



ÍNDICE

| | |
|--|----|
| ÓSCAR HAHN | 5 |
| Entrevista de Francisco José Cruz | 11 |
| | |
| JOSÉ RAMÓN RIPOLL | 25 |
| | |
| LUIS VIDALES | |
| Prólogo y selección de Robinson Quintero Ossa | 31 |
| <i>Luis Vidales: siempre he oído decir que soy diferente,</i> entrevista de María Mercedes Carranza | 50 |
| <i>Suenan timbres</i> por Juan Manuel Roca | 53 |
| | |
| CASSIANO RICARDO | |
| Traducción y prólogo de Pablo del Barco | 55 |
| <i>La poética de Cassiano Ricardo</i> por Eugenio Montejo | 71 |
| | |
| FEDERICO DÍAZ-GRANADOS | 79 |
| | |
| EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE JOSÉ MANUEL ARANGO | |
| Elkin Restrepo | 85 |





ÓSCAR HAHN

MUERTE DE UN POETA

¿Qué estará pensando Gonzalo
Rojas qué poema imposible
estará fraguando su mente
en estos dos meses de agonía
qué pacto insondable
con las sombras?
Dijeron que se hallaba
en estado de sopor
Dijeron que le quedaban
dos días de vida.
Pero yo me dije: el que supo vadear
las aguas de lo Oscuro
no se va a hundir tan fácilmente
en el río Aqueronte
No va a cantar victoria la Muerte
no va a izar sus negros pendones todavía
Y es así como Gonzalo Rojas
hondamente caído al fondo de sí mismo
pero colgando de una hebra
de esta vida

le dijo a la Muerte:
Un poco de paciencia amiga mía
no se ponga nerviosa
déjeme terminar este poema
como Dios manda
Y se pasó dos meses pergeñándolo
mientras los médicos iban
y venían de su cuarto
sin entender por qué
ese hombre seguía respirando
Puso el último verso
en la postrera estrofa de su vida
y el tiempo se detuvo
en la fecha precisa:
veinticinco de abril de dos mil once
Estoy listo le dijo a la Muerte
No tengo nada más que hacer
en este rumbo
Miró con ternura
su cuerpo tendido en la cama
se dio un beso en la frente
y desapareció en el infinito
con una sonrisa en los labios.

LA FUNCIÓN

Para Chari y Francisco José Cruz

El actor en el centro del escenario
se apresta a declamar el monólogo de Hamlet

Hace una venia y saluda a los asistentes

En este punto observa con estupor
que en las butacas no hay nadie

Lo cierto es que la sala está repleta
aunque él la ve vacía

El actor tampoco existe para la audiencia
que enfrenta un escenario desierto

Ahora Hamlet sostiene una calavera en la mano
En el recinto resuena el verso canónico:

«Morir, dormir, no hay más»

Entonces descubre que las palabras
no salen de su boca sino de la calavera

«¿Qué sueños vendrán
cuando liberados de esta mortal atadura
hallemos la paz?»

Los espectadores exigen que empiece la función
Algunos reclaman en voz alta otros silban de pie

El director entra por la puerta de atrás
y trata de calmarlos

Dice que el actor ha desaparecido
Lo han buscado por todas partes
pero nadie sabe dónde está

Frente a la sala vacía
la calavera sigue meditando en la muerte:

«ese país no descubierto
desde cuyas fronteras
ningún viajero regresa»

HALLOWEEN

Deambulo solo
a altas horas de la noche
Las calles desiertas
mojadas por la lluvia

son espejos negros
que reflejan los esqueletos
de los árboles

Que la ciudad esté vacía
no deja de sorprenderme
porque mi mente está poblada
de personajes

Veo
calabazas iluminadas
con ojos triangulares
y sonrisas sin dientes
Adentro Afuera
¿Quién puede saber
la diferencia?

Miro las vitrinas
de mi pasado
en busca de disfraces
que ponerme
de disfraces que sacarme
¿Quién me viste?
¿Quién me desviste?
Mis pesadillas no están
en mi interior
pernoctan afuera de mi cuerpo
a veces en el aire
a veces en las paredes
En el mundo exterior
andan brujas y zombies
diablos y vampiros
que pasan por mi lado

Fingen que no existo

Dicen que mi fantasma
se aparece en las calles
de Iowa City
cuando estoy
en Santiago de Chile

Dicen los que espían
por las ventanas
con las luces apagadas
que me ven
deambulando solo
en las noches de Halloween

Toco el timbre de una casa

Una luz se enciende
Alguien abre la puerta

Entonces
el capuchón negro
la máscara blanca
el cuchillo en la mano

Trickortreat?

Óscar Hahn (Iquique, Chile, 1938), integrante de la Generación Literaria de 1960, también conocida como generación dispersa o diezmada, ha publicado los libros de poesía: **Esta rosa negra** (Premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile, 1961), **Arte de morir** (1977), **Mal de amor** (único libro de poemas prohibido durante la dictadura militar, después de estar impreso y distribuido, 1981), **Imágenes nucleares** (1983), **Estrellas fijas en un cielo blanco** (1989), **Versos robados** (1995), **Apariciones profanas** (2002), **En un abrir y cerrar de ojos** (VI Premio Casa de América de Poesía Americana, Madrid, 2006), **Pena de vida** (2008). Todos ellos reunidos en **Archivo expiatorio** (2009). En 2011, apareció **La primera oscuridad**, su último libro hasta la fecha.

Algunos de sus ensayos y compilaciones son: **Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano** (1998), **Magias de la escritura** (2001) y **El pasajero de su destino** (antología de Vicente Huidobro, 2008).

Miembro de la Academia Chilena de la Lengua, en 2003 obtuvo el Premio Altazor de Poesía en Chile, en 2004, el Premio Internacional del Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York y en 2011 el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

Frecuente colaborador de Palimpsesto, en 2007 editó en nuestra colección **Flor de enamorados**, transcripciones y recreaciones sobre el cancionero anónimo de 1562.



© ROSARIO AVAL

Óscar Hahn ante la Vega de Carmona

ÓSCAR HAHN: POETA SIN FRONTERAS

ENTREVISTA DE FRANCISCO JOSÉ CRUZ

Durante los últimos doce años, he estado con Óscar Hahn bastantes veces, tanto en eventos públicos como de manera privada y, naturalmente, hemos hablado de lo humano y lo divino con creciente confianza, pese a su empedernida soledad y carácter retraído. Quizá, por nuestra asidua convivencia, algo de su forma de ser se trasluzca en el tono de sus audaces reflexiones, aunque aborde en ellas, fundamentalmente, aspectos poéticos. Estas páginas, pues, no sólo plantean cuanto me atrae de la obra magistral de Óscar Hahn, sino también aquellos asuntos que a él mismo, por novedosos o poco advertidos, le interesaba desarrollar, permitiéndome con ello conocer y admirar más, si cabe, la excelencia de su poesía integradora.

La publicación de esta entrevista, en la que laten innumerables conversaciones personales, culmina, de algún modo, la rica presencia de Óscar Hahn en diversos números de Palimpsesto y sus visitas a Carmona.

—En diversas ocasiones, me has comentado que no te educaste en un ambiente literario y que descubriste de pronto tu habilidad para escribir gracias a una novia de adolescencia, quien te pidió, como prueba amorosa, que le hicieras un acróstico. Más allá de este feliz reto, ¿qué personas o circunstancias impulsaron decisivamente tu vocación poética?

—En mis inicios, nadie me impulsó directamente. Mi madre era una lectora voraz de novelas y eso sin duda fue un factor, una incitación a la lectura. Pero siempre he sido una persona introvertida, así que no tenía demasiado contacto con otra gente. Pasaba mucho tiempo solo en mi dormitorio. Me puse más sociable cuando entré a la universidad y tuve que compartir la habitación con otros tres compañeros. Ahí escribí parte de mi primer libro, *Esta rosa negra*, a pesar de que ellos conversaban en voz alta y escuchaban música a todo volumen. Por suerte, siempre he tenido la capacidad de aislarme mentalmente. Después me decían, ¿y cómo pudiste escribir esos poemas en medio de tanto ruido? Más que del contacto directo con personas, yo prefería aprender de lo que otros poetas creaban. No de sus opiniones o teorizaciones sino de los poemas mismos. Por eso para mí era fundamental leer la gran poesía en lengua española y no sólo traducciones de otros idiomas. Se aprecia el trabajo de los traductores, pero yo tenía claro que si leía a Góngora leía a Góngora, pero si leía a Kavafis leía al traductor de Kavafis. Más adelante, el estímulo de los poetas chilenos José Miguel Vicuña y Pedro Lastra fue importante para mí.

—Siendo tu poesía tan humana e incluso inquietante, no eres un «cronista en verso de tu propia vida», como te referes a Enrique Lihn en uno de tus ensayos. Muy pocos poemas tuyos resultan confesionales: de una forma u otra, sin evitar la anécdota concreta, tratan de no ser demasiado biográficos, salvo, por ejemplo, «Muerte de mi madre», perteneciente a *En un abrir y cerrar de ojos* (2006), o algunos poemas amorosos. ¿Por qué esta suerte de precaución o distancia? ¿Pudor, eficacia estética...?

—Es cierto, no soy un cronista de mi propia vida, pero mi vida siempre está presente en mis poemas. Lo que pasa es que no aparece en forma de crónica, sino de una manera más bien oblicua, que va surgiendo sola, desde los laberintos de la memoria, sin que haya una intención biográfica. ¿Pudor? Ninguno. Si hay un lugar en el que no tengo ni pudor ni precauciones de ninguna especie, ese lugar es la poesía. Por ejemplo, *Mal de amor* es un libro totalmente fundado en mi experiencia personal y difícilmente podría ser llamado «pudoroso» en ningún sentido de la palabra. Hay un malentendido en esto, creo yo. La forma confesional es un «modo» literario como cualquier otro, pero no es la única manera de hacer uso de los materiales que provienen de la experiencia vital del poeta.

—Pasado ya tantos años de tu encarcelamiento y condena a muerte en los primeros días del golpe de estado de Pinochet, ¿en qué aspectos concretos, más allá de los inasibles registros de la sensibilidad, ha podido marcar este hecho tu vida y tu obra? ¿Cómo digieres hoy aquella experiencia extrema?

—Antes que nada una aclaración. Nunca hubo un juicio ni una condena a muerte formal. Una noche, en la cárcel, apareció un oficial del ejército y nos dijo: «Los que sean católicos que levanten la mano». Por supuesto que creyentes y no creyentes la levantamos, pensando que era algo favorable. Pero después el tipo dijo: «Ahora empiecen a rezar porque mañana los vamos a fusilar». Pero no lo hicieron. Era más que nada una forma de tortura psicológica. Esa experiencia traumática me trajo pesadillas noche a noche, por alrededor de un año y afectó mi carácter radicalmente. Me convertí en una persona llena de miedos. En la actualidad todo eso es como un mal sueño. Me afectó internamente, pero nunca consiguió paralizarme ni hacerme autocompasivo.

12

—Has vivido media vida en el exilio. ¿De qué modo tu larga estancia en Iowa, pequeña ciudad universitaria y de inviernos helados, ha condicionado tu estilo y tu visión de las cosas? ¿O no importa tanto dónde se esté como expresa tu poema «Viajando conmigo» de *Pena de vida* (2008)?

—No hay duda que los condicionó. Y eso se ve en los temas de mi poesía. Si yo no hubiera vivido en Iowa, hay temas que jamás habrían aparecido. Por partir

de lo más obvio: el paisaje y el clima. Yo venía del norte de Chile, que es seco, cálido y desértico y pasé directamente al otro extremo: el frío, la nieve y las verdes llanuras. Y a otro idioma. Por estas antítesis en mi vida, Enrique Lihn llegó a decir que yo era «un poeta de las antípodas». Desde luego que la cultura norteamericana pop me influyó mucho: el rock, el jazz, el cine y hasta la televisión, creo yo. Como la cultura chilena es muy dependiente de estas manifestaciones, estuve en contacto con ellas antes de irme a Estados Unidos. Pero una cosa es conocerlas a través de traducciones o sin entender nada, y otra muy diferente tener la experiencia de todo eso directamente, en el lenguaje original. Después descubrí, por ejemplo, que las letras de los Rolling Stones o de Bob Dylan eran muy cercanas a la poesía moderna, y que películas clásicas como *Ciudadano Kane* o *Casablanca* contenían parlamentos memorables. A pesar de todo esto, sigo pensando, como lo sugiere «Viajando conmigo», que lo esencial que hay en uno, la substancia que define al individuo como único e irrepetible en el universo, no cambia. Todo lo demás, incluido el cuerpo, es una suma de accidentes.

