

En cuanto al *Objetivo de la enseñanza del español*, plantea que debe estar encaminada a lograr que los estudiantes puedan usar la lengua real, a que la sientan en toda su vitalidad y en sus múltiples posibilidades. Para que los profesores logren esto, les aconseja tener en cuenta los siguientes principios:

- No atender un solo texto guía en el desarrollo del programa; tampoco seguirlo al pie de la letra;
- Tener bien claros los fines que se persiguen;
- Poseer un perfecto dominio de la lengua;
- Contar con experiencia y habilidad pedagógicas para practicar el método natural, que consiste en observar, oír, hablar, leer y finalmente escribir;
- Ir siempre de lo próximo a lo remoto, tanto en el tiempo como en el espacio;
- Ser modelo en el buen uso del idioma; así se tendrá autoridad para corregir;
- Actualizarse permanentemente, ya que la lengua y la pedagogía evolucionan constantemente;
- Hacer periódicamente intercambio de experiencias docentes;
- No ser dogmático ni arbitrario en la enseñanza del idioma.

Los estudios gramaticales; la lectura y la literatura

Sobre la gramática dijo que debe enseñarse como una continua confrontación con la realidad que vive el idioma. Lo fundamental es aprender

a hablar y escribir para expresar eficazmente lo que se quiere decir en cualquier circunstancia de la vida. La gramática es un regulador, un elemento de control, fijación y corrección; sirve para explicar cómo funciona una lengua y no cómo debe funcionar. En la enseñanza del lenguaje debe tenerse en cuenta en primer lugar al individuo, luego el idioma y finalmente la gramática.

En el aprendizaje práctico de la lectura, el profesor debe ser un orientador y un guía del qué leer y cómo leer. Está obligado a identificar los factores que dificultan la práctica de la lectura en sus alumnos y a luchar contra esos factores; también a fomentar la dotación adecuada de la biblioteca escolar, porque sin ella le sería imposible adelantar las campañas de lectura.

Para lograr un verdadero conocimiento de la literatura, se inducirá al alumno a la lectura de obras, empezando por las que le ayuden a despertar el buen gusto literario y a apreciar la buena literatura. Es necesario comenzar con los autores colombianos, para despertar un sano orgullo nacional y porque sus obras muestran una realidad más cercana al estudiante. Luego se le llevará hacia la lectura y comentario de textos de autores extranjeros, para que observe de cerca el proceso de elaboración lingüística de sus autores.

MARÍA TRILLOS

Poesía: Hogar, dulce hogar

El profeta en su casa. Paños menores
Jotamario
Fundación Simón y Lola Guberek,
Bogotá, 1988

Recuerdo claramente la primera vez que me topé con los poemas de Jota-

mario, porque invertí en literatura el dinero destinado a un par de cervezas. Hablo de ocho años atrás, cuando ciertos libros en Lima podían costar lo mismo que dos chelas. (Ahora, como están las cosas, creo que mis paisanos no pueden leer ni chupar).

Me dirigía, pues, al Gabino (el único bar decente de Miraflores) y paré unos minutos en la librería La Familia (que supongo se llama así porque el dueño es hinchado de las obras de Mario Puzo, que no por filiaciones o consideraciones con el bolsillo del lector) y descubrí en el estante de novedades *Mi reino por este mundo*. Al parecer había llegado de contrabando en una remesa de libros de García Márquez editados por Oveja Negra. Pero la de Jotamario parecía una edición de lujo a un precio accesible. La cubierta no estaba mal. Después vi la foto de la contraportada, en la que aparece el vate emergiendo como Neptuno (o Baco) de las aguas¹. Tenía toda la pinta de creerse la última cantimplora del desierto. O como habría dicho el Cholo Miranda: "se siente el único huevo duro del picnic". Entonces fui directo a los poemas, siguiendo el consejo del profe Danilo Basurco, que decía cuando algún jugador de fútbol con pose de estrella venía a probarse en el equipo: "A ver, pues, que empiece con unos doscientos abdominales . . .".

Hojeé el libro de Jotamario y me fui dejando llevar por ese ritmo que cultiva la imagen con astucia, dominio del verso y un desenfado que no caía mal. Y llegué al poema sobre el padre (*Paño de lágrimas*), que francamente me hizo comprar el libro en el acto y buscar a un pata que se portara con las cervezas para compartir con alguien la alegría de ese lenguaje.

¹ Se le ve más serio (con saco y corbata) en la antología de Juan Luis Panero: *Poesía colombiana 1880-1980* (Bogotá, Círculo de Lectores, 1981). En cambio, en dos ediciones de *Poetas en abril* vuelve al aspecto de palomilla. Para completar el cuadro, basta leer los hermosos poemas que Jaime Jaramillo Escobar le dedica.

