

Paz, sirven de invitación a *Estoraques*. La muerte y el sufrimiento. La sed del hombre, más que de infinito, estaría ligada en la obra de Cote Lamus a una expiación, “a no quedar satisfecho con la sombra que finalmente se le abre en luz cuando ya no puede comunicarse” (pág. 436). Y de pronto, en medio de la rebeldía (“un acto” en Gottfried Benn, nos dice), el tajo del silencio. El que ya no se cierra, pero deja ver la luz de las palabras que sin querer lo pronunciaron.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. De ello dan prueba “germinativa” las distintas imágenes que en el libro apuntan al ámbito vegetal. Citemos primero la savia que nutre a la voz, para no mencionar al polen y las espigas: “los robles, mensajeros de savia” (pág. 68); “Las palabras fueron savia” (pág. 72); “duro sueño de madera, / como si hubiesen detenido el tronco / y anudado la savia” (pág. 75); “la mirada tierna de savia descubierta” (pág. 89); “tu silencio que hace crecer la savia de los árboles” (pág. 91); “soltar su cabellera de bosques / y bajar de nuevo por la savia” (pág. 95); “Yo necesitaba decirle en otoño que la savia descansa” (pág. 99); “lloras los árboles para alumbrar la savia” (pág. 103); “frescas hojas amantes de tu savia” (pág. 105); “A veces la savia nace entre mis manos” (pág. 108); “Seguir atando savia para continuar tus dedos” (pág. 116); “en Segovia murió la savia de repente” (pág. 124); “te ibas llenando de todo, crecías; / e ibas llenando de savia” (pág. 126); “la savia y la sangre / caminan, materiales, por el cuerpo” (pág. 143).

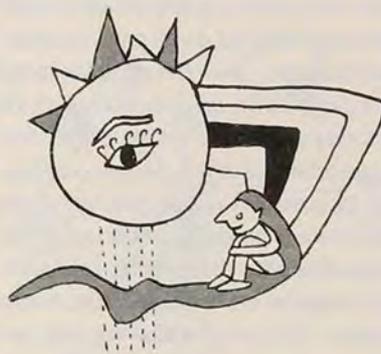
Luego, la referencia vegetal: “Oías tanto que eras vegetal” (pág. 72); “la voz de Mayra echada en tierra en el verano / es vegetal como la yerba” (pág. 83); “absueltos por su vida vegetal, / por su madera blanda, por su existencia en rama, / donde escribiremos nombres, citas, playas” (pág. 97); “era vegetal mi corazón” (pág. 105); “mis casi vegetales ocho años” (pág. 116); “el vegetal no en tu oído” (pág. 121); “Te acercaste a mi vida como un vegetal” (pág. 123); “no sabía que la tierra envía mensajes vegetales” (pág. 129).

Y la siembra: “En su alma había sembrado alondras” (pág. 79); “creciendo con mis sueños y todos mis pájaros sembrados” (pág. 96); “para ver después de ti una montaña / hecha volcán, sembran-

do ángeles” (pág. 101); “sembrabas tu voz entre la arena” (pág. 113); “Padre sigue sembrando árboles” (pág. 133).

2. Hay, sí, un verso curioso, nerudiano al cien: “Me persigue esta campana constelada de espigas” (pág. 120). Y en el mismo poema, titulado *Viajando en tu nombre*, vemos dos versos que fingen un retorcimiento a lo conde de Villamediana leído, claro está, desde isla Negra: “esa luz culpable que todo lo borra / porque lo puro está en la culpa donde yo te quería” (pág. 121).

3. “El mejor amuleto está en tu mano”, de Mejía Sánchez, en *Te pido la mano* (pág. 86); “Déjame lo pequeño, lo que es tan tuyo por pequeño; / lo brevemente hermoso donde afanas tu cuidado”, de Caballero Bonald, en *Oración* (pág. 91); “No te pido eternidad, te pido el tiempo”, de Valente, en *Viajando en tu nombre*” (pág. 120).



4. “[...] me busco en los escombros y te busco: / dame la otra ceniza, el Caín en la frente”, versos de *Viajando en tu nombre*, pág. 122.

5. “[...] olía a trigo / como si anticipara las espigas” (pág. 78); “Asomábase a las cosas como espiga / que siente en su cuerpo el pan” (pág. 79); “Tallo a tallo, espiga a espiga” (pág. 108); “Os digo que no sé dónde comenzó la espiga” (pág. 128); “Os repito que no sé dónde comenzó la espiga” (pág. 129).

