

LIBRERIA

LIO ARTURO

POEMAS



CANTICO

Traducción de
J. M. HERNÁNDEZ

Tres piedras para un cielo

EDGAR O'HARA

Viñetas: Patricia Durán

Morada al sur y otros poemas

Aurelio Arturo

Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986

Obras completas, dos volúmenes

Arturo Camacho Ramírez

Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986

Obra poética

Jorge Rojas

Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1986

EN LA POESIA colombiana de este siglo, los escritores reunidos bajo el nombre de uno de los libros más famosos de Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, representaron un intento de dar cabida a las rupturas de vanguardia desde una posición diametralmente opuesta. O inscrita en una vena intermedia que, si bien se apartaba del parnasianismo (colombiano) de los años treinta, no se sumaba a esos vagones de lenguaje en carne viva del surrealismo francés.

Ni chicha ni limonada: cierto aire tradicional español asociado en ese momento al Juan Ramón que la guerra desplazaría de la península (y del oficialismo fascista, y del republicano también). Una poesía hecha de *instinto e inteligencia*, como prefería decir el malgeniado bardo de Moguer. Pero también podríamos mencionar a los poetas del 27, sobre todo a Lorca. El de *Piedra y Cielo* fue un hispanismo bastante disperso (como tenía que ser) que abordó muchos lenguajes de procedencia distinta: huidobriano, nerudiano, valeriano. A fin de cuentas, la homogeneidad se limitó al nombre y *no* a las palabras de cada poeta, diferentes entre sí (como tiene que ser).

Aunque sólo me ocuparé con tres obras en particular, creo que éstas ilustran muy bien el sentido del periodo literario que ~~va de comienzos de la guerra civil española~~ (para persistir con la referencia) al terrible "bogotazo" de 1948. Y no es que después se hicieran humo los piedracielistas, qué va. Pero ya es un homenaje reconocer que su agitación poética sirvió para que los más jóvenes en los años 50 comenzaran a empujar el codo e intentaran hablar con otra voz.

Esta historia no puede contarse sin Aurelio Arturo, quien no fue precisamente un piedracielista pero a quien los entonces antagonistas de Los Nuevos consideraron como un poeta fundador. Y sí que lo fue. Sus primeros poemas datan de 1930. Pero reacio a publicar un libro y ajeno a toda camaradería intelectual, Arturo pulía con paciencia unos cuantos versos e imágenes que conformarían *Morada al sur* en 1942.



Resulta comprensible que el medio literario de mediados del decenio del treinta *no* aceptara como poéticas las extrañas propuestas de este lenguaje. De arranque, un dato fundamental: la condición de intimidad del *hablante* y el carácter “privado” de una expresión que podía considerarse con toda justicia una fuente de autoridad sin seguidores. De ahí que los piedracielistas se lanzaran sin pestañear en su cacería. Aurelio Arturo era un rey del verbo sin reino ni súbditos. ¿Quién no se ha reclamado después descendiente directo de esas pocas páginas? Ya en el poema central del libro relincha un conocido: “Todos los cedros callan, todos los robles callan./ Y junto al árbol rojo donde el cielo se posa,/ hay un caballo negro con soles en las ancas,/ y en cuyo ojo líquido habita una centella./ Hay un caballo, el mío, y oigo una voz que dice:/ “Es el potro más bello en tierras de tu padre” (pág. 13). ¿No es acaso el mismo potro que monta algún personaje de los poemas de Jaramillo Escobar?

Por los intersticios de una retórica de mausoleos grecolatinos soplaba esta voz que, a la manera de la pintura *naïf*, producía desconcierto o desafecto. Porque tiene otros aromas y sabores; otras texturas, convencionales pero sonoras: tambores en lugar de pífanos. No hubo, pues, explicaciones; a lo más, indiferencia. Por eso el salto a un peligro actual fue menos difícil. Ahora parece harto sencillo burlarse de poemas con mármoles, bombos y platillos. Pero sucede que también hoy es aceptada la premisa de que la poesía de Arturo representa la “esencia” del trópico y que él era el único que podía revelarla. Tal vez convendría guardar todas las esencias y las sustancias en el cajón de los vocablos impertinentes. Cuando menos lo pensamos, ¡zas!, ahí aparecen de nuevo como la gripe o los hongos en los pies. Claro que es atractivo definir una poética con semejantes asistentes: “fulano llega a tocar la *esencia* de la realidad; mengano ha conseguido una palabra que capta la *sustancia*. . .”. Mejor hablamos con metáforas pedestres.

La obra de Aurelio Arturo tiene vasos comunicantes con la del chileno Juvencio Valle, autor de *El hijo del guardabosque*. Pero en Arturo hay un aspecto sensorial que gravita más: su lectura auditiva de la naturaleza nunca descifra, sino constata. Los poemas se alimentan y crecen como las plantas de un vivero, aprovechando al máximo el agua que las rodea y los susurros tiernos del jardinero. Apelaciones al lector o a los seres de un mundo que se despereza allí, en el espacio del poema. O son las canciones confundidas con los sueños (ritmos que sostienen el texto / palabras sueltas para quien coja el lazo) en el valle donde las fogatas chisporrotean y entonan lo suyo. Puede haber gritos, pero en verdad son rumores: “Eran las hojas y las murmurantes lejanías llenas de hablas,/ las lejanías que el viento tañe como cuerdas:/ oh pentagrama, pentagrama de lejanías/ donde hojas son notas que el viento interpreta” (*Canción de hojas y de lejanías*, pág. 48). Esta característica puede rastrearse tanto en *Morada al sur* como en los otros poemas que este libro acoge. No siendo una poesía de énfasis ni didáctica, se limitó a explorar los signos de un vocabulario apenas reconocido: “El viento ronda la casa, hablando/ sin palabras,/ ciego, a tientas,/ y en la memoria, en el desvelo,/ rostros suaves que se inclinan/ y pies rosados sobre el césped de otros días,/ y otro día y otra noche,/ en la canción del viento que habla/ sin palabras” (*Canción del viento*, pág. 54). Aurelio Arturo hizo lo que sabía —o supo lo que hacía— con autenticidad, al margen de cualesquiera coros del momento. Volvió a Silva para escuchar otros nocturnos y sintonizar otras noches (las que no parecen tener tiempo) sin pretender encerrarlos en ningún mito personal (como hacía, por ejemplo, Neruda, ese rey Midas). La cualidad reside en el oído buscado por esta poesía de hablante casi impersonal: “ocurre así/ la

