

Por lo demás, las realidades que el poema entrelaza se dispersan en su porfía. El amor las envilece, a pesar de la vehemencia que transmiten. Y este desorden también guarda correspondencias con el sentimiento de lo ausente. En un caso, la realidad externa se ve afectada por la opacidad que envuelve a la voz del poema (su escenografía romántica). Pero en el otro caso sucede que es el amor quien anula (¿por cuánto tiempo, en verdad?) esa misma realidad. O quizás la deja, a propósito, en suspenso: "He olvidado los nombres de todos, / los nombres de mis muertos y los de mis hijos. / No reconozco los olores de mi casa / ni el sonido de la llave que gira en la puerta. // No recuerdo el metal de las voces más queridas / ni veo las cosas que mis ojos miran. / Las palabras suenan sin que yo comprenda, / soy extranjera por estas calles íntimas / y no hay dicha ni desdicha que me hieran. // He borrado mi historia de 40 años. / Te amo" (*Si quiere amor / que siga sus antojos*).

Vale la pena indicar que aquí también es posible seguirle el rastro a la escritura. El arrebató erótico (decláremoslo) permite a la poesía sacar provecho de esta situación. Y las palabras que resuenan y esa indiferencia frente a olores y sabores, son el anticipo de una plenitud que al punto es vacío. No en balde el título tiene aromas barrocos. Y más que desgaste o deterioro, lo que palpita y se consume es un estado de excitación.

El amor —qué duda cabe— implanta la supremacía de su irresistible ilusión. Y pone en marcha o hace girar su capricho: "Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa, / reacomodar los muebles, limpiar las paredes, / cambiar las cerraduras, romper retratos, / barrerlo todo y seguir viviendo" (*Oda al amor*). Una composición que, como las de Neruda, se escribe en contra. O, quién sabe, para ligar a la escritura con esa pasión ambulatoria: "Días perdidos en oficios de la imaginación, / Como las cartas mentales al amanecer / O el recuerdo preciso y casi cierto / De encuentros en duermevela que fueron con nadie . . ." (*Poema del desamor*).

Apetencia de qué. Del centro de una perseverante voluntad: nombra-

día, riesgo, preámbulo. Ahí donde el instinto se recrea. Y es olfato generoso de su ruina y piel.

EDGAR O'HARA

La ciudad del trovador

Cantiga

José Manuel Arango.

Universidad de Antioquia, Medellín, 1987.

"En el principio era el Verbo . . . ", nos dice una de las tradiciones más viejas. Si hemos de creerle a Robert Graves, compartiríamos la idea de que el poeta que redactó esas líneas y otras revelaciones tenía cierta predilección por los alucinógenos, es decir, los sueños durante la vigilia. En el principio fue el Verbo, sí; no tendría por qué mentir el evangelista. Claro que no menciona los números, a pesar de venir de una cultura que sabía tanto de sumas y restas como de poesía.

1

Utilizando un silogismo hartó mañoso diré que me parece lo más normal del mundo que los fervientes adoradores de las matemáticas o de las ciencias exactas terminen siempre aferrados a las palabras, felices como lombrices.

De los años cincuenta (de este siglo) para acá, Wittgenstein se ha convertido en un curioso paradigma. "De lo que no se sabe, conviene no hablar" reza (perdón, que cito de memoria) la última proposición del *Tractatus*. Alguien dirá que Wittgenstein era un filósofo y no un matemático. También Einstein lo fue, y de eso se trata: todo mortal con dos dedos de frente filosofa, ¿no? Y entraré en mi tema con el auspicio de Montaigne —digámoslo así: a la buena de Dios.

La frase de Wittgenstein tiene el magnetismo de toda prohibición. Es

la madre que le advierte al infante junto al charco de agua: "Cuidadito con meter el pie, ¿eh?". Y, claro, el 99,9% de los niños (¿excepto quiénes, por favor?) meten no sólo las patas sino las rodillas y hasta el pescuezo. La poesía es el charco sin fondo de las sorpresas.



