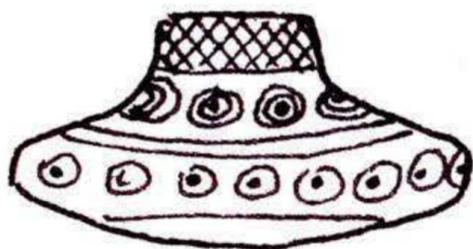
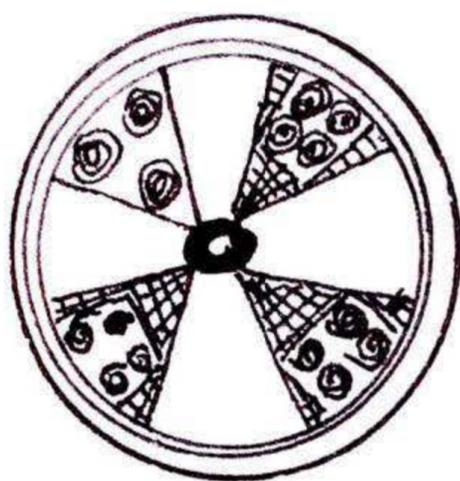


rado, conversacional, cercana al habla de los lectores, que escenifique y represente las experiencias del hombre común, pero trascendiéndolas como si se trataran de experiencias únicas e irrepetibles, es un viejo proyecto de toda la tradición anglosajona desde Wordsworth hasta Eliot o Auden.



Con la perspectiva que nos proporcionan los cuarenta años transcurridos desde la aparición de los *Poemas urbanos*, podremos atrevernos a sintetizar la esencia teórica, la lógica musical interna del discurso anti-poético. En ella podemos apreciar la particular descripción de las aporías que realiza Mario Rivero. El poeta recobra los pedazos de un mundo fragmentado y los reordena en una caligrafía urbana cuyo resultado es una nueva retórica y un dinamismo hecho ya no de alusiones al medio ambiente —bucólicas o elegíacas— sino de superposiciones, *collages* de la realidad de su época. Darío Jaramillo al respecto opina: “Algunos poetas ya habían utilizado la forma del *collage*. Sin embargo, los mejores logros con esta técnica pertenecen a Rivero [...] William Burroughs bautizó como métodos de *cut-up* y *fold-in* (de corte y plegado) dos procedimientos que utilizó magistralmente. Por analogía puede decirse que nadie, mejor que Rivero, ha incorporado toda clase de textos, de citas, de noticias, de avisos de neón, de hojas volantes, de letras de canciones y de expresiones coloquiales a sus poemas, no como agregados externos o como contrapuntos, sino como parte esencial, integrante de su poesía” (*Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Casa de Poesía

Silva, 1991, pág. 501). Es decir, la poesía de Rivero tiene que ser leída como un gran palimpsesto de escrituras yuxtapuestas, a veces imperceptibles. El crítico y poeta argentino Saúl Yurkievich lo define como un *travestimiento burlesco, pastiche* o tema modificado por la parodia. Cosificación del lenguaje, constructivismo, *performance*.



COLLAGE RUBIROSA

París. Julio 5. UPI.

“Porfirio Rubirosa ha muerto.

Gran campeón del volante

[pereció

en un trivial accidente de

[tránsito.

En los restos del automóvil

no quedó más que el paraguas

su paraguas de playboy

que no lo abandonó nunca”.

[...]

Mario Rivero construye sus poemas, sus *artefactos*, con plena conciencia de que son productos artificiales, productos del hombre moderno (en términos de Hans Magnus Enzensberger en *Poesía para los que no leen poesía*). Sus versos no son exactamente metáforas, a veces son paradojas, frases hechas. Sin embargo, esta artificialidad se sostiene en un sistema analógico que abre las puertas de una realidad superior, trascendente, oculta en los vicios y alienaciones del hombre moderno.

8 P.M.

El ojo de Dios

ronda

por todas partes

pega sobre las antenas de TV

se detiene

frente

a los neones oscilantes
que anuncian
brasieres Peter Pan
o lo que el viento se llevó
luego
se esconde en su casa de nubes
[...]