Veinte años después vemos reeditado el primer libro de Jotamario, que ahora incluye diez poemas adicionales en una sección que nos concede varias posibilidades de lectura. *El profeta en su casa* lleva también un prólogo reciente que es el hermano mayor de aquél de 1966. Así, podemos leer dos libros entrelazados: el original con su prólogo y el actual con *Paños menores* y otro prólogo. Esto que digo suena a de qué color es el caballo blanco de Napoleón. Pero el enganche es permitirnos observar al poeta contemplándose con la ironía del caso, que es el único bastón obligatorio para quien juzga sus proyectos juveniles. Sin perder el paso de la irreverencia ("y aunque cumplí mi sueño de orinar desde la punta de la torre Eiffel . . .", pág. 8), Jotamario le toma la presión al vitalismo de aquella hora ("Los poetas de mi generación vamos llegando a la muerte sin envejecer . . .", pág. 9) como una ofrenda recibida con naturalidad. El fervor por la belleza de las palabras se mantiene intacto. Pero ahora dan, si no risa, al menos cosquilleo las posturas de la exacerbada pasión por la vida, pasión que a esa edad no es más que un escudo para evitar la seducción de las parcas, muchachitas ingratas. El prólogo del 66 tiene todas las semillas de la maldad, desde Genet a Boris Vian ("Conviví con los ángeles y asesinos y con los ángeles pederastas y con los ángeles escritores de mi generación . . .", (pág. 15) hasta el esoterismo de pandilla que no contradice el individualismo rimbaudiano lleno de coquetería ("Soy un santo de nuestro tiempo, un apóstol apocalíptico . . . Y como no tengo fe, nadie tiene fe en mí, (págs. 16 y 17).

Creo que incluir el prólogo de 1966 en la presente edición es un acto de honestidad, sobre todo porque el poeta es capaz de evaluarlo sin extremar el sarcasmo ni rasgarse las vestiduras. Así pensaban y sentían los nadaístas de la hornada primera. Fueron bardos las veinticuatro horas del día. Pichones todos de una verdad poética que poco a poco les mostraría los colmillos: las palabras de la tierra brillan más que el oropel.

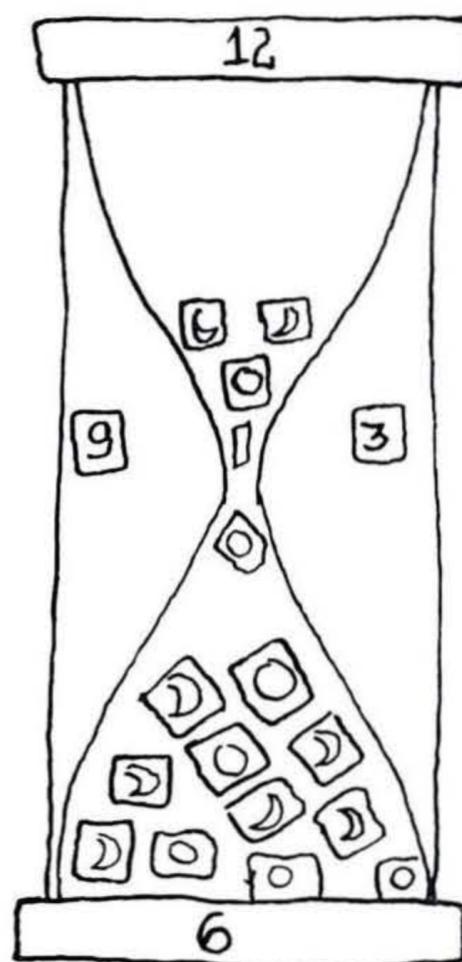
¿Cómo entra la ironía en la tradición colombiana? Claro que con *Gotas amargas*, de Silva; y luego se expande por el antimodernismo de Luis Carlos López (para no hablar de León de Greiff, campechano y fresco). Pero a mediados de nuestro siglo la Violencia implicó un tajo en la sensibilidad del lector. Y por eso una explicación tomaría en cuenta —para la porción que nos compete— la llamada literatura de la violencia. Armando Romero señala que sin aquellos años terribles (más sus letras), el nadaísmo *no* hubiera existido, o sería otro. Ciertamente, el nadaísmo es el *negativo* (metáfora fotográfica) de la literatura de la violencia, algo así como el humor negro, la bufonada (muy seria). La juventud suple la ausencia de solidez teórica (el nihilismo, en términos filosóficos) pero además le inyecta a la tradición el veneno de la irreverencia². Por un lado es la entrada en Latinoamérica de la *Beat Generation* de los años cincuenta más el *rock and roll* con Elvis al frente.

