grotesco ir y venir ítem retretes ser

[El habitante, pág. 37]

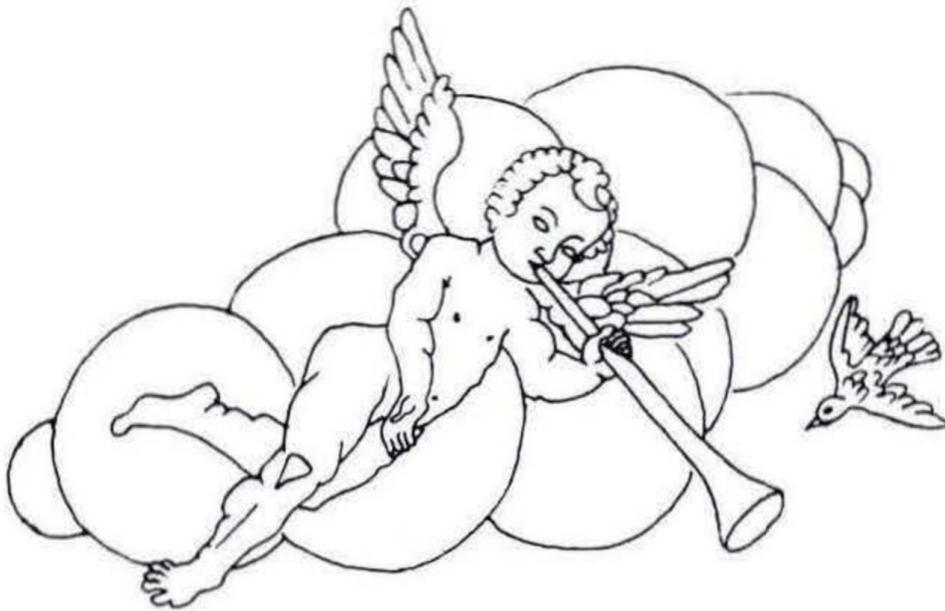
*Después del estreñimiento me inclino sobre las baldosas.
¿Soy un primitivo?*

[Te Adoramus, pág. 53]

¿Y si la *puesta en escena* no fuera tan consciente? Volvamos a la estructura del libro. Dijimos que las dos primeras partes sobran. La tercera introduce la prosa (aunque el poema que la abre, en tercetos, vuelve a Parra). La cuarta sección es la más sólida, de versículos narrativos que son anécdotas versificadas (en el buen

una épica individual, y pienso en Jean Genet y Charles Bukowski. Sin embargo, el malditismo está teñido de una añoranza y de cierta ternura. Son "escenas de la vida personal", para decirlo tramposamente con Bergman. Y lo decisivo sería asociar las imitaciones verbales a las imágenes (la pantalla cinematográfica como la pared blanca donde compungidamente se recluye ese "individuo" de la fotografía) que pesca el protagonista con una notoria ansiedad que es la urgencia de *ser* alguien:

Se lame dulcemente. Siente la humedad de la lengua sobre el sitio, su sitio, su yo reducido a esa herida casi invisible, a la pequeña neuralgia de la base



sentido; es decir, encuentran su formulación de tal manera). El tipo de composición sirve al objeto expositivo. Los aires de Gombrowicz son evidentes, sobre todo en las fórmulas de asumida complicidad con el lector, típicas del novelista de *La pornografía*: "Por aquel entonces vivíamos como gitanos..." (*De viaje*, pág. 66); "Fue en ese entonces cuando decidí hacer algún aporte..." (*Microbios*, pág. 74); "Por aquel entonces esperábamos el año nuevo..." (*Sonrisas de una noche de verano*, pág. 79); "Aún entonces lloraba yo de vez en cuando..." (*Persona*, pág. 86). Estos comienzos de poemas nos sitúan en historias cuya trama ha de considerarse unida a las primeras partes del libro, por más que estilísticamente se hallen a mucha distancia. En esta sección final es obvio el peso de narradores, dramaturgos o poetas de

del cuello. Remontarse a la neuralgia. Volver a la salida del cine, al frío en la nuca, a la calle vacía, a las luces que se cruzan, que se disputan un mínimo espacio para imponer el rojo, el verde. Los pasos suenan tres pasos más atrás.