Las estrellas

empiezan

a cernir su polvo sobre el

[mundo

son las 8 p m

Dios sigue solo

Los *Poemas urbanos* se ubican en el último momento de la utopía, en el final de la modernidad. Estos versos no son exactamente metáforas sino paradojas. Prosificación y desrimación son los primeros indicios de un ataque a las constantes tradicionales de la lírica en Colombia. Rivero desnuda la poesía de toda grandilocuencia en un acto desintegratorio. Para llegar a su poética es preciso cortar explicaciones, exclamaciones, oratoria. El sarcasmo unido al patetismo forma parte de esa búsqueda amarga. La antigua homogeneidad poética ahora no es más que pura fragmentación. El poeta perfecciona los signos de la deconstrucción, poesía y crítica son dos órdenes en su creación. Rivero habla con extrema velocidad en una especie de agitado monólogo de quien cuenta la película y, contándola, se rehace a sí mismo.

JORGE H. CADAVID

Una defensa de la contemplación

La visita que no pasó del jardín

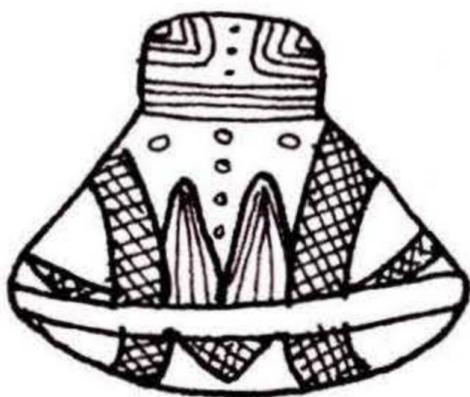
Elkin Restrepo

Cástor & Pólux Ediciones, Medellín,

2002, 94 págs.

En esos instantes en que no sucede sino el fenómeno extraordinario de la normalidad, en esos engarces de sabiduría cotidiana, allí transcurre la revelación para Elkin Restrepo, en

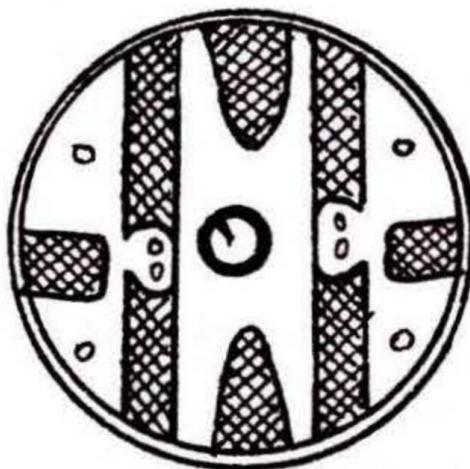
una *normalidad aguda*: “La poesía me ha enseñado que es en la trivialidad y en el suceso banal, ¿y cuál suceso no lo es?, y no en los mundos ideales, remotos, donde paradójicamente reside el misterio de las cosas”. El asombro no estriba tan sólo en sentir lo que hemos experimentado toda la vida como si fuera la primera vez, pues vivirlo una sola vez es como no haberlo vivido nunca; también es necesario vivir la repetición, lúcida y pausadamente, como un milagro, como un resplandor.



Elkin Restrepo, en su último poemario, *La visita que no pasó del jardín*, tiene la lucidez del perplejo que ve el misterio en las mismas cosas de ayer y de siempre. Sus ojos no dejan que la iluminación se disuelva: crea un hueco permanente en la realidad, en la que ninguna respuesta, ningún objeto agota su lumbre: “Sólo quería estar / conmigo mismo. / Recogerme / en mi propia luz”, es la respuesta alucinada del poeta. Lo extraordinario consiste en ver la penumbra acostumbrada, lo cotidiano. La mañana deja de ser una insinuación y se vuelve una realidad. Los ojos vuelven a ver todo. ¿Y qué es todo? Lo que vemos todos los días. Eso es lo extraordinario. Lo maravilloso es que las cosas sean lo que son y no otra cosa. La poesía no está en lo “nuevo desconocido” sino en una dimensión nueva de lo conocido, en una dimensión desconocida de lo evidente.