¿Qué sucedía en la tradición española, la gran ubre de muchos poetas colombianos? Se dice que allí la ironía llegó (con fuerza) en los poemas de Jaime Gil de Biedma. Claro que también don Antonio Machado tenía su vena irónica. Pero a la larga la propia tradición decidió escoger al *otro* Machado, al que "valía" para oponerse tanto al franquismo lírico como a Juan Ramón. Sus insignes heterónimos aguardan todavía la gran fiesta. Pero digamos que hoy en día los más irónicos versos de Gil de Biedma resultan parpadeos al lado del humor y los juegos nadaístas. (Está claro que exagero, y de sobra la comparación carece de importancia en sí, excepto para establecer una referencia. Por lo demás, Gil de Biedma tiene a su favor lo que les faltó a los nadaístas: rigor verbal).

La juventud de los nadaístas prendió, pues, la mecha de la irreverencia. Al mismo tiempo esa razón biológica marca los límites de todo su despilfarró juvenil: la inexperiencia. Al respecto, Witold Gombrowicz habría hecho las delicias de los nadaístas, pero por esos años era más conocido

en Francia que en el mundo de habla española, donde Sartre tenía la sartén por el mango.

El profeta en su casa pone a circular varias imágenes culturales de los años 60. El poeta puede ser marginal e improductivo, pero su talento es un don invaluable. Importa distinguirse del resto: "Afortunadamente su padre/ vestía la misma talla que él;/ afortunadamente su amante/ deseaba lo mismo que él;/ afortunadamente la gente/ pensaba diferente de él" (pág. 26). Sacar provecho reconociendo y enorgulleciéndose del toque de distinción.



Hay un esoterismo político/psicológico que nos lleva de los *Black Panthers* a Marilyn Monroe, paseo que compartirían los personajes de *Rayuela*, existencialistas y amantes del jazz. Respiran el mismo ambiente si hacemos la analogía de la posguerra europea con el clima político colombiano. Y asoma también el absurdo, la otra cara del racionalismo. Allí se lanzan para exorcizar la crueldad del medio. Algunos versos de Jotamario ("Un bailarín se tiró a

² Para una lectura de *Mi reino por este mundo* es recomendable el artículo de Peter Elmore "Jotamario: el nadaísmo 20 años después" Cf. Hueso Húmero, núm. 9, Lima, abril-junio de 1981, págs. 130-139.

la piscina/ para que aplaudiera el anfitrión con sus manos mojadas/ pero el paracaídas no se abrió/ y los sponsales serán a las siete . . . ”, (pág. 32) tienen la misma atmósfera de los *Cuentos pánicos* de Alejandro Jodorowsky.

Se busca una expresión a media caña entre el *happening* y el esperpento:

*Te comunican del consejo de guerra
Que tu amante naufragó
hasta encontrar los puertos
/submarinos/*

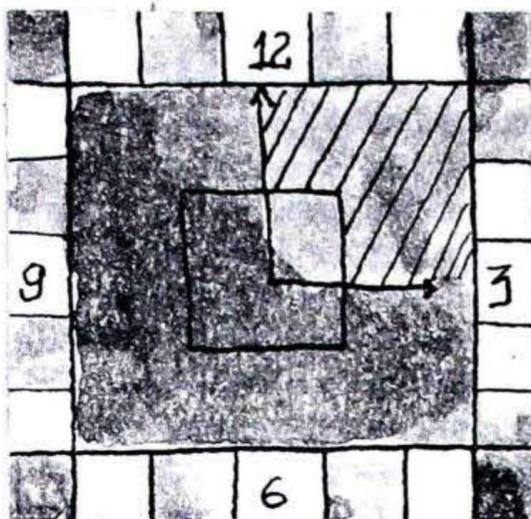
*Una llave es lo que necesitamos
Llora hasta que se te derritan
las gafas
La pelota de golf se elevó hasta
el satélite [pág. 29].*

Hay poemas, como *Los hombres espaciales en la terraza del rascacielos más alto* o *Siglo XXI 6 a.m.*, que están encendidos por esa actitud (*de joda*, como dirían los rioplatenses). Pero al mismo tiempo la muerte hace su ronda y, como dije antes, no se presenta como una entidad trágica ni tampoco normalísima. La muerte aquí es un personaje más al que hay que ponerle las orejas de burro. Pero yo diría que la muerte es-el-personaje-de-este-libro (y de los prólogos), aunque represente la zona perversa de la mirada. En *Testimonios de uno que visitó cementerios y navega* esto es clarísimo. Sólo contradictoriamente puede el libro referirse a la doña:

