

gado por la radio, que se hace eco de la misma situación, sólo que en una escala mayor, más brutal, más perversa, más despreciable”.

Esa barahúnda refleja que el hombre es un ser desesperado, que en su cerebro se aloja un miedo cervical instintivo, consciente desde su nacimiento de la inutilidad de su vida frente a la indiferencia del universo. De ese vacío se hace eco la copla popular:

*Del momento en que nací  
no tengo ningún recuerdo,  
y tampoco lo tendré  
del día que me haya muerto.*

No vale la pena aprender a leer para encontrarse con esta clase de libros encabezando la lista de las librerías entre los más vendidos de cada temporada.

JAIME JARAMILLO  
ESCOBAR



## Levitación y armonía

### Cuadernos de música

Darío Jaramillo Agudelo  
Editorial Pre-Textos,  
Colección La cruz del sur,  
Madrid, Buenos Aires, Valencia, 2008,  
58 págs.

La escritura puede ser horizontal y, según las culturas, leída de derecha a izquierda (o viceversa). También la representación gráfica del habla puede ser vertical, como en el Oriente. Darío Jaramillo se propuso una tarea difícilísima con *Cuadernos de música*, que es un libro de corta extensión y en el que se despliegan —veremos después por qué digo esto—, en un pentagrama invisible, cuatro acercamientos de la palabra a la composición musical. El número no es gratuito: cuatro son los versos de la cuaderna vía del mester de los clérigos medievales; Gonzalo de Berceo fue el más piadoso, pero Juan

Ruiz resultó el más cordial con el flujo de sus pasiones. Cuatro son los poemas largos que T. S. Eliot maniató después de ese caos controlado que se llama *La tierra baldía* (1922).

No es la primera vez que el poeta paisa entra a tallar en los talleres (ya me estoy contagiando, se nota) de amigos artistas. *Del ojo a la lengua* (1995) es un conjunto de textos nacido de una correspondencia visual/verbal. Primero fueron las ilustraciones de Juan Antonio Roda para la reedición, en 1988, de *Poemas de amor*, de Darío Jaramillo Agudelo. Luego vino la respuesta de éste a los diez grabados que Roda le entregó como otra clase de desafío para un mismo diálogo. Había que *ilustrarlos* con palabras y Jaramillo intentó resolver el entripado de diversas formas: crónica de visitas a las obras, aforismos, descripciones de materiales, cuartetas de octosílabos que aprietan sus rimas a la par que desean recrear un instante *similar* entre la mano del pintor y la del poeta. En resumidas cuentas: una confesión por escrito de los insuperables callejones sin salida. El resultado no puede ser medido como un lenguaje diferente del que conoce el escritor, de la misma manera que la “interpretación” de Roda de los poemas de Jaramillo Agudelo no pasa —no podría pasar— por la invención de una manera distinta de expresarse. Echando mano de sus herramientas, no existe zapatero capaz de preparar un pastel de matrimonio. (¿Alguna pareja se atrevería a pedirselo?) Pero en las artes la tentación es tan poderosa como una etiqueta azul (nada menos) de *Juanito Caminante*. El impulso no mensurable que pone a los artistas ante sus medios de expresión, ¿puede desplegarse, con la misma maestría, en diversas direcciones? Miguel Ángel escribía sonetos, pintaba, esculpía. Federico García Lorca dibujaba con estilo inconfundible. ¿verdad?, pero la fuerza que se despliega en una forma específica no siempre es la que vale para otra. Rafael Alberti dejó la pintura y se aplicó al arte de la poesía, aunque sus palomas —sólo esas aladas— perduraron en él. La

situación inversa es fascinante: los poemas de Picasso y de Buñuel, por ejemplo, ¿no son despliegues, en cuanto palabras, del mundo estético en que —el arte figurativo y la vanguardia extrema, para Picasso; el surrealismo, para don Luis— han destacado? De allí que los diarios y libros de pintores, desde Kandinsky a Paul Klee, ejerzan un atractivo y en no pocos casos sean libros fabulosos y de compañía obligada. Volvamos al carril.