2

¿Por qué atrajo en un momento el quehacer poético a gente dedicada a las ciencias como Nicanor Parra o Zurita? (Dejemos a un lado —tonta disquisición, pero en fin— a narradores tipo Sábato). El Verbo, pues, como las matemáticas puras —mucho antes de las analogías gramaticales de Chomsky o las brillantes anticipaciones de la escuela de Port-Royal—, es un conjunto de posibilidades que siempre exceden al sistema, sea la retórica o la realidad en cueros. Con lo cual no hago más que insinuar la existencia de algunos secretos y misterios. Esta es la miel de las moscas. Y como no quiero pecar de platónico ni mucho menos, explicaré que esos misterios y secretos son los de todos los días, los que hacen menos terrible nuestra existencia. "¿Por qué estoy enamorado de esta mujer y no de otra?", "¿por qué se suicidan las ballenas y no los gorriones?", "¿por qué me habré levantado hoy día con el pie izquierdo?". En fin, esas cosas que tanto agobiaban a Rilke.

3

Ya estamos grandazos para seguir dándole crédito a la pugna de los "artistas" contra los "racionalistas" (herencia del siglo XIX y el rechazo

de lo "material" por parte de los "espíritus selectos" del *art nouveau*). Total, a la larga unos y otros cumplen a su modo los compromisos ineludibles del género humano: hacer el amor, celebrar el cumpleaños de la tía Perica, ir a un velorio, cancelar la matrícula del colegio de los chicos. Y en medio de esto que llamaremos la dura realidad, muy de vez en cuando, ¡zas!, la formulita para que la estación espacial no se mande mudar por la galaxia, ¡zas!, una combinación de adverbio y adjetivo que parece simpaticona. Por eso insisto en que matemáticas y poesía unidas jamás serán aburridas.

4

Freud, santa Teresa y Marx se darían la mano en este sentido. La curiosidad sexual —apuesta del psicoanálisis— motivaría la obsesión del poeta por una palabra, a modo de conjuro, que le desvelara la índole de sus traumas. Búsqueda, edípica, de la verdad: una sentencia. Por otro lado, en la mística la palabra querría atrapar una experiencia situada siempre antes del lenguaje, convertido ipso facto en una entidad a posteriori. Cuando se cree que es posible descubrir esa clave y abrir con su voz la Morada, ¡pin!, da un saltito y se escapa lo inefable (esa palabra que habla de una palabra que ídem). El verdadero cuerpo de la mística termina siendo el diccionario. Y el marxismo —el dialéctico, *no* la payasada— pretendería "congelar" (es decir, explicar de una vez y para siempre) en unas cuantas palabras el movimiento de la historia. La "sólida teoría", aclararían por ahí. Quizás por esta razón las relaciones entre marxismo y poesía nunca han sido del todo satisfactorias, porque se siguen concibiendo como parte de una retórica, más su academia.

Tres posturas y tres lenguajes que por una u otra vía se dirigen al sueño de posibilidades que es la adivinanza y su resolución. Y la poesía parece la única experta en lidiar con todas estas pesadillas.

5

Esto lo sabe de paporreta José Manuel Arango, de quien todos los reseñistas se empeñan en repetir que dicta lógica matemática y que siga la bola. Pero

habría que insistir en algo: las bondades de su poesía ("perfeccionismo", "exactitud", "concisión") no vienen de las ciencias. Arango es, simple y llanamente, un buen poeta y punto. Las ciencias y las letras, como dice el dicho, viven juntas pero no revueltas.

Arango es el autor de un solo libro (actitud clásica asumida por la modernidad) y su poesía mantiene un punto de vista inmóvil. Hablo, por cierto, metafóricamente. *Signos* (1978) recoge y reordena los poemas de *Este lugar de la noche* (1973). A su vez, con el título anterior, el poeta reúne ambos libros en 1984 e incluye una sección de inéditos y otra de versiones del inglés y del alemán. Su experiencia sería la de una bellísima frustración. Los poemas remedan los tatuajes y las cicatrices de un navegante: dan fe de los puertos, pero al mismo tiempo confiesan su errancia sin fin. Y los puertos de Arango son la ciudad y lo que en ella fluye o se fuga. El poeta se encarga de invitarnos a ver las fases de ese tránsito y con impasible orgullo delata lo percedero.