—*Tu obra, pese a la brevedad de muchos poemas, leída en conjunto, da una impresión abarcadora por su variedad de tonos, formas y enfoques. No en vano, llevas a cabo una especie de relectura de todas las épocas poéticas, desde la medieval hasta la contemporánea. ¿Qué necesidades desencadenaron este constante diálogo con la tradición? ¿Se corre el riesgo de perder cierta identidad creadora? ¿Si es así, a favor de qué?*

—Siempre he pensado que todas las obras literarias son contemporáneas, aunque hayan sido publicadas, digamos, en el siglo XV o XVII o XX. ¿Por qué? Por la simple razón de que el lector del siglo XXI no realiza un viaje fantástico hacia el pasado para leer esos libros: los lee en su presente. De modo que un día determinado puede haber estado leyendo a Manrique, a San Juan de la Cruz y a Huidobro paralelamente, con absoluta naturalidad. Si pensamos en el momento de la lectura, esos autores son contemporáneos. Como todos ellos confluyen juntos en mi mente, quedan homologados de inmediato; por lo tanto para mí seguir la lección de la poesía medieval, barroca, vanguardista o de la posmodernidad es lo mismo. Es decir, puedo dialogar con ellas como si fueran actuales. Con respecto al riesgo que mencionas, Enrique Lihn lo despejó muy bien. Dijo sobre uno de mis poemas: «Este es un poema gongorino, pero no podría haber sido escrito por Góngora». A su vez Mario Vargas Llosa afirmó una vez que mi poesía era «de lo más personal» que había leído en las últimas décadas. Por lo menos en la opinión de estos escritores, no hay nada que pudiera hacerme temer o pensar en una pérdida de identidad creadora.

—*Has transcrito y recreado poemas del Cancionero anónimo Flor de enamorados de 1562. En el prólogo a la edición de Palimpsesto (2007), te identificas plena-*

mente con ellos, al punto de considerarlos como borradores propios. No obstante, la propuesta implica un cuestionamiento de la autoría: son y no son tuyos, entre otras razones por su desusada retórica. Háblame de este proceso creativo y cómo ves este libro dentro de tu obra.

—Encontré una edición facsimilar de *Flor de enamorados* en la biblioteca de la Universidad de Iowa. Me llamó la atención y me puse a hojearlo. Contenía poemas en catalán y en castellano antiguo. Yo no sé catalán, así que desistí de leer los que estaban en ese idioma. Revisé los que estaban en castellano, pero como tuve algunas dificultades para entenderlos, empecé a «traducirlos» al castellano actual. Cuando ya había hecho mis propias versiones y quizás porque los vi escritos de mi puño y letra, tuve la sensación de que eran como borradores de poemas míos. Entonces, espontáneamente, me puse a modificarlos y a adaptarlos a mi propio modo de ver la poesía. Después el hispanista Elias Rivers me dijo que yo había hecho lo mismo que otros poetas habían venido haciendo siglo tras siglo con la poesía de los cancioneros, es decir, recrearla desde otra perspectiva.

—*En casi todos tus libros aparece algún soneto, además del publicado enteramente con esta estructura, Estrellas fijadas en un cielo blanco (1989). Lejos de considerarte un sonetista, esta noble forma, sin embargo, recoge bien la diversidad a la que ya nos hemos referido: tienes sonetos herméticos, desnudos, irónicos, procazes, metafísicos. ¿Qué te atrae de esta composición y con qué propósito empezaste a usarla, cuando casi nadie de tu generación acudía a ella?*

—En los años 60 un poeta chileno llamado Miguel Arteche se había ganado un gran prestigio —merecido a mi modo de ver— como eximio autor de sonetos. Yo había publicado *Esta rosa negra*, que no contiene ningún soneto, y nunca había escrito uno. Alguien estaba elogiando a Arteche, y yo, con la típica arrogancia juvenil, le dije: «No creo que escribir sonetos sea gran cosa». A lo que el otro respondió: «Apuesto a que no eres capaz de escribir uno». Me fui a mi casa muy fastidiado y lo intenté, como para ponerme a prueba. Me entretuvo hacerlo y escribí varios, pero no me gustaron y los tiré al canasto. Después me salió un soneto que se llama «Gladiolos junto al mar». De ahí en adelante, a través del tiempo, fueron surgiendo otros. Por supuesto que me dieron duro por usar esa estructura «obsoleta». Es curioso, algunos críticos creen que he escrito muchísimos sonetos y no es así. Hace un par de años un editor me propuso hacer un antología con mis mejores sonetos. Me pidió que seleccionara «unos 50». Cuando le dije que sólo tenía 30 en total se quedó muy sorprendido. Hasta el momento son exactamente 31, en un corpus de alrededor de 300 poemas que utilizan una gran variedad de formas. El soneto presenta un desafío distinto al de otros poemas. Para mí es como un pequeño laberinto cuya puerta de salida sólo se puede encontrar mediante la alta concentración y la creatividad.

—*A partir de Mal de amor (1981), casi todos tus poemas están escritos en un verso limpio, despejado, cuyo fraseo contiene plena unidad de sentido. Son versos agrupados normalmente en estrofas cortas, sin puntuar. El paso de una a otra marca la evolución semántica del texto. Cuéntame cómo llegaste a esta estructura y por qué la empleas con tanta frecuencia.*

—Lo único que recuerdo vagamente es lo de la limpidez que tú notas. Quería que esos poemas en particular fueran visualizados sin interferencias tipográficas, para que en la página se vieran limpios y tersos. Ahora, si me preguntas por qué buscaba eso, la verdad es que no sé. Es pura intuición, supongo. En algún momento los signos de puntuación me empezaron a molestar. Los veía como hormigas muertas en un vaso de leche.

—*El despojamiento de dicha forma parece adaptarse como anillo al dedo al sentimiento de soledad que alienta en toda tu obra. ¿Viene este sentimiento marcado por circunstancias personales, por tu carácter o lo consideras inherente al ser humano?*

—Las tres cosas, diría yo. Hay una influencia recíproca entre las circunstancias personales y el carácter. Las circunstancias moldean tu carácter, y tu carácter, a través de la conducta, puede modificar las circunstancias, para bien o para mal. Ahora, hablar de «el ser humano» es ya una abstracción. Pienso que la soledad, por naturaleza, es una vivencia del individuo concreto, no de la especie. En el caso específico de *Mal de amor* el protagonista se transforma en fantasma, justo en el momento en que pierde a la mujer, o sea, cuando queda sumido en la soledad. A propósito, se me viene a la mente la frase de Unamuno: «La muerte es la suprema soledad». El amor supone la presencia del otro para consumarse; es, como dice San Juan de la Cruz, «eso que no se cura, sino con la presencia y la figura». Si te despojan de esa presencia, experimentas una especie de muerte, por lo que estaríamos ante otra forma de la suprema soledad. Quizás por eso el amante del libro se transforma en fantasma cuando es abandonado.

—*En Arte de morir (1977), el tratamiento de la muerte recibe un claro contagio de las maneras rítmicas, burlescas y desenfadadas medievales que en tus libros posteriores se atenúa hasta casi desaparecer en pos de un estilo más conversacional y de un tono meditativo y grave, sin abandonar la ironía. ¿A qué obedece este cambio? ¿No sentiste del todo tuyos estos ensayos miméticos o simplemente dicha fórmula se agotó pronto?*

—Más que de agotamiento, yo hablaría de un cambio de ciclo. Pasar de la muerte, que, obviamente no es una experiencia que yo haya tenido, al amor, que es una experiencia vivida, hizo que también se produjera un cambio en el modo

de expresión. Al empezar a escribir los poemas de *Mal de amor* tuve muy claro que exigían otra forma. No hablo de algo meditado a priori. Simplemente los poemas me salían de una manera distinta. *Arte de morir* es un libro en el que la tradición medieval y la forma manierista se funden y por lo tanto emplea muchas figuras retóricas y hasta carnalescas. Esos procedimientos son como una muralla que produce una separación entre el sujeto y el tema de la muerte, justamente porque está hablando desde la vida, es decir, desde este lado de la muralla. *Mal de amor*, en cambio, necesitaba una expresión más transparente, menos densa, porque entre el sujeto poético y el tema amoroso no había muralla de separación: era algo que el sujeto estaba experimentando. En el fondo, el sujeto era el tema. Me sentí cómodo con esta forma de expresión menos barroca y más afín a mi manera de hablar, así que la seguí usando después, para formular otros temas.

—*Tus poemas amorosos –salvo los que celebran la belleza física y la plenitud erótica– son irónicos, desconfiados y desengañados. De ahí el frecuente estilo epigramático. Esta actitud, ¿es reflejo de la fugacidad de la vida misma o más bien proviene de tu temor a una excesiva intimidad?*

—Ya lo dije, en mi poesía no hay temores a nada. Si tengo que escribir o revelar cosas íntimas nunca me censuro. Cuando las excluyo, no es por temor al qué dirán, sino porque no funcionan poéticamente hablando. En esos poemas la ironía, la desconfianza y el desengaño provienen de mi experiencia personal. No son un medio para incorporar otros temas como, por ejemplo, la fragilidad de la existencia. Simplemente, son poemas de amor que hablan del amor. Naturalmente, como siempre ocurre, el lector tiene derecho a hacer sus propias lecturas, y es enriquecedor que sea así.

—*Ciertos poemas amorosos como «Sociedad de consumo», «Coronación», «Esperando tu email», «Corazón mío», «Partitura»... adoptan un aire juvenil, casi adolescente, como si, al resistirse a la monótona y conformista relación adulta, negaran de este modo el paso del tiempo. En consecuencia –si mi lectura no es errónea– advierto en dichos poemas un amago cursi, que tú sabiamente regulas para producir tal o cual efecto deliberado –como Mario Vargas Llosa utiliza el folletín sin que el fin de sus novelas sea este género–. El halo cursi aparece en imágenes y expresiones algo gastadas, extravagantes o exageradas y, sobre todo, determina la perspectiva y el ambiente eróticos. De hecho, has estudiado el elemento cursi en Herrera y Reissig. ¿En qué medida eres consciente de esto?*

—Todos los poemas de amor, sean de Shakespeare, de Bécquer o de Neruda, siempre están al borde de lo cursi. Lo importante, como diría Borges, es la inminencia de algo que finalmente no se produce. Cuando los poemas son deliberadamente cursis, la cursilería pasa a ser un procedimiento literario como cualquier otro. En

efecto, estudié lo cursi en Herrera y Reissig como un rasgo positivo. García Lorca, el mismo Neruda y Octavo Paz defendieron la validez literaria de un determinado uso de lo cursi. Con respecto a mi propia poesía, claro, ese recurso aparece ocasionalmente. Yo no excluyo nada a priori, por muy estigmatizado que esté, cuando se pone al servicio de la eficacia del poema. Ahora, el «aire juvenil» que tienen los poemas que citas, no creo que sea una manera de resistirse al paso del tiempo. Es más bien una actitud acorde con la idea de que el amor es siempre joven, no importa a qué edad uno se enamore.

—*Has hablado reiteradas veces de que tus poemas surgen de súbitas apariciones o fogonazos no premeditados. Sin embargo, deduzco que tales apariciones deben venir de un estadio muy larvario del proceso creador, si tenemos en cuenta la calculadora precisión de tus poemas, en los que nada queda suelto y todo parece sometido a un férreo control para provocar la sensación o el sentimiento deseado. Más allá de este primer sobresalto instintivo, ¿qué papel juegan las apariciones en tu escritura? ¿Marcan incluso el tema o son, fundamentalmente, el pistoletazo de salida, por decirlo así, para una idea que ya tenías en mente sin saber cómo llevarla a cabo?*

—Siempre ha sido muy difícil para mí explicar esto. No es fácil conseguir que las personas se desprendan de las ideas heredadas. Es un poco lo que decía Michel Foucault cuando hablaba de que la psiquis humana funciona adentro de una especie de cerco mental y cultural que es la episteme vigente, lo que redundaría en que, cuando alguien propone algo que se sale del cerco, los demás no saben lidiar con eso. En otra entrevista expliqué lo mejor que pude lo mismo que me estás preguntando, sin embargo, un crítico que leyó mi respuesta dijo que yo todavía creía en la inspiración. O sea, no entendió nada de nada. Aún más, cuando Nietzsche se refiere a la inspiración habla del poeta como «portavoz o médium de las potencias superiores». Pues bien, eso es radicalmente opuesto a lo que yo pienso. Lo que yo sostengo es que nunca podría tener el problema de la página en blanco, por el simple hecho de que jamás me instalo frente a la página, a menos que ya sepa las palabras exactas que voy a escribir. A esas palabras o fogonazos no premeditados los llamo «apariciones». A diferencia de la inspiración, que se supone viene de afuera del sujeto (las musas, Dios u otra fuerza exterior), las apariciones vienen desde adentro del sujeto, ya formuladas con palabras exactas y no como en la escritura automática. Son uno o dos versos solamente y no todo el poema. Cuando pongo esos versos en el papel, sin cambiarles ni una coma, ni siquiera sé cuál es el tema. Por ejemplo, se me presenta la siguiente aparición: «Vimos los ríos anaranjados pastar, los puentes preñados parir». Ignoro a qué se refiere. Escribo esos versos en un papel o en el computador, los dejo ahí un tiempo y después los releo. Puede ser que no pase nada o que atraigan a una serie de otros versos, como una especie de reacción en cadena. Y así se va armando el poema poco a poco. Los versos que

acabo de citar terminaron gatillando «Visión de Hiroshima». La pregunta sería entonces, ¿y de dónde vienen esas apariciones? La respuesta no la sé, pero especulo que no vienen del inconsciente, sino de una zona más profunda de la psiquis. Una vez que emergen, son teñidas por el inconsciente personal y por el inconsciente colectivo. Si vinieran sólo del inconsciente, todo el mundo sería poeta. Me gustaría puntualizar, eso sí, que yo estoy hablando de mi propio proceso de creación poética. No es una receta para los demás, ni mucho menos pretende ser representativo de lo que hacen o piensan otros poetas.