En *Cuadernos de música*, el desafío de la expresión ha sido mayor y para comprenderlo hemos de volver a ese primer callejón en que Darío Jaramillo se encontraba por obra y gracia de los diez grabados de Juan Antonio Roda<sup>1</sup>. Cuatro son las secciones del nuevo libro y, por curioso que parezca, este número tenía una aparición sutil en *Del ojo a la lengua*:



*Me despido de Roda y de María. Regreso de Las Cuatro Estaciones —así se llama el restaurante en una simultaneidad imposible— hasta mi oficina: casi cien cuadros... [pág. XV]*

*¿Qué hacer? Estamos en abril de 1994 y la preocupación y los experimentos no han cesado desde aquel día de San Juan en las cuatro estaciones simultáneas en que pasé del calor estival del afecto de Juan Antonio y María al frío de no saber qué escribir para ilustrar los grabados de Roda. [pág. XXIV]*

*Una imagen. Esos laberintos de líneas rectas y ángulos rectos que uno podía inventarse en las pági-*

*nas cuadrículadas del cuaderno de aritmética. El camino daba vueltas... [pág. XXVIII]*

Sutilezas, quién lo anticipa, del verbo: Vivaldi en la encrucijada de cuatro caminos, las cuadras o calles que forman una manzana de la ciudad, el viacrucis artístico (“simultaneidad imposible” y “estaciones simultáneas”), es nada menos que la prisión del lenguaje discursivo frente al código de la visión inmediata de una pintura, un grabado, una superficie (tela o lienzo) de cuatro lados<sup>2</sup>. Al entrar en este cuarto, oímos las siguientes melodías: Primer cuaderno de música: piezas para piano (I-X); Segundo cuaderno de música: piezas para violonchelo (Suites 1-6); Tercer cuaderno de música: piezas para piano (1-21); Cuarto cuaderno de música: “Some presents moments of the future”, primera y segunda versión<sup>3</sup>. Pero una cosa es revisar el índice (donde todo en apariencia tiene sentido) y otra es enfrentarse a las composiciones<sup>4</sup>. *Del ojo a la lengua* deslizaba el proceso del sufrimiento expresivo allí donde *Cuadernos de música* habrá de eximirse de tales síntomas. Recordemos algunos detalles de aquella reflexión:

*Estoy en el vacío y en cien cuadras sobra el tiempo para descubrir que estoy en un contrasentido imposible de resolver y cuyo enunciado es un lugar común: la expresión visual no puede reducirse a palabras. El grabado sintetiza, se percibe de un golpe de vista, con el ojo lo posees al instante. Las palabras desmenuzan, se van regando en el tiempo con nombres que impiden la visión totalizante, instantánea. [pág. XVI]*

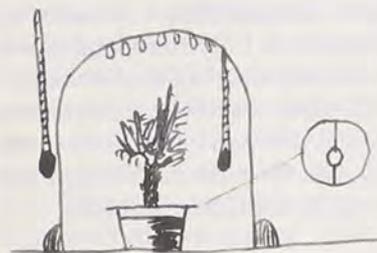
*[...] amigos que disfrutaban con mi problema de “ilustrar” con bla bla bla estos grabados. Y que saben que para mí es un problema muy placentero. El problema de los contrasentidos [...] [pág. XXV]*

*Método seguro del desatino: decir este grabado se parece a tal visión realista, cuando quien lo*

*realizó no pensaba en que se asemejara a ninguna referencia externa. [pág. XXXI]*

La analogía musical del “contrasentido” palabra/imagen ha de suscitarse en la praxis misma de *Cuadernos de música*. La anticipa una observación de *Del ojo a la lengua*: “No puedo decir estos grabados. Es imposible. No puedo decir una gimnopedia de Satie” (pág. XVII). Y bien, trece años después el poeta debió de preguntarse sobre la existencia de las notas en un pentagrama y de qué modo la escritura musical “contradice”, en la realización, a la manifestación horizontal/vertical de la lengua. En otras palabras, ¿qué hacen las notas musicales: suben o bajan? Por el momento, al inicio de *Cuadernos de música*, nos enteramos: “Flotan las notas como los músculos de un guante, / se desgonzan, gatean, / gatean con la gracia con que los gatos gatean” (pág. 9). Pero esta idea también flotaba en el libro sobre Roda<sup>5</sup>. La música, asimismo, venía de muy atrás. En “El té de las cinco y la poesía”, el primer prólogo de *Libros de poemas* (2003), Sergio Pitol se refiere a la infancia del poeta de Medellín, a quien su padre le recitaba “sonetos de Lope, rimas de Bécquer, poemas de Silva, y el niño entraba en un total encantamiento al oír ese conjunto de palabras rimadas” (pág. XXVII). Pero más nos interesa la afirmación que sigue: “Eran canciones sin música, u otra música que no era la obvia, lo que hacía que las palabras le resultaran más sorprendentes” (pág. XXVII). Flotar lleva, pues, a otro verbo que tiene que ver con la afamada ley de sir Isaac Newton: “La atención está concentrada en ver caer nubes de colores con cada nota” (pág. 10); “quieto entre el aire quieto, / inmune a la gravedad” (pág. 14); “Infracción de las leyes de la física, / fractura de la gravitación universal, / levitación, caos feliz” (pág. 16); No es sólo acústica: quien levitó lo sabe” (pág. 32). Finalmente levitar significa lo mismo que caer, pero en sentido contrario: “Vendrá un ángel por ti / y caerás hacia arriba” (pág. 51).