*En los cementerios adquirimos
el sentido del humor, es cierto,
pero también es cierto que mucha
gente lo ha perdido.*

*Cuando pequeño, frente a una
lápida corroída por los ácidos,
conocía a una mujer de negro
que reía /y colocaba sobre su
pelo las flores / marchitas que
desechaban los muertos huér-
fanos de otros panteones.
[pág. 35].*

*Un día el carro de los ataúdes
chocó contra el carro de los
helados
y desde la carroza se me fueron
los ojos
tras el charquito delicioso que
se escapaba,
dada la inclinación de la calle,
hacia las alcantarillas de las
puertas del cementerio.
[pág. 38].*



Por la misma razón es que en los años 60 tuvieron tanto éxito algunos programas de televisión. Por una parte, la jovialísima metafísica (de tal manera habrá que llamarla) de *Star trek* (*Viaje a las estrellas*). Por otra, el jolgorio de la locura y lo macabro, como en *Los locos Adams* y *La familia Monster*. Quien recuerde esas teleseries advertirá (no hablo de antecedentes sino de atmósfera compartida) el parentesco del poema *Lexicón del brujo rosado*. La pregunta que se hacían era: ¿dónde ubicar la *normalidad*?

3

Las argucias expresivas de *El profeta en su casa* se amparan en las imágenes y en las repeticiones anafóricas. Serán los juegos de significado de las palabras:

*No tenía escritorio
pero las gentes le decían que
tenía madera de escritor;
no tenía máquina de escribir
pero cuando le daba la gana
escribía como una máquina,
escribía maquinamente lo que
le daba la gana . . . [págs. 24-25].*

*Me daba de su vaso para beber
de su mano para fumar
entre la música de la sala todo
yo temblaba
como un tambor*

*Giraba como el tambor de un
revólver [pág. 32].*

Una palabra llama a su homónima, como en la cadena surrealista, para multiplicar sus sentidos. Pero más que surrealistas, los versos de Jota-

mario son “surrealizantes”, de la misma manera que lo eran los de Prévert. Ahora bien, el culto por la imagen es también una forma de expresar la peculiaridad del poeta o/y su poema:

Las gentes le decían: Señor Jotamario ¿qué hace usted con ese sombrero de copa?

Y él les decía: Señoras Gentes ¿qué hacen ustedes con esa pregunta? [pág. 23].

Se está siempre en pos de la excepción —la ingeniosa voluntad de la lengua— que, al final, termina convirtiéndose en otra regla más. El poeta, como soñaba Huidobro, es el portador de un cheque en blanco. ¿Cómo hacer para que no se devalúe esa suma imaginaria? La escasez de metáforas ya es un obstáculo. Pero la superabundancia es también una horca. Ahí se debate el poema. Por eso las dos características señaladas en el libro corren la suerte que les depara el uso o el abuso.

Las metáforas se apoyan acá en una estructura versal que podría provenir de cadencias bíblicas (de su repetición, me refiero, y pienso en los libros proféticos y sapienciales). O quizás del largo aliento o ritmo oral que introdujo el romanticismo. El recurso más frecuente es la anáfora, que consiste —como se sabe— en repetir una palabra o cadena (frase) al comienzo de cada verso para crear un efecto auditivo y también para hacer menos fatigoso (se supone) el resto de la secuencia. Recurso mnemotécnico, que le llaman. Veamos un ejemplo que será doblemente ilustrativo. Es el poema *Proceso de un apretón de manos*. En primer lugar, recuerda la técnica surrealista (sobre todo en las películas de Buñuel) de ligar un objeto/personaje con otro por medio del azar y de ese modo establecer un hilo narrativo. Ejemplo típico: vemos a un lustrabotas en pleno trabajo, mientras su cliente lee un periódico; se levanta y se lleva el periódico y lo tira más allá al suelo, de donde lo recoge un segundo personaje que entra en una tienda y lo deja en el mostrador, de donde un tercer personaje etcétera. En el poema en cues-

ción el recurso es más evidente, porque lo pescamos de inmediato por los ojos y el oído:

*Y se usa para . . .
Se usa para . . .
Se usa para . . .
Se usa también a veces para . . .*

*La mano izquierda es una mano de . . .
La mano izquierda es una mano llena de . . .*

*Por eso la mano derecha no . . .
Por eso la mano derecha es . . .
Por eso la mano derecha es . . .*

*Una mano agitada por . . .
Una mano quemada al . . .
Una mano acariciando . . .*
[págs. 60-61].