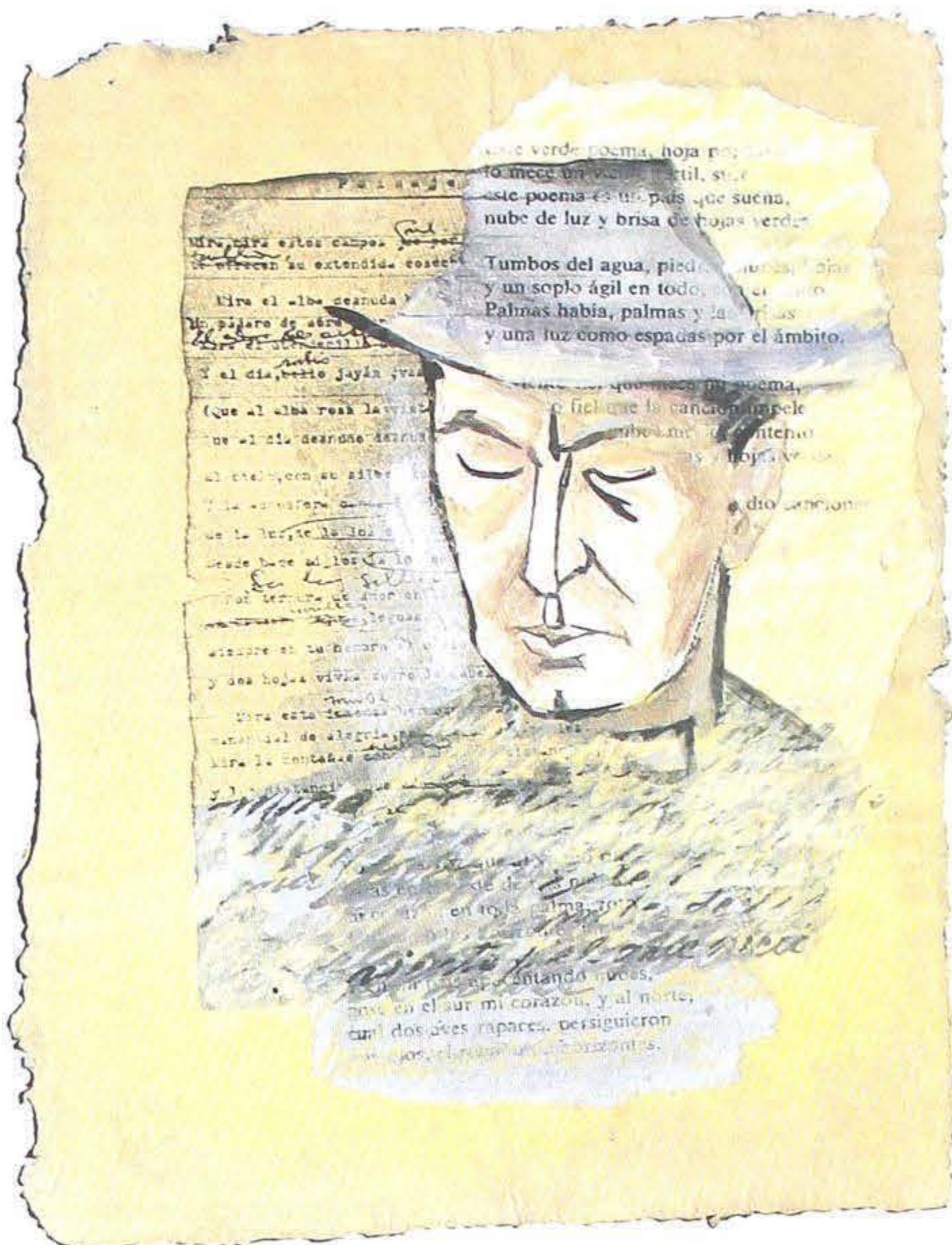
lluvia/ comienza un pausado silabeo/ en los lindos claros de bosque/ donde el sol trisca y va juntando/ las lentas sílabas y entonces/ suelta la cantinela// así principian esas lluvias inmemoriales/ de voz quejumbrosa/ que hablan de edades primitivas/ y arrullan generaciones/ y siguen narrando catástrofes/ y glorias. . . " (*Lluvias*, pág. 64). Tiembla la carne de que están hechas sus palabras.

Junto a la parquedad de Aurelio Arturo, las obras de Camacho Ramírez y Jorge Rojas muestran otras facetas. No sorprende tanto el que sean prolíficas, sino que dicha abundancia tenga su explicación en otros manantiales, sean Neruda o Jiménez. Si retomamos el criterio de fuente de autoridad podremos comprender por qué en un momento (del año 35 al 55, por decir) la poesía de estos dos piedracielistas podía proyectar un orden y convertirse en modelo o ejemplo de escritura, o en ambas cosas a la vez. No basta pensar en Arturo para percibir cómo una poética instituye con el tiempo un valor. También convendría preguntarse por qué la poesía de Eduardo Carranza pasó a representar el paradigma de Piedra y Cielo.

Distingamos, pues, lo que en cada uno hay de *sujeción a otras normas*, pródigas y voraces, y tratemos de explicarnos cómo los contrastes internos en cada obra influyeron en la merma de un magisterio poético.