Si no un ángel, el ave que puede dormir y volar: “[...] la memoria de sus alas le recuerda el sabor del aire. / Entonces remonta el azul hambriento de levedad” (pág. 38).



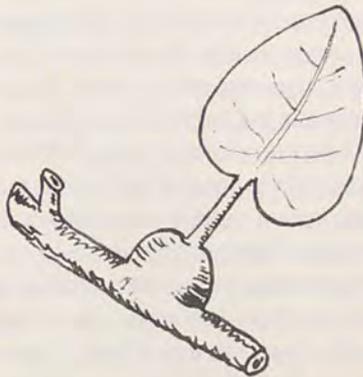
Esto en cuanto a la escritura, sea la transcripción de los sonidos o del habla. Pero este libro, al margen de las composiciones que puedan haber inspirado a Jaramillo Agudelo, se propone una tarea distinta de la que Juan Antonio Roda le propuso al poeta a mediados de la década del noventa. Aquí no hay un acercamiento a ninguna composición musical reconocible (excepto en el último cuaderno), sólo hay alusiones a la vivencia de la música por parte de una voz obsesionada por decir en palabras como la música dice en notas. Se comprenderá, por favor, que estamos ante una tarea mayúscula. Los doce trabajos de Hércules parecerían caramelitos de eucalipto que se evaporaran en el paladar. De esta tarea mayúscula, el libro de Jaramillo Agudelo sale bien solfeado, pero las contusiones existen aunque estén disimuladas en la arquitectura del volumen y en la exigencia intelectual que su lectura demanda. En cierto modo podríamos decir que *Cuadernos de música* es uno de los pocos libros actuales que, sin precipitarse, reclaman una filiación con el Parnaso, esto es, la línea parnasiana del simbolismo francés. No es cualquier merengue, qué va, aunque en ningún momento los poemas se han entregado a la previa perfección de las formas. (Es decir, no se propusieron tareas como la de Manuel González Prada en su gélido y en potencia deleitable estudio *Ortometría. Apuntes para una rítmica*). No fue el intento de Jaramillo Agudelo

y tampoco se fijó una meta imposible: pactar un combate con ese monumento verbal y sonoro que es *Travesía de extramuros (sonetos a Chopin)*, el libro mayor que diera a conocer Martín Adán en 1950: verdadero potaje de formas y sonidos y avisos insospechados al lector de oreja presta. Logro insuperable casi: su conciencia de la forma revolucionó el soneto y a través de éste le puso riendas a la pasión del pianista polaco. Martín Adán no es la piedra de toque: es el pedrón absoluto.



Darío Jaramillo compone un libro que ostenta varios méritos, entre ellos el de haber lidiado con la “forma” de una manera que sería insólita para él. Desde *Historias* (1974) hasta *Cantar por cantar* (2001), el contenido narrativo de los poemas, así como la distribución de los mismos en las secciones de cada volumen, presagiaba ya el salto a proyectos novelísticos, de los cuales (contra todo lo que Sergio Pitol crea y proclame a los cuatro vientos, otra vez el cuatro) *La muerte de Alec* (1983) se me hizo y se me sigue haciendo una obra enredada y con limitaciones en el terreno de la ficción. Fue una calistenia para *Cartas cruzadas* (1995). En todo caso la vena principal de Jaramillo Agudelo es la poesía lírica. *Cuadernos de música* lo prueba con creces. Asimismo pone a prueba los alcances de un plan en el que, analogía novelística, todos los detalles se desean bajo control. Y la cosa no podía ser tan fácil, como no lo fue para Roberto Schumann: “ganas de cantar un canto triste, / un canto de piano sin palabras posibles” (pág. 18); “juego de palabras sin pa-

