

2002, llevaba el Dim 45 años sin mojar una corona— que nos sirve de reflexión e inspiración resignada a los hinchas santafereños. Pero, en el fondo, los temas son lo de menos. Al final, todos acaban ardiendo en la pira apasionada del amor por los colores, los recuerdos imborrables, las figuras que se crecen hasta dimensiones míticas y todo lo que constituye el dolor y la dicha de la afición al fútbol.

Este volumen entretenido y diferente demuestra que, si bien el Dim sólo pocas veces ha podido formar alineaciones superiores a las del Nacional, cuenta al menos con una nómina de escritores fervorosos que suplen con su pluma lo que los jugadores no siempre consiguen con los guayos.

DANIEL SAMPER PIZANO

Lo que la poesía no da, la locura no lo ampara

Amanecer en el valle del Sinú. Antología poética

(selección y prólogo de Carlos Monsiváis)

Raúl Gómez Jattin

Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004, 181 págs.

Arde Raúl. La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin

(edición trilingüe: español, inglés, francés)

Heriberto Fiorillo

Editorial Heriberto Fiorillo, Bogotá, 2003, 471 págs., il.

Acercarse a la obra poética de Raúl Gómez Jattin es un acto placentero aunque, bien vale insinuarlo, puede traer aparejadas (según la resistencia de los lectores) la inquietud y el estupor. Pero siendo ficción, toda poesía difiere de modo tajante de una obra testimonial, por más que los charangos del caso —Oscar

Lewis, Truman Capote, Miguel Barnet, Norman Mailer, Elena Poniatowska— lancen con el parecido de sus cuerdas unas melodías de distinto timbre. Empecemos un periplo.



El narrador Gregorio Martínez (Goyo, para sus patas), autor de crónicas de sabrosura, empezó su carrera con un libro de cuentos sobre Nazca¹. Luego publicó su texto más famoso: *Canto de sirena* (1977). ¿Por qué decir “texto”? Porque, a pesar de que sigue la receta de la novela testimonio (grabadora en ristre), el resultado es menos polémico que en otros casos. Es la historia sencilla de Candelario Navarro, “un campesino moreno que hace 82 años transita por las pampas de Ica y Nazca”². Esta obra se deja leer más como novela y menos como reivindicación social, salvo el testimonio del placer de la vida y las palabras. En ningún sentido hemos de apelar a la autoridad de Candico Navarro para el estudio sociopolítico de los padecimientos de un miembro de la comunidad negra del Perú. Gregorio Martínez había creado un personaje de palabras a partir de una persona de carne y hueso que había padecido su porción de la realidad, una realidad siempre ancha y ajena (según la fórmula indigenista de Ciro Alegría). Y este protagonista de *Canto de sirena* se había independizado de la realidad silvestre y terrible para habitar un mundo en el que lo ajeno era propio y el sueño más angosto adquiría dimensiones mayores. Difícil, entonces, que esta obra sea leída, de ma-

nera exclusiva, desde una clave antropológica. Lo contrario sucede con *Erasmus: yanacón del valle de Chancay*, estudio etnológico que vio la luz tres años antes que el libro de Martínez y en cuya presentación leemos que “Jorge Carbajal logró, debido a su tesón y entusiasmo, recopilar entre agosto y diciembre de 1963 los datos que han servido para organizar esta biografía”³. Pero la vida escrita de Erasmo Muñoz no sólo es producto de los historiadores del Iep que aparecen en la carátula del volumen. La misma presentación señala que “también Rogger Ravines y José Mejía, nuestros actuales colaboradores, han contribuido a editar, ordenar y completar el trabajo” (pág. 14). Aquí la autoría del libro pertenece más al rubro “historia social peruana” que a la creación de un hilo narrativo con sustancia literaria. ¿Es posible que *Erasmus* pueda ser leído dentro de unos cien años como una novela? Lo dudo. Pero de las fronteras de formas y géneros es mejor no hablar, porque esas líneas son muy finas (por no decir finitas y confundir más las cosas). Sin embargo, aquí debemos coincidir con aquel viejo y ciego poeta sudamericano, como le gustaba definirse a Borges: si la *Summa teológica*, de santo Tomás de Aquino, se leyó alguna vez con la piedad que provoca una verdad absoluta, cierto es que ahora sólo puede ser leída como una ramita de la literatura fantástica. Por otra parte, dudo que *La vida es sueño* y el *Quijote* se presten, dentro de quinientos años, a lecturas teológicas y psiquiátricas y nada más. Establezcamos una miniteoría sobre el valor poético: de la resistencia de una obra literaria a ser leída como testimonio (antropológico, o el que sea) dependerá su duración dentro del terreno (nunca absoluto, insisto) de la ficción. No hay nada escrito con tinta indeleble.

¿Qué relación existe entre la prosa de ficción de *Canto de sirena* y los poemas de Gómez Jattin? Pues la misma que existe entre éstos y una obra como *Relato de un naufragio*, de García Márquez, cuya primera edición en Tusquets de Barcelona es de

1970; delante de mí descansa la edición número treintainueve, de 1998. En la contraportada nos enteramos del asunto y de cómo este reportaje periodístico se convirtió en una denuncia política que le costó la gloria y la carrera al náufrago y el exilio al futuro premio Nobel. Sin embargo, y esto es lo que deseo recalcar, el atractivo y las numerosas ediciones de este librito se deben a sus bondades literarias y no a la acción épica o ideológica, aunque ésta no haya desaparecido. Y si no ha desaparecido su tono de crónica periodística, con el paso del tiempo ese tono ha pasado a engrosar las filas de los productos artísticos (los notables, me refiero). Si alguien busca en la actualidad esta obra no es para enterarse de las mentiras al uso en nuestros países latinoamericanos sino para degustar la destreza narrativa del autor colombiano. El testimonio de Luis Alejandro Velasco, a través de la recreación verbal de García Márquez, ha sufrido una transfiguración completa: en un principio el náufrago era el accidente y el hombre "real" era la substancia; de a pocos el náufrago como entidad impersonal se torna substancia y el nombre "real" cae en el olvido. Muchos lectores se suelen confundir porque en otros textos puede resultar difícil la separación de los cuerpos: el textual y el biográfico. Conviene poner todas las cartas en la mesa antes de enfrentarnos a la lectura de este par de libros cuyo protagonista es, como autor y como sujeto de estudio, Raúl Gómez Jattin.

Volvamos un momento a la década de los setenta. Muchos lectores de mi generación recordarán que un par de años después de la aparición de *Cien años de soledad* (1967) hubo un *best seller* del que sólo la memoria se acuerda: *Papillon* (1969), de Henri Charrière. No recuerdo en qué año saldría la versión castellana, que era un libro gordito e impreso en papel modesto y con letra pequeña. La película de 1973, con Steve McQueen y Dustin Hoffman ocasionó comparaciones sin término, sobre todo respecto del dedo que se queda literalmente en la taza por-

que era de un leproso y también sobre la forma en que la película insinuaría el lugar, protegido de la luz, donde Papillon guardaba lo más valioso. Pero lo decisivo aquí tiene que ver con una actitud vitalista (que será también la de Gómez Jattin) que viene del decenio anterior, el de los *hippies*. ¿Cómo aprendimos a discriminar la "buena" literatura de la "mala"? Hablo en el nombre de un rincón que se llama el patio de Letras de la Universidad Católica de Lima, en la Plaza Francia, en el otoño de 1971. Cuando uno tiene diecisiete años (era más o menos la edad en que los miembros de mi generación entraban en la universidad) la cosa era así: discutir la diferencia tajante entre un *best seller* como *Papillon* y una verdadera "obra de arte" como *Cien años de soledad*. No creo que entendiéramos la distinción literaria, pero la búsqueda de la "pureza" artística nos guiaba. El inconveniente era que Charrière decía en el prólogo que él había vivido todo lo que allí contaba y que por eso mismo lo había contado: porque lo había vivido y le daba rabia que otros "escritores" ganaran dinero con la pura fabulación "autorizada", si acaso, por la señorita fantasía. El vitalismo, entonces, era también un arma para nosotros; no sabíamos aún que no la habíamos inventado, pues la premisa de autenticidad venía nada menos que de los viejos románticos que lloraban a mares. Nuestra apuesta era por *Cien años de soledad* porque tenía una estructura (Dios santo: ¿le debemos algo al estructuralismo, entonces?) de la que carecía la simple acumulación de anécdotas de Charrière. Además San Vitalismo salvaba estos pellejos gracias a otro viejito: Henry Miller, con sus *Trópicos* y su *Big Sur*. Recordemos aquel salto que jamás debe darse: del yo del texto al yo biográfico. Cuando el cholo Vallejo habla en *Trilce* de las paredes albicantes de la celda, nuestra experiencia de los poemas se amplía al enterarnos de que el Vallejo nacido en Santiago de Chuco sufrió pena de cárcel. Esta reclusión se "nota" en muchos poemas de *Trilce* y les da