Los dos volúmenes de Camacho Ramírez proponen una división que seguiremos paso a paso en esta lectura. No hay indicaciones de fechas de publicación y más bien se debe suponer que las nueve partes del volumen I y las cuatro del volumen II corresponden al orden cronológico o, en todo caso, al orden que sirve de guía al lector. El prólogo del primer volumen, firmado por Andrés Holguín, se atiene a lo literario, buscando la justedad en la opinión: "No fue sobrio en su expresión poética, pues deseaba transmitir un mundo caótico, angustiado, tremendo, convulso" (pág. 11). En cambio, en el prólogo del otro volumen, Alvaro Mutis prefiere tocar el lado personal y fraterno del poeta, destacando precisamente el poder que en esos años poseía: "la inagotable e incisiva pirotecnia verbal de Arturo [Camacho Ramírez], tras la cual, ya lo decíamos, escondía uno de los criterios más exigentes y certeros que en materia de letras se hayan conocido en Colombia" (pág. 17).

Si bien cada obra poética puede ser inscrita a mediano plazo en un discurso mayor —cultural, social, político—, hay obras que son más rápidamente codificables. Se insiste en que Neruda, Baudelaire y el Lorca del *Romancero gitano* (amén del dramaturgo) son las presencias distinguibles en Camacho Ramírez. No es menos importante indicar que la multiplicidad de discursos que se cruzan en esta poesía le otorgan un sentido de fraccionamiento controlado por un yo poético inalterable. Por ahí es que soplaba Neruda, insistente. En *Documentos de amor* hallamos casi todas las notas de esta poesía, empezando por un erotismo ligado a la mujer como sujeto que nace de las palabras del observador. Entrecruzamiento de detalles (cf. los senos: págs. 38, 43, 53) en un intento que resulta paradójico, pues se propone la totalidad del canto. Al principio tenemos a Caracolí sin Flor, personaje que se diluye poco después. Y luego asoman los distintos niveles retóricos, desde el melodrama pasional, mezcla de bolero y tango (*Escombros para un sueño*, pág. 51), al juego vanguardista en un espacio que le es ajeno por el supuesto control del lenguaje. Un ejemplo a la vista: "Ángeles puestos a secar/ en las azoteas/ abanicán la tarde/ colgada en las cometas" (*Elegía de ángeles*, pág. 58). Otro, que parece greguería: "Los pájaros/ estaban inventando el mediodía" (*Recorte de elegía*,



pág. 59). El poema que da cuenta de este sistema que opera por apropiaciones se titula *Movimiento de nubes*. Aquí la imagen arranca del barroco (“Estas que palabras como nubes. . .”, pág. 61) para deslizarse hacia un repentino quiebre (“Nube de carne de ámbar desolado. . .”, pág. 61). Al final se produce la iluminación: “— Este poema es nada más un viento:/ en red de nubes, ángeles caídos;/ en dibujos de nubes, tú distante” (pág. 62).

Estos datos recogidos y presentados a la manera de una colección de llamadas de alerta no son “defectos” en el contexto verbal en que se encuentran. Son, más bien, la materia que compone la mayoría de los poemas. Pero una lectura distante o contemporánea los identifica como muestras de un sistema poético totalizador que, contra sus deseos, permite ser desnudado ahí donde menos lo espera. En cierta forma *no* se propuso tomar distancia frente a sus modelos. Lo “grotesco” en el sistema de Baudelaire es el resultado de una operación antitética que concentra la fuerza de las formas clásicas con una audacia imaginativa que sólo habla de la dificultad que tuvo el romanticismo para perforar las prácticas usuales de la poesía francesa; la distorsión de la metáfora en Neruda es el eje de una palabra en cambio constante, autoalimentación, poetofagia. Desconfiemos, entonces, de las valoraciones categóricas. La poesía de Camacho Ramírez no ayuda a entender contra qué peligros se enfrentaba en su intento de apartarse de la retórica de Los Nuevos y qué flancos débiles ofrecía a los principiantes de poetas para que pudieran esquivarlos. Lo primordial, como siempre, es el lenguaje.

En *Los sonetos del azar* las combinaciones pertenecen a esa esfera de casualidades: “Vives al pie de la primera nube/ y tu rostro drolático se sube/ como un

buscan la anticlinal empedernida/ para formar su abstracta geometría,/ y alimentado por sus crudas lámparas/ sueña el mamut como un espectro frío/ en la cárcel neolítica del cuarzo,/ acomodando su conducta fósil/ a las futuras normas del museo” (*Origen*, pág. 127). Es el poeta en su faceta pública —o mejor: periodística— consagrada a “voltear” poéticamente los informes que el Estado le alcanza directa o indirectamente. Hallamos meras variantes de aquellas viejas odas y silvas como *A la vacuna*, *A la agricultura de la zona tórrida*. El petróleo es un pretexto para la exposición: “Porque el petróleo libra sus versátiles ondas/ en la sutil tortura de los laboratorios,/ bajo la serpentina presión del alambique/ desplegando la línea de su espectro gaseoso./ / Hasta obtener el grado de etílica pureza/ en la expresión delgada de las destilaciones/ que marcan su destino de acción y movimiento/ en espiral dinámica bajo el signo del hombre./ / Brotado de la piedra, huye al éter insomne por el tubo impasible de sordas chimeneas,/ en turbias explosiones de forma disgregada,/ desasido de toda material consistencia” (*Dinámica*, pág. 135).

El mismo recurso aparece en *Los gritos*, donde el yo poético se pone al servicio de distintos grupos sociales pero sin perder su condición de *adelantado*: “... tumba del sol moroso que alumbra este relato/ de obreros, campesinos, mineros, prostitutas,/ gentes de clase media, mordidos por el tiempo,/ y marco el paso duro de la revolución./ / No olvidéis que he cantado, llorando, sollozando,/ entre la carcajada burguesa que se escuda/ detrás del parapeto convencional de Dios” (*Un piano ardiendo*, págs. 154-155). Destacan nuevos juegos de palabras que denotan su procedencia: “... y sus hombres de fósforo azulado./ Solamente de fósforo a su lado” (*El cadáver exquisito*, Allegro, págs. 158-159: ¿el Villaurrutia de *Nocturno de la estatua*?); “El pez paciente panacea/ purificando pacificando...” (*El cadáver exquisito*, Andante, págs. 161-162: ¿Huidobro, Girondo?).