Esta poética se acercaría a la del doctor Williams (diré mejor William Carlos Williams para que la alusión *no* suene a jarabe contra la tos). Es la vertiente *objetivista* de la poesía estadounidense, cuyo tramo más "estético" estaría representado por Wallace Stevens. A su vez el *imagismo* de Pound: la concentración o condensación de su obra inicial, que más tarde explotaría en los *Cantos*.

Estos nombres *no* son pura coincidencia al referirnos a J. M. Arango y su último libro: *Cantiga*. La palabra remite a una tradición medieval de la

península, así como el Pound de *Personae* enlaza a los trovadores provenzales y a los cancioneros. Pero en Arango esta palabra no celebraría el encuentro amoroso ni lamentaría la partida del amigo, temas de la lírica galaicoportuguesa. El poema nos detiene ante un suceso, aparentemente nimio, y se limita a describirlo con suma precaución. ¿Poesía política? El rótulo *no* le caería mal, pero resulta estrecho si deseamos medir el campo de acción de una poesía que trabaja tanto o más con lo que omite que con lo que expresa. Arango no necesita ni muchas palabras ni un alto número de poemas. Sabe jugar con todas las posibilidades a su alcance. Con las palabras que componen el poema. Con los poemas que se aluden unos a otros en el libro.

Cantiga puede leerse como una secuencia que va de calle en calle. En el primer poema: "Esta luz que come, que duele en los ojos y gasta los muros/ Y la tierra es corva bajo la planta, corva como un seno// Declive suave de la calle que lleva que arrastra/ declive no advertido de la vida" (*Alegría de los sentidos*). El lugar común explicaría que la sensualidad es el lenguaje mismo. Pero acá se trata del deseo o la atracción erótica por el silencio guarecido en los espacios *no* irradiados, en los zócalos que a través de las imágenes se insinúan. Y en el último poema del libro: "Los que tienen por oficio lavar las calles/ (madrugan, Dios les ayuda)/ encuentran en las piedras, un día y otro, regueros de sangre// Y la lavan también: en su oficio/ Aprisa/ no sea que los primeros transeúntes la pisoteen"



(*Los que tienen por oficio lavar las calles*).

Debido a esta circularidad propuesta por el libro, cada lector puede componer un paisaje ciudadano al mismo tiempo que sigue los pasos de poemas que (se) continúan en los siguientes (*Como para el amor en Con un solo ojo torvo; Consejo para sí en Tiempo de los pimientos: Esta noche he encontrado en Aviso*). Y el paisaje de Arango es, más que fotográfico, sensorial o emotivo. Se nos trasmite la percepción de una ciudad enclaustrada o vigilada por soldados aquí, allá; refaccionada a medias o demolida casi por inercia. Y los habitantes, mientras pierden u olvidan su habla, caminan constantemente de la vida a la muerte, y de ésta a la memoria instalada en el poema. A nuestra imaginación le ocurre lo que al personaje ciego que palpa sin poder convertir su tacto en conceptos visuales: "Pero al niño ciego le dicen ésta es la lluvia/ y él acepta en el dorso de la mano// y le dicen éste es el azulejo/ y él pasa suavemente las yemas por el cuello/ corvo// Lluvia, azulejo: nombres/ para las perplejidades del niño/ ciego" (*Apalabrar*).