labras, / notas que suben, que bajan, que saltan, que cantan” (pág. 28); “Lo que digo soy yo invadido por la música” (pág. 33); “a tientas, pero este canto sin palabras nos guía” (pág. 34); “infinita ternura / que nunca podrá ser palabra” (pág. 42). Una cosa, sin embargo, es el sonido de la palabra, la reproducción sonora de una grafía lingüística, y otra cosa es que este sonar sea asociado con el del arte de la música. El poeta evita esta trampa en la que muchos se precipitan y no consiguen hacer ni poesía ni música. En los primeros poemas advertimos las claves metafóricas de este quehacer difícil: “un silencio con piel” (pág. 9) y “el sonido de estas rosas en botón” (pág. 9). Territorio de la sinestesia. Por esta veredita alegre, habría entonado Chabuca Granda, se puede llegar a lo más a un llover sobre mojado. Había que intentar una analogía con la composición musical que echara mano de recursos poéticos. “¡Eureka!”, exclamaron al unísono la reiteración y la aliteración. La *Suite # 3* lo canta con campanada budista: “Mantra, repetición, juguete del paraíso, / ir del encantamiento al encantamiento, / elevándome, / pleno de luz” (pág. 31). Ambos recursos, una vez establecido el patrón, pueden marear al más pintado<sup>6</sup>. Elijamos un ejemplo:



*Párpado que no te ve, que no te*  
[verá nunca,  
eternamente ciego párpado que  
[puede enceguecer el ojo.  
Cortina que cierro para mirar  
[los paisajes del silencio.  
[Suite # 5, pág. 35]

Tres versos, nada más, y un conglomerado de zancudos fonéticos se convocan mutuamente y revolotean con gusto: a las reiteraciones (párpado/párpado, no te ve/no te verá) se les suman las aliteraciones del ingenio (ciego/cierro, párpado/para mirar, ciego/enceguecer, —ente/ence, eter/—ecer) y la estrofa ya está en lo suyo, que es lo contrario. El conjuro de la música hecha verbo (pero sin palabras) sólo puede pasar por la expresión de los opuestos, el subyugarlos por la vía de un entendimiento de minucias de sonido y sentido. Crispación y latido semántico. El libro triunfa en el instante de su propia derrota: los poemas nos ofrecen una entrada, por la lengua de todos, al arte de componer música; pero ninguna pieza musical, por más que la toquemos ad infinitum, nos empujará a uno de estos poemas. No importa. La monotonía (nunca mejor dicho) tiene efectos, si no musicales, de cábala en el lenguaje, espejo de vocablos. Así es el pasar de estas “frases” en el tiempo, así es su quedarse en calidad de perfume<sup>7</sup>. Para una poesía que se ha construido siempre desde anécdotas precisas (con series numeradas o no), debió de ser un ejercicio complicado el recurrir a estrofas que no suman sino que restan las historias escondidas. *Cantar por cantar* (2001) conserva todavía los vestigios de la poética que conocíamos, aunque insinúa la nueva preocupación mediante el tema de los amores imposibles y su paso y su refugio al modo de ciertas piezas musicales: el concierto para piano núm. 1, de Tchaicovsky; un *Mozart en la autopista*; un bolero de Rolando Laserie; los perfiles del jazz y un nocturno, un vals, una mazurca, una polonesa... *Cuadernos de música* constituye una apuesta: ¿cómo aprehender aquello que de inmediato nos deja en una simple sensación, en un vacío? La primera constatación, lo repito, será el extraño pasar:

*Oigo el piano sin que los*  
[minutos pasen.  
*Música sin tiempo.*  
[pág. 9]

*ebriedad sin alcohol que  
[adivina su paso  
[pág. 10]*

*Todo pasa por el rabillo de la  
[conciencia  
y el corazón iluminado va de  
[puntillas  
por su jardín  
[pág. 12]*

*la lluvia pasa en silencio frente a  
[mi ventana  
y yo intuyo que lleva ganas de  
[cantar un canto  
triste,  
un canto de piano sin palabras  
[posibles.*

*[...]  
Yo no soy.  
Soy las cosas que pasan.  
[pág. 18]*

*Soy muy joven y no siento que  
[el tiempo pase.  
[pág. 41]*

*¿Canta la brisa libre o canta el  
[ramal cuando pasa  
la brisa?  
[pág. 43]*

*Van a pasar ocho horas y será  
[de día afuera  
y aquí dentro tendremos nuestra  
[noche.  
[pág. 50]*