Dos tesis estructuran este proyecto poético: la primera es que existe una cadencia en el habla común, en la frase coloquial que permite matices y sentidos insólitos: “Como lo demuestra la tradición, es allí, en la fra-

se familiar, en el lugar corriente, donde acontece la revelación”. La segunda intuición es que en la vida cotidiana tenemos todas las vidas posibles, todas las tierras prometidas y que “pensar en ‘el otro mundo’ con su gloria y sus ventajas, como el único verdadero, desdice de todas las maravillas encerradas en éste”. En el minuto del despertar —para el poeta— están presentes todos los minutos de los despertares y, simultáneamente, ese minuto es único: sólo lo vive aquel que en ese minuto



despierta y ve en él un nuevo mundo, aquel que en esa intuición cotidiana se ilumina.

*Una fábula
despertar y saber
que estamos vivos*

La visita al jardín que nos ofrece Elkin Restrepo propone los dos extremos del asombro: uno es el súbito, el rapto, pariente del susto y de la sorpresa; el otro es el estático, el pausado, el lento. El asombro del que nace la poesía de Elkin es el quietista, el de la boca abierta y no el del corazón agitado. Su asombro necesita ser rumiado, para no caer en el pasmo.

*Ningún anhelo mejor
que la vida misma.*

*Ningún sueño más apropiado
que la misma realidad.*

*Ningún suceso mayor
a un día
en el cual no sucede nada.
[...]*

El poeta judío-alemán Yehuda Amichai califica al poeta moderno de “profeta pobre”. Según él, sus salidas a comprar pan, sus preocupaciones laborales, sus conflictos familiares son sus visiones y revelaciones. El asunto del místico es, pues, la perplejidad cotidiana, sus profecías están en la oficina, en la cocina, en el supermercado: “Las usuales cosas de siempre. / Nadie daría un peso por ellas”:

*Y sin embargo
son ellas,
las usuales cosas,
el beso, el fregadero,
el jardín,
[...]
las que
en su destello,
en su paciente desventura,
elevan al cielo
el coro
que hace volver la cabeza
a los mismos ángeles.*

Elkin Restrepo nos enseña la escritura como una disponibilidad más que como un trabajo: “De su claridad y sencillez, de su compleja hondura, depende que Dios también la oiga”. Su poesía invita a recuperar una relación más cordial con el lenguaje. Devuelve la frescura y naturalidad a la palabra a través del versículo, quizá la forma literaria más primitiva y tribal, la más religiosa y civil, la menos pura, entre el verso y la prosa.

Hay una mística en el andar, en el respirar e incluso en el callarse. Elkin Restrepo lo sabe. Entre el silencio, la palabra y la contemplación se sitúa paradójicamente el poeta. Sabe que el silencio no es Dios, ni la palabra es Dios. Sabe que Dios está oculto entre ambas. Su tarea es contemplar la *unidad de lo simple*. Elkin nos propone una defensa de la contemplación. Una salida fuera de sí mismo, en éxtasis. El proceso es de naturaleza extática: “Sabía sin mucha razón / que alguien venía / Ignoraba quién, pero alguien venía”.

El perplejo —el poeta— intuye que alguien vendrá, y que nadie vendrá. La nada será la última aparición de lo sagrado. El poeta entiende que

hundirse en la nada es hundirse en el fondo secreto de lo divino. La gran nada es Dios. La nada pura es el poema. Abandonarse a la nada es la salida del infierno de la temporalidad.

*Sin embargo,
alguien en la oscuridad
estuvo en vela
mientras
tú dormías
(....)
De actuar,
no habrías tenido salvación.
¡Nadie hubiera podido con
[fuerza tal!*



La poesía, para Elkin Restrepo, es la nada dicha, enunciada o postulada. Su *indecibilidad* misma está sugerida, pronunciada o dicha en el espacio vacío, en el blanco de la página, en ese silencio total esculpido en el vacío de la hoja o del día:

Blanco sobre blanco.