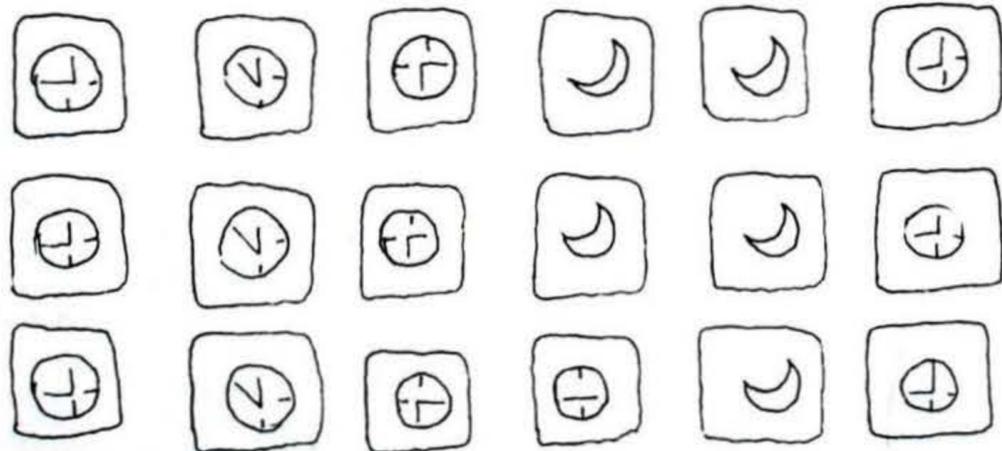
Esta técnica domina gran parte de los poemas del libro original³. Volviendo a *Proceso de un apretón de manos*, observemos otro dato que indirectamente aludirá al proceso de la escritura del libro:

*Manos que se estrechan no pesan nada
Escribió maravillosamente Paul Eluard doce años antes de mi nacimiento
Y yo estrecho la mano de Paul Eluard
Ahora podrida bajo los cementerios de París*
[págs. 60-61].

La mención a Eluard es significativa, porque va de la mano de una escritura a otra. Digámoslo así: el poema de Jotamario es homenaje y reconocimiento, pero a la vez delata la manera como continúa (por meto-

nimia, contigüidad, de mano a escritura) la expresión poética de Eluard. Y nadie como él para inventar imágenes que cobran vidas distintas en cada lectura. Eluard podría considerarse el conceptista del surrealismo, así como Prévert sería el panadero que transforma en comestible el inconsciente.

Hay una imagen en el poema *Lexicón del brujo rosado* que me hizo de pronto recordar una de Eluard. Dice Jotamario: "Perdido en el vacío como en una campana/confundía tu nombre con el oxígeno" (pág. 48). Y me acordé de una imagen leída en una antología de Eluard traducida creo que por María Teresa León y Rafael Alberti. Incluso puedo "ver" la cubierta blanca de la edición argentina y reconocer el año (1976) en que la compré (así de maniáticos somos algunos lectores de poesía). Dice Eluard (cito a contramemoria): "...haces burbujas de silencio en el desierto de los ruidos". Claro, es la precisa imagen verbal que con un mínimo número de elementos puede causarnos un entrevero en la totuma. Es lo mismo que hacía el Cholo Miranda (cachacanalista del lenguaje) cuando llegábamos medio dormidos a la puerta del colegio antes de las ocho de la mañana; vallejianamente nos pasaba la voz por sobre el hombro y nos aturdiría con la siguiente pregunta: "¿no te dijo tu mamá que me habías llamado anoche?". Uno tardaba por lo menos cinco minutos en descifrar el sentido de tamaña maldad semántica. Entrevero del goce, añadiría, que dura en su maravillosa cualidad de afincarse en el *long-term-memory* (que así le han puesto los gringos a la palabra permanencia).



Jotamario saca partido de estos dos recursos: uno de estructura del verso y el otro de figuras de invención. Lo importante en su poesía —específicamente en *El profeta en su casa*— será el rapto de una mano por otra, menos recargada y tal vez acorde con la madurez⁴.

El último poema del libro (el original, que le da el título) es un arte poética que pone en evidencia el tránsito de la solidaridad (apretón de manos) expresiva. Vale la pena leerlo a la luz de lo que venimos diciendo.