Esta es una de las líneas temáticas, o quizás debiera decir susurrada, que le permite al poeta establecer la dificultad de comunicar “música”<sup>8</sup>. Esta, en piano o violonchelo, circula por los poemas y hace que el yo, al exponerse en el límite de la palabra, viva la experiencia como retorno a una edad anterior a sí mismo. Es decir, una edad vegetal. ¿Sensiti-

va? El paisaje interior tendrá diversos perfiles: “Textura de sauce en otro viento. / Agitación de algarrobo. / Música de clorofila, coqueta al tacto...” (pág. 11). La intuición es externa, en verdad, porque de rosales a girasoles y “al verde de aquel árbol” (pág. 33) hemos de pasar al mundo de la “irracionalidad” animal; de las flores de la jacaranda (que en Perú nombraríamos jacarandá y en masculino) retornamos, pues, al almendro cuyo fruto esconde —elipsis poética— un saber no transferible. ¿Será tal vez la “farmacopea natural sin aditivos” (pág. 17) que vegetalmente suspira? Si no se tratara de un poeta contemporáneo (métrica al gusto del consumidor, rima ignorada), podríamos adjudicarle una curiosidad pedagógica, un rincón en el siglo XVIII con el orden y sobre todo la pulsión encaminada (“caos feliz”, pág. 16) a la serenidad: “Sanos son el silencio y esta música lenitiva, / emplasto de mentol, / gota de valeriana, / agua” (pág. 17). Por su lado, el mundo animal nos brinda un contacto menos intuitivo o más directo<sup>9</sup>. Acá los lectores nos detenemos a preguntar: ¿con qué? No tengo clave alguna, lo confieso. Tal vez sea con un sentimiento que las secuencias musicales “producen” dentro de nosotros y forman lazos con los mundos externos, sean éstos el reino vegetal o el reino animal. Pero con los “pedazos de sí mismo” (pág. 43), un hombre solo parecería impedido de reconstruir una imagen propia. Ni Dios ni sus emisarios alados sirven de ayuda: son entidades conspicuas. La palabra asume una situación dubitativa: alivia los males de “garganta” pero no los cura, siendo ella misma un bálsamo. ¿En qué quedamos? En el engañoso acuerdo entre objeto y lenguaje. La música parece disipar dicha correspondencia en lo que dura su realidad: “es difícil distinguir los objetos a dos metros, / pero no importa” (pág. 10); “Nada se entiende pero no es forzoso entender” (pág. 12); “armonía de contrarios, / resquebrajamiento de las incertidumbres” (pág. 27); “la precisión de un baile que armoniza todas las cosas del mundo” (pág. 42).

Poco a poco, sin embargo, el libro suelta prenda. En otras palabras, desliza algún secreto. El reino vegetal y el reino animal, en lo que a los sentidos se refiere (imaginemos una sensibilidad respecto de la música), tiene un lazo con el yo que con dificultad desea expresarse o el yo que ansía poder “decir la música”. (¿Otra metáfora? Fritos pescaditos, no hay salida). Este lazo, sin embargo, es el sueño. De la misma manera las entidades conspicuas que dijimos, Dios y los ángeles, alargan un hilo que llega al yo: el alma<sup>10</sup>. El proceso es singular porque todo el libro apunta a una expectativa común (el surgimiento de la música y el encuentro amoroso, y la trascendencia afín a ellos) que empieza con el primer poema. Allí se identifica (o lo identificamos) un sujeto que oye y establece una relación con el mundo intangible: “conjuro al oído” (pág. 9). Este yo adopta, muy brevemente, el plural en el quinto texto; pero en el siguiente poema la primera persona del singular siente los “síntomas” de una identidad distinta, asociada con la otredad: “mirilla para observarme pasar por el campo, / como si fuera otro” (pág. 16). Entramos en el territorio de la fragilidad, donde la música adquiere otras equivalencias y la entidad celebrada (el yo) es la que se resiste y es ducha en transformaciones:

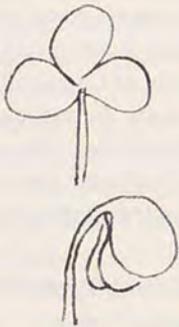
*Si algo soy, soy alguien que ve  
[llover,  
que oye llover,  
soy un oído entre la música del  
[viento,  
una piel entre el frío del viento,  
alguien que yace  
mientras afuera hay una ciudad  
[que no conozco,  
que apenas olfateo.  
[pág. 16]*