Sentirse amenazado...

[El terror, pág. 57]

Entonces me deslizaba en silencio, y desnudo, de cara a la pared, me acariciaba, hasta llegar al goce último, al último testimonio de mi soledad, de mi miseria

[Persona, pág. 88]

La sensación de "sentirse amenazado", la persecutoria que el sujeto

poético sufre para frustración de una autenticidad (que en poesía no existe, por lo demás), es lo que da pie para juzgar de manera menos benevolente el narcisismo expuesto aquí. Al sujeto le falta la frescura o el desenfado de quien prefreudianamente (vale decir, sin complejos de ningún tipo) se desnuda en el cabaret de las musas. Pero en *Ilusiones y erecciones* los arrepentimientos son demasiado sinceros, demasiado gratuitos, junto a la firme voluntad de ir hasta las últimas consecuencias. ¿Qué ocurre, entonces, con las apropiaciones de otros bailes, de otras conductas expresivas? Señalándolas podremos comprender no sólo la angustia del sujeto perseguido sino también conseguiremos confiscárselas. Y así estaremos en condiciones de afirmar por qué el libro de Fernando Garavito se atasca, tropieza y cae. El desbalance entre las partes no es producto del empleo de la prosa o el versículo, o de ambos, en contraste con las estrofas de versos cortos, ni de la utilización de fuentes que apoyarían muy bien un *sentido* a duras penas conseguido. Ese sentido no ha sido logrado a causa de una simple desarticulación. Cuando nos topamos con otras fuentes, allí mismo descubrimos que el plan de aniquilar el narcisismo del sujeto poético está envuelto en una neblina que habla de otro sujeto, no tan poético, que manipula al primero. Cuando uno se da de bruces con versos como los siguientes:

*nudo nervio nulo nervio nulo
novicio no noventa no noviembre
nata neutra núcleo negado*

[Knie, pág. 21]

domiciliable, domingo, domiciliado.

dominio, dominar, dominante, dominado.

dominado. DOMINADO. dominado

[El manantial de la doncella, pág. 16]

piensa de inmediato en Oliverio Giron-do, en el Cortázar de *Rayuela*, en Saúl Yurkievich. El asunto es qué diablos estarían ellos haciendo aquí. O, para decirlo desde el libro de Garavito, ¿qué pretenden estos poemas?

El lector avisado se da cuenta de que Vallejo *no* es el autor de los versos que siguen:

Para qué el viento si no existe el árbol.

*Para qué el número 7 sin el uno.
Para qué la palabra sin el nombre,
la tristeza sin el hombro,
el escalón sin la subida.*

[Lección de amor, pág. 26]

*Ir y venir, volver, girar de nuevo,
nadie se llama acá, nadie se denomina,
nadie es lunes ni beso ni venga
ni teléfono*

[El rostro, pág. 29]

y entonces la inquietud y la desconfianza vienen después de la consternación. Vallejo *no* es el autor de esos versos, ciertamente. ¿Lo es Garavito? Las ilusiones del título del libro no son más que eso. Y las otras (del título también) siguen siendo ajenas. Las musas piden que les devuelvan su dinero, pero el cabaret está en quiebra, aunque es pura fachada.

EDGAR O'HARA

¹ Cf. Sara Facio Alicia d'Amico, *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973, págs. 129-130.

Un poeta de retaguardia

Los llantos

Gonzalo Mallarino

Edición del autor, 1988, 68 págs.

Una desdichada antología de alumnos, profesores y exalumnos del Gimnasio Moderno dio a conocer los poemas de Gonzalo Mallarino en 1986¹. Un poco más tarde, Mallarino recogió algunos de esos versos,

incluyó otros y publicó el conjunto en compañía de Juan Carlos Bayona y Jaime Villa Solano². En noviembre de 1988 apareció, en una edición privada de 100 ejemplares, su primer libro individual, *Los llantos*.