Los únicos "refugios" serían la intimidad compartida ("y hablan de silencio en silencio/ y la voz es sosegada después del amor/ y ya sin premura . . .") (*Cantiga de enamorados*) y la contemplación de un orden natural repleto de inconscientes algarrabías, de una persistencia digna y frágil ("Alabo su manera/ de florecer/ desnudo/ sin una hoja// Las flores amarillas/ se apagan sin sonido/ sobre el asfalto . . .") (*Guayacán*). Pero en ese mundo rige también una injusticia (el martín pescador se papea a la feliz sabaleta y el observador añade: "soy un intruso en este reino de crueldad inocente"), pero se llama equilibrio ecológico, ¿verdad?

6

Lo que habla muy bien no sólo de *Cantiga* sino del autor de los poemas es que el balance poético es el mismo para cada uno de estos espacios. Para decirlo de otro modo: no porque apunte a una situación humana (los poemas sobre ciegos o los varios de amor) la intensidad supera a la que se



afinca en la descripción de un árbol. Aquí las ciencias (naturales) y las letras se ponen cariñosas.

Detengámonos un momento en algunos substratos, intuitivos previamente, para ver cómo el libro tiene alta costura desde las prosas que parecerían (o lo son) crónicas periodísticas, hasta la vena hispánica de las cantigas un tanto diluidas en el magma de la urbe. Hablando de unos artesanos se nos relata la historia de los cambios económicos: "En otro tiempo traían al mercado hermosos utensilios: cestas primorosamente labradas, mantas, vasijas. Bajaban de sus montañas a la ciudad con pájaros en el hombro y ofrecían sombreros tejidos de plumas de guacamaya. Hoy sus mercancías son bastas, pobres trebejos que incluso llegan a comprar en las tiendas de baratijas para revenderlos" (*El oro en los dientes*). Irónica o paródicamente sería un poco la situación de la poesía, que canjea con éxito las fórmulas de distintas tradiciones para obtener una aleación novedosa. El lenguaje muda sus atributos siempre y cuando pueda mantener clara la mirada. Así, poemas como *Razones* (pág. 37) o *Proposiciones tontas acerca de los árboles* (pág. 43) reclamarían la complicidad del famoso poema de Wallace Stevens *Thirteen ways of looking at a blackbird*. Como también, por ejemplo, *Consejo para sí* (pág. 51) y *Muchacha* (pág. 77) no desentonarían con los brevísimos poemas del doctor Williams. No pre-

tendo hablar de 'influencias'. Caben, sí, palabras como *cercanía* y *complemento*. La labor de traducción es para Arango y todos los buenos poetas el pacto que les permite apropiarse de formas de expresión sin cometer piratería de ningún tipo. El poeta-traductor se otorga dificultades lingüísticas que son precisamente las que atemperan los problemas de su propia poética. Por eso las traducciones, en estos casos, jamás fingen inocencia. El intercambio de homenajes entre poetas se da en este nivel, gratuita y complacidamente.

El poema *Extraños* sólo tiene tres versos: "O la caricia/ de una pareja anónima entre extraños/ que miran". La síntesis nos pone en contacto con la lírica oriental (japonesa, específicamente) o con Ungaretti (que conocía algunas traducciones del japonés) y Pound. De este último, y respecto al poema de Arango, valdría la pena recordar esa escena del metro de París: "The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough" (*In a station of the metro*). Es conocida la anécdota de su composición, que le tomó a Pound cosa de tres años. La sensación experimentada en ese encuentro súbito con la muchedumbre que salía del vagón le daba vueltas en la cabeza. Imaginaba que, de ser un pintor, habría iniciado una escuela nueva. Los borradores (estamos en 1913) no lo convencían. Y de pronto, ya en 1916, la descripción de ese momento cobró sus debidas proporciones (internas, subjetivas) en un par de versos a la manera de la poesía oriental. La superposición de imágenes (vagón: rama negra/ rostros: pétalos/ muchedumbre: bosque) obliga al lector a desplazamientos en el espacio.

De la misma manera nos desplazamos, en el poema de Arango, de la pareja (retraída) a los extraños (ávidos) que anhelan imponer, como el lector lo hace, el privilegio de la mirada.