Estamos en territorio de escasas certezas porque la mutación es la constante: “Las letras de mi alondra están quietas, / pero la palabra alondra vibra / como el cuerpo vivo de la alondra, / como su canto vibra” (pág. 19). Imagen esquiva, pues. Como Alicia y el Orfeo de Jean Cocteau,

el espejo anunciado por “la inmóvil gota de mercurio” (pág. 12) se triza en diversas revelaciones: “repetir el misterio irrepetible” (pág. 37). Así atraviesa el yo su propia frontera:

*Atravieso el umbral  
y adivino que hay otro tiempo  
donde están presentes la rosa de  
[un ayer lejano  
y un aliento cálido y frutal que  
[canceló la infancia.  
Aquí están vivos, conmigo  
[transcurriendo.  
Como este sonido de las  
[revelaciones.  
[Suite # 1, IV, pág. 28]*

La expectativa, que ha de concluir en el doble abrazo erótico en el cuarto cuaderno (el presente revela el futuro, la música disuelve los sexos y borra sus identidades), conforma el carácter sacro de la realidad intangible del arte musical<sup>11</sup>. El yo se halla, literalmente, en las vísperas o en el “próximo instante” (pág. 23) que aún no llega:



*No hay palabra para designar  
[las ansias.  
No existe la idea de la espera.  
[pág. 20]*

*una canción para el piano que  
[lo espera.  
[pág. 43]*

*Arden los relojes en la espera de  
[tu cuerpo.  
Cada minuto es una gota más de  
[ti,  
cada segundo acerca más tu piel  
[a mis poros.  
[pág. 49]*

*Desde ya te acaricio a ocho  
[horas de distancia  
en este insomnio gozoso de una  
[piel que espera  
el calor del paraíso  
[pág. 50]*

*Euforia santa de esta espera  
[gozosa,  
colmado de ti por años,  
[desbordado,  
aniquilado por ti.  
Bendita espera con los ojos  
[cerrados,  
ebrios de ti.  
[pág. 51]*

En la última cita, la palabra “Bendita” funciona como adjetivo de “espera”, pero también podríamos leerla como personificación del sustantivo “bendición”. Así, Bendita (nombre propio) espera (verbo) con los ojos cerrados. Y su esperar será recompensado en los dos poemas finales, cuando el cuerpo amado sea conjunción de sonidos y los sexos se fundan en “palpitación y palpitación en la tiniebla” (pág. 52). Esta vez el juego fonético (la homología sonora) se transforma en final de espejos, presentado como un pasado sentimental o proyectado desde el futuro hacia el presente:

*Indicios, huellas, trazas, ecos.  
Algo deja una impronta y se  
[evapora.  
El piano insinúa otros lados del  
[espejo.  
El piano deja pruebas de  
[revelaciones inasibles.  
La noche es mi dueña.  
Mi jugo es la oscuridad  
y mi sed queda saciada en el  
[fragor de los atisbos.  
[pág. 21]*

De ahí el mismo título de ambos: “Some present moments of the future” y los subtítulos que ponen a las cosas en su sitio: Primera versión y segunda versión<sup>12</sup>. Ahora bien, la función de estos dos poemas es la misma también: el amor es uno solo, como la música. Se despliega en el tiempo, sí, pero hacia el interior de la persona y su propósito quizá sea

el recuperar, desde la memoria, desde la ausencia, el cuerpo amado. Melodía que vuelve, rasgueo de cuerdas y rasguño que se abre paso. ¿Por el oído? Sería mejor decir por la piel, en lo que perdura una caricia: “Teas que arden juntas, ondulantes. / Sola llama que dos llamas funde, confundidas: / ninguna llama es ella misma ni la otra, / sola nueva llama nuestros cuerpos” (*Segunda versión*, pág. 52). El sexo es un accidente. O acaso un detalle conspicuo. A la manera, claro está, de Dios o de los ángeles.