4

El poema plantea, curiosamente, una reclusión (*El profeta en su casa*) al tiempo que las palabras saldrían del hogar para descubrir que el exterior está plagado de imágenes autónomas⁵. Hablamos metafóricamente, y en este sentido ni las palabras pueden salir a la calle ni el poeta está en una casa de material noble o del que sea. La casa es, primordialmente, el lenguaje. Y la acción de salir ya implicaría la inclusión de otro lenguaje (o la ampliación del mismo). El poema de Jotamario ofrece variantes de interpretación y en ello hemos de ver uno de sus logros poéticos.

Simultáneamente el poema nos sitúa ante una mesa de trabajo, cuyos materiales definirían la clase de labor: manual la del sastre (el padre) e intelectual la del poeta (el hijo). Pero el amor lo fusiona convenientemente, a la par que el tiempo irá cosiendo

³ Cf. *MCMLXIV*; *Los hombres espaciales . . .*; *Lexicón . . .*; *Cortometraje de una alienada persecución*; *Pestañas postizas*; *Dame tu agalla, pez*; *Los inadaptados no te olvidamos, Marilyn*; *Mensaje a Dariolemos*.

⁴ Lo definiría como un *sucederse poético* que pasa por Eluard, Prévert y César Vallejo.

⁵ "Salir al exterior". Sería interesante ver las posibles coincidencias entre la escritura nadaísta y el exteriorismo nicaragüense. Si no me equivoco, Ernesto Cardenal publicó (¿fue en Medellín?) su *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* a mediados del decenio del 60.

ambas figuras ⁶. Aquí asistimos al proceso inicial de transformación:

*y sobre la misma mesa donde
mi padre por las noches
corta los pantalones que ha de
entregar al otro día
[...]
escribo mis poemas herméticos,
trastorno la gramática
[pág. 97].*

El hermetismo aludido no es otro que el de la poética que ha guiado casi por completo al libro y que ahora, de súbito, da vuelta en sí misma como una tortilla. Ese giro proviene de un cuestionamiento más artístico que político (el personaje reconoce que persigue el ocio diabólico) si es que aceptamos que ambas esferas de la cultura tienen poco en común. La verdad es que la batalla con el lenguaje define el cambio, pero esta actitud —nacida de la contemplación del trabajo del padre y del encuentro con otras imágenes que *ya-son-verbo* en el poema— es una postura ética y, por qué no, política. De esa postura nos deja el poema cuatro claves o momentos:

*Escribo mis poemas herméticos,
pero de vez en cuando
pienso [pág. 99].*

*¿Cómo encontrar palabras que
digan algo que no es algo?
[pág. 101].*

*Hay tantas cosas para mirar en
esta calle [pág. 103].*

*en este ambiente es imposible
ser un poeta hermético, digo,
qué clase de poeta soy yo que
me emociono con la vida
[pág. 103].*

Al asumir el oficio del lenguaje como la metonimia (cercanía) del oficio del padre (así como la mano de Eluard fue interiorizada previamente), la poesía se convierte en un contacto con y para personajes que reclamarían del poeta otro tipo de construcción metafórica, hecha a la

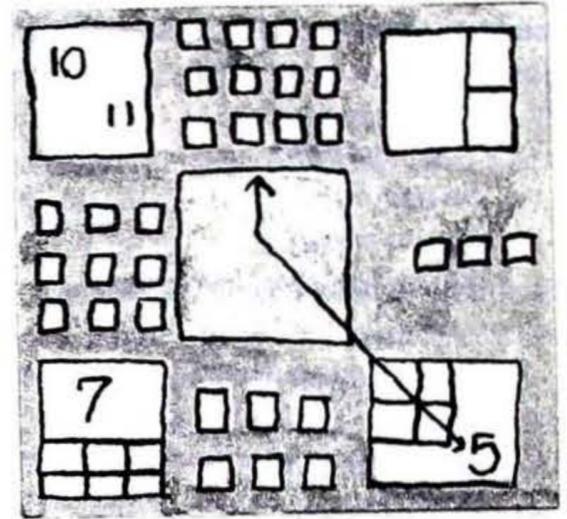
medida de la realidad. La mesa es el símbolo, “donde mi padre ha parido tantos pantalones de paño/ ha sentido sobre su lomo también correr mis palabras absurdas . . .” (pág. 98). Así se dará el gran cambio de actitud:

*Blasfemo entonces y en bata de
baño salgo a la calle a descansar
y veo muchos niños descalzos
con coladores de café
persiguiendo a las mariposas
que el invierno ha mandado
adelante,
y veo el perro corriendo detrás
de las motocicletas
o levantando la pata contra los
hidrantes resecos,
y veo muchos hombres con
palas cavando surcos en la calle
para sembrar alcantarillas más
modernas y poderosas
[pág. 100].*

5

Quizás debido a ello (la nueva mirada poética) es que el primer poema de *Paños menores (1966-1977)* se titula precisamente *El retorno del profeta* ⁷. Sin renegar de su aprendizaje inicial, el poeta se integra con otros ojos a la cotidianidad: “con un sentido del humor adquirido en medio de tanta negrura” (pág. 107). Ahora es el hermano menor quien “ha desenterrado mis manuales de karma yoga” (pág. 109).