6. “No vayáis a decir: ‘Es un cordero’. / Si lo decís tampoco objeto nada. / He amado feroz, humanamente / y aún creo en el ángel de la guarda” (*Autobiografía*, pág. 175). ¿No habría leído Cote Lamus el clásico de Rafael Alberti: *Sobre los ángeles*? ¿O es que los poemas del gaditano resultaban mucha oveja negra para la España franquista? En cambio *Los ángeles y la claridad no saben de los sueños* (pág. 176), poema muy balanceado y sin excesos, estaría más cerca de *A modo de esperanza* (1955), primer libro de J. A. Valente, que de aquella “poética de Vallecas” (de Alberti y sus amigos pintores, sobre todo Maruja Mallo) de la década del treinta.

7. Para no hacer mudanza en la costumbre, la simbólica espiga también se hace presente: “Yo creía que tenías entre tus manos / una cuerda y un trompo y una espiga / y un rumor de mucho cielo en tus oídos” (pág. 219); “el pan / que como el sol descende de la espiga” (pág. 230); “Al mirarla uno se pregunta cómo era de espiga; / y uno la mira, cuidadosamente le da nombres” (pág. 246); “la palabra pugnando por salir, como espiga que se curva” (pág. 264).

8. El Neruda de *Alturas de Machu Picchu* está aludido en el tercer verso de *Estoraques VII*: “El hombre nunca estuvo, pero están sus sueños”, que responde al clamor nerudiano del Canto X: “Piedra en la piedra, el hombre / dónde estuvo? / Aire en el aire, el hombre, / dónde estuvo?”.

Semejanzas de la muerte

Antología

Jorge Isaacs

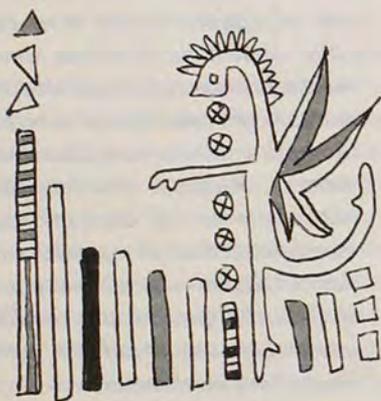
Miguel Méndez Camacho (selección)

Universidad Externado de Colombia,
Colección Un libro por centavos,
núm. 15, Bogotá, 2005, 69 págs.

El Divino Octavio afirmó alguna vez —con sagacidad endemoniada— que el Modernismo fue para Hispanoamérica la revolución romántica que, en tonada de Nat King Cole, jamás, jamás, jamás (ni siquiera quizás, quizás, quizás). La observación no sólo es atinada sino principalmente histórica. Juan de Arona, seudónimo de Pedro Paz Soldán y Unanue (1839-1895), fue poeta romántico aunque es más conocido por su *Diccionario de peruanismos* (1884). Don Ricardo Palma (1833-1919) también fue tocado por la musa, pero su inspiración auténtica se dio en el terreno de lo que él bautizó como las tradiciones. Cito a dos paisanos porque en el soneto *Colombia [I]*, Jorge Isaacs pone un epígrafe de Arona: “Colombia, que de América es faro”. Toda la segunda mitad del siglo XIX está sacudida por esos deseos, encomiables sin duda, de la búsqueda del ser de una nación. Pero de tanto busca que te busca terminan sien-

do callejones sin salida del lenguaje y, por lo tanto, seductores *hasta la pared de enfrente*.

El mismo “desfase” se verifica en la poesía en verso de Jorge Isaacs, frente a la elegante contundencia de *María* (1867). Igual “desfase” se da entre *Tierra de promisión* y *La vorágine* (1924), aunque no sé si José Eustasio Rivera estaba pendiente de este tajo estilístico. Es cierto: las obras de peso bastan y sobran en cualquier circunstancia. Uno entra en el bordado poético de *María* y no hay necesidad de fijarse en el más aparente desfase con relación a las obras europeas. Igual sucede con *La vorágine* y su fusión de naturalismo (descripciones de la degradación, la denuncia social) con la estética modernista (esos atardeceres en la selva, lujos de la prosa).



Y de los poemas en verso, ¿qué? Como *todos* los poetas de impulso romántico en Hispanoamérica, Isaacs no se libra de los tópicos: el paisaje regional, con río y sin río; la patria como creación que se aleja, fantasma conceptual, pese al esfuerzo colectivo y a pesar de que “veloz y fulgurante pasa / De Bolívar su sombra” (pág. 62); el amor como un helado caliente —a lo Quevedo— de sabores surtidos (voluptuosos y culpables) y coronado con una *cherry* jugosa: la castidad.