EDGAR O'HARA  
Universidad de Washington  
(Seattle)

- Juan Antonio Roda / Darío Jaramillo Agudelo, *Del ojo a la lengua*, Bogotá, El Áncora Editores, 2.<sup>a</sup> ed., 1997. Las citas provienen de esta fuente. No he “visto” ni “leído” la edición príncipes (Bogotá, Ediciones Arte Dos Gráfico, 1995), pero en la que manejo hay breves anotaciones antes de algunas partes. Estas han sido eliminadas (así como los grabados de Roda) de la reunión poética del autor: *Libros de poemas* (Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2003, con presentaciones de Sergio Pitol y José Emilio Pacheco). Conviene aquí tener en cuenta estas anotaciones porque son pertinentes a lo que diremos. Antes de “La noche no es tiempo sino espacio” viene un dístico: “Por asociaciones espontáneas. / Veo, intuyo, asocio, imagino, agrego” (cf. *Del ojo a la lengua*, pág. 67); debajo del título “Cuando decimos piedra no decimos nada” había una frase: “El leit motiv [sic] de las piedras” (pág. 79); debajo de “Signo del aire lavado por la luna”, leemos: “Volver otra vez a lo más gratuito: la libre asociación. Miro cada grabado y describo lo que veo, imagino, agrego” (pág. 91); en “Espejo sobre papel”, la definición en dísticos de lo que leeremos: “Libre asociación en cuartetas / rimadas de versos libres” (pág. 115).
- Prisión de las palabras: “Oh las cuatro paredes de la celda. / Ah las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número. // Criadero de nervios, mala brecha, / por sus cuatro rincones cómo arranca / las diarias aherrujadas extremidades”. Así se expresa la voz de *Trilce* XVIII. Cf. César Vallejo: *Obra poética completa*, edición con facsímiles, prólogo de Américo Ferrarri. “Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa y Poemas humanos*, de Georgette

de Vallejo, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968, pág. 160.

3. El índice no consigna las estrofas numeradas (1-21) del Tercer cuaderno de música (págs. 41-46).
4. Por ejemplo, "Espejo sobre papel" apunta —lo diré con el atrevimiento de mi ignorancia— a la mimesis de una nada, a la "copia" de la abstracción. En cambio "Superficies al tacto" explora el sentido que uno recibe de los materiales: grabados de madera, metal, piedra, incisiones, tintas.
5. Cf. *Del ojo a la lengua*: "Superponer en un plano dos dimensiones. Como un montaje. En un espacio que desconoce lo sólido hay un elemento sólido sembrado. Flotan gaseosos los espectros de seres [...]" (pág. 72); "[...] siento vibrar corales, flotan diminutos seres [...]" (pág. 101).

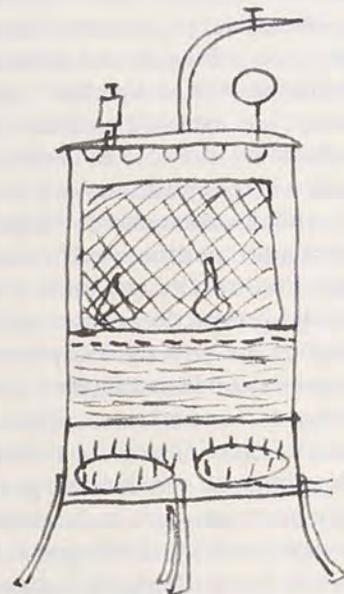


6. No voy a reproducir la recatafila de ecos, tan sólo un *tundete* (calentamiento de vals criollo) para darnos una idea: "Música para movernos altivos sobre el piso resbaloso. / Altivos y alertas con el mercurio quieto / y el corazón entero. / Danza el corazón sin prisa. / El corazón es una cuerda que percute" (pág. 12); "alumbra la sombra con su propia sombra" (pág. 13); "Huellas / como la huella [...] tacto que tantea y no toca" (pág. 14); "la rosa que renuncia a ser símbolo, / que sólo quiere ser su ser de rosa" (pág. 20); "en un luego sin luego alucina..." (pág. 23); "No fue el verbo en el principio. / En el principio fue esta palpitación de Dios que se despierta. / En el origen este vuelo sin adivinar que vuelo" (pág. 27); "cuerda que va del todo al todo" (pág. 32); "Verde es el silencio interior que provoca esta música, / verde con un verde de todos los colores" (pág. 34); "El sonido de las cuerdas se repite y se repite" (pág. 35); "Otro canto con voluntad de canto [...] por repetir el misterio irrepetible, / por nombrar la inocencia sin nombrarla" (pág. 37); "Hay un canto en el mutismo

de la rosa. / El rosa de la rosa es una ofrenda" (pág. 38); "convertirse en canto y esfumarse. / Queda la herida que el canto también cura / y queda un hueco en el diafragma que no se llena con el eco del canto" (pág. 45); "menos este instante, / menos este otro" (pág. 49); "palpitación y palpitación en la tiniebla. / Basta cerrar los ojos para que lluevan estrellas, / basta tu mano aquí, / bastan tus labios" (pág. 52).