—*Dicho control compositivo no impide tu indagación por el mundo del inconsciente y de la locura. ¿Relacionas tu interés por lo irracional con tu extrema inquietud ante la guerra y sus amenazas nucleares? Háblame de estos asuntos en tu poesía.*

—Claro, no la impiden. Como sabes, hay un poema mío que se llama «Autobiografía del inconsciente» y otros que los críticos han asociado con la locura como «Sujeto en cuarto menguante». El tema de la guerra puede ser un factor adicional, sin duda, porque también está relacionado con lo irracional, aunque en otro sentido. Cuando tenía 7 años, o sea en 1945, escuché hablar del lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima. Tanto me impactó que por unos meses tuve pesadillas con explosiones nucleares. Diez años después el tema de la guerra atómica y de la destrucción del mundo empezó a insinuarse en mis primeros poemas. El más antiguo fue escrito a los 17 años y se llama «Reencarnación de los carniceros». Ahí se inicia esta temática en mi poesía. Están las visiones apocalípticas, pero también implican una denuncia ética. Porque si ocurre la hecatombe, no sería un apocalipsis producido por Dios o por las fuerzas ciegas de la naturaleza, sino por decisiones irracionales e irresponsables del ser humano.

—*Desde muy temprano, has estudiado el cuento fantástico hispanoamericano. Se me ocurre que tus poemas de corte fantástico pudieran proceder también de tu visión apocalíptica. ¿De dónde viene en el fondo tu interés creciente por este género y cómo habría que integrarlo en el transcurso de tu obra? ¿Este tipo de poemas muestra tu cansancio de la realidad inmediata o, en verdad, sólo lo fantástico paradójicamente se acerca al más hondo misterio de la condición humana?*

—Habría que hacer una diferenciación. Las visiones que hay en los poemas apocalípticos son fantásticas en un sentido amplio. Más bien se ajustan al concepto de «imagen visionaria» de Carl Jung. La dimensión fantástica propiamente tal, es decir, cercana al cuento fantástico, se ve mejor en poemas que tienen una narratividad mayor, como «Una noche en el Café Berlioz», en el que el protagonista puede ser un vampiro, o en «Designios», donde el futuro actúa sobre el pasado. Cierto, en todo esto hay una paradoja, como tú sugieres, porque son poemas que buscan

acceder no a la irrealidad, sino a una realidad más honda que no puede ser alcanzada por el realismo a secas. No hay un cansancio de la realidad inmediata, sino, al parecer, un intento de ir más allá y de ampliar el concepto mismo de realidad.

—*Has escrito poemas que parten de una situación real hasta que, extrañándose poco a poco, desembocan en una dimensión inverosímil como «Esperando el ascensor». Otros poemas ya están desde el principio en un ámbito irreal, como, por ejemplo, «Homo erectus». ¿Entrarían los dos en la misma categoría de lo imaginario o existen diferencias cualitativas que quisieras resaltar?*

—Tú describes muy bien lo que ocurre en «Esperando el ascensor». En efecto, empieza con una situación amorosa de la vida diaria. Hay un hombre y una mujer que se están besando. Al final se produce un vuelco hacia otra dimensión. No me parece que «Homo erectus» pertenezca al mismo sistema imaginario. Ese poema es más «filosófico», por así decirlo. En el fondo plantea una interrogante acerca del sentido o sinsentido que tiene para la raza humana estar en este mundo. Tiene una carga más simbólica.

—*Tu poesía aglutina toda clase de materiales con una gran coherencia interna, incluso aquellos provenientes de ámbitos desdeñados por la cultura o el conocimiento. En este caso, me refiero a ciertos fenómenos paranormales que contemplan poemas como «Coincidencias» o «A las doce del día», los cuales adquieren en los versos una dimensión casi metafísica. Se diría que nada, por aparentemente frívolo que resulte, escapa a tu atención si forma parte de tus preocupaciones más íntimas. Háblame de tu interés por estos fenómenos y cómo operan en tu obra.*

—Lo que pasa es que, a priori, nada es ajeno a la poesía. No lo es antes, pero, curiosamente, puede serlo después, cuando los elementos que se llevan al poema no funcionan. Pero en este caso no es culpa de los elementos, sino del poeta. Ahora bien, yo sé que los fenómenos paranormales son usados en la televisión sin ninguna seriedad y como simple entretenimiento. En mi respuesta a tu pregunta sobre la presencia de la vida real en mi poesía te dije lo que pensaba, y ésta es una buena ilustración, aunque parezca raro. Sucede que en el caso de las coincidencias o sincronías como las llaman otros, yo he tenido esa experiencia en mi vida personal, y no pocas veces. No es algo que sólo haya visto en la tele. Entonces para mí es tan válido incluirlas en mis poemas como las historias amorosas que he vivido. No veo por qué estas últimas tendrían que incluirse y las otras no, por más insólitas que parezcan. En cambio aquello de los extraterrestres que figura en «A las doce del día» no es el resultado de una certeza sino de una interrogante sobre la vida en otros planetas.

—*En «San Juan de la Cruz escucha a Miles Davis», poema dividido en dos partes, pones en contacto alucinado al santo y al músico, cada uno en su tiempo,*

aunque unidos por la común experiencia del calabozo y de la creación. Entre otras interpretaciones, ¿pretendías abolir el tiempo a través de las vivencias extrasensoriales? ¿Qué intención principal te movió a escribirlo?

—Digamos que fue mi fascinación con el problema del tiempo. Recordemos otros detalles del poema. Es el año 1577, y hasta la celda de San Juan en la cárcel de Toledo llega el sonido de la trompeta de un músico de jazz del siglo XX: Miles Davis. El santo, confundido, busca una explicación ligada a lo sobrenatural religioso: los acordes vendrían de la trompeta del Arcángel San Gabriel. En la segunda parte es el año 1959 y Miles Davis está preso en la ciudad de Nueva York. Cuando se le aparece el espectro de San Juan en el calabozo, lo atribuye a una alucinación, producto de la droga. Ninguno de los dos tiene consciencia de que el pasado y el futuro han confluído en un mismo punto, aunque supuestamente son contradictorios e incompatibles. Es decir, una preocupación real, filosófica, que yo tengo la traspaso al poema en forma de situación poética.

—*En tu texto en prosa «Mi amigo Misha» evocas tu inesperado encuentro con Mircea Eliade y la conversación que mantuvisteis sobre lo sagrado y lo profano. Por tu poesía desfilan personajes bíblicos abordados de diversas maneras, desde la apocalíptica «Adán postrero» hasta la puramente blasfema o sacrílega en «De la naturaleza de Dios», pasando por la fantástica de «Silla mecedora». ¿Concibes lo sagrado como parte del ámbito puramente fantástico, según expresa tu poema «Estrella fugaz», o supone en tu fuero interno algo más?*

—Tengo una relación muy conflictiva con la religión. Hasta los 15 años era católico e iba a misa, pero después me fui apartando de ella hasta separarme por completo. Supongo que la cultura cristiana que tuve en mi adolescencia se quedó en mi psiquis y es la que me proporciona los temas de algunos poemas. Cuando tuve la suerte de conversar con Mircea Eliade, uno de los grandes pensadores y eruditos de la religión, nuestro diálogo siempre tuvo un carácter más bien intelectual, casi abstracto. Yo estoy hablando de la religión como vivencia interior, y ahí noto una carencia en mí. No es que de verdad considere que la religión es una forma de literatura fantástica. Puede serlo como parte del juego literario, pero en la vida real yo más bien la veo como una necesidad interna de trascendencia, aunque en mi caso particular es una necesidad sin cauce, sin rumbo y hasta sin contenido.

20

—*En tus últimos libros se advierte una paulatina resignación ante la vejez que las ocurrentes piruetas imaginativas de muchos poemas tuyos fueron enmascarando. «Lolita», «Me veo envejecer en las estrellas» o los primeros poemas de Pena de vida, con su insólita desnudez, como «Niño malo», «Por aquí no pasa nadie»... son muestra de ellos. ¿Tiene que ver con lo que te comenté la creciente presencia de los fantasmas en tu poesía? ¿Qué expectativas, terribles o esperanzadoras, suscitan*

los prefantasmas, entes anteriores a la vida, y los fantasmas, posteriores a ella? ¿Hay diferencias entre ambos tipos?

—A ver, sobre lo primero que planteas, claro, cuando uno pasa los 70 años, es inevitable que el deterioro del cuerpo y la cercanía de su desaparición sean un tema acuciante. No me parece que tenga que ver con los fantasmas. Los fantasmas andan como por su cuenta. Te explico. Existe una frase bastante conocida que dice en una de sus versiones: «La vida es un resplandor entre dos oscuridades». Se entiende que la segunda oscuridad es la muerte. ¿Y la primera? Mi respuesta fue que tenía que ser un modo de existencia anterior a la gestación del ser humano, acerca de la cual no sabemos nada y que sin embargo ha suscitado muy poca reflexión a través de la historia. Sobre la muerte, por el contrario, hay una enorme e interminable cantidad de escritos. Los fantasmas son personajes que vienen de la muerte, o sea, de la segunda oscuridad. Pero, como decía, también está la primera oscuridad. Pensé que quizás había seres que venían de ahí y los llamé prefantasmas. Son fantasmas anteriores a la vida, como dices tú.

—*Uno de tus procedimientos habituales de diálogo con la tradición es insertar versos ajenos en un nuevo contexto o modificarlos mínimamente para darles otro sentido. El montaje podría considerarse la máxima amplificación de este recurso, donde todo un poema está cosido con versos robados, como ocurre en «Hotel California», compuesto exclusivamente con los versos del «Nocturno» de José Asunción Silva y los de la canción del mismo título que tu poema, cantada por el grupo Eagles, canción que tú traduces, en la medida de lo posible, en el ritmo tetrasilábico del poeta colombiano. ¿Qué te propones con el montaje y cómo lo realizas técnicamente?*

—Mira, cuando escuché «Hotel California» yo ya conocía el «Nocturno» de Silva. Me lo sabía casi de memoria. La canción, traducida, empieza: «En una oscura y desierta carretera», y sigue contando una historia que a mí me pareció fantástica. La asocié, espontáneamente, con el poema de Silva. Ya había incluido el «Nocturno» en mi curso sobre literatura fantástica. Después agregué la canción. Se me ocurrió entonces mezclar los dos textos y hacer un rap. Primero tuve que traducir la canción al castellano y adaptarla más o menos al ritmo del poema de Silva. Te confieso que me costó muchísimo hacer el montaje. ¿Qué me propongo? Algo así como el improbable encuentro de dos mundos y de dos lenguajes en la pantalla del ordenador.

—*A través del montaje, técnica cinematográfica por excelencia, tramas toda una historia con su tensión narrativa, su nudo y su desenlace. Pero empleas otros procedimientos en tu escritura que también se acercan al cine, como el desarrollado en «Cena íntima», breve poema de Mal de amor, donde el amante espera*

infructuosamente en su casa la llegada de la amada, mirando hacia afuera a través de la ventana. Lo primero que los lectores ven es lo que una cámara imaginaria nos mostraría. Así, la aparición de un coche que aparca, se expresa aludiendo a unas luces detenidas que son lo primero que se percibe. Algunos poemas tuyos podrían rodarse. Háblame de tu interés por el cine en relación con la poesía y cómo te ha influido el séptimo arte.

—Sin el cine, mi poesía no sería lo que es. Desde joven, más que atender a los héroes o al argumento, me fijaba en cómo la película estaba construida. En la arquitectura de mis poemas el montaje o «film editing» es fundamental. Los visualizo como si fueran un cortometraje, en el que diversas escenas forman secuencias que van apareciendo una tras otra. Cada escena incluye indicaciones muy visuales, que contribuyen a la narración, como las luces que tú mencionas. El resultado es un todo coherente. No me atrae que las imágenes verbales vayan saliendo a borbotones, en un orden azaroso, como si uno abriera un grifo de agua. Son poemas que se podrían filmar sin ningún problema, usando el texto mismo como guión. Si el cineasta se ajusta estrictamente al script que le proporciona el poema, todo puede salir muy bien, y de hecho así ha sido, pero cuando se ha apartado de ese guión, las cosas no han funcionado. Eso prueba que el montaje es parte esencial de esos poemas. Si tú lo alteras, es como si modificaras el orden de las palabras en un verso.

—*La crítica, hasta donde conozco, al referirse a tu obra, destaca sobre todo tu relectura de la tradición, dándole quizá menos importancia a tus incursiones experimentales. ¿Cómo analizas esta cuestión y qué aspectos o recursos de las vanguardias te siguen interesando y, por ende, no deberían olvidar los poetas de hoy?*

—Tienes razón. Sobre todo la crítica chilena establecida tiene una idea muy sesgada sobre mi poesía. Es como si se hubieran quedado fijos en mis dos primeros libros, *Arte de morir* y *Mal de amor*. Si muchos de ellos leyeran tus preguntas, ni siquiera sabrían de qué estás hablando. Esto no sucede con los críticos jóvenes. En fin. Nunca me he propuesto experimentar nada, como plan previo. Para mí, en poesía, el fin justifica los medios. Es decir, si intuyo que para lograr un determinado fin debo usar instrumentos poco convencionales, simplemente los uso, y ya. Es lo que ocurrió con el poema «Hotel California». Necesitaba que tuviera la estructura de un rap y lo escribí como un rap. Pero si hubiera necesitado que tuviera la forma de un soneto, no habría vacilado en hacerlo como soneto. A mí no me interesa experimentar por experimentar. Si la experimentación está al servicio de la eficacia del poema, adelante con ella, y si no, a otra cosa, mariposa. La calidad poética no tiene nada que ver con la experimentación. Hay poemas experimentales —y muchos— que son malísimos. Lo mismo puede decirse sobre la poesía de cuño tradicional. Por lo demás, a mí no me interesa romper con nada. Quiero sumar, no restar.