El legado romántico en verso adquiere sentido diferente si nos detenemos a ver por dónde se le escapan las dudas y las confidencias. Un anticipo de la prima Agueda, de López Velarde, fue entrevistado en

sueños por *El primer beso* (págs. 30-36). En cambio esta estrofa sí que parece soñada por Nicanor Parra:

*Llegó al fin el domingo:
Pequé en la misa
Porque estuve pensando
Mucho en mi prima.*
[pág. 34]

Casi todos estos poemas son intercambiables (el domingo y la misa, ¿no suena a valsecito peruano?) porque apuntan sin sospecharlo a la unidad por encima de la diferencia. La cultura popular del verso escrito lo será de las canciones que conocerán otra forma de difusión con la llegada de la industria discográfica. ¿Quién diría, por ejemplo, que *La duquesa Job*, de Gutiérrez Nájera, iba a tener parentela neoyorquina en esas chicas plásticas “que cuando se agitan / sudan chanel number three”, al decir de Rubén Blades y Willie Colón? No hay nada nuevo bajo el sol ni bajo la luna. En los álbumes (dedicatorias, rúbricas, chismes de la poesía) se pueden rastrear las líneas inesperadas de esa época. En el *álbum de Mercedes* me recuerda un pasaje de García Márquez. El poema tiene cuatro versos: “Mercedes hacen los reyes, / Mercedes sueña el amor, / Mas mercedes como tú... / ¡Sólo puede hacerlas Dios!” (pág. 58). En *Muerte constante más allá del amor*, Onésimo Sánchez conoce de esta manera a Laura Farina:

Su hija salió al patio al oír el saludo. Llevaba una bata guajira ordinaria y gastada, y tenía la cabeza guarnecida de moños de colores y la cara pintada para el sol, pero aun en aquel estado de desidia era posible suponer que no había otra más bella en el mundo. El senador se quedó sin aliento. —¡Carajo —suspiró asombrado—, las vainas que se le ocurren a Dios!.

El amor, tema romántico por excelencia, sólo se vuelve arte en la canción popular. El verso despliega los tópicos y en algunos momentos acierta como un billar a tres bandas:

el soneto *¿Soñé...?* (pág. 10), con su comienzo auspicioso (“He soñado feliz que a tu morada / Llévome en alta noche amor vehemente: / Creí aspirar el delicioso ambiente / De moribunda lámpara velada”), se enlaza con el soneto *De invierno*, de Azul, donde Carolina está algo así como “apelotonada en el sillón” a la espera del amante². Interesa la frase que inicia el primer terceto: “Trémulo de emoción...”. Cualquier peruano con un mínimo de saber criollo puede asociar de inmediato esa frase a la letra del vals *El plebeyo*, de Felipe Pinglo:

*Trémulo de emoción
dice así en su canción:
el amor siendo humano
tiene algo de divino,
amar no es un delito
porque hasta Dios amó.*



¿Plagio cometido por Pinglo? No lo creo. Digamos que la frase, en Isaacs y en el compositor de vales criollos, es un obsequio del sentir popular³.

Veamos ahora algunos de los tópicos amorosos. El de las pasiones encontradas: “Te vuelvo a ver, y tu belleza en vano / Provoca mi secreto frenesí: / Antes que mancillarte en mi locura, / Aún me resta valor para morir” (*¡Siempre contigo!*, pág. 39). Augusto Polo Campos compuso su vals *Cariño malo* siguiendo la misma pauta: “Hoy, después de nuestro adiós, / hoy volví a verte, cariño malo, / y se ve en tu reír / que aún no sabes cuánto he llorado...”.

Otro tópico es el mírame y no me toques: “A la eterna amistad que así me juras, / Tu desdén y tu olvido ya prefiero. / ¿Sólo amistad tus ojos me

ofrecían? / ¿Sólo amistad mis labios te pidieron?" (*¡Sólo amistad!*, pág. 45). Y uno imperecedero (Frankenstein y Drácula forman la asociación de románticos del más allá) es el tópico de la necrofilia: "En vano la besé; no sonreía: / En vano la llamaba; no me oía... / ¡La llamo en su sepulcro y no despierta!" (*¡Ella duerme!*, pág. 51). La Guardia Vieja tiene, con guitarra llorosa y cajón funebrero, un vals que le va pintado a este poema: *La flor marchita*. La amada quiere dormir en el cementerio, donde ha sido enterrado, un día antes, su amor: "Yo temo separarme del lecho en que reposa / mi idolatrado amante que ayer me dijo adiós; / al lado de su tumba está la de una hermosa, / y temo que en mi ausencia de amor hablen los dos".