una característica que, de ignorar el dato, no se revela al lector pasajero ni al lector que cavila. ¿Eso significa que el "dato carcelario" deviene fundamental para el disfrute de *Trilce*? Pues no, qué va. Será interesante para un "entendimiento" distinto de algunos poemas del libro. Pero la ecuación vida y obra sigue siendo complicada. ¿Qué hay, por cierto, de aquellos poemas en los que Vallejo no sólo *contrata* a un yo que hable y se identifique como César sino que además le ponga un apellido que ostenta todas las letras del apellido del autor? Pues no pasa nada, salvo para los lectores que están dispuestos a seguir leyendo *Piedra negra sobre una piedra blanca* ("Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo...") como la premonición fatídica de este increíble *Cholo mundi*. ¿No era que el autor vivía en París y no es que todos, tarde o temprano, nos vamos a morir, con o sin aguacero? Sobre el yo en la poesía de Vallejo pesa una sombra de valsecito criollo que no se va ni con una lavativa de las brujas de Cachiche. ¿Qué pasa si salimos del territorio de la ficción y entramos donde las papas queman? Esos tubérculos tienen título: *Confesiones*, del obispo de Hipona. Veamos un fragmento de la adolescencia de Agustín que se refiere a "La dañina holganza de Tagaste", el episodio en los baños que tiene que ver más con la literatura:



He aquí con qué compañeros yo ruaba las calles y las plazas de Babilonia y me revolcaba en su cieno como en cinamomos y un-

güentos preciosos. Y por pegarme más tenazmente en este visco, hollábame el enemigo invisible y me seducía, seducible como era. Pues ni aun aquella mujer que ya había huido de en medio de Babilonia y andaba demasiado lenta aún por sus arrabales, quiero decir, ni aun la madre de mi carne, que me había aconsejado la pureza, tuvo cuidado, no obstante la revelación confidencial de su marido, de encerrar en los lindes del amor conyugal, puesto que no podía rebañarlos a cercén, aquellos mis instintos pestíferos en que ella presentía escollos y peligros futuros...⁴

El pasaje viene de maravillas porque Gómez Jattin le habría dado un sentido más que existencial, considerando que su pasión literaria se formó en la biblioteca de su padre y contó siempre con el apoyo inconmensurable de su progenitora (ni Freud solucionarían este enigma de los mimos). Detengámonos una pizca en los "instintos pestíferos" de que nos habla el yo biográfico del pasaje. Y es que el yo de san Agustín y el yo textual quieren ser una sola entidad en un escrito que no propone otra verdad que la de sus palabras. Sin embargo, uno puede preguntarse con justeza: ¿qué pasa si el yo, para convertir en más dramática su prueba, decide cargar las tintas de esos "instintos"? ¿Alguien podría negarlo? ¿Quién podría afirmarlo? Es tan sólo un texto confesional, y desde la construcción de ese sujeto que enarbola el habla como el pan de la eucaristía surgen ya los reparos, surgen las *incomodidades* de un lector dubitativo. ¿No es acaso un recurso similar al de Alonso de Ercilla en *La araucana* (1589), donde está obligado a poner a los mapuches a la misma altura épica que los conquistadores porque de lo contrario no habría ninguna tensión narrativa? De eso mismo estamos hablando aquí.

El yo textual de los poemas de Gómez Jattin no tiene nada que ver con el yo biográfico. A pesar de saberlo o sospecharlo, muchos lectores se preguntan con curiosidad ge-

nuina si el yo biográfico hizo lo mismo que hizo con la burra el yo textual. Esto es confundir aquello que merece quedarse en la escritura, allí donde vive con hábito propio. Pero hay algo más que tiene que ver con nuestra reflexión previa. Hay poemas o conjuntos de poemas que no admiten una lectura desde la poesía sino desde el testimonio de un yo textual que fue creado, he aquí la paradoja, con fines poéticos. En el extenso mar de sus cuadernos ológrafos, Luis Hernández (poeta peruano que ofrece algunas analogías con la vida y la obra de Gómez Jattin) construyó muchos textos que, siendo registros de la droga o las clínicas, se vuelven (para mí) reacios a la lectura poética. Insisto en ello y doy fe de mis intereses literarios, mis prejuicios, mi ideología: sé que otros lectores pueden aceptar como artísticos los mismos textos de Hernández que yo discrimino. ¿Quién tiene la razón? Ni uno ni otro, sino todo lo contrario (así lo fraseó, en profecía o augurio, un presidente mexicano). La razón, si de ello se tratara, la posee la Cucaracha Martina y su escoba mágica: el tiempo. Ha llegado la hora nona, que se dice; agarrarse, por favor, del timón de la nave existencial.



Heriberto Fiorillo ha armado un libro de lectura absolutamente fascinante, que es muy difícil de soltar. Hay un precio, sin embargo. El escritor y periodista barranquillero, director cinematográfico (cinco cintas en su haber), propone un abanico de voces testimoniales concebido con respeto y rigor, producto de investigación y numerosas entrevis-

tas. Al lado de este apasionante *collage*, la crónica individual (e individualista) de Vladimir Marinovich Posso, *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin* (1998), se reduce a un apunte de importancia relativa y se ve como la balsa Mambo-Tango de Ernesto Guevara y Alberto Granado frente al barco amazónico de Fitzcarraldo, incluidas la orquesta y la diva⁵. Ese carrito de fórmula uno se desempeña de maravillas en un circuito cerrado pero no podría trepar ni una cuesta. (En clave cubana, chico: no puede ser de la loma, porque sólo canta en el llano). *Arde Raúl* no oculta sus intereses, válidos, de dar a conocer los poemas de Gómez Jattin en otras lenguas; el libro trae versiones en lengua inglesa y francesa, amén de traducciones similares de la sección "De lo que fui y de lo que soy". La edición es de lujo y el material gráfico es de primera. ¿Qué más pedir? Bueno, empecemos por el subtítulo completo, que ya insinúa un programa determinado: *La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. Faltó la abuela desalmada, ¿verdad?, que no lo quería y lo maltrató a su manera. Digo que faltó la abuela en el subtítulo para que lo real maravilloso se completara, pues la historia con la abuela (a Fiorillo no se le escapa una) sí viene en estas páginas. Habla Rubén Gómez Jattin:

Mi abuela era de carácter fuerte y lo reprimía. Le exigía mucho: levántese para que cumpla con su deber. Lo mandaba, le ordenaba. Era la autoridad y eso despertó en mi hermano un resentimiento. La abuela lo trataba prácticamente a fuetazos y él nunca perdonó que no lo dejara salir y ser un poco más libre. Se resentía bastante. Era muy sensible. [págs. 140-141]

Por su parte, Gabriel Chadid, el medio hermano mayor, dice lo suyo también:

La abuela era una bárbara. Caminaba cargando su enorme y flácido vientre entre los brazos,

maldiciendo en árabe, amargada y cascarrabias. Raúl la odiaba porque ejercía la ley contra su adolescencia. Le exigía que hiciera la tarea, que no saliera, y eso a él le molestaba. La abuela tenía un carácter violento y fumaba un cigarrillo tras otro, en forma desesperada y firme. “No vayas al mar —le decía a Raúl—, te puedes ahogar. No corras por las escaleras porque te caes, y entonces se lo digo a Lola. No juegues con aquel niño...” [pág. 141]

Hay que agradecerle a Heriberto Fiorillo el esfuerzo de reunir tantos documentos orales y escritos. Al hacerlo, claro está, hubo de elegir rumbos y tomar decisiones literarias que en varios casos difieren del camino que otras investigaciones biográficas hubiesen acatado. Intentaré explicar mis razones sin que ello signifique desmerecer la magnífica tarea. *Arde Raúl* es un testimonio de vida que presenta evidencias que pueden ser interpretadas desde distintos ángulos. En la mayoría de los casos, Heriberto Fiorillo plantea su punto de vista. Las conclusiones, por ello mismo, varían según el acercamiento a los datos.