7

Esta constancia en la ubicación del decir es lo que anima la obra de Arango. El poeta *localiza* determinadas acciones, activas o pasivas. Y los 61 poemas de *Cantiga* evitan,

ACUARELAS DEL CASTILLO DE NORWICH

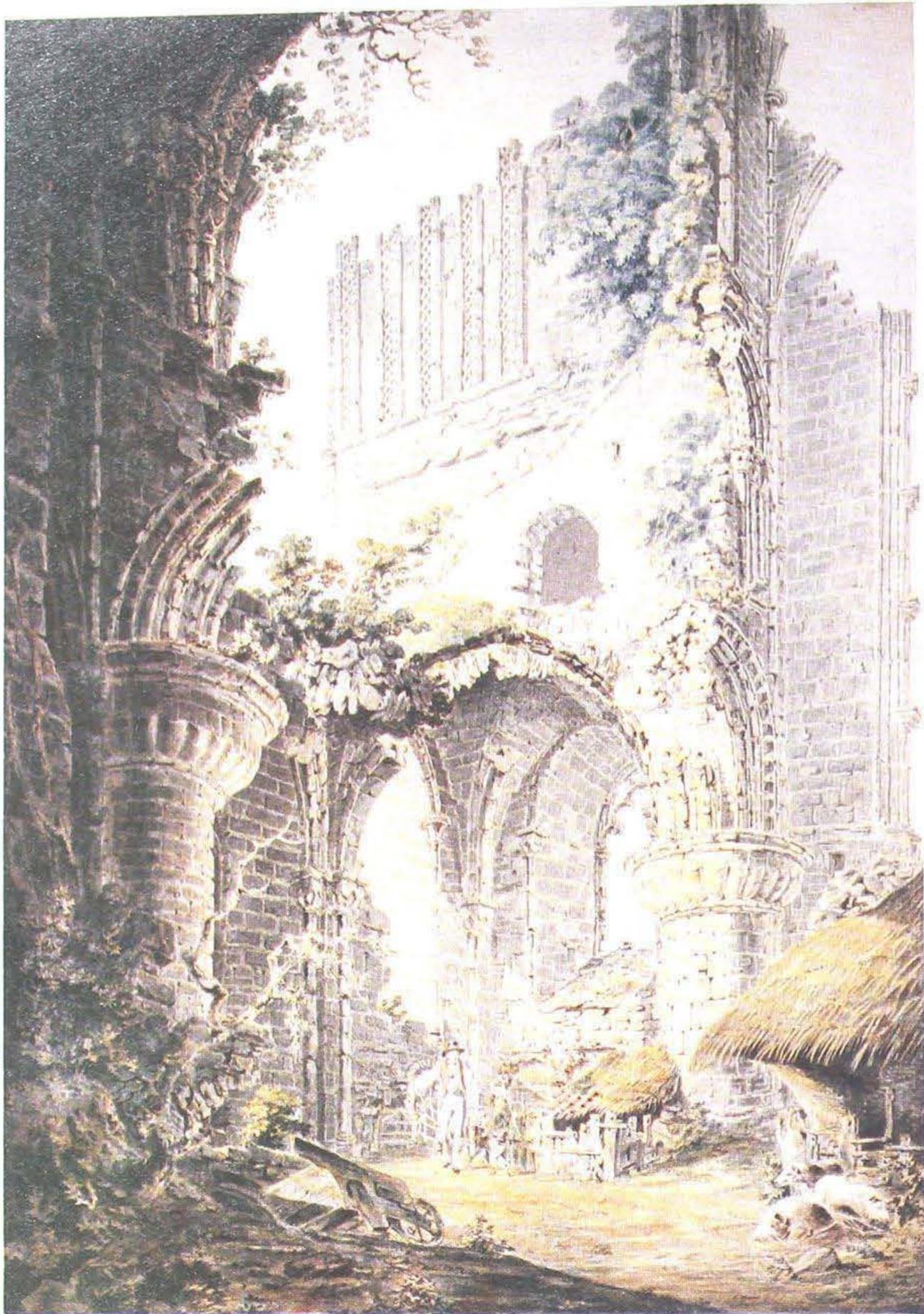


JOHN SELL COTMAN
Castillo de Norwich 1808-9
Lápiz y acuarela
32.4 x 4.72 cm.