—*En el eclecticismo de tu obra parecen reunirse las diversas corrientes de la poesía chilena. ¿Lo sientes tú también así? ¿Fue una opción deliberada por tu parte?*

—Yo no le daría un rol tan dominante a la poesía chilena. Si me permites alterar un poco tu pregunta, yo diría «las diversas corrientes de la poesía en lengua castellana». De este modo uno puede partir en la Edad Media, cuya presencia es evidente en *Arte de morir*, como has dicho, y seguir de etapa en etapa hasta llegar a la poesía actual. Pero también habría que incorporar, excursu, a la poesía en lengua inglesa, francesa e italiana, ya que puedo leerla en los idiomas originales, con alguna ayuda colateral.

—*De tu primer libro, Esta rosa negra (1961), a tu segundo, Arte de morir (1977), median dieciséis años. ¿Por qué este largo tiempo entre uno y otro, teniendo en cuenta que ya en Esta rosa negra hay poemas como «Reencarnación de los carniceros», «Fábula nocturna» o «Cuadrilátero» que anticipan tu mundo más propio?*

—Bueno, entre medio hubo un librito de 1967, *Agua final*, que después fue incorporado a *Arte de morir*. Pero de todos modos tienes razón. Son por lo menos 10 años de sequía. Y es bueno que haya sido así, porque es una buena prueba de lo que te dije antes sobre las apariciones. Las apariciones no se presentaron, y en ningún momento se me ocurrió sentarme frente a la página en blanco tratando de llenarla a la fuerza. Fueron 10 años, pudieron haber sido 20 y mi actitud habría sido la misma.

—*Primero en Chile y después en Estados Unidos, has desarrollado una larga carrera de profesor universitario. ¿Ha influido de alguna manera tu labor docente en tu idea de la literatura y, sobre todo, en tu práctica poética?*

—Sin duda. Para empezar, el corpus poético que uno maneja está determinado en gran medida por el programa educacional que debe implementar, además de las elecciones personales. Ahora, el trato que tiene el poeta-profesor con la poesía no es el mismo que tiene un poeta que se desempeña en una esfera que no está relacionada con la literatura. (Pienso, por ejemplo, en William Carlos Williams, que era médico). Me imagino que uno lee la poesía de otra manera, ya que en esa lectura muchas veces hay un propósito utilitario, en el sentido de que el objetivo es «enseñar» esos poemas a los alumnos. Como todas las cosas de la vida, esta experiencia también influye en el poeta-profesor cuando está escribiendo. Si en mi caso ocurre para bien o para mal, lo ignoro. Desde luego, siempre está la posibilidad de caer en la llamada deformación profesional. Pero en más de una ocasión la lucha contra esa deformación también es un factor. Lo que sí está claro para mí es que hay un cambio en mi poesía desde que dejé de ejercer la docencia. Un cambio no muy drástico, pero cambio al fin y al cabo.

—¿En qué se notaría ese cambio, tras el abandono de la docencia, refiriéndote sobre todo a tu último libro publicado hasta la fecha, *La primera oscuridad* (2011)?

—En la entrada paulatina de nuevos temas y en algunos aspectos formales. Aparecen varios poemas que podrían corresponder al género de la ciencia-ficción. Me refiero a «Mutantes», «Arqueología del quinto milenio» y «Cosmonautas». Además, está el poema que da título al libro y en el que se establece por primera vez como poema y no como ensayo, la «cosmogonía», por llamarla así, de los prefantasmas. Los prefantasmas también se presentan como personajes concretos en «Cosas que se escuchan» o «Sala de conciertos». Ahora, desde el punto de vista formal, estos poemas tienden al «adelgazamiento». Los versos tienen cada vez menos sílabas. Es como si el lenguaje empezara a perder cuerpo, como si se estuviera fantasmagorizando.

—A estas alturas de los tiempos del hombre, ¿qué aporta la poesía que otras artes, más complejas y masivas, no nos den?

—La informática y las tecnologías digitales se jactan de haber creado artefactos de comunicación antes impensables, pero el ser humano nunca había estado más incomunicado. Por otra parte, la información, las noticias y las imágenes que difunden los medios son altamente perecibles. El caso del rescate de los mineros chilenos es emblemático. Hace un año era la gran noticia mundial. Los mineros parecían *rock stars*. Todos querían verlos y recibían cientos de ofertas de todo tipo. Un año después, en Chile, su propio país, desaparecieron de los medios y han pasado rápidamente al olvido. Casi todo es fungible en el mundo contemporáneo. Los mensajes de Twitter «flores de un día son», como dice el tango. En cambio la poesía permanece, a pesar de todo. Es una forma de resistencia contra las frivolidades del mundo actual y, además, es el lugar donde se preserva el legado de la especie. El problema de las artes masivas es que también corren el riesgo de lo perecible. La poesía es más selectiva. Las personas que realmente disfrutan de ella son pocas, pero son. Y esto no tiene nada que ver con raza o estrato social. Alguna vez escribí por ahí que el arte y la poesía eran las señales de que hay vida humana en este planeta.

Sanlúcar de Barrameda-Santiago de Chile, agosto-diciembre de 2011.



JOSÉ RAMÓN RIPOLL

LA MANO DE MI MADRE

Temblor y nieve entre mi infancia. La mano que me piensa tropieza y se disloca por el alud del tiempo. En el blanco infinito de mis cerrados párpados cruza un pájaro negro y también tiembla. La mano se estremece como el pájaro negro y vuela por su cuenta ya sin mí.

*

Vuela la mano de mi madre, vuela conmigo o tal vez por mí. Me agazapo bajo su palma y dejo que mi destino también vuele con ella, disemine en el aire sus estambres para no ser jamás el que creí haber sido. Pienso mi cuerpo ahora y es su mano moviéndome, su mano que dibuja mi contorno y mi nombre.

*

Bajo la sombra de su mano la mía crece, se estira hasta doler. La punta de mis dedos no llegan a los suyos, no rozan ni sus límites. Se obstinan en cruzar la línea del eclipse para encontrar más luz, otra mano quizás que los proteja y haga sentir más libre. La mano de mi madre es nube y vuela.

*

Tiembla todo mi cuerpo y no hace frío. Como un calambre súbito veo la muerte acercándose y aún no sé su palabra. Tan sólo gimo ante su sacudida sin siquiera nombrarla y busco la mano de mi madre en la certeza de que en ese momento ya mi cuerpo dejará de ser mío y la muerte se irá.

*

La muerte es nube y vuelve como la mano de mi madre. Retorna cada vez que mi cuerpo intenta ir. ¿Caminar hacia dónde? ¿Hacia el susurro de la luz que musita detrás de las persianas? La muerte impone su penumbra y me abandono al miedo. Miedo de ser en la tiniebla y no palpar mi cuerpo, no encontrar en lo oscuro la mano de mi madre, que como muerte es nube.

*

Veó su sombra. La siento como un oscuro palpito, como la vibración de una llamada antigua que no quiero escuchar e insiste noche a noche. Es una voz ennegrecida por la materia de su origen. ¿Me nombró antes de ser? ¿Configuró en la nada mi palabra como un espasmo interminable? Su sombra viene hasta la cama y se desliza por las sábanas. Mi cuerpo tiembla al esperarla. Mi cuerpo es también sombra.

*

A la llanura de mi pensamiento bajan nubes, celajes que presagian silencios y vacíos: huecos en la memoria que supuran y duelen sin saber qué señal, motivo o daga horadaron su forma. En ellos me refugio sin saber quién me espera, en qué lengua he de hablarme, quién es mi cicatriz y quién mi herida.

*

Mano que aprieta entre su puño el barro inerte de mi cuerpo. Estatuilla que crece mutilada antes de ser soñada y tener forma. Semejanza e imagen del dolor. Miedo a representar nada que sobresalga del contorno de esa mano que aprieta tiernamente, acaricia y ahoga.

*

Me agazapo en mí mismo mientras me llega el sueño. Cuento una a una las semillas que dan forma a mi cuerpo como si fuera una granada. Cada una contiene todo lo que no sé ni sabré nunca. Cada una custodia bajo su pulpa roja mi figura, mis gestos, mi torpe movimiento apretado como una vida entre sus lóbulos. ¿Cuento los granos de una fruta prohibida o quizás son los dedos de una mano que permanece aún sobre mi frente cuando mi madre ya no está y es fría?

LA MANO QUE ME ESCRIBE

La mano que me escribe es la del otro, tal vez de nadie, de alguien que se oculta bajo mi piel y mi figura. La mano que me escribe me conoce antes de dibujar mi contorno y mi forma. Y de esa línea del azar surjo diciendo y grito, me revelo contra ese esbozo que no me pertenece y marca mi cuerpo a sangre y semejanza de quien empuña mi escritura.

*

Cierro los ojos y cae la noche como un glaciar sobre mi frente. Todo está congelado aún en ese cuarto oscuro donde el viento agitaba las persianas y el metálico golpe de las anclas sobre los cascos de los buques trastornaban mi duermevela. ¿Dónde irán? ¿Podré escapar con ellos, lejos ya de este insomnio que me muestra el espejo de quien habré de ser? Todo está igual ahora. Hasta ese niño sigue escondiendo su rostro bajo la almohada y sus lágrimas brillan como carámbanos perpetuos que en su interior retienen fragmentos de mi madre.

*

De aquel pulso en las sienes, del constante latir de un corazón minúsculo, del compás de la cuna de madera que se balanceaba al ritmo de mi sangre, guardo un golpe tan sólo, seco, aislado, prendido en la memoria sin eco o vibración. Es un golpe en la nada, en el vacío, que en su propio sonar borra toda la música que evoque algo más que un principio y un final simultáneo. Es un golpe que duele en el olvido y de pronto me anuncia que estoy muerto.

*

Se mece la cuna de madera sobre los balancines. Como un barco sin rumbo se adentra por los sueños de un niño que se sueña y no duerme. Oigo un murmullo de mujeres que en una lengua extraña hablan de la deriva, de algún lugar incierto donde ha de echarme el mar, temprano aún para el naufragio. Alguien mece la cuna de madera y el movimiento se acrecienta. Oigo lejanas letanías, jaculatorias encerradas en su sordo discurso, oraciones sin nadie, y el vértigo. Escucho y siento el vértigo como una suerte inevitable: fiel acompañamiento de mis noches.

*

Esas mujeres miran y en sus ojos se refleja el torpe movimiento de un mundo equivocado que gira y gira del revés: brazos y piernas que se agitan queriendo ser adentro y no ser fuera, un cuerpo inerte donde cupiese todo lo por vivir de otra manera, la existencia del otro y no de mí. Esas mujeres fijan su mirada en un trozo de carne prematura que se queja y afirma en su propio dolor, me llaman por un nombre que ni siquiera es mío, y entre sus huecas sílabas se transluce el vacío, y acabo respondiendo por el otro.

*

Amanece en la noche y es oscuro el crepúsculo de ayer. Ninguna luz se atisba en este tiempo único que, como un punto negro, se apaga antes de ser: cuanto sucede y no. Todo ocurre y no ocurre en el instante hueco de mi respiración que ni siquiera rompe en llanto por miedo a deshacer esa madeja que me retiene entre sus nudos sin esperanza ni desasosiego. Tiempo fuera del tiempo entre las sábanas.

*

Murmullos que musitan que he nacido, que es la muerte tal vez quien se ha asomado por un instante ciego al mundo de los vivos. En un intento sólo de trazar unos signos confusos en el aire, callo y oigo que también estoy muerto. Tiemblo ya como ahora o quizás tiemblo hoy como entonces: testimonio de ese morir naciendo, signatura del miedo que ha de marcarme para siempre, recuerdo y permanencia entre los límites del ser y del no ser. Nacer y no: llaga perpetua.

*

Como una duda ya bajo el embozo, antes de ser posible o ante la posibilidad de ser. Tuerzo mi cuerpo en forma de pregunta y sólo miro el punto de la interrogación. Soy o seré ese punto si la vida se empeña en conjugarse en mí. Todo lo porvenir, lo previvido, ha de centrarse en esa mancha que no sabe si arriba o hacia abajo, si detrás o delante. Vacilación eterna o circular. Va horadando mi nombre, mi corazón, mis días con un extraño acento hasta ahuecarlo todo y no saber.

José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952), periodista y musicólogo, dirige la RevistAtlántica de poesía.