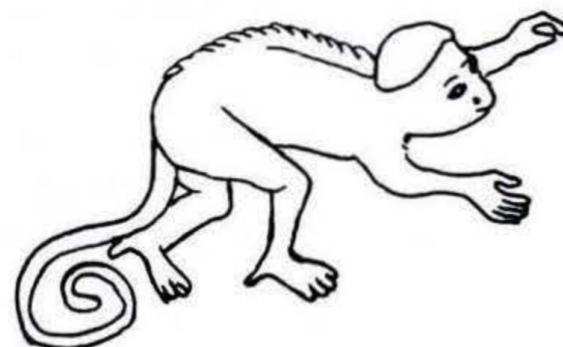
Considerando lo que ha escrito Mallarino, este primer libro en solitario es una prolongación y una ruptura simultáneas con los dos volúmenes anteriores. Prolongación en cuanto a que en los tres se advierte el mismo gusto por la sonoridad del lenguaje, la contemplación de la naturaleza y la melancolía del recuerdo. Ruptura en la medida en que ese gusto por la eufonía de las palabras, la quietud de los agros y el lado oscuro o, más bien, saturnino de la memoria, aparece formalizado con mayor habilidad estética en *Los llantos*. Este, al igual que los dos volúmenes citados, también es un libro de elegías, de "sollozos" por la ausencia de la figura deseada. Sin embargo, su unidad de composición ya no es producto del azar o de la simple acumulación de poemas. Por el contrario. En él se advierte el esfuerzo de Mallarino por dotar al conjunto de unidad temática y estilística.

En *Los llantos* esa unidad está construida con base en el "género" de los poemas: la mayoría son lamentos por una mujer, un paisaje o una escena de la infancia. En este sentido, recogen la herencia griega de la palabra elegía (de *élegos*, llantos). En otro, sin embargo, aspiran a un privilegio mucho mayor: convertirse en vehículos para rescatar la vida, los seres, las cosas y lugares perdidos en el tiempo. Así, no resulta extraño que en la mayoría de ellos el agua sea el motivo generador de la evocación, pues las características y elementos de la poesía elegíaca son muy precisos y el agua es, entre todos, uno de los más constantes. Por lo demás, el vínculo psicológico entre líquido y llanto y pena y recuerdo es inmediato y, más aún, constituye uno de los tópicos de la poesía funeral. En ésta no sólo se lamenta a una persona privada o algún acontecimiento público digno de ello, sino que el *llanto* y las figuras de agua son parte fundamental de su intensidad dramática. (La vida, por ejemplo, es comparada

con el transcurso de un río y la muerte con la inmensidad del océano).

Inscritos cómodamente en esa tradición, los poemas de *Los llantos* se distinguen por varias características y elementos funerales: la mayoría son nocturnos (es decir, asocian el luto y la pena de un desengaño amoroso con la oscuridad nocturna); desarrollan invariables imágenes de agua (en este caso, la lluvia o los ríos, cuyo *sonido* precipita a Mallarino en el recuerdo y, por consiguiente, en la escritura) y, por último, están consignados en verso libre que es, junto con el tercero, la manera en que generalmente se han escrito y (¿se escriben?) las elegías.

"Vehículos para rescatar la vida perdida en el tiempo": no hace falta mencionar a Marcel Proust —un autor al que Mallarino dedicó un "sentido" poema— para darnos cuenta de la fama implícita en esa metáfora de las



Bellas Letras. Sin embargo, en este caso, no sólo el prestigio sino la autoridad de ese nombre y esa concepción de la literatura son completamente ilusorios. (La comparación, inclusive, es un desafuero pedagógico del reseñista). Por una parte, debido a que si bien Mallarino desea presentarse como lector de Proust, su gusto lo acerca más a la poesía española del Siglo de Oro y, sobre todo, a su traducción nacional —el piedracielismo— que a la refinada musa del autor de *En busca del tiempo perdido*. Precisamente no hace mucho, en una entrevista³, el señor Jorge Rojas manifestaba que el origen de su vocación poética tuvo lugar de una forma que nos evoca, de inmediato, la génesis de los poemas de Gonzalo Mallarino: "[La poesía] empezó en el patio de mi casa. Un muchachito solo viendo llover y caer gotas de las tejas. Eso le infunde a uno un sentimiento de soledad por una parte y de musicalidad por la otra, que tiene el agua cuando cae... Entonces yo me inven-