7. Evanesencia del sonido: "el momento en que sentimos / el perfume del pasto recién cortado" (pág. 15); "alcohol medicinal / mezclado con otro perfume de estirpe muy íntima" (pág. 15); "cardamomo que perfuma" (pág. 17); "Soy ese perfume que desconocía" (pág. 18); "una ofrenda / y su perfume tiene el mismo aliento que esta serena salmodia" (pág. 38).
8. Hay variantes, claro, del "pasar": "Música para movernos altivos sobre el piso resbaloso" (pág. 12); "Debemos ir a tientas..." (pág. 34); "Así suena la oscuridad, / esta lenta vibración es una manera de ir a tientas" (pág. 36).
9. Cf. gatos (pág. 9), luciérnaga (pág. 13), aves (pág. 14), colibrí (pág. 14), trote felino (pág. 28), mariposa (pág. 28), insectos (pág. 28), abejorro (pág. 31), cetáceos (pág. 31), tortuga y halcón (pág. 36), hormiga (pág. 37), potros (pág. 41), caballos (pág. 42). Y otra sorpresa fonética: "atún atónito" (pág. 43). Más mundo vegetal: menta, caléndula e hinojo (pág. 17); guanábana y naranja (pág. 15); hongo (pág. 16); paico (pág. 17); mango (págs. 45 y 50). Falta Celia Cruz con su pregón de azúcar: "Traigo mejorana..."
10. Cf. Dios (págs. 20, 27, 31, 33, 34) y ángeles (págs. 23, 28, 31, 43, 51, 52). El alma solita: "El interior del alma cabe en este piano. / El fondo del alma está en lo profundo de estas notas" (pág. 41). El alma en fragmentos: "Entre el coche, un alma inerte y un corazón trozado" (pág. 43). El caso de sueño es más "objetivo" porque es proclive a la creación de imágenes, allí donde alma se limita a una vibración. O a pesar del contacto entre ambos: "El alma se despide del sueño y se baña de sol" (pág. 30). El sueño se desplaza más: "el piano se hace dueño de mi duermevela" (pág. 12), donde advertimos que el sustantivo "dueño" invoca, por ausencia, al sustantivo "sueño"; "Para volar es necesario un abandono / sólo posible en el sueño" (pág. 14); "la espera del obsequio equivale a otro estado, sin vigilia y sin sueño" (pág. 20), o al canto que viene "del otro lado de la luna" (pág. 29). Hay, además, otros enlaces que no viene a cuento interpretar. La madera, por supuesto, es (lo dice un verso muy tier-

no de Juan Gelman: "Estés en mí como está la madera en el palito") una forma de estar en el "otro" a partir de lo físico en el instrumento musical: "madera con resonancia de metales, ronco cristal" (pág. 27); "la caricia de la nota en las maderas" (pág. 32); "cae con gracia en un temblor de la madera" (pág. 37). Lo mismo vale para el color amarillo, especie de intercesor de la luz: "pequeña flor amarilla entre los musgos húmedos, / solecito vegetal" (pág. 16), versos que prueban que Vallejo y Gelman habitan una porción de la poética de Darío Jaramillo Agudelo: "mucho amarillo aquí, / sin estridencias una luz interior, / otro milagro" (pág. 23); "el momento amarillo de la flor, el reposo" (pág. 27); "danza de viento amarillo en los campos de girasoles" (pág. 42).



11. Sonidos, acaso, de la alteridad, llamados de vocablos y pálpitos: sacramento (pág. 9), misterio (págs. 10 y 37), liturgia, culto, ceremonia (pág. 22); conjuro (pág. 23), iniciación (pág. 31), gracia, oración (pág. 33), intuición (pág. 34), aliento sagrado (pág. 35), idioma secreto, himno de acción de gracia (pág. 37), ensalmo (págs. 43 y 44), augurios, dicha secreta (pág. 45).
12. Otra cuerda (salvavidas artístico) es lanzada a *Del ojo a la lengua*. En "Veintiséis letras para un prólogo", leemos: "[...] la música que oía mientras contemplaba cada grabado, hasta el punto de vincularlo con su música propia, como si la creación de Roda fuera a la vez partitura y sonido de los *Citi Movements* de Marsalis [...]" (pág. XXXIII). Los cabos se atan solos: "Some present moments of the future" es una composición de Wynton Marsalis que pertenece precisamente al disco *Citi Movement* (1993).