*Ha publicado varios libros de poemas, entre los que destacan **La tarde en sus oficios** (1978), **La Tauromaquia** (Endimión, 1980), **Sermón de la barbarie** (1981), **El humo de los barcos** (Visor, 1984), **Las sílabas ocultas** (Renacimiento, 1991) y **Niebla y confín** (Visor, 2000). Estos tres últimos han sido reescritos y publicados en un solo volumen bajo el título de **Hoy es niebla** (Visor, 2002).*

Ha recibido, entre otros galardones, el Premio Rey Juan Carlos I (1983), Villa de Rota (1981) o Tiflos (1999), y en 1984 se le concedió la Beca Fulbright para ampliar conocimientos en Estados Unidos, como escritor en residencia en el Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa. Obtuvo una Maestría en Arte por la Universidad de Nueva York.

*De sus libros de ensayos destacan: **El mundo pianístico de Chopin: pasión y poesía**, **Variaciones sobre una palabra (La poesía, la música, el poema)**, **El son de las palabras**, **Cuarenta años sonando: la Orquesta Sinfónica RTVE (1965-2005)**, **Dimitri Shostakovich**, **Beethoven según Liszt** o **Cantar del agua** (2006).*







LUIS VIDALES

PRÓLOGO Y SELECCIÓN DE ROBINSON QUINTERO OSSA

LUIS VIDALES EN CUADROS

Luis Vidales nació en Calarcá, provincia de Quindío, Colombia. Hijo de un educador («el ambiente hogareño es el principal responsable del primer asomo de mi inclinación»), se trasladó muy joven a Bogotá, estudiando en el Colegio del Rosario («vino luego el aprendizaje de la retórica y la inundación de lecturas. Los parnasianos, los simbolistas, Rimbaud, Lautreamont, Laforgue, y los nuestros: Silva, Pombo...»). Sus primeros poemas aparecieron en el diario *El sol*, periódico del cronista y político Luis Tejada (1898-1924), su amigo y mentor («la poesía de este muchacho es de ideas, sobria y sintética... sufre la voluptuosidad de las ideas puras»), con quien trabajó luego en el diario *El Espectador*. Junto al mismo Tejada, León de Greiff, Rafael Maya, Jorge Zalamea y Ricardo Rendón, entre otros, conformó la llamada generación de *Los Nuevos*, que contribuyó desde su pensamiento progresista al desarrollo político y cultural del país («una generación como la concibió Ortega y Gasset: como una representación histórica de varios millones de personas que se movían dentro de características semejantes»). En 1926, a sus 22 años de edad, publicó *Suenan timbres*, libro que transformó las formas y asuntos de la poesía colombiana escrita hasta entonces, y que refleja el contexto histórico de las primeras décadas del siglo XX en Colombia («*Suenan timbres* es un libro de demolición. Ha-

bía que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado»). Posteriormente viajó a París, donde conoció a Huidobro, Tzara, Valery, Neruda, Louis Aragón, Picasso («en París me aproximé a quienes han sido mis grandes pasiones literarias: Rimbaud, Villon, Rabelais») y estudió Ciencias Sociales y Económicas con especialización en Estadística («yo no hago dicotomías falsas. Letras y números van unidos»). De regreso a Colombia, milita en el Partido Comunista y cumple labores periodísticas en la redacción del periódico *Tierra*, diario oficial del partido («en Colombia Tejada me había abierto las puertas del Marxismo, había canalizado mi ideología hacia una definición política clara»). Por aquellos años asume la dirección del Instituto Nacional de Estadística y dicta cátedra de Historia del Arte y Estética en la Universidad Nacional («a pesar de las conclusiones que cada rama del conocimiento tiene que arrojar, hay que reunir todas esas conclusiones para llegar a una visión del mundo más total. Eso también es poesía»). En 1945 publica el ensayo *Tratado de estética* y en 1948 *La insurrección desplomada*, colección de artículos publicados en el diario *La jornada* que denuncian la violencia política de la década de 1950 desencadenada por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán («nada podíamos hacer para marcar el compás que marcaba la historia. Al final, la insurrección se desplomó como una suerte de naipes polvorientos»). En 1953 se exilia voluntariamente en Chile, donde se desempeña como profesor de Estética y asesor estadístico; de vuelta a su país, publica en 1973 *La circunstancia social del arte*, y dos años más tarde, *Historia de la Estadística en Colombia*. Sólo hasta 1976, cincuenta años después de su primera aparición, Vidales ve la segunda edición de *Suenan timbres*, que suma a «Poemas de la yolatría» y «Curva», los capítulos «Los importunos» y «Estampillas»; luego hace público su segundo libro de poemas, *La obreríada* (1979) («la culpa de *La obreríada* la tiene el mundo actual, el atolladero contemporáneo. Canto lo que el mundo me propone»), y más tarde *El libro de los fantasmas* (1985) y *Poemas del abominable hombre del barrio de Las Nieves* (1985). Se ha publicado parcialmente en revistas y periódicos su colección de poemas *Espejo de la pintura*. En 1982, la Universidad de Antioquia le otorgó, en reconocimiento a su obra, el Premio Nacional de Poesía, y en 1985 el gobierno de la Unión Soviética lo distinguió con el Premio Lenin de La Paz. Luis Vidales murió en 1990 en Bogotá, a los 86 años de edad: «Espero curarme, bajo tierra, de mi enfermedad de poeta. Terrible enfermedad si las hay!».

SUENAN TIMBRES DE LUIS VIDALES: CUADROS EN MOVIMIENTO

Cuando leo un poema de *Suenan timbres* (1926), de Luis Vidales, me gana casi siempre la sensación de que pasan sobre el telón de papel planos de una película disparatada y absurda, tomas con distintos ángulos y recorridos que imprimen una versión inexacta de la realidad o que proyectan el reverso de sus acontecimientos; fragmentos que parecen recomponer una totalidad perdida (como un espejo que se quiebra y refleja las distorsiones que se asoman a su superficie, igual que un cuadro cubista), esfumados en trazos de colorido y precisión oriental; imágenes fotográficas

uno es una cámara fotográfica. Las piernas son el parapeto de esta máquina

sucesivas que copian la imaginación de un espíritu desembarazado, abstraído en la observación y complacido en un humor irreverente que desenvuelve en hipótesis, paradojas y cotejos; sentado en mi butaca de lector pasan frente a mis ojos cuadros en movimiento en que las cosas sin alma intelectual (los objetos, las calles, el paisaje, el clima, las sombras, los ruidos...) tienen animación y voz, pensamiento y memoria, sueños y pesadillas, al igual que lo tienen en una vívida cinta de dibujos animados,

*Hace viento. Los objetos
pintados en los anuncios
se salen del papel
y se les oye caer al suelo.*

secuencias en apariencia incoherentes en las que todo adquiere una cualidad aérea (las piedras sacan las patas y mueven las cabezas lentamente, las camas tiran coces al aire, los taburetes dejan de estar sentados y andan, los retratos charlan de pared a pared), una excitada agilidad que nos recuerda las tomas de Oliverio Girondo en esa película de 1922, *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, en la que hay «automóviles afónicos», sombras que se arrojan «entre las ruedas de los tranvías», edificios que saltan «unos encima de otros», o esa cinta de 1925, *Calcomanías*, en la que el mismo poeta argentino imprime en cuadros continuos a España; secuencias que por su hacer por fuera de las reglas del juego de la época, por su impulso de vanguardia, nos trasladan a páginas de Lewis Carroll –ese otro fotógrafo del mundo especular–; que deslumbran por su surtido imaginario como alucina la vista el viaje en paracaídas de *Altazor* de Huidobro, o el film montado por ese otro niño (como Vidales) bohemio y picaresco que

fue Carlos Oquendo de Amat en *5 metros de poemas*, en cuyos cuadros «las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles», y «desde un tranvía / el sol como un pasajero / lee la ciudad»; en *Suenan timbres* viaja un pasajero que lee la ciudad,

pasaban los hombres manejando sus coches, sus trenes, sus tranvías, sus automóviles

Vidales es ese niño que ve pasar las vistas del mundo igual que pasan por los cuadros de un tranvía en movimiento; Vidales ve pasar en paisajes ambulantes a la Bogotá de comienzos del siglo XX que circula en lo moderno con sus asombrosas innovaciones, contemplándolas como a una gran juguetería, como a una ciudad infantil: gramófonos («la gente que dormía en su interior / no me dejaba dormir»), teléfonos («el teléfono es un pulpo que cae sobre la ciudad. Sus tentáculos se enredan en las casas»), vitrinas («vi como todas las mujeres / que tiene cada mujer / se iban quedando en las vitrinas»), cinematógrafos («los árboles / –por ser la primera vez que trabajan en cine– / aparecen / tiesos / cohibidos / amanerados»), timbres («suenan timbres»), el alumbrado público

*Por los alrededores de Bogotá
merodea la luna.
Y qué luna!
Es una luna barnizada de blanco
y con instalación propia;*

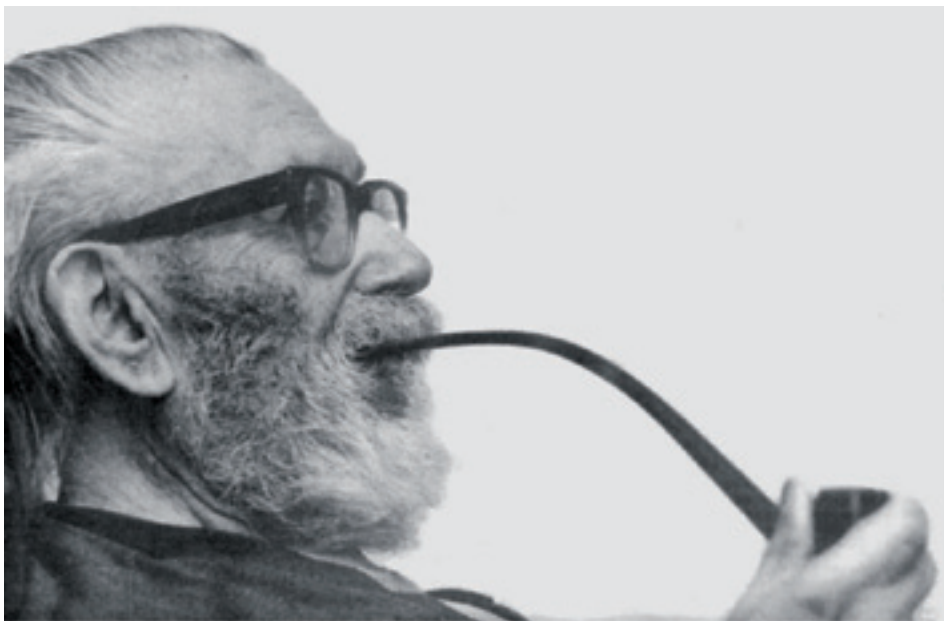
son visioncillas que además de inspeccionar el mundo figurativo, acercan su lente también a lo abstracto, con la misma inclinación por mostrar el mundo al revés, poniendo en entredicho mitos («las cruces que hay en el mundo / son trampas puestas por los hombres / para cazar a Jesucristo»), formulando teorías («cuando una puerta se abre, la puerta equidistante, al otro lado del mundo, se cierra irremisiblemente»), ironizando («Entró presuroso. Como cualquier Diógenes, buscaba un imbécil»), al modo de los relatos breves y graves de Ramón Gómez de la Serna, planteando insólitos:

EL VECINO DE ADENTRO

Me lo encontré en la avenida. Su identidad conmigo era, como si dijéramos, escandalosa. Le dije: «¿Quién es usted?». Y me soltó, susurrando las sílabas: «Luis Vidales». Le grité, angustiado: « No! Yo soy Luis Vidales». Y para asombro de mi parte, me respondió con aplomo: «¿Y quién lo contradice?». Y en verdad, no tuve nada que argüirle;

son asuntos y formas del Arte Nuevo, de la inspiración que se negó a repetir textualmente la realidad distanciándose del naturalismo, de la vocación por el des-

doblamiento del yo («yo es otro») relegando el subjetivismo de mal tono; *Suenan timbres* es la poesía del hombre que miró no la apariencia de las cosas sino la imagen que tenía de ellas, el libro que demolió la visión preciosista y confesional de la literatura colombiana de la época demoliendo a una su escritura rutinaria desde el verso libre, la prosa y el relato breve; su autor es, por su insolencia, el Baudelaire de *Pequeños poemas en prosa*, por su aguda reflexión, el Machado de *Juan de Mairena*, por su innovación imaginaria, el *Trilce* de Vallejo; es el surrealismo de Bretón sin haber leído a Bretón, es Tristan Tzara sin haber leído textos dadás, es Nicanor Parra sin haber ojeado anti-poesía; *Suenan timbres* es el resultado de las notables transformaciones sociales, políticas y económicas sucedidas en las primeras décadas del siglo XX en Colombia, pero también el viaje con aventura de un hombre con un temperamento único y una curiosidad inusuales, con un provocador descarado y un ideal permanente de libertad, que alcanzó a través del ejercicio de la libertad del lenguaje y, claro está, de su timbre excepcional.



Luis Vidales con la pipa que lo acompañó desde la década de 1920.

SUENAN TIMBRES

CINEMATOGRAFÍA NACIONAL

Por el cielo amarilloso
de linterna
pasan las nubes colombianas.
Y cómo se las nota que no habían ensayado
antes.

Los árboles
–por ser la primera vez que trabajan en cine–
aparecen
tiesos
cohibidos
amanerados.