La vida pública y *Doncel de amor* tendrán un tratamiento posterior, mucho más amplio, en secciones del segundo volumen. Son el germen de otras obras. Pienso (no temáticamente sino en la forma: cuartetos de nueve sílabas) en el poema *Carrera de la vida*, ejemplo de una depuración y sencillez que en *La vida pública* rinden tributo a la anécdota que lo recorre: el evangelio de la prostituta baudeleriana según San Poeta, digamos. Y *Doncel de amor* es el tanteo previo a *Luna de arena*. En cambio, en *Oda a Carlos Baudelaire*, tan celebrada en sus días, destaca el dominio formal (rasgo de toda la producción de Camacho Ramírez) unido a la mirada tutelar de Neruda. Si *Las flores del mal* causaron revuelo en la Francia de mediados del XIX, el homenaje de Camacho Ramírez nos atrae tan sólo por esa destreza técnica que está ligada a determinada sensibilidad de lector de mediados del XX.

El segundo volumen lo abre *Límites del hombre*. Persiste el eco de Neruda (¿no tenía un libro llamado *Tentativa del hombre infinito*?) de manera dual. Por las imágenes: “Su sonido insistente de campana en la niebla” (*Comienzo de la sangre*, pág. 35); “Hay orillas de olvido naciendo entre sus cuencas” (*Vitalidad de la muerte*, pág. 36); “Galopo./ Sobre ángeles metálicos [. . .] con poemas colgando en las ventanas . . . ” (*Cándida inerte I*, págs. 64-65). Pero sobre todo por el ascendiente del yo gestador: “que tu sexo no se abra sino cuando me veas/ como a crin delirante que azota tus espaldas” (*Epílogos del mar II*, pág. 82). A la vez, hallamos de nuevo ese deleite en mimetizarse lingüísticamente. Todo puede entrar en el poema. Algunas veces por obra de la metáfora, otras por inclusión directa: “... reconocedme en este espectroplasma:/ yo soy un subafluente de sus nervios,/ una gota, no más de su marea,/ una

radiografía de sus besos" (*Cándida inerte* I, pág. 65); "... la sangre huye en pávidos tumultos,/ en afiladas hordas de resistencia y níquel..." (*Cándida inerte* III, pág. 68). Terminología médica o electrónica. El problema reside en que las llanas adopciones evidencian los distintos niveles de lengua que circulan por los poemas. Hay apropiaciones lícitas —poéticamente hablando—, pero también puede darse el peligro de una aglomeración de estratos verbales que empiezan y terminan sonando a tal o cual sistema lingüístico/poético.

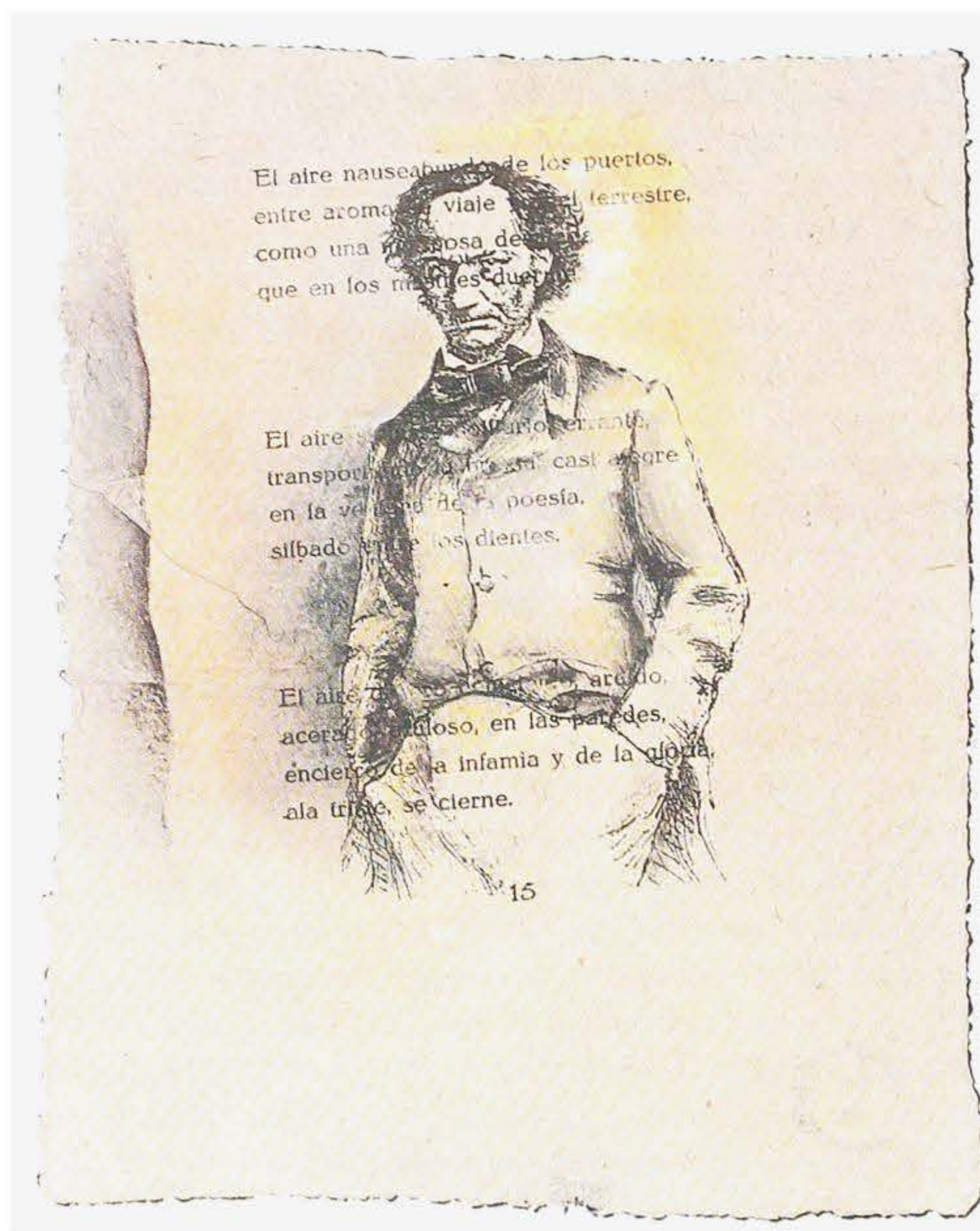
En *Carrera de la vida* entra ese tono coloquial mencionado a propósito de *La vida pública*. En el poema que le da título oímos al Parra de *La cueca larga*. O, de pronto, volvemos al preciosismo de un Rubén Darío con final borgesiano: "los deseos bajo el pelo de marfil patinado/ y la escoltan panteras de felpa cautelosa" (*Salmo y secuencia a Venus del Otoño* I, pág. 115).