En estas páginas se aprecia la reconstrucción de una persona literaria: actor de teatro, realizador de adaptaciones dramáticas, poeta a carta cabal. Al respecto, el juicio de María Antonieta Flórez, en *El Nacional*, de Caracas (7 de septiembre de 2002):

No hay peor engaño que el querer establecer una ecuación entre el discurso poético y el discurso

sicótico. [...] Lo que da permanencia a su voz, desde una cultivada conciencia estética, es la rai-gambre clásica de su verbo y de su imaginario, su anclaje en la tradición. El amor homosexual que elabora en su obra es estéticamente subsidiario de lo grecolatino y de sus influencias sobre Cavafis y otros. [pág. 19]

Ciertamente, se trata de un juicio sereno. Pero en una biografía cultural, como la que presenta Heriberto Fiorillo, la balanza tiende a inclinar el platillo hacia lo espectacular, porque de otro modo no sería un libro “con jale” entre los lectores. No sé si la concesión es del propio Fiorillo o de su perspicacia, justificada o no, como editor. El libro juega a dos cachetes: como una novela de la vida (pienso que Andrés Caicedo habría respirado el doble de sus años si hubiera imaginado un texto así sobre su agonía, en sentido unamuniano), pero también como un estudio muy serio. Gana, de lejos, la novela. ¿Por qué? Por los claros que quedan sin llenar, las fuentes no consignadas, una bibliografía que se añora para verificar, en el cierre, si todo lo que brilla es respaldado por buenos quilates. El hecho de que gane la “novela” significa que las concesiones son varias y pertenecen al rubro del estereotipo, por más que Fiorillo esté o no de acuerdo. Las mejores novelas se definen en las primeras líneas (¿qué lector fervoroso no se sabe de memoria el comienzo de *Cien años de soledad*?), y esto se lo sabe Fiorillo al dedillo: “...escrito por alguien que no tuvo el gusto ni el susto de conocerlo” (pág. 11), dice la segunda oración del volumen. Y en el segundo párrafo, ahí no más, viene la apuesta de las voces de este “borrador colectivo”: “...cortado a la incierta medida de sus recuerdos, revivido a la variable temperatura de su imaginación” (pág. 11), que es la imaginación de los testigos. Esto no implica un punto de vista neutral, el que habría obligado a Fiorillo a aceptar el desafío del “estudio crítico” por sobre el plan novelístico. Para cobijo, pues, vemos aquí, en la

base misma, uno de los tópicos del romanticismo en la forma en que es idealizada la locura:

...su locura no sería una enfermedad o incapacidad mental expresada en discursos o comportamientos anormales a la luz de lo convencional sino, por el contrario, una forma original de lucidez que enfrenta a la sociedad y sus lenguajes, con valores y maneras distintas de conjugar la poesía y la vida. De manera similar, la situación del individuo cuya mente —según la psiquiatría— ha sido tomada por los fantasmas de la droga, no es en su criterio, sino el estado ideal para que lo inefable y lo eterno se expresen a través de la conducta y la escritura de aquel. El observador suele contemplar desde afuera, en estos textos, una sola de las caras de la locura: la del paciente que se autodestruye; y tiende a ignorar, en cambio, lo que piensa el sujeto en su interior: al asimilar la droga con el conocimiento y la profecía, Raúl ve los dos lados de la locura y acepta su doblez, convencido de que vivir la libertad bien vale la pena, por larga y fatal que la pena sea. De este modo, la misma locura que por un lado se le impone con toda la vorágine de su desarreglo sensorial —esa que controla su razón, lo lleva al caos y probablemente a la muerte—, es también, por otro, el precio que el poeta ha decidido pagar por alcanzar la libertad, abrazar la musa, soltar su cuerpo y volar en espíritu, como una mariposa. [pág. 105]

La cita es larga porque así es el atrevimiento. Dos cosas: dudo mucho que la persona Gómez Jattin hubiese aceptado de buena gana eso que Fiorillo denomina la “libertad, abrazar la musa, soltar su cuerpo...” El sufrimiento y la culpa de este protagonista son directamente proporcionales al sufrimiento infligido, a cada vuelta de página, a sus familiares más cercanos. Por otro lado resulta impensable la ecuación genialidad y locura, ni siquiera con la previa invita-

ción de Rimbaud a la fiesta. Existe un abismo entre un loco que escribe poesía y un poeta lírico que, para tragedia propia, está loco. Éste es el caso de Raúl Gómez Jattin. Si Rimbaud renunció a la “alquimia del verbo” no fue porque renunciara a las drogas: el niño genio de Charlesville llega a París y *se desarregla* de inmediato para ver qué pasa; pero bien rápido señala que las drogas no conducen a la alquimia del verbo sino que ésta proviene del “desorden razonado de los sentidos”, la astucia de la mezcla, la medida exacta de la repostería poética. Pero luego, ante los resultados de este juego serio con las palabras, resultados verbales que no comprometen a la realidad de modo instantáneo, opta por zanjar con la poesía y con la literatura y *chao pescao, arrivederci* de un porrazo. Y nunca más repitió dichas palabras ni recayó en la práctica: literatura, poema. Ahora comprendemos que la analogía de Fiorillo cojea de arranque:



Raúl, como Rimbaud, buscó dar a sus poemas —mediante el consumo de alucinantes naturales, como la cannabis y el hongo— un poder casi mágico que permitiese evocar estados de mente. Y demostrar, como el francés, cuán rico es el material poético que existe en el subconsciente y en las sensaciones difusas del recuerdo infantil... [pág. 93]

Como Rimbaud, Raúl defenderá, claro, una visión mística y pan-teísta de la naturaleza, idealizará a su familia y asumirá una rebeldía después de ser el mejor estu-

diante de la universidad. Como Rimbaud, vivirá en carne propia su revolución sexual, inventará el amor, reaccionará contra sus familiares, la provincia, la moral, la religión, el capitalismo salvaje y el progreso, hijo de la ciencia. [pág. 94]

Basta saber que Rimbaud en África pudo estar metido en el tráfico de esclavos. Estuvo involucrado, sí, en el tráfico de armas. La inocencia del Rimbaud adulto es un mito, y también lo es la del Rimbaud adolescente. Pero el expresarse de dolor en la búsqueda de un absoluto puede ser un camino compartido con Gómez Jattin y muchos otros artistas. La comparación poética y vital no tiene punto de comparación, seamos redundantes en esto. No es el premio consuelo, pues cada sufrimiento es, como el amor, exclusivo y único. En *Arde Raúl* casi todas las secciones tienen el acompañamiento de poemas que ilustran, desde su independencia artística, las partes correspondientes de la biografía. Esto plantea un inconveniente: en vez de leer los poemas que han surgido desde, o contra, o a pesar, de la biografía del autor, estamos invitados a leer la vida como un ente sucedáneo de la representación poética de sus episodios. La biografía, ¿es el apéndice de la poesía? Los poemas, ¿son las muelas postizas del biografiado? Los datos personales de un poeta ayudan a comprender *de otro modo* su producción; pero ésta, indudablemente, no se reduce jamás a ser un “reflejo escrito” de las aventuras “reales”. Y si esto fuera cierto en algún caso hipotético, el valor de los textos no podría anidar nunca y nunca pero nunca en la correspondencia exacta de suceso real y suceso escrito, sino en los poderes de transformación de lo “sentido” hacia un sentido escrito que se le opone. ¿Por qué? Porque para conseguir el hálito de lo escrito hay que proceder a la inversa: desde la *voz personal* del texto puede uno empeñarse en identificar a los fantasmas que “vivieron” dichos episodios. Eso es lo que son: fantasmas en grado sumo.



Por más que en los poemas de Gómez Jattin existan hilos narrativos, éstos sirven a otro propósito: ser un canto lírico, crearse una mitología en la palabra. Sin embargo —veremos ejemplos al calce— la vía de Heriberto Fiorillo para establecer una lectura dual de contenidos (la existencia es un huerto temático y los poemas son los hijos que, a pesar de todos los prodigios verbales, regresan al origen) recurre a la sinonimia. El yo que habla en los poemas o la voz que en tercera persona se manifiesta, en vez de un “yo lírico” o una “voz poética”, serían simples narradores. Esto no es algo malintencionado, ni muchos menos. Proviene de esa idea común y corriente de que todo aquello que puede reducirse a “fábula” o “trama”, tiene que ser *lo narrado* por alguien ya identificado como *el narrador*. Veamos ejemplos de unas cuantas páginas: “...seguimiento particular, colectivo y comparado del narrador a lo largo de sus libros” (pág. 87); “la lucha de Raúl en estos predios, más como narrador...” (pág. 112); “...como narrador, lleva siempre la voz cantante” (pág. 113); “el poeta narrador regresa en el tiempo” (pág. 121); “...la voz que domina en casi todo el tejido del relato es la de un narrador” (pág. 122); “...otros fantasmas vuelven a hacer acto de presencia pero el narrador parece haber regresado a todo...” (pág. 123). Pero en el *collage* de voces (hermanadas con las voces de los fragmentos poéticos) existe también la de un narrador que de pronto adopta

un tono que no le corresponde. Es el tono omnisciente. Aquí una muestra:

De prédica panssexual y hermafrodita por convicción, Raúl asumió con frecuencia —en la realidad o en el ensueño— la pasividad de una mujer en relaciones meramente sexuales con ciertos varones, pero protegió por principio la individualidad del hombre que ama de veras a otro hombre en una soledad sin entregas ni penetración, almas que se juntan, seres que intercambian manos y disparan su semilla al universo insondable de la Vía Láctea. [pág. 102]