Pero el Salto de Tequendama
lo hace con naturalidad
como si tuviera
una larga práctica
en cinematógrafo.

Por los alrededores de Bogotá
merodea la luna.
Y qué luna!
Es una Luna barnizada de blanco
y con instalación propia.

Afuera
el cielo de la noche
oscuro ampuloso
es un inmenso gongorismo.

Luego veo la luna.
Oh! Oh!

Les saca a los transeúntes
sus fichas antropométricas contra el muro!

Son como clichés quemados
que huyen!

Y en el salón de la noche
yo aplaudo
las películas incoherentes
de este Pathé Baby.

LA MÚSICA

En el rincón
oscuro del café
la orquesta
es un extraño surtidor.
La música se riega
sobre las cabelleras.
Pasa largamente
por la nuca
de los borrachos dormidos.
Recorre las aristas de los cuadros
ambula por las patas
de los asientos
y de las mesas
y gesticulante
y quebrada
va pasando a rachas
por el aire turbio.
En mi plato
sube por el pastel desamparado
y lo recorre
como lo recorrería
una mosca.
Intonsamente
da vueltas en un botón

de mi d'orsey.
Luego –desbordada–
se expande en el ambiente.
Entonces todo es más amplio
y como sin orillas...
Por fin
desciende la marea
y quedan
cada vez más lejanas
más lejanas
unas islas de temblor
en el aire.

TEORÍA DE LOS OBJETOS

Plática en el Café

Como veis esto es un taco y esto una bola de billar. Dos cosas distintas –¿verdad?–. Pues bien. Os digo que son iguales. La bola de billar es un taco estancado y el taco es una bola que ha hallado continuidad. Si por hipótesis dais ductilidad a la bola de billar y la estiráis, la estiráis, notaréis sorprendidos que la bola era un taco. Y si hacéis lo mismo con el taco –en sentido contrario– veréis cómo el taco era una bola de billar. Todos los objetos están en potencia con respecto a su forma contraria.

Cuando yo voy por la calle vigilo siempre mi bastón porque me da miedo que de golpe pierda su continuidad y se vuelva una bola.

Pero sobre todo tened presente esto –de donde se deriva lo que habéis oído. La línea es una circunferencia desinflada. Y la circunferencia es una recta que ha echado panza.

TEORÍA DE LAS PUERTAS

Soy alguien dado a investigaciones científicas. Últimamente he descubierto una teoría de equilibrio.

Ante todos los sabios del mundo yo siento mi teoría de equilibrio.

Cuando una puerta se abre, la puerta equidistante, al otro lado del mundo, se cierra irremisiblemente.

Por esto –y todos lo hemos visto– de golpe, las puertas se cierran solas.

El día que todas las puertas se abrieran a una vez, el mundo quedaría lleno de huecos y el viento se entraría en ellos y se llevaría a la tierra por los espacios ilímites...

ORACIÓN DE LOS BOSTEZADORES

Dedicado a Leo Le Gris - Bostezador

Señor.

Estamos cansados de tus días
y tus noches.

Tu luz es demasiado barata
y se va con lamentable frecuencia.

Los mundos nocturnales
producen un pésimo alumbrado
y en nuestros pueblos
nos hemos visto precisados a sembrarle a la noche
un cosmos de globitas eléctricas.

Señor.

Nos aburren tus auroras
y nos tienen fastidiados
tus escandalosos crepúsculos.

¿Por qué un mismo espectáculo todos los días
desde que le diste cuerda al mundo?

Señor.

Deja que ahora
el mundo gire al revés
para que las tardes sean por la mañana

y las mañanas sean por la tarde.
O por lo menos
–Señor–
si no puedes complacernos
entonces
–Señor–
te suplicamos todos los bostezadores
que transfieras tus crepúsculos
para las 12 del día.
Amén.

LOS DOS GATOS

El gato y su sombra. Son dos gatos –pero en realidad no es más que uno. Esto me explica la divinidad. La sombra es un gato más enigmático. Es más gato. Así deberían ser todos los gatos. Untados a la pared. Sería bello verlos andar. Entonces tampoco podría dejar un gato arqueado de señal hasta donde he leído. Pero podría detenerlo en la pared y fijarle debajo un tomito de almanaque. Un almanaque es un pequeño tratado de filosofía. He intentado hacer una definición. ¡Es tan peligroso! Pero –afortunadamente para mí– el gato ha desbaratado mis ideas –de un salto– y se ha echado en la poltrona–sobre su sombra.

De un envoltorio de piel –que parece como si una mujer lo hubiera dejado en la poltrona– sube una musiquilla constipada.

Ahora todo ha quedado en silencio. He visto la musiquilla desteñirse en el aire como un color.

EL GATO

40

El gato se acomoda
en el hueco del sueño.

Lo miro con tristeza
porque dormirse

es lo mismo
que perder un mundo.

Indolente
estila posturas dentro de su forma
como esculpiendo
fugitivas figuras
de gatos.

Oigo el tardo
envolver el ovillo de su música.
Y esto he comprendido.
A la hora en que los gatos duermen
–afuera– en los tejados
andan las sombras solas.
Gatos negros
que caen de la luna.

ESPEJOS

Para Juan José Pérez Domenech

En el rompecabezas de la noche
hay sensación de árboles
y de calles fluidas
signos
de la eterna fuga del planeta.

Calles angostas las del cielo
llenas de dengues y rincones.

Las estrellas
son farolitos
colgados a la puerta de las casas.

Y la luna alumbra
porque le da su reflejo
el vitral de una ventana.

Las noches están bocabajo.

Y vuelve el día
que es cóncavo
y que nos copia como un espejo.

Ay! que acaso nosotros
no somos otra cosa
que refracciones de otros mundos
vistas en el espejo del día.

LOS ESPEJOS

Los espejos colgados en las salas son retratos de ausencias.

Cuando el espejo se cae –por añicos que se vuelva– siempre cae parado
–como los gatos.

Ayer al mirarme al espejo quedé con la cabeza de para abajo.

Claro! Naturalmente!

Lo había cogido al revés.

PAISAJE EN LA NOCHE

El lago dejó de andar a través de cielos fugitivo
y se durmió en los brazos de la ribera terrestre.
La noche produjo la sensación de una gran cosa tapada
hermética para los oídos y los ojos.

Uno a uno

los árboles se disolvieron en el aire.

Los sapos –inflados

y verdes como repujados en cobre rumboso

abiertas las patas aferradas–

cantaban con la noche a cuestras.

Cuando la oscuridad había soltado toda su tinta
–en el fondo negro–
pude ver el viento ventrudo
que venía bocabajo
y se ahorcaba de los árboles
o pasaba estirado sobre sus piernas fluidas
como un ahogado.
Y entonces –tal vez como nunca volveré a presentirlo–
bajo la oscuridad se hizo todo más claro.
Los sapos –de ojos de vidrio– parpadeaban aún.
Vi pasar su orquestación
en ligeras sombras verdes.
Y –en medio de aquel mundo prodigioso–
todos mis gritos se aglomeraron en la plaza del alma
y liberté uno
y era el grito del sueño
y se perdió en la inmensidad
con su leve sombra rosada.

LA NOCHE

El día es lo más ciudadano que hay. Eso no me lo puede negar nadie. El día tiene gentes y casas y pegados en las cintas vertiginosas de las calles tiene tranvías-coches-autos-etc.-etc. Cualquier día de la semana –llámese lunes o sábado– está siempre lleno de ciudades. Pero la noche – ah! caray!– la noche es lo más inculto que se conoce hasta hoy. La noche está bien en los matorrales. La noche –primitiva-selvática-reacia a la civilización– es el último resto de salvajismo en el mundo. ¿No habrá quién colonice la noche?

LA TARDE TEDIOSA

No llueve. La poltrona
me da la sensación
de que estoy sentado
sobre una mujer acurrucada.
Con un dejo de distracción
prendo de nuevo mi cigarro.
El cigarro es un ovillo de humo
que se desmadeja en el aire.
Leo el poeta.
Tengo toda la luna
untada en el corazón.
Las consonantes se burlan del pensamiento
del autor.

Aba-aba ente-ente ino-ino
Y cierro el libro ramplón.

El no llover continúa.
La mujer movediza
mete su espiral
en el círculo de mi desolación.
Su espiral tiene los ojos abiertos
y está de pie
como para cazar una visión.

Memoro la historia de la mujer
desde la manzana antigua
hasta la manzana de hoy.
Y en presencia de este caso
exento de evolución
entono junto de mi alma
la innominada canción.
¡Virgen! terrible significado
pero verbalista en rigor.
Mundos de la noche sin habitantes
tristes de circunvolución
el vientre de la mujer

es un mundo de ensoñación
para el habitante desconocido
que espera el día de la creación.

El no llover persiste.
Consecuente con mi canción
busco debajo de la blusa
de la mujer hinchada de vigor
y encuentro el bulto de su seno
timbre
para llamar al corazón.
Nadie responde. Y en el silencio de la hora
sigo oprimiendo el botón.

MIENTRAS ME FUMO UNA PIPA

Para Ramón Vinyes

Esta noche
quiero torcerle el cuello
a las espirales de humo.
Esto lo digo para ti –mi pipa–
para ti que eres
una pequeña guarida
de espirales.
En el aire
–con un largo dejo melancólico–
el humo se cuelga
como un nido.
Pero sobre mi pipa
el cielo le da a los sueños
una larga clase de cosmografía.

Y
–lejos–
en la noche oscura
un reloj
canta

como si tuviera
un largo pescuezo
y como si después de cantar
fuera a esconder
la cabeza
entre las alas.
Esto me causa un desconocido pavor.
Quiero salvarme.
Los mundos pasan altos por el vacío.
Y mi alma
les hace signos desesperados
en la estación inalámbrica de mi pipa.

ENTIERRO

Lluvia
sobre los grandes cajones de las casas.

Lluvia. Lluvia.

Y a lo lejos
el conglomerado de paraguas
mancha en el aire
su pueblucho japonés.

A éste lo van a enterrar.

Las campanas se le querían caer encima
como sombreros ingleses.

Yo veo el dorso del acontecimiento.

Las levitas
cabeceantes
hacen unos pajarracos
que persiguen al muerto.

Las coronas
–neumáticos de carnaval–
van colgadas del carro
como repuestos
por si se le dañan las ruedas.

Pero cuando se vayan las flores
quedarán los aros de las coronas
y esta noche
el muerto se pondrá el aro de una corona
–salvavidas–
y se botará al charco que hay que pasar
para ir al cielo.

Ya no llueve.

Desapareció el que estaba estrenando
cadáver.

Se fueron los de levita.

Nota.

No quedó ninguna mancha en el aire.

A LUIS TEJADA, ELEGÍA HUMORÍSTICA

No hay nada qué decirte.
Jamás quería decirte nada.
Pero aquí –en el periódico–
me obligan a escribirte.
Estoy en el escritorio tuyo
en el rincón tuyo
aquí –en el periódico–.
Y desde aquí te lanzo mi interrogación.
Así

?

Qué serpentina es la interrogación!
Pero bueno –qué–
¿se baila bien en el espacio?
Los pies deben hacerlo deliciosamente!
Y dime:
¿no has visto por allá
las cometas que se me perdieron
cuando yo era niño?
Mándamelas
que yo las amo todavía.
Quisiera –en cambio–
conseguir que no subiera hasta ti
el ruido del mundo
cuando estás dormido.
¿Suenan mucho el mundo
oído desde arriba?
Óyeme.
Llévame
Llévame contigo.
Esta vida es mala.
Y se confabulan contra uno.
Por ejemplo –de noche
–cuando estoy dormido–
mi sombra se me va
no se sabe para dónde
y los pantalones –sonámbulos–
salen en el silencio de la noche
andando
andando.
Y mi saco
–guillotinado en el ropero–
está desmadejado
y sus bolsillos
oh sus bolsillos!
Me sacan la lengua sus bolsillos!
Y hasta la misma cama
es un vehículo
que me lleva a regiones desconocidas.
Llévame

llévame contigo.
Oye lo que te voy a decir.
Pero acércate más.
Que nadie escuche lo que te voy a decir.
Es muy triste.
Mira.



Luis Vidales según Ricardo Rendón

LUIS VIDALES: SIEMPRE HE OÍDO DECIR QUE SOY DIFERENTE

ENTREVISTA DE MARÍA MERCEDES CARRANZA

«Carajo, todo el mundo a descubrirse, acaba de nacer un gran poeta en Colombia». Con esas palabras, algún día –tal vez de 1920–, Luis Tejada, encaramado sobre una mesa del Café Windsor, y «echando al vuelo su sombrero de anchísimas alas», le dio a Luis Vidales su carta de ciudadanía poética: así lo cuenta el propio Vidales en su prólogo –«Confesión de un aprendiz del siglo»– a la segunda edición de Suenan timbres que publicó el año pasado Colcultura.