Estos desbalances pueden verificarse mejor allí donde supuestamente deberían darse con naturalidad. *Luna de arena* fue un drama que se propagó por la Radiodifusora Nacional de Colombia. Ahora bien: todos los personajes parecen gitanos de Lorca y se comunican en metáforas. Se trata de una pieza para oírla sin hacerles mucho caso a los personajes. Debemos disfrutar del esperanto poético que anima la obra. Pero no falta el zumbido, agazapado: "A todas partes vengo,/ de todas partes salgo,/ llevando solamente/ los signos de mi canto" (pág. 227), que es una paráfrasis de un cuarteto de Lope ("A mis soledades voy,/ de mis soledades vengo,/ porque para andar conmigo/ me bastan mis pensamientos"). O, como una brusquedad, salta la cursilería: "Vendré porque tú eres el 'inri' de mi anhelo..." (pág. 236).

Asuntos del extasiado es la sección final del volumen. Así como en el ochenta por ciento de esta poesía hablamos de construcciones por apropiación, acá debemos señalar el despojo. ¿Los poemas breves son la recta última de una poesía que operó siempre por expansión y repeticiones? Es sintomático que los poemas intensos y concentrados pertenezcan a esa dama menos inflada de carnes y no tan apetitosa: "Detrás de aquella casa está la muerte/ con ojivas vacías como cuencas miradas/ sin el carbón del sueño,/ sin el oro del aire transparente.// La muerte así,/ la sola palabra tras la puerta,/ su nube desleída sobre el rostro del muerto,/ los ojos apretados" (*La muerte*, pág. 277).

El yo parece haber dejado la cátedra (o bajado del podio) para conversar en voz baja consigo mismo sin importarle tanto quién ha de oír sus sentencias. Y sin duda percibimos en este acto una transparencia que vuelve dócil su lenguaje, o más recóndito: "No salía.// Tenía largas batas de florones,/ un bolsillo, un espejo y una casa,/ un chaleco colgado en el ropero,/ un deseo secreto de enterarse.// Detrás del sanatorio/ vivía una amiga suya.// Se distraía por las calles/ como una anémona perdida.// Tenía camisas del antepasado,/ orejas de un amigo,/ la carta de un amante de su abuela/ y un retrato del hombre de las nieves.// A veces lo mostraba con orgullo/ cuando no la veían" (*La mujer distraída*, pág. 279).

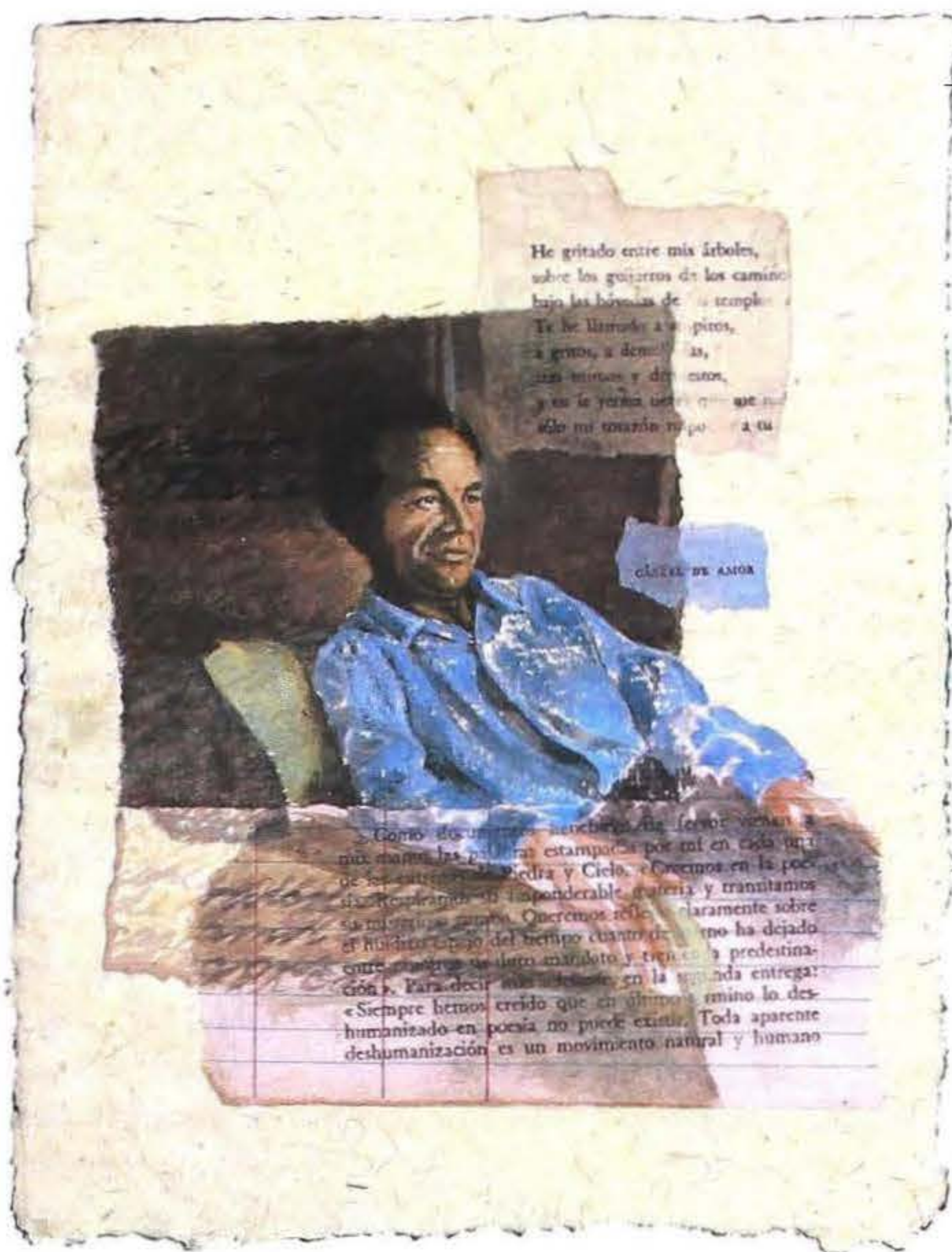
Los grandes personajes fueron reemplazados por seres comunes y corrientes que, como en el caso de *Lamento de los jubilados* (pág. 288), pasean su existencia genuina con absoluta franqueza. Son, ni más ni menos, el reverso de la literatura. Y por eso reclaman un habla sencilla para desprenderse de la vida como de una retórica artificial. Afloran, pues, otras zonas de lectura y no dudaría en afirmar que este equilibrio final de sus medios de expresión se lo debe Camacho Ramírez a una larga *des-posesión* de formas que antes ocupa-