¿Con qué autoridad se expresa aquí Heriberto Fiorillo? Aquello de “pasividad de una mujer” es un concepto bastante fantástico que a Julio Cortázar le costó varios tomos de bibliografía crítica (feminista y no feminista) cuando lanzó su teoría del lector-macho y lector-hembra. Es el tono lo que se le escapa al autor de *Arde Raúl*. Otro botón:

El poeta dice estar dispuesto a tomar de nuevo en sus manos los cuchillos de la poesía, su única compañera, pero su voz, ay, no le alcanza. El guerrero suena cansado, cuando no arrepentido e inseguro. [págs. 123-124]

Ese “ay”, que suena a gitaneo de García Lorca, no está amparado por el tono general que despliega en casi todos los momentos el autor de este libro. Tampoco lo está la vena de indiscreción que se deja sentir cuan-

do Gómez Jattin y Rafael Salcedo hacen una “pequeña expropiación” intelectual. Si esta historia pertenecía a la voz de “Rafa”, Fiorillo debió mantenerla así en el texto. Opta, sin embargo, por la narración en tercera persona, y el asunto pierde la gracia del recuerdo:

O fue tal vez ponerse el abrigo largo e irse a llenarlo de libros de literatura y de filosofía del derecho, que se robaban en la Librería Buchholz de la Avenida Jiménez, con la complicidad de Gustavo, un compinche de los dos, que bajaba en el lugar. [pág. 178]

Alguien reprochará: ¿y qué tanto alboroto por unos libros cuando las aventuras de la vida de Raúl son el exceso elevado al cubo? Explico: el problema no es el número de libros birlados ni el hecho de que ahora vayan a cobrárselos a Gustavo; el problema consiste en haber puesto en tercera persona lo que merecía quedarse como testimonio oral de Salcedo, según sospechamos por las líneas que preceden a la cita. A propósito, ¿cuál es el tema del *Arde Raúl*? Contarnos esa vida, pero por encima de todo formular varias preguntas: ¿cómo es que se vuelve loco el protagonista?, ¿cómo y desde cuándo es homosexual?, ¿cómo es que nadie poseyó la capacidad de curarlo? Observen los lectores que no hay una pregunta específica sobre el quehacer poético, dejado al arbitrio del propio interesado, vale decir de Raúl y su insaciable sed de atención en el plano de los afectos como en el plano del arte. Una reseña mínimamente crítica lo podía hundir. O volverlo irascible. Y sin embargo ahí están los testimonios de quienes no se dejaron intimidar y le pararon el carro al loco (que, como buen loco, sabía más que las arañas) con una pistola o lo que fuera, y el atarantador, como en una representación teatral, hacía mutis por el foro. Ahora bien: quede claro que *Arde Raúl* no es un libro escrito para estudiar la poesía de Gómez Jattin ni para ubicarlo en la tradición que mejor le conviniera. Repito una vez más que

el libro de Fiorillo es un documento de primera línea, lo que no nos impide leerlo en varias direcciones.

Teniendo en cuenta que, en cuanto texto biográfico, *Arde Raúl* no puede ser sino narración, vamos a permitirnos desbrozar algunos hilos o “relatos míticos” aquí escondidos. Empleo con libertad extrema el adjetivo *míticos* para referirme a la calidad de “explicación opuesta a lo racional” de muchas actitudes y comportamientos tanto del propio Raúl como de otros protagonistas. Un relato, pues, a lo largo del libro se resume con la siguiente pregunta: ¿quién aguanta más a Raúl Gómez Jattin? ¿Puede ser verdad tanta paciencia por parte de la familia, las amistades de siempre y hasta las amistades de paso? Muchos amigos terminan literalmente apaleados, con el hogar en ruinas, la billetera en *cerro alegría*, y unas páginas más adelante la misma jarana otra vez. La tarea del concurso de lectura consiste en identificar a los involucrados con nombre y monto del perjuicio.



Otro relato (con tarea más), semejante al anterior, me recordó, ignoro por qué, dos imágenes. La primera es del viejo *Star Trek* de los años sesenta que en Perú se llamaba *Viaje a las Estrellas*, con el capitán Kirk y su carnal de orejas puntiagudas. En un planeta desconocido y amenazados por un factor tecnológico, uno de ellos exclamaba: “Hay que ubicar la fuente de energía”, quizá en una reminiscencia filmica de la cortina del Mago de Oz. Nosotros deberíamos ubicar la cornuco-

pia de Raúl Gómez Jattin. Y aquí la imagen restante pertenece al cholo Vallejo y dice así: “la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre...”⁶ Alguien ha de tomarse la molestia de rastrear las cantidades de dinero que le dieron a Raúl durante su vida, sea en calidad de préstamo o robo a secas; sea en becas o en premios literarios; sea en disputas legales o fuese para que ya dejara de fastidiar de una vez por todas. Estaríamos hablando de una fortuna descomunal. ¿Qué poder de convencimiento tenía el poeta para movilizar los monederos de familiares y amigos? A la dádiva, el cansancio. Lola Jattin, la madre, se habrá ganado el cielo (musulmán, cristiano o el cielo de todas las víctimas) en esta escena:

Amenazaba con matarla. La despertaba de un grito a las dos de la mañana. “Mamá, prepárame un tinto”. Y Lola salía. “Mamá, dame 500 pesos”. Lola se los daba. Al poco rato: “Dame mil”. Más tarde: “Dos mil”. La Niña Lola envejece con rapidez. Un día, cansada de entregarle sus últimos centavos, ella le dice: “Hasta aquí llegué, mijo. Te he dado plata cinco veces hoy. No tengo más”. Raúl la ofende de palabra y le pega una bofetada. [pág. 233]



Este trajinar de afectos e injurias con la madre es de destino helénico más que colombiano. Al final es tanta la tortura a que la somete el hijo, que uno se pregunta si los cuidados y

engreimientos de la niñez (la Niña Lola no le negaba nada a Raúl) atraviesan el espejo de Alicia y se tornan agresión sin par en un mundo ya al revés. La madre se desvanece hasta el punto de que no sabemos bien cuándo muere: “...de una embolia cerebral el 9 de noviembre de 1984 en Montería” (pág. 236); “...la muerte de su madre a fines del 87...” (pág. 251). Rubén, el hermano, da por concluida la faena cuando están de por medio sus hijos:

Yo tenía seis hijos, con uno próximo a ingresar a la universidad y me tocó escoger, porque los recursos económicos de un profesor no dan para alimentar a una familia y sostener una persona en la clínica. Alguien que cada día, además, se comportaba peor. Y quien jamás dio señales de modificar su conducta. Entre enfrentar su situación o atender a mis hijos, yo opté por esto último. [pág. 238]

Vida triste la de Raúl Gómez Jattin, entre la cúspide de la euforia y los bajos fondos de la melancolía, sin capacidad para conocer y, de conocerlos, respetar los límites de los demás. Sus deseos, por supuesto, carecían de límites. En esta situación resulta poco menos que ilusorio el imaginar que gracias a la locura accedió a la libertad poética. Más bien digamos que la más honda poesía de Gómez Jattin fue escrita a pesar de la locura y a pesar del conflicto que surge de no vivir en un mundo en el que la identidad sexual sea un mero detalle, entre otros, de la persona que anhela realizarse a plenitud. Rubén sugiere (pág. 218, abajo) que la locura bien pudo ser una manera de asumir su identidad sexual. También existe una interpretación genealógica para la raíz esquizoide: se llama *akinesis* (pág. 221) o *akinesia* (pág. 257), y apunta al excesivo cruce de genes similares entre parientes árabes. Quién sabe. Pero lo que nadie logrará averiguar es de qué modo le salían tan bien los poemas al ahora hijo ilustre de Cereté. Volveremos después sobre este punto crucial.