«Si me esforzara, diría candorosamente que soy un fracasado. Intenté remedar a quienes más me gustaban (y me siguen gustando), entre ellos a Villon, Rimbaud, Reverdy, Vallejo. Y nada. Hasta que un día lancé un berrido interior, que son los peores de todos: no soy un poeta, ni soy nada, carajo. Se es siempre aprendiz y yo jamás me he considerado un maestro. Mi condición de explorador incansable no la cambio por nada del mundo. A mí me han dicho de todo. Desde las exaltaciones más estremecedoras hasta... Botija verde. En lo que toca conmigo, contrito pecador de lesa poesía [...] me acuso de practicar preconcebidamente mis invenciones para contradecir el criterio que comúnmente se tiene de la poesía. Suenan timbres es un libro de demolición. Suenan timbres, por ello, es una honda protesta contra esa hipócrita gravedad que no entiende la jerarquía sino transferida al estatismo de origen divino. Suenan timbres es un compromiso. Otra fuente de mi inspiración: la calle. No sé qué pasaría si la gente supiera cuánto le debo; cuánto la plagio. La deformación imperialista me quema. Hay una etapa de mi preocupación poética cuya fiebre sube de punto al ritmo de la destrucción del país por la codicia extranjera. Creo con todas mis fuerzas en el milagro poético».

Lo anterior, que parece un monólogo deshilvanado, de duermevela, medio delirante, son frases de Vidales que he cogido al vuelo, arbitrariamente, del prólogo al que aludí líneas atrás, porque me parece que sirven para dibujar a ese poeta que en 1926 publicó un libro insólito dentro del panorama literario de entonces: Suenan timbres. Vidales nació en Calarcá, en 1904. Ha sido profesor universitario, ha hecho crítica de arte y se ha desempeñado como Director Nacional de Estadística en Colombia y como Asesor Técnico de la estadística en Chile, donde residió durante varios años. Sus compañeros de generación, entre otros son: León de Greiff, Rafael Maya, Germán Pardo García, Jorge Zalamea, Luis Tejada, Ricardo Rendón.

50

—Usted señaló alguna vez a Los Nuevos como la generación «iconoclasta» de este siglo en Colombia. Según entiendo, esa generación coincide en lo literario con el movimiento vanguardista. Sin embargo, salvo en lo que a usted se refiere,

los miembros más destacados de aquélla continuaron el Modernismo en sus distintos matices. Por otra parte, de ninguna manera puede hablarse siquiera de una renovación de estilo con respecto a la política tradicional por parte de Los Nuevos. ¿Iconoclasta, entonces, en qué sentido?

—Iconoclasta en un sentido más amplio que el vanguardismo; iconoclasta en un sentido más amplio que el de grupo. Suele decirse: «el grupo de Los Nuevos». No. Se trata de una generación. En poesía, ni De Greiff ni Rafael Maya ni ninguno, pueden calificarse de modernistas a secas. El Modernismo es un movimiento latinoamericano que tiene una modalidad específica: la de haber transformado el Parnasianismo engallado en Heredia, de exaltación de lo heroico bajo los modelos greco-romanos, en la «heroicidad» de la vida casera: el boato de la vida, la divinización de la mujer, el revestimiento suntuoso de la existencia. Contra eso vinimos nosotros: tanto De Greiff, como Maya, como Pardo García, como todos los nuestros. ¿De dónde venía esa predisposición en nosotros? Sencillamente del cambio de los tiempos. Aquella poesía de color «rosado» —de las piedras preciosas, de los trajes de recamado viso, de la tapicería deslumbrante— se había formado cuando se anunció en los meandros de la economía la llegada de la felicidad humana, con la aplicación de la máquina perfeccionada moderna, accionada por la electricidad, que «liberaría al mundo del rudo trabajo». De esa poesía del nuevo ciclo de las mercaderías, así como suena, fue su personero epónimo —no lo citemos sino a él— el italiano Gabriele D’Annunzio. Los ejemplos americanos son Darío, Valencia, un poco el iniciador José Asunción Silva.

Ahora bien, cuando nosotros llegamos, este anuncio del Edén había mostrado su cañamazo, y olía a chamusquina. Además, aquel era otro episodio de la transformación de los dioses del Olimpo, a su domesticidad en los bibelots de adornos de mesa. Pero esto es sólo una de las expresiones del cambio.

El mundo salido de la Primera Guerra Mundial era otro. Y entre nosotros se pasó entre 1920 y 1930 a una nueva Colombia de «otros»: lo fue de España, lo fue de Inglaterra, pasó a ser de los Estados Unidos. Y lo uno y lo otro —lo universal y lo particular del país— todo nos conformó a todos en una generación. Todos fuimos inconformes. Esta iconoclastia nos unió a todos en un haz, lo mismo a De Greiff en la insurgencia contra lo establecido, que a Maya en su temática; lo mismo a quienes formamos el primer grupo comunista que a los «Leopardos» de Daudet y Maurras, estos dos excomulgados por el Papa. Todos fuimos revolucionarios. Todo el país joven lo fue. Y todo Colombia fue iconoclasta: la caída de la hegemonía conservadora de 45 años de suyo lo prueba. Esta es la inmensa honda de la cual provenimos *Los Nuevos*.

—¿Cómo explica que usted haya sido el único de su generación que pudo romper con el Modernismo y recibir las influencias literarias de su época? Le aclaro que, para mí, León de Greiff, a quien con frecuencia consideran un poeta vanguardista, es, simplificando, un simbolista incontaminado, de la escuela «decadente», para más señas.

—De Greiff es gran poeta, pero no lo que se considera como vanguardista. En cuanto a mí, creo que se trata de un asunto de temperamento. Esto podría tener una explicación sumamente extensa. Para abreviar, le cuento que mi modo de ser me coloca a cierta distancia de la gente, aún en el caso de los miembros de mi generación. Hay un límite en mi sicología que nadie puede trasponer. Esa distancia me define, sin que quiera decir que no me inunde una cariñosa camaradería hacia ellos. En general, estoy traspasado por un intenso amor universal: al ser humano y a todo cuanto vive y contemplo. Pero su pregunta me conduce a un mundo muy complejo. Yo era un chico de la provincia; el contraste de Bogotá, agresivo, me lleva a darle a ella una respuesta: ponerme en su contra. Y en contra precisamente de cuanto se estaba muriendo, y que acabó por morir. Siempre he oído decir que soy diferente. «Tú eres diferente a nosotros», me decían en *Los Nuevos*. En la Contraloría, en el Dane, donde quiera que he trabajado, siempre me han tratado lo mismo. Creo que eso me ha ayudado en parte. Y en mi hogar se me tuvo por un consejero desde los más tiernos años. La verdad es que depende más de *Los cantos de Maldoror* que de la vanguardia de la primera posguerra; más de Rimbaud que de Apollinaire; más del «Gran testamento» de Villon que de Dada.

Si le digo que mi paso al verso libre se debió a un poema ultraísta —malo, de no sé quién— leído de refilón en una revista, es posible que usted no lo crea. Pero fue así.

—*Al hablar de su poesía se la señala como surrealista. Esta es para mí una clasificación arbitraria, que no responde en absoluto a sus características. ¿Qué dice usted?*

—A excepción de la influencia que haya podido provenir de Villon, de Rimbaud, de Ducasse, de muchos de otras orbitaciones poéticas y, desde luego, de Tejada, por su ejemplo y su guía, no sé que mi poesía pueda llamarse vanguardista. Es, sencillamente, una ruptura de lo retórico, pero nomás. Bastaría comparar el universo y la manera de tratarlo que se transparenta en *Suenan timbres* con cualquier obra del Dadaísmo, del Futurismo, del Ultraísmo, para ver la diferencia; y en cuanto a la calificación que se me da de surrealista, puedo decir que mi transformación poética se hizo antes de la aparición del Primer Manifiesto Surrealista, si no estoy equivocado en las fechas.

—*¿Cómo concilia Luis Vidales su vocación poética con esa otra tan aparentemente opuesta, cual ha sido su trabajo burocrático que tuvo siempre que ver con la estadística?*

—Mire, María Mercedes: entiendo por burócrata al tipo que trabaja mecánicamente o con desgano —o no trabaja— por ganarse un estipendio del cual arbitra el sustento suyo y de su familia. Mi trabajo en la estadística está tan íntimamente vinculado a mi placer de creación, del descubrimiento del mundo, que no lo separo

en lo más mínimo de mi labor poética. Es la misma alegría del hallazgo, la misma comprobación de que la poesía se encuentra en el «misterio», es decir, en lo que no conocemos y de pronto destapamos. De esta suerte, he tenido la fortuna, en mis 33 años de actividad estadística, aquí y en Chile, de trabajar no para un patrón (por eso compadezco a los obreros), ni para un gobierno siquiera, sino –en Colombia, para un país– y en Chile, para mi adhesión a la unidad latinoamericana... que un día será realidad.

—¿Cómo ve usted las más recientes manifestaciones poéticas en Colombia? ¿Cree que el conservadurismo, que por lo general ha caracterizado a este género dentro del contexto de la literatura latinoamericana, sigue reinando entre nosotros?

—La nueva generación poética de Colombia (y usted está ahí) merece todo mi aplauso y toda mi consideración. No creo en su «conservadurismo». Bien es cierto que no siempre llega al estremecimiento de los grandes problemas que están sacudiendo a nuestro tiempo. Pero me explico sus limitaciones por las de la historia del país, colonial de España, colonial de Inglaterra, colonial de Estados Unidos. No obstante, la organización misma de la forma poética –de simultaneísmos– está mostrando la frontera con toda poesía vieja. Y es lo llamativo, que aunque la joven poesía colombiana quiera estar ausente de los contenidos manifiestos de la vida actual, en la estructuración de los poemas que está creando se transparentan los contenidos comunes, de unificación de lo distante, que están sacudiendo el profundo devenir de nuestra época.

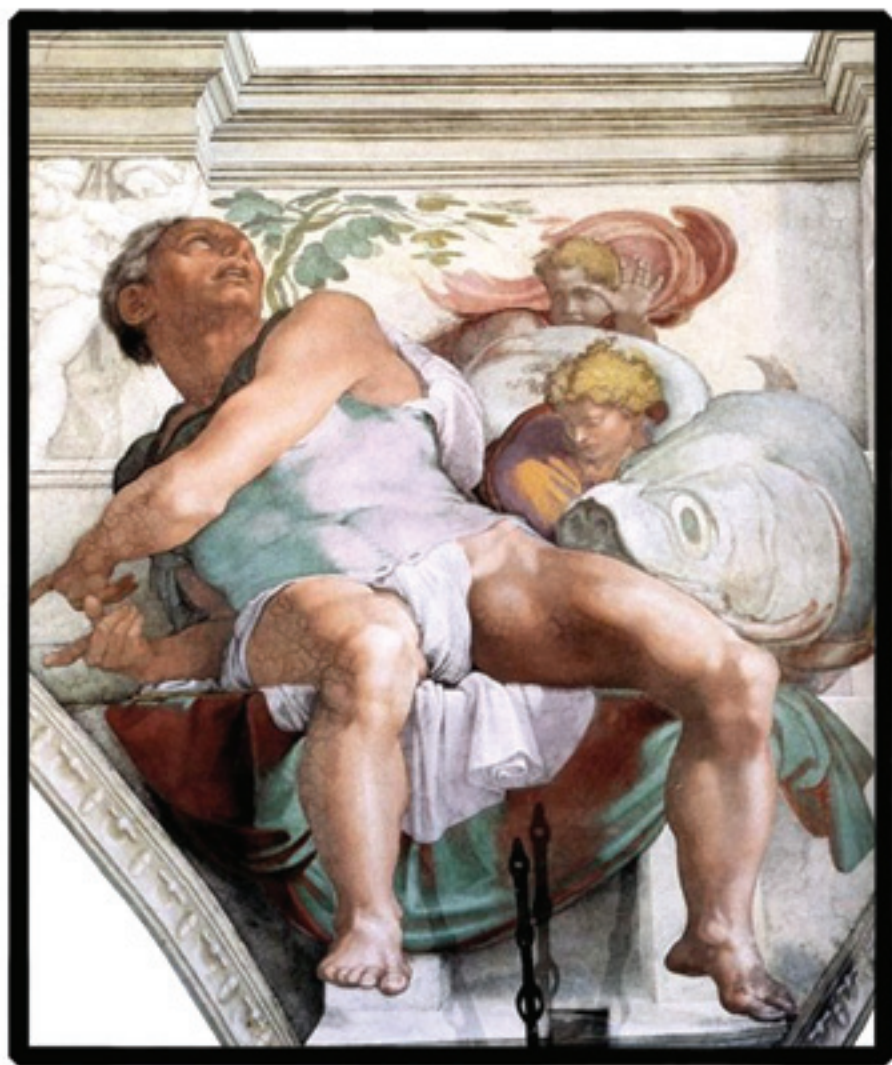
[Extracto tomado de la revista Nueva Frontera n° 118 (Bogotá, 16 de febrero de 1977)]

SUENAN TIMBRES

Había una poesía amodorrada cuando sonaron los timbres. ¿Qué timbres sonaron? El teléfono, que empezó a robarse las voces como un ladrón del aire. Los timbres de las casas que acallaron los oxidados aldabones. Los aldeanos de Bogotá, los afanosos aldeanos que golpeaban las puertas perseguidos por el cuchillo del frío o los alfileres de la lluvia, pudieron declararle un descanso a sus nudillos. Sonaron timbres. Algunos para avisar las visitas imprevistas y otros para anunciar la salida del presidio fabril. Sonaron timbres y hombres y mujeres vestidos de negro se sentaron en las bancas del teatro para reír en un guiñol inocente. Sonaron timbres y la poesía se echó a las calles tras despertar de un largo bostezo virreinal.