ron su atención. La serenidad de la escritura es la del silencio inminente. El mismo yo lo reconoce con sabiduría: “Alguien tiró la botella en el mar,/ con un barco en el vientre;/ ella era como un mar con su naufragio,/ ballena de cristal con su Jonás indescifrable,/ mensajera de nulas certidumbres,/ de preguntas acaso canceladas,/ del siempre o del jamás” (*Botella sola en el mar*, pág. 289). ¿Cuál era la poesía? Poner en duda lo insospechable.

La diferencia entre la retórica nerudiana y aquella que tras Juan Ramón Jiménez remite a una selección de símbolos y tópicos de viejo cuño, es que quien se mueve en la órbita de Neruda (como Camacho Ramírez) delata de inmediato esa presencia, mientras que otros (como Jorge Rojas) pueden maniobrar entre diferentes clases de “exactitud” verbal: Góngora, santa Teresa, Jorge Guillén, Salinas. Incluso cuando Jorge Rojas “homenajea” a Huidobro (“mientras hay girasoles de cabezas caídas/ y humos como ríos, prendidos a la tierra” *Cartel de amor*, pág. 117) lo hace desde Valéry.

En este sentido, observamos a un artesano fiel a su oficio, exageradamente fiel quizá. Su *Obra poética* transmite esa pasión por ciertas formas hispánicas (aunque no olvidemos que tradujo *El cementerio marino*) que otorgan confianza o garantía poética a un círculo reducido de voces. Y no solamente por el soneto o la “tredécima” (de Rojas). En cada página podemos distinguir el empleo —límpido— de un vocabulario con funciones que se alternan. Por ejemplo, la pareja azul-aire entra en relación con pájaro (paloma)-rosa (espina), así como miel y sangre son un abanico que enlaza desde el agua (seminal) hasta la muerte. Las imágenes visuales, por su lado, se unen a las auditivas en las dos parejas espejo-sueño/voz-arpa. Esto, que puede sonar



esotérico o intrascendente, tiene una importancia particular en esta poética. Sólo me he limitado a indicar de pasada que ese vocabulario existe y es empleado variadamente por el poeta. Como en el caso de Camacho Ramírez, seguiremos el orden establecido en el libro, llamando la atención sobre aquellos elementos que causan un contraste para la noción de fuente de autoridad.

La forma de su huida exalta en principio el valor del yo poético, un protagonista que pregunta a lo Jiménez (*La barca*, pág. 12) o a lo Salinas (*El teléfono*, pág. 20). La insistencia en el nombrar como correlato del *ser* pasa en ocasiones del artificio a lo artificioso. Es el precio de un idealismo (¿vía Jiménez solamente?) que concede al yo del poema la actitud de *crear* todo a su alrededor: “¿Existirás? Yo pienso, luego existes, / aunque sólo yo existo” (*Primera forma de su huida*, págs. 31-32); “Tú también comprendías / al sentirte creatura de mi mundo” (*Tu muerte verdadera*, pág. 33).

Algunos poemas caen en un exceso contrario al de Camacho Ramírez, quien se relamía y empalagaba con cualquier frase que la sintiera poética en su hábitat. Por su parte, Rojas prefiere darle vueltas y vueltas a su tema hasta neutralizarlo. Por ejemplo, ese platonismo: “Lo más alto y más puro y luminoso / del mundo de mentira / —este de abajo / que en su eclipse de vida / sólo calca el sendero de la muerte— / en el límite externo de tu esencia” (*En tiempo de cristal*, pág. 51).

Algunos sonetos de *Rosa de agua* son magistrales. El primero equivale a una presentación del vocabulario simbólico antes mencionado: “Este es el cielo de azulada altura / y este el lucero y esta la mañana / y esta la rosa y esta la manzana / y esta la madre para la ternura. / / Y esta la abeja para la dulzura / y

este el cordero de la tibia lana/ y estos: la nieve de blancura vana/ y el surtidor de líquida hermosura.// Y esta la espiga que nos da la harina/ y esta la luz para la mariposa/ y esta la tarde donde el ave trina.// Te pongo en posesión de cada cosa/ callándote tal vez que está la espina/ más cerca del dolor que de la rosa” (*Lección del mundo*, pág. 59). ¿Quién habla? El sueño, naturalmente. Pero este libro ya abordaba otros temas, como el de la patria (*Mensaje*, pág. 93; *Honda patria*, pág. 94), que provienen del lado público de este yo poético que se da el lujo de transitar de la mitología (*La muerte del agua*, pág. 95) a la reescritura del tema religioso (*Crucifijo*, pág. 99, versión del conocido soneto “No me mueve, mi Dios . . .”). Esta es la inclinación más peligrosa de una poesía definida en términos de intimidad con el amor o lo numinoso.