El Castillo de Norwich fue edificado entre 1120 y 1130, sustituyendo a una edificación de madera anterior. A lo largo de los siglos, la importancia militar de esta gran fortaleza fue disminuyendo y se convirtió en una prisión. Ahora alberga la colección del Museo de Norwich.

PETER DE WINT
Paisaje con puente s. f.
Lápiz y acuarela
43.6 x 66.2 cms.



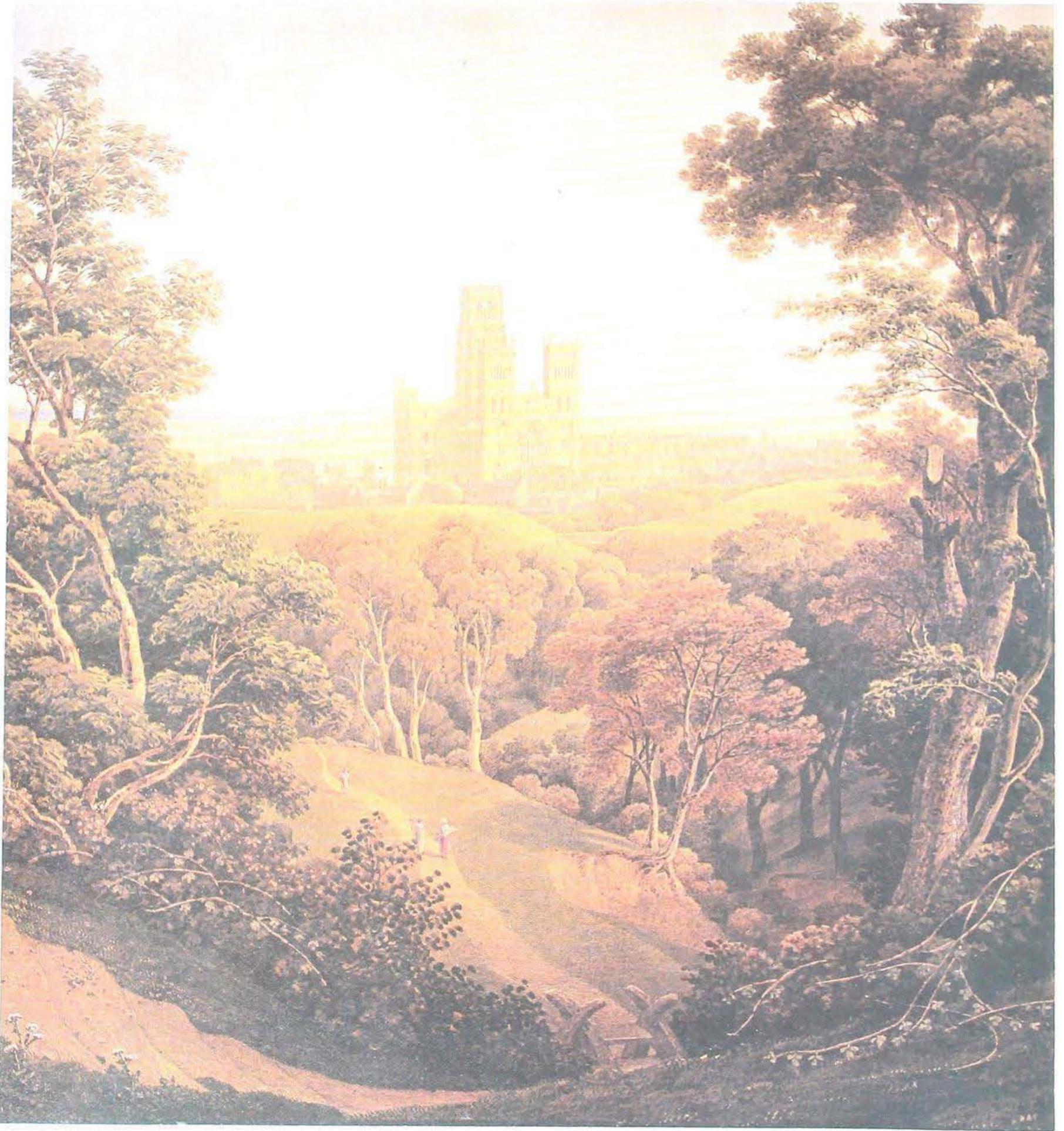


JOSEPH MALLORD
WILLIAM TURNER
Abadía de Malmesbury 1791-2
Acuarela y tinta
54 x 38.3 cms.

Esta acuarela, pintada cuando el artista tenía 17 años, es típica del trabajo topográfico en el que Turner estuvo metido durante los diez primeros años de su carrera. En la década de 1790, Turner y Girtin fueron los dos contratados por el Dr. Thomas Monro para copiar dibujos y gran parte del estilo inicial de Girtin se basó en el de Turner.

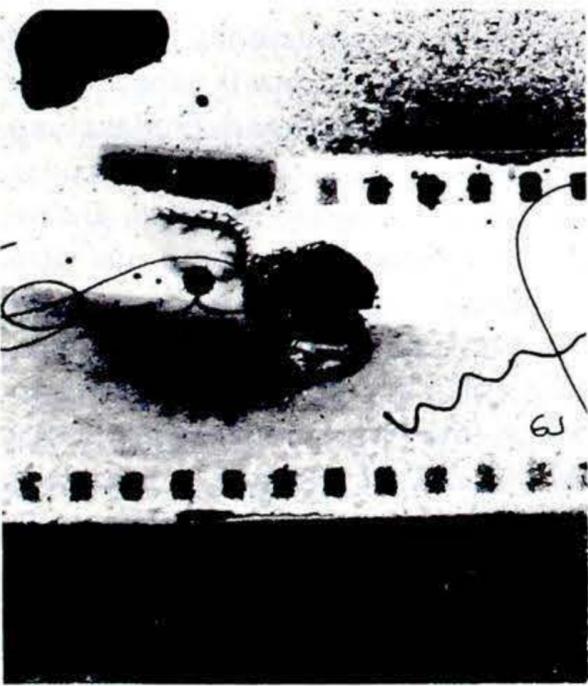


WILLIAM HAVELL
Vista en el Norte de Gales 1802
Acuarela, tinta y goma arábica con raspadura
28.8 x 41.3 cms.



GEORGE FENSEL ROBSON.
Catedral de Parí en la Páramo
Lapiz, acuarela y color opaco
33,6 x 49,9 cm

cada uno a su modo, el gasto inútil de palabras e imágenes. Por eso la mínima desviación puede considerarse un tropiezo que en cualquier otro poeta pasaría inadvertido. Es el riesgo de una poética que no tolera el exceso, pues cualquier palabra *de más* adquiere dimensiones inusitadas, se vuelve un tumorcito canceroso que habría que extirpar al saque. Lo digo por un poema en el que me parece descubrir la sombra de la radiografía. Se titula *Acerca del niño nacido en la casa de putas*, y no es difícil percatarse de que la situación poética ya es problemática. ¿Qué vendrá después de un título semejante? Otro poeta se despacharía cuatro docenas de versos para "recrear el ambiente" y todo eso. Pero Arango necesita solamente seis versos: "Y si en la casa de putas nace un niño// y si los hombres/ cuando acaban de desvestirse/ para fornicar, en la noche, // lo oyen llorar al fondo de la casa/ o de su corazón vacío". Este último verso se le coló no sé cómo al poeta, pues al final ganaría muchísimo sin ese toque de sentimentalismo de parroquia o de párrafo de Blasco Ibáñez.