¿Qué ha sucedido en este tiempo? Volvamos al prólogo de 1988 para intentar una explicación. Allí describe la muerte del padre ligándola a la muerte de Gonzalo Arango. Digo “describe”, porque se expresa en una forma que para mí aclararía cómo fue dado el salto de lo surrealizante a la actual poesía. Antes percatémonos de la manera como justifica la omisión de la nota de Arango que aparecía en la contraportada de la primera edición. Se trataba de un elogio desmesurado. Y sonrío Jotamario refiriéndose a las palabras de Arango: “Generoso el Profeta con sus elogios, que él dilapidaba como oro entre sus amigos” (pág. 7). Más adelante hallaremos el motivo central, que marca la madurez biológica y poética:



*Qué muerte de mi padre tan 25
de setiembre, la misma fecha en
que habría de morir Gonzalo
con Arango y todo [pág. 9].*

Esta frase pudo haberla firmado Vallejo (quien seguramente habría pedido disculpas por la tristeza y el así se dice en mi tierra). Pero en la escritura de Jotamario la presencia de Vallejo nunca significa la soga al cuello sino todo lo contrario. Y por eso es que a partir de entonces (del entonces del profeta que deja su casa) todos los personajes tendrán un aire familiar. Se empieza por casa, obviamente ⁸. Y

⁶ En *Par jotas* aparecen los dos, aunque el padre lo haga desde su ausencia, pues ya ha muerto. Habla el hijo:

*Cada día son más los que me llaman
por su nombre al teléfono
y me piden a media voz
que les confeccione otro terno con las
mismas medidas [pág. 120].*

⁷ En *Mi reino por este mundo*, la sección “Paños menores” empieza con el poema *El profeta en su casa*.

⁸ Compárese el tono de estos versos de *Alguien barre la casa*:

*¿Quién estará barriendo el ala norte de
la casa
donde vivió mi tía, a esta hora
de la noche en que duermen los restos
de la familia,
los que vamos quedando con más puesto
en la mesa de los recuerdos
si los vecinos han salido de vacaciones
con sus niños y gatos y servidumbre
y el tío Emilio fue de pesca,
esta hora de lobo que espanta
las pesadillas
y despierta medio litro de sed en el pozo
de la garganta? [pág. 116]c2.*

con el comienzo de *Idilio muerto* de Vallejo:

*Que estará haciendo esta hora mi andina
y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que
dormita la sangre, como flojo coñac,
dentro de mí . . .*

poemas como *Paño de lágrimas*, *Parjotas* y *Poema de invierno* permiten, digamos, que nazcan *Antepasados* y *Pompas fúnebres*. Es decir, en el caso de Jotamario la apropiación de lo inmediato (lo evidente) representa una madurez poética en la que la sintonía con Vallejo ha sido fructífera.

En este sentido, la lección de este profeta en su casa de palabras podría resumirse como la ida y vuelta en torno al verbo. No fue necesario *salir* literalmente. Bastó con observar y volverse más agudo respecto al valor (a la inflación inicial) de los vocablos.

Jotamario volvió al hogar, dulce hogar, de la poesía sin haber abandonado la morada. La transacción con el viaje imaginario se dio por obra de un agente más sencillo y especializado: el vacío o el silencio de la muerte, con todos sus nombres.