Los tres libros de *Soledades* van a exponer más abiertamente estos rasgos. En el primero se juntan *La ciudad sumergida* (pág. 130), ejemplo de exactitud y medida, con *El cuerpo de la patria* (pág. 153), un poema nerudiano que habría sido impensable a fines de los años sesenta. Es más: también figura *Parábola del nuevo mundo* (Pág. 159), que es casi chocanescos y teñido de simbolismos. ¿La explicación? El poder afirmativo de ese yo creador que despliega su verbo por todos los rincones: “(En mí se juntan todos tus caminos,/ rosa de vientos, los profundos y altos:/ un erizo de rumbos soy yo mismo,/ saetas los senderos de tu paso)” (*Ausencia presente*, pág. 144); “Yo aún no era poeta/ pero los naranjos ya tenían idea del azahar” (*Salmo de la triste desposada*, pág. 147).

Esta presencia exacerbará sus dotes a través del crecimiento del canto público, como ocurre en el segundo libro con *Oda a Bogotá* (pág. 174) y con *Cartagena*, donde leemos: “Te digo sin embargo: Jorge Rojas/ trémulo el corazón de savias íntimas/ como los frutos cuando el sol los dora,/ con verso de celeste dinastía/ al norte de la patria te corona” (pág. 180). Tampoco escatima la poesía de ocasión, en *Vitral de azúcar para la ciudad de Cali —en la coronación de la reina mundial de la caña de azúcar*. ¿Qué tipo de yo se expresa aquí? El mismo, pero hinchado de verbena pueblerina: ¿quiere hacer poesía heroica?, ¿quiere arrumar en el ropero sus composiciones más personales? Antes el yo dialogaba con la materia que nacía de sus manos, como la arcilla. Ahora la hace pasar momentos que la ruborizan: “Perdóneme la abeja si cambio la dulzura/ de su panal, por esta de la caña de azúcar,/ pues mi padre Virgilio no ocultó que el poeta/ deba gustar de todas las mieles de la tierra” (pág. 185). Y todavía más: “En nombre del varón y de la tierra,/ de la cruz y la rueda redentoras,/ en nombre de la piedra,/ en nombre del amor y de la espina,/ en nombre de la madre y de la rosa,/ yo te coronó con mi poesía” (*Bogotá te corona*, pág. 189).

En el tercer libro, casi escondido, un bellissimo remanso. ¿Por qué será que la muerte invita no sólo al lirismo sino a la escritura más consistente? Oigamos esa justa voz: “No esperar la muerte para ser olvidado,/ sino asistir desde ahora mismo/ a que las gentes pasen sin saber/ por tu lado, por tu alrededor,/ aún por tu sitio.// Que tu lugar apenas sea/ el aire donde un día/ ha de crecer un árbol” (*Propósito*, pág. 225).

Desde el título, *Odas y elegías de Quiba*, manifiesta la misma dualidad entre el orden público y el privado. Por una parte, el yo se despacha: “Modifico los montes y dirijo caminos,/ igual que quietos ríos a través de los páramos . . .” (*Relación y ventura de las tierras altas*, pág. 250). Por otra, siente la necesidad de rezongarse: “. . . tallar el pensamiento/ como frío diamante y hacer de las facetas/ puras de la razón, un conjunto perfecto/ más por número y orden que por su iridiscencia” (*Epístola moral a mí mismo*, pág. 268).

Memorias de los días insólitos tiene un texto que explora la oralidad, la anécdota, la sorpresa. Es un poema de los años 60 muy en la onda de los nadaístas. El humor negro le sube el voltaje poético: “Todas estas imaginaciones me alejaron del tiempo físico cuya duración no hubiera podido soportar./ El barquinazo del atraco me hizo volver a la próxima realidad. Llegábamos por fin./ Puse la mano sobre su hombro y le dije: ‘Esta noche nos cuentas la lucha con el tiburón, cuando perdiste la pierna’./ Sólo me respondió: ‘Perdone, fue un hijueputa tranvía en Lima’ ” (*Convalecencia en una isla del Pacífico*, pág. 281). Esto confirma la extrema habilidad de Rojas para moverse como en su casa con varios circuitos del habla. En el mismo tono pero con toques oníricos se inscribe *La bella y la fiera* (que recuerda un poema de Nicanor Parra: *La víbora*). La maestría de Rojas con las imágenes está fuera de discusión. El problema, al parecer, ha sido siempre el no meter tijera a los poemas de corte juanramoniano (para no empachar con tanto símbolo) ni a los de largo aliento, demasiado expositivos. Por eso es que sus imágenes, certeras como dardos, se embarullan y pueden opacarse cuando más deberían brillar. Un ejemplo (del poema mencionado): “La voz y los movimientos eran sordos y lentos como en el fondo de un acuario” (pág. 287). La imagen es más que atinada, pero se asfixia en un bosque de imágenes que la comprimen.

Cárcel de amor es un libro de 1976 en el que se incluyen opiniones del autor acerca de su poesía y de la poética de Piedra y Cielo. Esto daría pie para un artículo anexo, pues habría que recalcar que se trata de la versión de Rojas sobre el movimiento piedracielista. En cambio ya *no* resulta sorprendente una afirmación del tipo: “es en mi tragedia *La doncella de agua* donde me encuentro en mi cabal expresión, por la multiplicidad del ego . . . ” (pág. 305), cuando en el conjunto volvemos a toparnos con un yo hecho a prueba de balas: “Unos beben como idiotas,/ otros beben como salvajes,/ yo, bebo como un dios” (*Embriaguez*, pág. 317). Y nuevamente el problema de oposiciones, pero esta vez entre un lenguaje apretado y lleno de vibraciones (*Soneto de desagravio a mi alma*, pág. 306; *Fragante soledad*, pág. 323) y otro que está impregnado de truculencia. Veamos los últimos versos de *Apóstrofe* (pág. 336): “Ya no puedes quitarme/ la vida en que te vivo,/ recuerda, que me has dado tus pechos/ más veces que mi madre” (versos que parecen bolero de cantina a las tres de la mañana, con voz aguardentosa). Estamos en esa cuerda floja sobre el abismo del “mal gusto” que un poeta como Vallejo olisqueaba tan bien, a punto de meter la pata en la huachafería y al mismo tiempo retorciéndole las costillas al lenguaje. Pero en la poesía de Jorge Rojas esto sí es un obstáculo, porque la aparición del “mal gusto” pone en guardia a ese nivel coloquial que ha sido excluido de antemano por “antipoético”. Construida precisamente contra los desvíos de una norma *selecta*, cualquier intrusión adopta la faz del escándalo. Y esto sucede hasta cuando trata de incluir ambos niveles en un mismo poema: “Jadeabas, chillabas, maldecías,/ exhumabas putrefactos vocablos,/ mientras bajo un dorado vello/ de joven cervatilla/ palpitaban tus ovarios de leona absoluta” (*Furia amadísima*, pág. 338).