Veamos otro relato inserto en la narración mayor. Se trata de las justificaciones o racionalizaciones respecto de la droga y la locura. Empieza con los “polvos” para calmar el asma, que Joaquín Gómez le aplica a su hijo de cuatro años (pág. 67), y que creará en el futuro, en las noches anteriores a fines de 1976, el reverso simétrico de esa imagen primordial: el poeta llena de morfina los pulmones de su padre. Otra explicación fisiológica es la dolencia en la médula, “perfectamente curable” (pág. 216), que hace que el consumo de un tipo de calmante se justifique por sí solo⁷. Y así como hay gente que pierde la razón y entra en el reino de la locura, la poesía no le permite a la locura el desplazamiento de su propia fantasía; es decir, en el umbral de la poesía Gómez Jattin “pierde la locura” y se instala en los predios de la razón poética. Su sobrino José Luis Gómez Vergara lo dice con precisión: “Guardó su lucidez para la poesía y le dio su locura a la vida cotidiana” (pág. 328). Aquellos textos que se niegan a ser leídos como poemas y persisten como testimonios de la locura se originaron de seguro en la locura y no en la fantasía poética. En *Poema dramático de Raúl, el loco mendigo*, “libreto de una obrita de teatro” (pág. 256), accedemos a la mejor racionalización de la persona biográfica:

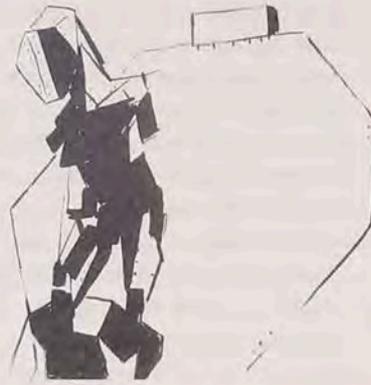
...en uno de los seis sueños que estructuran la pieza, Rubén invita a Raúl a un territorio que no existe en la realidad, pero el poeta se aferra a su vida. En otro sueño, Joaquín, su padre muerto, se muestra orgulloso de sus logros literarios, mientras su hermano Rubén indica no tener contra él inquina alguna. Cuando la gente murmura sobre el estilo de vida callejera asumida por el poeta, éste responde: “Yo impongo la moda”. [pág. 256]

Dos líneas narrativas se entremezclan como en un viñedo y son insistentes en cuanto a su función de amenaza y responden a las acciones de desnudarse (págs. 231, 250, 255,

270, 287 y 290) e investirse con el fuego⁸. Una vez cruzada la línea del “atreverse a hacerlo”, el resto es reiteración de los principios. El desnudarse no es sólo una vuelta al “momento del parto”, sino una exigencia de ser tratado como un niño indefenso que llama la atención a través de sus deseos incumplidos. Una lectura epidérmica de esta predisposición a quitarse la ropa es el ofrecer un cuerpo que se desliga, una vez más, de los límites de la vestimenta (la cultura). Al mismo tiempo, el quemarse ejecuta sobre los libros y enseres la destrucción pero también insinúa un propósito de purificación y renacimiento. Y todo esto puede sonar chévere (onda adolescente, incienso de por medio) en las páginas de Heriberto Fiorillo, pero otra cosa muy distinta es haber sufrido las amenazas y no saber qué hacer con un individuo que se desnuda donde le place o que está a punto de “cometer una locura”. Existe, desde ya, un legendario Gómez Jattin

que a las futuras generaciones habrá de servir de icono para usufructo del terror o del asombro, o ambas cosas. ¿Cómo explicar esa propensión a acercarse a un ser humano que, lo sabemos, no va a curarse? ¿Por qué ofrecernos a modo de víctimas de una amistad destructiva? Por nuestros impulsos a ver caer al otro y verlo recuperarse e inconscientemente quizá desear verlo caer de nuevo y asegurarnos—recontrabiéndolos—de la renovada caída. Otro ejemplo, dramático hasta el extremo en que la adoración irracional se confunde con el rechazo piadoso, es el de Diego Armando Maradona, también atendido como Gómez Jattin por el sistema cubano de salud pública (pero sin la pública amistad de Fidel, el párroco de los bienaventurados que además son famosos). Hay diferencias notables, por cierto: Maradona es un héroe deportivo de extracción popular que se torció en la cúspide de su carrera y que ahora mucha gente que dice respetarlo ansía su regreso definitivo al arrabal. Gómez Jattin no llegó a ser un héroe literario, pese al imaginario destino que con anticipación

le concediera, extendido un cheque, el premio Nobel (pág. 277). Es impresionante el carácter simbólico que puede repetirse en una vida marcada por otro tipo de destino. Con el monto del soñado premio Nobel, el poeta ya quería comprarse “un apartamento y una casa en el barrio Getsemani” (pág. 277). Falta indicar dónde estarían los olivos de ese huerto y cuándo vendrían los soldados de Poncio.



Terminemos estas pesquisas con un relato mucho más escondido. En los agradecimientos del volumen, entre muchos nombres de la larga lista, aparece el de Joan Manuel Serrat. No hay un orden alfabético y tampoco figura Marinovich Posso, pese a que fue el primero en dar un testimonio escrito sobre el tramo final de esta vida. Pero Serrat aparece de manera prominente en el texto (Gómez Jattin era devoto de sus canciones y arreglos), incluida la anécdota en que el colombiano le pide al catalán que le devuelva el libro que le había regalado en un hotel de Cartagena, “porque alguien cerca de allí se lo iba a comprar” (pág. 269). Me pregunto por qué Fiorillo le agradece a Joan Manuel Serrat, al final de *Arde Raúl*, pues fue Alonso Mercado quien recuerda la anécdota del libro regalado y quitado al autor de *Mediterráneo*⁹. Como diría Mario Vargas Llosa, se trata de la historia secreta de una novela.

Otra de las virtudes del trabajo de Heriberto Fiorillo es que nos ofrece entradas—aunque no muchas—al proceso creativo de Gómez Jattin.

De hecho este asunto está en inferioridad numérica frente a los episodios (soy consciente de la ambivalencia semántica del sustantivo) del ser de carne y hueso. Pero el ser de aspiración mítica, el de las palabras que valen por sí solas, también recupera un lugar en el libro. Sabemos que las opiniones de un poeta sobre sus poemas hay que tomarlas con un costal de cloruro de sodio, pero cualquier reflexión sobre el arte de la poesía deviene fundamental cuando la realiza el que sabe por la praxis y no por los decretos de índole política o redentora. Que somos animales contradictorios, lo somos. Si uno revisa los textos programáticos de César Vallejo, sus crónicas sobre la Unión Soviética, sus piezas de teatro (en las que puso toda su esperanza de salir de pobre hablando de los pobres del mundo que no terminan de unirse), causa enorme sorpresa el celo con que ha sido puesto el sello “Propiedad de César Vallejo” en las hojas de poemas manuscritos o mecanografiados de sus años en París. ¿De dónde le venían la inspiración y el talento a Gómez Jattin? Buena pregunta, que pide una respuesta más hermética que la obra de Quasimodo, Montale y Ungaretti. Si al respetable le hablan de Quevedo, lo lógico (por lógica del pueblo será) es que pida los chistes de Quevedo, así como le pedían “la burrita, la burrita” a Gómez Jattin, creyendo que la poesía es algo distinto (el “tema”) del darse cuenta de los alcances del verbo. En la sección “De lo que fui y de lo que soy” están las semillas, en mayor o menor medida, de una frase citada en páginas posteriores, y que es la siguiente: “Ahora he demostrado que soy un poeta culto de aliento universal y no tan sólo un retratista de las gentes y los paisajes del Sinú” (pág. 262). Para explicar cómo llegó a esta cima (verídica cumbre del verbo), Gómez Jattin lanza varias interpretaciones: la de la soledad del apartamento en Cereté (la finca Mozambique), que provoca un renacimiento de la imaginación poética (págs. 45-47). Sus agudas opiniones sobre el cruce de lo mítico y lo histórico (cruce, no si-

nonimia) son valiosas: “Mi trabajo central había tocado siempre lo mítico, antes que lo histórico; lo estético, antes que el detalle antropológico o sociológico” (pág. 45). En *Hijos del tiempo* el personaje mítico “es sorprendido en lo cotidiano, al revés de *Retratos*, en que lo cotidiano es transformado en un mundo poético mítico” (pág. 55). Y las afirmaciones sobre el *momento histórico* en el arte (págs. 57-59) se me hacen de intensidad:

Yo fui pobre y algunos de mala fe me decían por qué no hablaba del pueblo; yo les contestaba que si era pobre, para qué iba a hablar de mí mismo. Quien hace verdadera poesía toma el partido de los hombres débiles, es decir aquellos afectados por la belleza, porque la belleza es débil. Un poeta vive de la degradación de la belleza y de su deseo de restaurarle un puesto sagrado entre los hombres. [pág. 57]

Lo mismo vale para la “capacidad de asombro” vinculada a la magia (págs. 61-63). Y la frase “Malditos sean los que creen que soy un poeta maldito” (pág. 76) suena a un gran epitafio para un gran poeta.

Pasemos a la antología *Amanecer en el Valle del Sinú*, en la que Carlos Monsiváis saca su charango mexicana y empieza con una analogía muy discutible (para este lector) entre Gómez Jattin y Barba Jacob (pág. XV) y sigue el camino sancionado por la leyenda: el yo del poema equivale al yo biográfico¹⁰. No llegaremos lejos, por más que Monsiváis reconozca que el “único sistema de explicación son los poemas”. Y es que la trenza fue trenzada de antemano y “domina al personaje poético, embajador plenipotenciario de la persona” (pág. XXI). Después, para rizar el rizo, señala las “afinidades existenciales en los casos de Barba Jacob y Jaramillo Escobar, dos marginales por elección” (pág. XXIII). Donde no hay pierde es en la valoración que sigue: “*Hijos del tiempo*, el libro impecable de Gómez Jattin, un clásico instantáneo...” (pág.

XXVII). En resumen, el prólogo de un escritor famoso no siempre allana el camino: puede enmarañarlo también. La selección de poemas es exigente, la que todo lector puede aguardar.