EDGAR O'HARA

Revistas: propuestas y respuestas

Revista Casa Silva

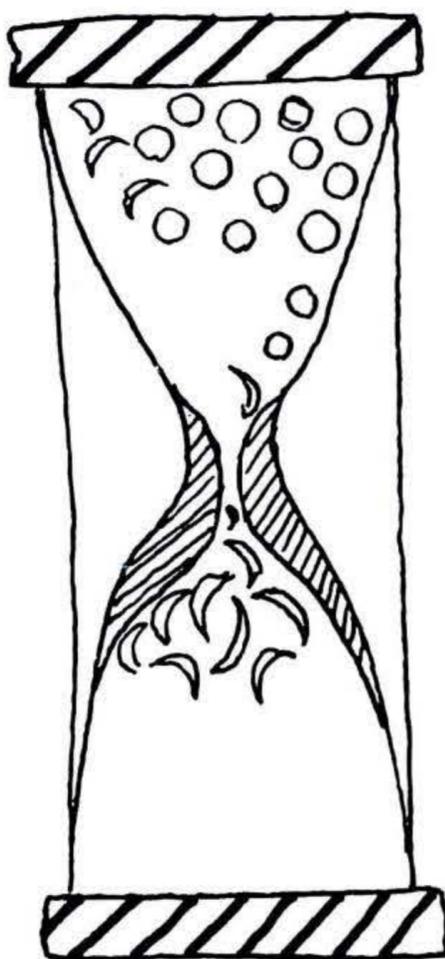
Núm. 1 (enero de 1988), Bogotá

Gradiva

Núms. 1-5 (mayo de 1986-febrero de 1988), Bogotá

¿Cómo hablar de una revista? ¿Desde dónde y dentro de qué parámetros? Las preguntas parten de la naturaleza misma del objeto que nos sale al encuentro: esa publicación periódica que si por una parte se asigna un ámbito específico (el de la economía, el del arte o el de la política), por otra incorpora abundante material de diversa índole; su lectura es el enfrentamiento con una imagen panorámica o, mejor, con un mosaico. Entre las alternativas que se presentan a fin de pronunciarse con respecto a una revista, está la de considerarla dentro del contexto de su especialidad; así las

cosas, *Gradiva*, dirigida por Santiago Mutis D., y *Revista Casa Silva*, a cargo de María Mercedes Carranza, podrían inscribirse en el ámbito de las revistas literarias, y ser exploradas a la luz de las que se publican, por ejemplo, acá en Colombia. Si bien esta perspectiva respeta el espacio que ellas mismas se adjudican, se corre el riesgo de caer en un discurso comparativo basado en el "qué hay en esta revista que no haya en aquellas" y viceversa, formulándose demandas que tal vez no coincidan con las pautas que guían a cada una de estas publicaciones.



Otra de las alternativas para responder al cómo, desde dónde y según qué contexto abordar una revista, es precisamente colocándonos en esas pautas rectoras: situándonos en las líneas que dibujan *Gradiva* y *Revista Casa Silva* para seguir los hilos que orientan sus contenidos y conforman sus propuestas. De allí surgirá la respuesta a la lectura: la medida en que cada una de estas revistas satisfaga o no las expectativas que ha creado. Pero hay más. El hecho de que una y otra se hallen en manos de la misma lectora, lleva inevitablemente a la conversación entre tres interlocutoras, conversación a la que tras cada página se van incorporando nuevas voces provenientes de distintos ángu-

los hasta crear una amplia red tejida por variados discursos críticos y manifestaciones artísticas. De esta tertulia nacen ideas que se anotan, que se acercan entre sí o se distancian sobre el papel.

Porque en este diálogo entre las dos publicaciones, dados los objetivos que persiguen y el espacio de donde surgen, existen terrenos comunes y territorios privados. *Revista Casa Silva* es hija del lugar donde viviera José Asunción durante los diez últimos años de su vida (1886-1896); construcción de tiempos coloniales que fue resucitada por la Corporación Barrio la Candelaria (alcaldía mayor de Bogotá), a los noventa años del suicidio del poeta, y que se orienta hacia la práctica y divulgación de la poesía a través de talleres, conferencias y los servicios de consulta en su biblioteca y fonoteca. La poesía es el eje y, como tal, *Revista Casa Silva* se presenta como una muestra de las actividades realizadas en la casa de la calle 14 con carrera cuarta. *Gradiva*, entre tanto, se sostiene en la ilusión óptica del protagonista de la novela de W. Jensen: en la silueta de mujer del relieve pompeyano, que es como decir que se sostiene sobre las posibilidades de transformación estética que se abrieron en los primeros decenios de este siglo.

Sería desproporcionado afirmar que en estas revistas se plasma *la estética* de estos últimos años: ya se mencionó la forma en que se parcela un campo para fijar el objeto, a lo que cabría agregar la orientación que cada uno de sus directores impone a la publicación. (Es sobre todo en *Gradiva* donde se advierte este sello personal: allí se "lee" al Santiago Mutis que se nutre tanto de la literatura como de las artes visuales, artes que sirvieron de base a su libro de ensayos *El visitante*). No obstante, considero válido plantear que en ambas revistas cobran relieve las preocupaciones del arte y la crítica actuales, así como los paradigmas a partir de los cuales uno y otro se estructuran en Colombia y otros países. Paradigmas que, en cada una de estas dimensiones, pueden ser generadores de una rica dinámica creativa o, por el contrario, de lugares comunes.