Finalicemos con una nota menos triste, aunque bien trágica. En *Deméter*, la voz romántica aún ligada a un paisaje no contaminado por la modernidad puede darse el lujo de pedir la fuerza natural para su tumba: "Sobre la verde falda del otero / De naranjos cercad la tumba mía, / Do arrulllos se oigan al morir el día / Y trisque y zumbé el colibrí pampero" (pág. 67). En el caso de *El guardián*, otro vals de la Guardia Vieja, la voz no pide más que el anonimato. ¿Desaire pasional? De hecho. Pero también mucha angustia, existencia finita y punto: "Yo te pido, guardián, que cuando muera / borres los rastros de mi humilde fosa; / no

permitas que nazca enredadera / ni que coloquen funeraria losa...".

Y sin embargo el recuerdo, ya lo sabía Jorge Isaacs, puede ser poderosísimo.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, pág. 64.
2. Mi amigo Lauro Flores, mexicano malpensado y por ello poético, dice que el adjetivo dariano señala la forma en que Carolina se halla en el sillón: como en contorsión esférica. Pero insiste, a la vez, que el pícaro Rubén recurre al coloquialismo para insinuar que Carolina está desnuda, como "en pelotas" (frase literal para los varones pero metafórica para las damas).
3. Mis citas de vals peruanos provienen de una edición hecha seguramente con algo de cariño y escaso respeto a las letras o al conteo de sílabas: *Selección de vals criollos*. Recopilados por Antonio Basso, Lima, Ediciones Díaz, 1972.

Un precario equilibrio

El derviche y otros poemas

Jorge Cadavid

Elkin Restrepo (prólogo)

Común Presencia Editores, Colección Los Conjurados, Bogotá, 2007, 75 págs.

Herbarium

Jorge Cadavid

Piedad Bonnett (prólogo)

Gente Nueva Editorial, Bogotá, 2007, 93 págs.

En una nota publicada hace algunos años, "Los derviches giróvagos", Jorge Cadavid explica de mil maravillas la historia del poeta Rumi y sus patas (Lima dixit) en el contexto de la mística islámica que hemos de llamar *sufismo*. En el siglo VIII, cuando empiezan las oleadas de expansión musulmana del norte de África a la península de ahí no más, tendrá su origen esta introspección

en una zona no árabe sino persa. No sorprende en ningún sentido el hecho que las técnicas de esta corriente —la danza que lleva al éxtasis, la repetición de azoras del Corán— rocen las de un monasterio Zen. Si nuestros sueños están regidos por los bordes de la imaginación y la época que nos ha tocado vivir, también así los anhelos de una comunicación única e intransferible y la búsqueda (espera vigilante, más bien) del *satori*. Cadavid no necesita muchas páginas para describir, con precisión, este festín de la trascendencia:

El rito del iniciado comienza al despojarse del traje civil y revestir el hábito: blusa, chaleco y falda acampanada blancos, faja de color que los Derviches se ayudan a ceñir entre sí, manto de algodón en el que majestuosamente se envuelven, para tocarse al fin con un cilindro de piel ocre. El color blanco de la túnica simboliza la mortaja o sudario; el manto negro con el que se cubren, la tumba; el gorro cilíndrico marrón, el cipo o columna fúnebre que en los cementerios otomanos remata el sepulcro. La danza celestial —sama— es para el Derviche girador una ciencia que incluye una metafísica, una ética y una hermenéutica¹.

Como en cualquier historia de la senda gnóstica (esotérica sería más correcto pero este adjetivo ya sueña a Carlos Santana, que ve ángeles hasta en la sopa), la ruta que se aparta de la ortodoxia, los místicos siempre la pasan *remal* (para decirlo con acento de Castilla la Vieja): Juan de Yepes, Teresa de Ávila, Miguel de Molinos o Hussein Mansur al-Halláj, nadie se escapa².

Una cosa es tratar de explicar en prosa lo que hacen los derviches, esos trompos humanos de la macumba persa, y otra es mandarse por la senda de la lírica a ver si ésta responde. Cadavid lo intenta en *El derviche y otros poemas*, y sale mareado como piragua en remolino. El ritmo frenético de un ságorico cosongo le habría dado, me parece, una