Leamos esta antología aplicándonos a verificar ciertos aspectos de la artesanía del autor, quien en el terreno de la poesía fue dueño de sus temas, a diferencia de lo que le ocurrió en la vida. Es lo que hace un poeta elegíaco, por más que en sus poemas uno desbroce historias y tramas: el tiempo es el enemigo, y toda palabra constituye un recurso frágil. De esta tensión entre la vida que fluye y el lenguaje que es arrastrado hacia lo que ya no volverá ni en gollondrinas ni oscuridad alguien consigue un arañazo de sonidos que tal vez resistan. De ahí que para dejar que los poemas den su testimonio hay que establecer que tales contenidos (por designio de la autenticidad que los anima) apuntan a las experiencias de lenguaje más que a las anécdotas como experiencia extralingüística. Un ejemplo a mano: al invitar a Raúl Gómez Jattin a una fiesta, invitamos a la persona en general, al ser humano íntegro; pero en silencio rogamos que no se vaya a desnudar o le dé por incendiarnos la casa y entonces creamos la idea de que existe en él una “buena locura” o unos “momentos de cordura” (Fiorillo, pág. 255). Es decir, confiamos en que la persona biográfica despliegue sus encantos y no sus imprevistas desubicaciones de sentido aunque a estas alturas ya sa-

bemos que “no duraba tanto siendo sabio y divertido” (Fiorillo, pág. 270). Con los poemas ocurre lo contrario: si queremos que éstos cuenten su “verdad”, estamos obligados a recibir en nuestra casa sólo a la entidad verbal que los representa ante el tiempo. Por una de las ventanas podemos, sí, intercambiar mensajes con la infinidad de información que se ha quedado en el jardín de la entrada: datos personales, bagaje cultural, gustos diversos. Así, pues, lo dice *De contrabando*: “Mi mejor amigo vive en mí / y yo aspiro a vivir en él / Sencillamente / Sin estorbarnos” (pág. 59). El tema de la otredad puede leerse desde la esquizofrenia o la duplicidad del lenguaje: las palabras que siguen en el curso del tiempo y aquellas que, como salmones, pegan un salto y duran un instante en el aire. La poesía puede presentarse como veneno y también como salvación, pero ninguno de estos elementos es superior al otro cuando señalamos la calidad de un poema. La valoración depende de una astucia expresiva que, para remate, mejor es no regarla en el texto, mejor es que no se vea. Es una astucia que la persona textual, que toma el lugar de la persona biográfica, descubre en el hacerse del poema. En *Me definiendo y Conjuro*, el tema es la relación entre palabra y locura: “Antes de derribarlo / Valorad al loco / Su indiscutible propensión a la poesía / Su árbol crece por la boca...” (pág. 65); “Despreciable y Peligroso / Eso ha hecho de mí la poesía y el amor // Señores habitantes / Tranquilos / que sólo a mí / suelo hacer daño” (pág. 67). Y bien: interesa menos decir que en la primera cita la advertencia o el pedido tienen que ver con que el “loco” es como un árbol condenado a ser el objeto del verbo derribar. Interesa mucho más en esos pocos versos la asociación entre boca y ramas y hojas y flores, todo lo que no dicen los versos pero que se intuye en función de solitaria presencia. En la segunda cita no interesa la relación entre el yo y el hacerse daño, y nadie se preguntaría qué clase de daño suele hacerse el yo que allí se expresa;

importa mucho más que esa misma voz sea la que les pida tranquilidad a las demás personas, que esas personas aprendan una lección basada en la sorpresiva interrupción de lo dicho, en lo que en el aire se queda un instante sin ser visto. El poeta Gómez Jattin aprendió a llevar a cabo estas recomendables fechorías contra el lenguaje.

Nuestro primer destino es con el quehacer poético en esta obra, sus partículas de éxtasis compartido. Alguien diría que en este cantar sólo se notan las historias que cuenta. No tanto, no tanto. Ya en *Retratos* (1983) las historias son apuntaladas mediante sutiles pronunciamientos: "...como estos versos míos que le robo a la muerte" (*El Dios que adora*, pág. 3); "En ti están las fuentes de mi melancolía / y del fervor de estos versos" (*Un fuego ebrio de las montañas del Líbano*, pág. 4); "Le diré de mi comercio fatigado con el arte [...] Que mire de dónde vienen / mis palabras" (*Gerónimo Miranda Mestra*, pág. 7); "Por qué va a entristecerte el no ser poeta / Terrible sufrimiento el serlo [...] Ser poeta es más que un destino literario" (*Sin querer ofender*, pág. 11); "En el poema que se quiere escribir sobre ti / asoman ellas / Vengativas y menesterosas pidiendo un lugar" (*De lo que no fue*, pág. 15); "¿Hoy que vives entre cosas cotidianas / te olvidas de aquella época ilustre / cuando a tus pies tuviste la poesía?" (*El que no entendió nunca*, pág. 16); "Yo lo quisiera con ese odio volcado / sobre el papel del poema / Despreciando a un mundo que lo ama / Enseñándole humildad a su alma altanera" (*Ira infame*, pág. 22); "En vez de hijos / unos menesterosos poemas" (*Desencuentros*, pág. 24); "Para compensar tantas ausencias / suelta un pájaro en cada poema / y nubes van y nubes vienen / y el mar en cada amanecer / lleva mareas a su olvido [...] se escribe unos largos poemas / a una amada de papier maché" (*Poeta urbano*, pág. 27). No es del caso seguir, pero hemos hallado una pista subterránea que nos muestra que en poesía el oficio de transmutación no se reduce al mero

trueque de palabras y vivencias¹¹. Es un territorio de la existencia que merece identificación, pues en caso contrario lo lamentaremos: "Viviste de ella / No le pagaste su valía en lo que valía / La vida te llevaba hacia otras cosas [...] Ahora quisieras Oh querido / no haberla herido tanto" (*El mercader de palabras*, pág. 14). La inspiradora en este poema carece de sistema sanguíneo, pero es ducha en susurros.



La segunda pascana en nuestro viaje ha de ser el yo en su frecuente revelarse como parte del otro y los otros, la realidad misma. También lo es de la dispersión del centro racional de la persona en fragmentos del mundo sentidos como una totalidad. Esto es: clave romántica. El poema simbólico de esta actitud se titula *Marzo para dos colores*:

Uno se viene aproximando El
[otro espera
La piedra al sol relumbra por la
[carretera
Se dan la mano
Camisa roja Camisa azul En
[el aire
Ascenden Globos de papel
[pág. 66]

Este poema repercute en *El alba de San Pelayo*: "Tú tenías una camisa azul pálido La del emblema / heráldico en el bolsillo izquierdo Yo una rosa" (pág. 88); asimismo en *El disparo final en la Vía Láctea*: "Tu cuerpo habita el mío / Y es tan mío como no pudo serlo allá [...] El 8 de los círculos / El que parece dos astros hermanos y gemelos / El que parece

dos ojos Dos culos cercanos / El que parece dos testículos besándose" (pág. 89). Los poemas sobre el erotismo animal (¿qué diría Lévi-Strauss?) podrían ser leídos como expresión de una promiscuidad o el borde del tabú, la pornografía a secas. Pero vistos en este contexto del "perdersé en el otro y los otros", poemas como *Recordándonos siempre* (pág. 56) y sobre todo *La gran metafísica es el amor* (pág. 76) y ...*Donde duerme el sexo* (págs. 77-78) constituyen la muestra indudable del caos original. No lo digo yo. Basta remitirse a las cosmogonías de Oriente, basta hojear los libros de Jung, Eliade y Campbell. Confluencia de líquidos y sólidos en la estrofa final de *Polvos cartageneros*: "Cuando me sacaba hasta la última gota / de semen Pellizcaba mi cara con malicia / y me decía 'Vaya donde su abuela a que / le limpie el culo que se cagó de la arrechera'" (pág. 103). Sí, la realidad es azarosa y el roce de otra mejilla equivale a una caricia o un arañazo¹². Señalemos algunas referencias: "Catalina es un corazón de viento / y el viento quisiera serlo yo" (*Tres en una*, pág. 38); "Cuando pasa todos son todos / Nadie soy yo Nadie soy yo [...] Porque está repartido en ellos mi corazón" (*Ellos y mi ser anónimo*, pág. 40); "Soy / otro que sueña / querida" (*Metafísica del poema y la muerte*, pág. 51); "Yo que te espero al otro lado de mí" (*El viajero del río*, pág. 82); "Al despedirse me lanzó un beso con la punta / de los dedos Y yo le respondí Y ahora / soy de él como de mí mismo" (*A Stendhal*, pág. 86); "Qué más quieres hermano de mi sangre si ya / estás dentro de mí y lo que escribo" (*El velero que pasa por un naufrago en sueños*, pág. 92); "...entrar en el maleficio de tu cuerpo / como un río que teme al mar pero siempre muere en él" (*Casi obsceno*, pág. 94); "Tal un corazón dentro de otro" (*Entre primos*, pág. 104).