Las tredécimas de *Y fue mi corazón* implican, en cierto sentido, una vuelta a *Rosa de agua*, con evocaciones quevedianas como *Todo esto es el amor* (pág. 369) o exorcismos en la línea de Gironde o, quizás, en la del capítulo 68 de *Rayuela*: “Arrullarama, hembra bráciturna,/ besabio amusable, me musilga/ clavicardia suaviña en dulcitura . . . ” (*Arrumullo*, pág. 367).

Estas irrupciones son las que plantean el diálogo —no siempre fluido— en el interior de la obra de Jorge Rojas. Definitivamente sus mejores armas las vela

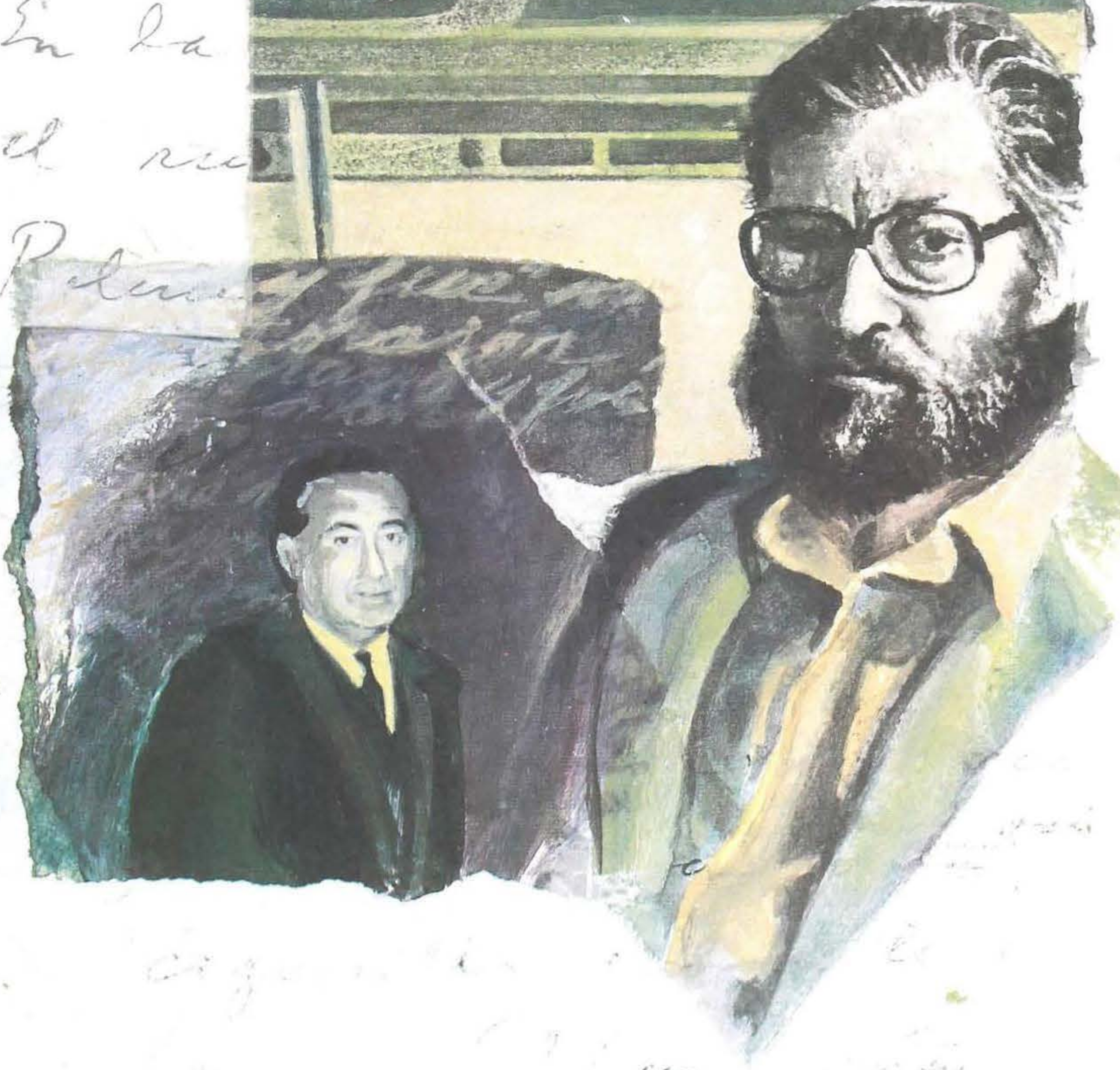
una palabra que comunica más el candor que la euforia: "Muerdo el pan, bebo el vino con tu nombre/ al tiempo entre los labios, y la uva/ y el trigo, me prodigan cuanto esconden.// En tu mano mi mano, la ventura/ me lees entre tus líneas, como ríos/ felices por tus ojos y la lluvia.// La entraña de la noche la adivino/ por la luz que me das, toda tu entrega/ de claridad se suma a mis sentidos.// Siento desde los pies a la cabeza/ crecer el alma transparentemente,/ colmar los huesos, la canción, la pena,/ mientras voy de tu vida hasta mi muerte" (*Clarividencia*, pág. 364). Este es el ritmo y la esperada canción.



Antes

Los ojos
a través
del
En la
el
Palacio

omullarame
benbela breitung
dunaki amparada
me musib
adunadid sho
dunama.



caja

caja

caja