Algún lector podría creer que a *Cantiga* (que me agrada sobremedida, como se habrá notado) le estoy encontrando a la fuerza un defecto. Muy por el contrario, mi observación no hace más que rendirle pleitesía y ratifica que se trata de un libro estupendo. Y si al mejor cazador se le escapa la liebre, ¿por qué a J. M. Arango no se le pudo inmiscuir un

tono piadoso cuando menos lo esperaba? ¿O sí? Que otro gallo cante su cumbia, entonces.

EDGAR O'HARA

Señales del limbo

De la nostalgia para atrás

Liliana Cadavid

Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1987.

De sobra sabemos que leer un libro de poemas *no* es tan sólo leer los poemas. A esta menuda sabiduría pertenecen, digamos, los colores que empleó en sus primerizos libros el papá de Platero y también la experimentación con el blanco de la página (los silencios musicales) de Mallarmé.

En la solapa de la cubierta del libro de Liliana Cadavid —*De la nostalgia para atrás*— nos enteramos sobre la tempranísima vocación de la autora, los premios recibidos y la edición en 1985 de *Desviación y ensueño*. Y el (la) anónimo (a) informante indica que éste contiene poemas "para adultos". Cruzo los dedos y confieso mi perplejidad. No pretendo debatir acerca del vapuleado género literario "para niños", tema sobre el que otros opinan con mayor autoridad. Recuerdo una divertidísima crónica de García Márquez acerca de un concurso de cuentos escritos por niños (del que fue jurado) y las conclusiones maliciosas a las que llegaba. Pero creo que para el caso de nuestra reseña es conveniente enlazar ambos conceptos al entrar en *De la nostalgia para atrás*.

Este libro no sería, pues, ni para adultos ni para niños (depende de qué adultos y de qué poesía, claro). Y me explico: son los poemas de una adolescencia, con todas sus ventajas (ímpetu, candor, devoción) y desventajas (apresuramiento, desatino, bobe- ría). Ni el cielo ni el infierno. Más bien ese limbo que delimitan una sintaxis y una visión del mundo particu-

lares (los alemanes tienen una palabra o palabreja para esto, pero evitemos la pedantería).

Creo que esta situación es debida a la historia personal de la autora en el manejo de las palabras. A veces, no sé, conviene empezar a escribir poesía a los veinte años (aunque uno aprenda los palotes en kínder o transición) porque así la poesía *no* llega a convertirse del todo en el refugio de la crisis de la pubertad.

Con otras artes sucede lo contrario. Casi todos los violinistas manosearon de niños ese instrumento endemoniadamente arisco. O casi todos los pintores han pintarrajeado de mocosos las paredes de su cuarto. Por cierto que también los padres influyen. El premio al niño-víctima es para el pobre y complicadito Mozart. El premio al niño-suertudo es para Picasso, que tuvo una maravillosa relación con su padre y que, por otras razones, usó el apellido materno.

Generalmente la precocidad en poesía provoca cierta clase de estancamiento, no sólo afectivo sino verbal. Como en todo, también aquí hay excepciones. Es el caso de un escritor (pongo escritor porque se trata de un ensayista inteligente y de muy buena prosa) que no mencionaré porque los chismosos pueden acudir al libro de Harry Belevan: *Escuchando tras la puerta* (Barcelona, Tusquets, 1975). Allí, en el primer cuento, el narrador alude a este personaje de carne y hueso con un epíteto implacable: "Shirley Temple de la poesía peruana". Desde su consagración (a los doce años) reprimió sus afectos —sospecho— porque racionalmente deseó ser un poeta (no tanto como los chicos normales quieren ser bomberos). El problema es que cada vez que ha intentado escribir poesía ni siquiera le sale espuma ni se encebolla, como confesaba con orgullo el cholo Vallejo. Tal vez es demasiado inteligente (sería un buen político) y tiene muy buena opinión de sí mismo y de su escritura, que él considera altamente poética y que para mí es tan jugosa como la piedra pómez. Lo cual demuestra que el intelectualismo en exceso también perjudica la creación.