Los tres primeros libros reunidos en la antología (*Retratos, Amanecer en el Valle del Sinú y Del amor*) conforman casi una sola galería de aconteceres. Gómez Jattin vio desde temprano que, de no inyectarlos con un aliento "universal", los poemas

correrían el peligro de quedarse en registros costumbristas. Después de haberse probado como diestro en lograr el nexo entre lo pasajero y lo permanente (Cavafis y los trágicos griegos le brindaron muchas claves), se enfrenta en *Hijos del tiempo* a una tarea que dejará mejores frutos todavía. Hemos de advertir acá cómo se mantiene un tono severo y sublime, en el sentido que los clásicos suponían, al lado de un dominio del verso que se permite la elegía sin que el fondo narrativo la agobie. Si en los poemas previos gobierna el remate, el cierre inesperado, aquí la medida es pareja en todo el texto. Se trata en verdad de un clásico, como lo proclama Monsiváis, porque el decoro y la simetría que se han valorado tanto en la poesía colombiana (el paladín fue Guillermo Valencia) motivaron que los nadaístas pusieran patas arriba el panorama, sólo para que los extremos se terminaran toqueteando. En *Hijos del tiempo*, Gómez Jattin consigue hacer del despilfarro (léase el destino y las acciones humanas) unos cuantos objetos de sabiduría controlada. Si entramos en el gusto, confieso el mío: *Belkis, Medea, Homero, Roxana, Julio César, Godofredo de Bouillon, Li-Po, Andrea Mantegna, El cacique Zenú, Franz Kafka, Lola Jattin*, once poemas para una sola emoción (que de eso mismo se trata acá). Y si uno leyera este libro sin saber quién es el autor y luego pasara a las páginas de *Arde Raúl*, se haría difícilísimo emparejar al creador con sus creaciones. He aquí la verdadera magia de la poesía. Citemos aparte los versos finales del poema *Lola Jattin* (para eso sirven los datos biográficos, y no al revés) y admiremos la forma en que la imagen de la madre pertenece a la tradición de la lengua y no a una zona geográfica de Sudamérica. Retengamos antes la palabra *pelo* en el acto de esta mujer primordial: “Está Lola —mi madre— frente a un escaparate / empolvándose el rostro y arreglándose el pelo [...] está Lola —la muerta— aún vibrante y viva / sentada en un balcón mirando los lucecos / cuando la brisa de la ciénaga le desarregla / el pelo y ella se lo vuel-

ve a peinar / con algo de pereza y placer concertados” (pág. 141). Ocurre entonces que todos los puntos van a coincidir en un presente, como en el famoso cuento de Borges, y el yo que habla en el poema ha de darlo por concluido y parecería no querer hacerlo. Ese presente es la frase que queda en suspenso: “este verso”. Consciente o inconscientemente —es lo de menos—, los siete versos finales se aferran al *pelo* de la madre, a los hilos del paraíso que sucumbe en llanto. ¿Cómo lo hacen? A través de la resonancia reiterada de pelo con tiempo, lejos, presiento, verso, secreto, recuerdo:

Más allá de este instante que
[pasó y que no vuelve
estoy oculto yo en el fluir del
[tiempo
que me lleva muy lejos y que
[ahora presiento
Más allá de este verso que me
[mata en secreto
está la vejez —la muerte— el
[tiempo inacabable
cuando los dos recuerdos: el de
[mi madre y el mío
sean sólo un recuerdo solo: este
[verso



Se entenderá que no se le hace un favor a la poética de Gómez Jattin al querer arrimarla (el *joker* es el malditismo, que Gómez Jattin maldijo) a una obra como la de Porfirio Barba Jacob. Seriedad, gavilanes, seriedad. Es como poner a Artur Rubinstein a tocar a dos manos con Agustín Lara. No es que uno sea superior al otro (todo depende del color del tequila con que se oiga):

son dos artistas diferentes, aunque el piano tenga una cola solitaria.

Esplendor de la mariposa sí es de vuelo bajo, casi rasante. Se trata de diversas figuras de un yo solitario que exclama, monólogo tras monólogo, su encierro corporal y psíquico. No puede despojarse de aquello que lo confina (su propio yo es el enemigo), y por eso las imágenes que se repiten son sencillas¹³. No es suficiente, para juzgarlo con benevolencia, el afirmar que “en otro de sus numerosos ingresos al Hospital San Pablo, durante 1993, escribirá *en media hora* los catorce poemas” (*Arde Raúl*, pág. 270). Se nota una habilidad expresiva que se está perdiendo, o ha sido descuidada; el interior del yo, más que refugio de fantasías, comienza a ponerse críptico y terminará siendo, en su obra póstuma, una confesión endemoniada, de poseído. Aquí, en *Esplendor de la mariposa* todavía las palabras se las ingenian para obsequiarnos sus aventuras: “y canto a lo libre / a lo que vuela / a lo que canta / sin ningún provecho personal” (*Oh Walt Whitman*, pág. 148); “Poemas simples y soñados / crecidos como crece la hierba / entre el pavimento de las calles” (*Retrato*, pág. 149). El cielo, lamentablemente, es el cielo de los que han perdido la esperanza. Esto se confirma en *El libro de la locura*, que se reduce a ser un mejunje de oposiciones simbólicas muy de las que emplean las clínicas para intentar que los adictos bravos se aferren a los susurros de acompañamiento de una esperanza que les repite su adiós. Así, pues, hallamos a los brujos negros *versus* los brujos blancos, a Jesucristo contra el diablo. La poesía ha dejado de entrar en el otro para expresar una simbiosis de todos los seres o el conocimiento de uno a través de la empatía con el ser ajeno que está en nosotros. Ahora la posesión adopta un carácter macabro: “Ciertas noches de sueño profundo / hemos asaltado tu cuerpo sin que supieras / Te hemos anestesiado y devorado / parte de tu cuerpo mortal” (pág. 170). Por ello este conjunto de textos exige más una lectura clínica que poé-

tica. La lucidez del poeta, su discernimiento, cede a la tábula rasa, a la fusión de contrarios: "Soy tu hermana la bruja Soy bruja / Soy eterna Sé hacer el mal / El mal se nutre del bien Éste es casi indefenso" (pág. 172). Por lo que a mí concierne (reconozco mis prejuicios), leo estos productos verbales como emanaciones de una conciencia torturada que decide que no pueden ser sino poesía. Otra cosa muy distinta es que la conciencia poética produzca poemas cuyo tema sea un estado de conciencia torturada. En la siguiente cita, desde este punto de vista, sólo prevalece el exclusivo rasgo testimonial:



*Harto de maíz se refugia en
[unas ruinas Llueve
Miras sus manos sucias con
[asco
Un hombre humilde le entrega
[ropa limpia:
"Aquí le manda su señora
[madre"
Una camisa de lujo y un
[pantalón de fino algodón
Se baña sin jabón junto a un
[muro
Casi limpio espera que el viento
[lo seque
El hombre le entrega una
[pequeña moneda de cobre
Se viste con trabajo la nueva
[ropa
El hombre le dice: "Que no
[fume demasiado hachís"
pues le hace daño "Que
[mendigue con dignidad"
La ciudad vestida de luz lo
[espera y llama*

*Esa ropa lujosa mañana estará
[sucia y hedionda
[pág. 180]*

Leo estas líneas cortadas en forma de verso y siento una tristeza profunda, porque sé que detrás se halla un hombre específico que se llamó Raúl Gómez Jattin, autor de una obra poética de notables alturas, y este ser humano está en una ciudad específica y aquello que transmiten las palabras puede uno corroborarlo en la declaración de varias personas a Heriberto Fiorillo. Se acerca el final. Gómez Jattin ya no estaba en condiciones de atar lo culto y universal a su propia tragedia, según la fórmula que empleó en *Retratos y Amanecer en el valle del Sinú*. Delante de este protagonista no hay un escenario teatral ni una página en blanco. La voz del dueño se lo advierte: "El señor no puede entrar pues está descalzo" (pág. 181). Es el dueño del cielo o del infierno, da igual. Ahora un solo sufrimiento perdura en las palabras.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. *Tierra de caléndula* (1975) reúne cuentos que suceden en esa zona costera del sur, donde se afina la mayor parte de la comunidad negra peruana.
2. Y más: "Sabe de arqueología (excavó con Julio C. Tello), de cocina (nadie lo gana en platos de gato y burro), de medicina folklórica (con algo de magia erótica) y, sobre todo, de lances amorosos. Como filósofo ha construido una visión del mundo lúcida y personalísima", reza la contraportada del libro editado por Mosca Azul en Lima a mediados de 1977.
3. *Erasmus: yanacón del valle de Chancay*, biografía organizada por José Matos Mar y Jorge A. Carbajal, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1974, pág. 14.
4. Cf. San Agustín, *Confesiones* (traducción, prólogo y notas de Lorenzo Riber), Madrid, Aguilar, séptima edición, 1964, págs. 179-180. Al comienzo de este capítulo III, del segundo libro, Agustín habla de haber empezado las "andanzas con el propósito de iniciarme en la literatura" (pág. 175), lo que motiva una nota del editor que aclara que en este pasaje "aparece casi por primera vez el vocablo latino *literatura*

en el preciso sentido moderno que tiene el vocablo castellano *literatura*" (pág. 175, nota 2).