*Un blanco angélico,
venido de no se sabe dónde,
que anunciaba el límite de lo
[demás.*

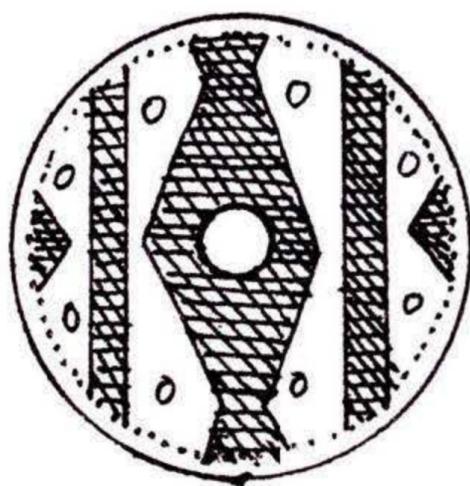
*Lo vi abrazarse
a un almendro cercano*

*y devorar sus hojas
hasta dejarlo sin forma.*

En este proyecto poético el objeto y el mensaje son borrados —al modo zen— o enteramente transformados en una ilimitada superficie de sugerencias que van y vienen y acaban por movilizar la imaginación del lector.

Las metáforas y las aproximaciones sugestivas se encienden, una después de otra, por un momento permanecen visibles en el aire y luego desaparecen de nuevo en la noche de lo indistinto sin dejar tras de sí ni la más mínima huella. No hay que abolir la realidad —parece explicarnos el poeta—; todo lo contrario, hay que preservar las alegrías simples, las cosas que parecen insignificantes pero que son esenciales en la vida.

No es necesario pasar del jardín para vislumbrar que allí mismo gravita lo sagrado, que una flor ya contiene el oscuro enigma. A la pregun-



ta ¿Qué es la iluminación?, el poeta responde con otra pregunta: ¿La iluminación es la unión con uno mismo? ¿La unión con el otro? ¿La unión con el interior de todo?

JORGE H. CADAVID

Bitácora de la diáspora

Inventario a contraluz. Antología de una nueva poesía colombiana
Selección, prólogo y notas de Federico Díaz-Granados
Arango Editores, Bogotá, 2001,
440 págs.

Por razones que no haría falta descifrar, la palabra y la existencia de los poetas recogidos por Díaz-Granados en *Inventario a contraluz*

se encuentran sometidas a una realidad violentada, incongruente, cuya ironía, falsedad o anacronismo aparecen revestidos de múltiples maneras en la nueva lírica colombiana. “En un raptó de optimismo —afirma Felipe Agudelo— uno podría considerar alentador que en los tiempos que corren, rodeados de asesinos y autómatas, un nutrido grupo de jóvenes opte con rigor por un oficio que, pese a sus abismos, es insustituible a la hora de construir un país habitable, sacrificándose en los implacables talleres del lenguaje”¹.

El raptó de optimismo aumenta —según Agudelo—, cuando pensamos en los escasos lectores de poesía en nuestro país, esos ‘elegidos o condenados’ que no asisten a los cocteles, lecturas de poemas o recitales masivos y que, más allá del espectáculo socioliterario, son capaces de enfrentarse a las palabras del poeta en la silenciosa soledad de la lectura (aquellos a quienes recurre el poema para sobrevivir). También resulta alentador que bajo el sello de Arango Editores aparezca *Inventario a contraluz*, el último panorama de la nueva poesía colombiana. Arango Editores es una de las pocas editoriales que aún se arriesgan a la publicación de un “género amenazado con el destierro y castigado por la mediocridad de los dioses del mercado”.

Inventario a contraluz marca un hito en nuestra historia literaria, en primer lugar por lo temprano que ensaya un corte generacional que se va tornando más y más verosímil, pese a tratarse en su mayoría de *obras en progreso*; en segundo lugar, porque ya se vislumbra a comienzos de este siglo una voz poética múltiple y troncal, con una deliberada indefinición (diversidad de tonos y acentos); y, en tercer lugar, por la seguridad con que el antólogo detecta y revela ciertos nombres —en ocasiones con sólo libros inéditos— en lo que Federico Díaz-Granados llama “una poética de la intuición”.

“¿Cómo detectar a los jóvenes poetas, a los que no se confunden con los jóvenes de antes pero que ya