5. Escritas casi con la muerte a cuestas, ya que el poeta muere en mayo de 1997, las páginas de Marinovich Posso fueron presentadas al Premio Nacional de Cultura / Testimonio ese mismo año. Al respecto, la reseña "La tragedia tenía sus propias calles", en el Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luis Ángel Arango [Bogotá], vol. XLI, núm. 65, 2004 [editado en 2005], págs. 155-159.
6. Verso final de *Por último, sin ese buen aroma sucesivo...*, de *Poemas humanos*. Cito por *Obra poética completa* (edición con facsímiles preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo), Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968, pág. 339.
7. Luis Hernández, según diversos testimonios, padecía una afección en la espalda que lo obligaba a estiramientos musculares y al consumo de calmantes cada vez más fuertes. Siendo médico, se autorrecetaba. El problema no es de veracidad (es harto probable que la dolencia en Hernández existiera) sino de justificación retroactiva para no aceptar que existe ya una adicción. Otro parecido entre estas vidas lo constituye la leche. Estando en Alemania, a fines de 1963, con veintidós años de edad, el poeta peruano siente obsesión por la leche. En Raúl Gómez Jattin hallamos una inclinación parecida (cf. págs. 251, 256 y 288) que simbólicamente lo devolvería a la madre. Igual puede decirse del episodio de los mangos en Medellín en mayo de 1989 (pág. 263), cuando muere todos los del supermercado (en el Perú, para los mangos, el verbo es chupar; supongo que el doctor Freud aprobaría el canje gramatical, ya que en la imaginación popular los senos pueden ser mangos) y luego tiene que comprarlos y se retira "feliz con todos esos mangos mordidos, que empezó a regalar de una vez" (pág. 263). Al respecto, recordemos que el recital en el Club Campestre de Cereté, en septiembre de 1987, se llevó a cabo "bajo el palo de mango" (pág. 254).
8. Cf. imágenes mezcladas de quemar o quemarse, págs. 166, 200, 229, 232, 234, 236, 251, 252, 256, 260, 263, 266, 293 y 335.
9. Mi abuela repetía un dicho que ahora me viene a la memoria: "Aquel que regala y quita, / con el diablo se desquita; / y en la puerta del infierno, / le sale una jorobita". Ha de ser un dicho de algún romance español. ¿Se lo sabría Serrat en catalán para decírselo a Raúl en castellano? Ver las apariciones del músico en las págs. 47, 57-58, 177, 186, 203, 228, 229, 232, 250, 254, 269 y 272.
10. Y el tuteo no logra colaborar: "Raúl va al fondo de sus emociones..." (pág. XVIII); "Raúl vive el ensimismamien-

to..." (pág. XXII); "...luego de leer el libro *Poemas de Raúl...*" (pág. XXV); "La terrible y asombrosa historia de Raúl es, si se quiere, la puerta de entrada al conocimiento de una obra fundamental..." (pág. XXVIII).

11. En esta línea pueden rastrearse las referencias a la poesía, los poemas y la participación en la escritura poética. Cf. págs. 34, 36, 38, 45, 47, 48, 51, 58, 61, 63, 65, 68, 84, 87, 95, 98, 99 (*De lo que soy*, que recuerda al famoso *Post scriptum*, de Antonin Artaud, que también alude a la dispersión del yo), 105, 106, 107, 111, 112 y 113. Es fascinante que *Hijos del tiempo* (1989) no presente, con tanta intensidad, estas incrustaciones del quehacer. Ocurre que el poema y lo que dice han llegado a un pacto bastante difícil de superar después. Los dos libros restantes, *Esplendor de la mariposa* (1993) y *El libro de la locura* (póstumo, 2000), aceptan una lectura más testimonial (el yo biográfico) y muy poco poética (el yo entretreído en las palabras).
12. En los versos que he de citar de inmediato corrijo una errata extraña (que el índice repite), salvo que se trate de un guiño poético. El título del poema dice "A Sthendal" y el primer verso evoca al francés: *Enrique Beyle Sthendal* (pág. 86). El seudónimo del autor de *Rojo y negro* es, como se sabe, Stendhal.
13. Cf. la mariposa (págs. 145, 150, 151), el pájaro y su vuelo (págs. 145, 148, 150, 151, 152, 155), el cielo (págs. 152, 155), Dios (págs. 146, 154, 155), el sol (150, 151). En esta antología, Monsiváis recoge once de los catorce poemas.

la época campante del romanticismo: hoy no son los espíritus de irreverencia juvenil quienes producen las mejores obras, ni quienes acumulan obras en tal número y calidad, sino aquellos que, asumiendo la paciencia y la conciencia exigida por oficio, han madurado sus creaciones con beneficio de inventario. Inventario que merece, en el caso de nuestro poeta, un reconocimiento por sus singularidades estéticas y aportes a una poesía (la colombiana) que pareciera descuidar que ella es también producto de un ejercicio tan emotivo como reflexivo y no como ocurre en la mayoría de nuestras voces, que se contentan y conforman con sus desahogos líricos y ennoblecimientos costumbristas. En el caso de Rómulo Bustos, dicha emoción se manifiesta en la actitud típica, o mejor, tradicionalista de la poesía como es volver a la infancia y a los hechos, que, por anecdóticos que hayan sido, sobreviven por su carga de asombro; y la reflexión, que en él, curiosamente, antes que formar parte del mundo del pensamiento filosófico (su recurrente angustia existencial y afán ontológico), está inclinada a favor de un pensamiento lingüístico, casi despreciado hoy por los escritores creadores y dejado en las manos no tan santas de lingüistas y/o académicos.

decir y cantar su universo —partiendo de los más elementales y seguros referentes emotivos, como son el amor a la madre, al paisaje... y hasta la presencia de Dios— con la ansiedad del joven que quiere y necesita abarcarlo todo; y cómo luego torna su interés hacia la palabra y su sistema de complejidades comunicativas.

De su aspecto lírico podríamos decir que Rómulo ha desarrollado en su lenguaje, y por fortuna, una concentración espiritual que no ennoblece al mundo desde los elogios que como paisajes o realidades naturales suscita, sino que lo hace, por el contrario, asumiendo una postura mística y casi religiosa que privilegia la esencia antes que la materia. No en vano, la presencia de Dios, el deleite por lo sagrado que hay en el misterio de la palabra, y el canto sin entonaciones de la oralidad folclórica, buscan la divinidad de lo oscuro, la oración que redime, la expresión precisa y la música de explícita espiritualidad. Y están aquí presentes en una persistencia que nos puede hacer pensar en cómo el poeta quisiera involucrarnos con su aureola de espiritualidades. De hecho, no hay referencia, alusión, evocación y/o exaltación de nada, que no sea comunicada sino a través de sus subjetividades. El libro constituye así una sarta de textos que, como un rosario, coloca al lector en un acto de introspección confesional y redentora (yo diría, para usar el título de uno de sus libros, en un acto *Sacrificial*), que en el caso de Rómulo, así lo hemos venido diciendo, no es distinto de la práctica de ejercicios espirituales. Cada poema suyo es un canto bíblico, una oración incluso hasta para referir lo exterior, la realidad y su expresión natural de mundana y secular. Para ello Rómulo echa mano de los reconocidos moldes de las escrituras sagradas, e incluso de los más elementales, como son aquellos que refiere el Génesis:

Libro del puro

Oración del impuro. Obra reunida

Rómulo Bustos Aguirre

Colección de Poesía, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004, 312 págs.

Pocos poetas pueden darse el lujo de presentar, aún en medio de su carrera, la suma de sus obras reunidas, con el acierto de que en ellas, secuencialmente, hay un claro ritmo evolutivo que implica el ascenso del incipiente hacia la madurez que hoy, a sus cincuenta años, ya tiene merecida el poeta de Cartagena Rómulo Bustos. Es un lujo porque en nuestro tiempo el fenómeno de la edad es totalmente contrario al ocurrido en



En efecto, en un proceso de metamorfosis, que va de la expresión lírica a la expresión racionalista (por lúdica que esta expresión sea), el libro *Oración del impuro* (publicado en la Colección de poesía de la Universidad Nacional de Colombia) delata cómo el poeta, primero quiso

1. *Crónica del Árbol del Agua*
Un día

Dios sembró un árbol de agua
para que

[lloviera

Y vio Dios que era buena la

[tierra del cielo