53

JUAN MANUEL ROCA
Vidales en clave de Morse (2010)





CASSIANO RICARDO

TRADUCCIÓN Y PRÓLOGO DE PABLO DEL BARCO

Cassiano Ricardo (São José dos Campos, 1895-Río de Janeiro, 1974), desde muy niño, se afanaba en juntar palabras en forma de poesía, siguiendo el ejemplo de su madre, poeta local, Minervina Ramos. Estudió Derecho y ocupó altos cargos administrativos en Brasil desde 1928. Transcurrió su vida entre la ciudad de São Paulo, Río de Janeiro, Río Grande do Sul (cerca de cuatro años), París (donde vivió tres años, visitando Portugal, España, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia, Inglaterra). Durante esta estancia escribió *Joao Torto e a Fábula y Arranhacéu de vidro (Rascacielos de cristal)*, libros de voluntariosa experimentación poética.

En su poesía, fundamentalmente, hay una clara evolución desde sus primeras obras –*Dentro da noite* (1915), *A fruta do Pã* (1917)–, definidas como parnasianas por la crítica, aunque él negaba este calificativo, hasta la experimentación poética más novedosa que representó la «Poesía concreta» de Haroldo, Augusto de Campos y Décio Pignatari, y el «neoconcretismo» de Mario Chamie y Ferreira Gullar.

Fecha importante en esta evolución fue la notable presencia poética de Cassiano Ricardo el año 1922, en torno al desarrollo de la «Semana de Arte Moderna» surgida en São Paulo. Se adhirió entonces al grupo «Verdeamarelo» –verde y amarillo son los colores de la bandera brasileña– de nacionalismo radical, brasileñista y antieuropeo, junto a Menotti del Pichia, Plínio Salgado, Mota Filho, Alfredo Elis y Raul Bopp. También dentro del Modernismo, se vinculó al grupo «Anta» (el anta, o tapir, es un gran mamífero emblemático en la naturaleza brasileña). La poesía que hacen es patriótica, ufanista, idealizadora de Brasil, formalmente de verso libre, sin

rima, sin métrica, rehusando cualquier similitud con la literatura europea, y de orientación política claramente conservadora.

Fue un animador notable de la vida intelectual brasileña; su compromiso y su empeño le llevaron a la cárcel durante la Revolución constitucional (1932), que tuvo como objetivo derrocar el go-



Cassiano Ricardo

bierno provisional de Gétulio Vargas y la promulgación de una nueva Constitución para Brasil. Gozó en esta época de enorme popularidad; fue el poeta más leído por emisoras de radio a causa de sus poemas dedicados a São Paulo.

Creó y dirigió periódicos y revistas (*A Manhã*, Rio de Janeiro, 1940, entre otros). Fue miembro de la Academia Paulista de Letras, presidente del Club de Poesía (1950-53), distinguido con los más importantes premios literarios de Brasil.

Si algo hemos de destacar en Cassiano Ricardo es su incansable preocupación por la palabra y el poema, por evolucionar e innovar en la poesía de su país, y por las acertadas reflexiones sobre la literatura a través de sus ensayos (*Algumas reflexões sobre Poética de Vanguarda*).

Aunque su poesía no ha trascendido tanto en el exterior como la de otros miembros de la poesía modernista o de vanguardia, su importancia en las letras brasileñas ha sido significativa. Su libro *Martim Cererê* (que subtitula «El Brasil de los niños, de los poetas, de los héroes») ha sido comparado con *Macunaíma* (1928), la novela de Mario de Andrade clave en el desarrollo del Modernismo brasileño y de la identidad cultural del país. A mí me fascinó recién llegado a Brasil; fue uno de los primeros poetas que traduje al castellano (Revista *Arteguía*, *Artefacto*, Madrid, 1984), que me dio una idea clara de la voluntad de un pueblo por definirse a través del texto literario.

METAMORFOSIS

Mi abuelo fue a buscar plata
pero la plata se hizo indio.

Mi abuelo fue a buscar indios
pero el indio se hizo oro.

Mi abuelo fue a buscar oro
pero el oro se hizo tierra.

Mi abuelo fue a buscar tierra
y la tierra se hizo frontera.

Mi abuelo, aún intrigado,
fue a modelar la frontera:

y Brasil tomó forma de arpa.

BRASIL~NIÑO

I

Mi padre era un gigante, domador de leguas.

Cuando un día partió, a caballo,
en su dragón de pelo azul que era el Tietê¹ de los descubridores,
recuerdo muy bien que me dijo: mira, hijo mío,
voy a escurrirme por esa puerta y un día volveré trayendo
unas doscientas leguas de camino y unas
decenas de onzas arrastradas por el rabo goteando
sangre por el hocico.

Y dicho y hecho! Se fue dando empujones en el bosque de los barrancos
entre alas de caimanes y de pájaros blancos!

1. Tietê: río que atraviesa la ciudad de São Paulo, afluente del río Paraná

II

Cuando llegó la Navidad mi padre estaba lejos,
luchando con los animales peludos, con los gatos grandotes
de cabeza a rayas y con las mulas-de-siete-cabezas
que viven en el fondo de los árboles frondosos.
En la altiplanicie tañía una campana preguntando: ¿él no viene? ¿él no viene?

Otra campana de voz gruesa respondía: no...
y no, diciendo «no»... y repitiendo «no... y no»...

III

Y me acordé de buscar un par de botas
de las que mi padre usaba y poner el par de botas
detrás de la puerta del sertón² que murmuraba atrapado en la arboleda.
Qué frío hacía aquella noche!
Me quedé con tanto miedo. Un gato currumiau³
paseaba por los huecos de la teja hueca...
Pero llegó la mañana, linda como un tesoro
y fui a buscar, con el corazón saltando de alegría,
las dos botas de cuero
abarrotadas de oro!

IV

Pasó una año más y mi padre no volvió.
Puse mis zapatones detrás de la puerta nuevamente
y al día siguiente
fui a buscar mis zapatones abarrotados de esmeraldas!
Mi abuela, una viejecita portuguesa con el cabello de llovizna y toquilla azul a
cuadros me garantizaba:
«...fue Papá Noel quien lo trajo». Hasta que un día
hice como que no vi más, pero vi; desperté con la ilusión:
mi padre era un gigante, domador de leguas;

2. Sertón (sertão): región semiárida del Nordeste brasileño, de bajas precipitaciones, que da lugar al crecimiento de la «caatinga», arbustos bajos que producen la castaña de «cajú».

3. Currumiau: neologismo, que podemos traducir por «gato que corre».

un feroz cazador de onzas negras;
terror de la selva, pavor de las mariposas
pero tenía un gran corazón.

V

Por fin crecí. Soy hoy persona adulta.
Soy comisario de café. Tengo viaductos encantados.
Mi ciudad es ese tumulto de colores que por ahí pasa
llevando las fábricas por las riendas negras de la humareda!

Barullo fantástico
de un mundo que salió de la oficina.
Grito metálico de ciudad americana.
Vida rodando temblando golpeando martillos
con músculos de acero.

Y el Tietê cuenta la historia de los viejos gigantes,
que anduvieron midiendo las fronteras de la patria,
al tiempo que São Paulo colocaba los zapatos detrás de la puerta
y los zapatos amanecían llenos de oro...

y los zapatos amanecían llenos de esmeraldas...

y los zapatos amanecían llenos de diamantes...

De Martim Cererê (1928)

ES TARDE, ES MUY TARDE

1

Todas las horas se
resumen en un minuto.

Los pies me quedan juntos,
conciliados.

Todos mis caminos
se encuentran en uno solo.
Y quedo desnudo de tiempo,
desnudo de espacio.

Quedo siendo yo, solo yo.

Entonces acepto la hora,
la única entre todas
(en el mundo colectivo)
que sería solo mía.
Terriblemente mía.
Más que la de haber nacido.
Más que la del amor.

Atravieso el horizonte
de mis pies con la tierra.
Hago mi horizonte.
Mi propia noche.
Mi autorretrato.

Quedo siendo yo, solo yo.

Ved bien que soy yo.

Pero ahora ya es tarde.

2

Gasté mi futuro
en cosas que no hice.

La tarde es casi humana
cuando en mí reposa. La tarde
atrozmente adornada
de colores, aún arde;
sin embargo, ya no me engaña.
Es tarde. Es muy tarde.

Habría solo un remedio.

Era el haber prestado
más atención a la vida.
Era haber consultado
más veces el reloj.
Era el haberte querido
más de lo que te quise.

Pero gasté mi futuro
en cosas que no hice.
Es tarde. Es muy tarde.

De Un día después de otro (1947)

EL CIELO Y EL SOMBRERO

El Nadie que habita
en cada uno de nosotros.
A quien damos un nombre
en el registro civil.
El Nadie que vestimos
de cachemir inglés.
Sobre cuya cabeza
un día colocamos
el cielo y el sombrero.

Cielo y sombrero que el uso
y la sintaxis lírica
metamorfosaron...
Cuántas veces, en la vida,
precisamente el cielo
se hizo mi enemigo
azul, número uno.
y tuve que esconderme
en un sub-hemisferio!

Cuántas veces pedí
aquello a lo que tenía derecho,

con el sombrero en la mano.
Cuántas veces fui preso,
porque, ante el rey,
no me quité el sombrero.
El sombrero con el que un día
desprecié al mundo.

El sombrero con el que, hoy,
saludo a las flores
y cazo mariposas.
Cuántas veces, sin embargo,
me sorprendí, en la calle,
delante del mutilado,
del mendigo, del borracho,
de la Rosa, la hija del error,
o de Nuestra Señora,
en la procesión del entierro.

Pero, llega la hora exacta.
La única hora exacta.
La que estará escrita
en un reloj antiaéreo.
Morimos y el Nadie
pasa a tener el cuerpo
que fue nuestro, aquí afuera.
Somos su estatua
de última hora.

Miserable trofeo:
va, ahora, en decúbito
dorsal, de calle en calle.
Cuerpo que sale de la vida,
no ido, sino llevado.
como un expulsado
que –a la hora de la salida–
se olvidó del cielo
y perdió el sombrero.

LA DIFÍCIL MAÑANA

1

¿Cuándo la mañana, no la mañana
que llega siempre tarde,
sino la que llegará por la tarde,
por la noche, a cualquier hora,
porque no obedece al cielo
ni al reloj,
vendrá?

(El reloj
solloza como un pájaro
en mi bolsillo)

2

No la mañana, con rocío,
sino la mañana sudada
(llorada)
No la mañana de algunos
sino la de todos.

No la mañana dada, rosadada,
sino la conquistada,

palmo a palmo, verticalmente.

día 2

día 3

día 4

Un telegrama, el último
del frente de batalla:

«cayó en nuestras manos
la mañana de hoy»

DIARIO SIN FECHA

I

Todo tan en su hora
que te anticipo, ya,
un pez
que aún iré a buscar
al mar.

O te doy, ya, una flor
que aún me llegará
de Japón.
Como si la tuviera, ya,
en la mano.

Todo tan ya,
sin donde, ni cuando,
que el cazador me vende
un pá-
jaro aún volando.

Se adelanta la aguja
de la hora exacta
a la hora inmediata.
La vida, un diario de hoy
pero s/f.⁴

II

La mañana y mañana
incesto mágico del tiempo
en el calendario
de Granada y de la granada,⁵
del hombre y del canario.

4. s/f: sin fecha; s/d es «sem data» en portugués.

5. «romã» es «granada» en castellano. Establecemos el paralelismo con Granada, en vez de Roma.

PEQUEÑO RELATO A EL-REY

Es verdad que la policía
me hizo llorar pero fue
un lloro mecánico.
No valió como lágrima
en una hora de pánico.

Después bajé al fondo
del mar para llorar en el agua.
Y la lágrima (sarcasmo)
murió en sí misma,
líquido pleonasmo.

Intenté, en cuanto pude,
llorar en palabras.
Pero la Ciencia quebró
el muro del sonido.
Y me quedé sin el (s)don

de llorar en el muro,
pues todas las palabras
inclusive la lágrima
están hechas de signo y son,
voladoras o esclavas.

Fui al cielo pero los ángeles
nunca lloran (oran).
Son como los peces
que en el mar no lloran
(moran).

¿Cómo decirle a el-rey
las cosas tan graves
que vi, donde y cuando,
y que solo podré
contar llorando?

Anduve, en fin, por todas
las geografías,
congos, cubas, laos
y caos, aquí, en China

en África.

Pasé por la puerta
de Brandeburgo,
donde el sol corta
nuestro cuerpo en dos;
¿y después?

Tuve que aceptar
(fiesta de carne y hueso)
mi propia cabeza
en un plato
a la hora del almuerzo.

Vi la muerte de hoy;
la muerte demente,
en que cada homicida
es, automáticamente,
un suicida.

Jamás Caín cruel
se mató tanto
a sí mismo, infiel,
como lo hace ahora
en matar Abel.

Vi los rostros, todos,
de la injusticia, en la tierra,
en el mar, en el aire.
Pero a Jeremías seco,
sin poder llorar.

Mis 7 razones
que para que yo no lllore
me yugulan
me estrangulan
ululan.

Último recurso:

después de estas andanzas

HACERME DE OSO

para niños.

GAGARIN

ave belo ave
ave bélica
ave belonave
belo belo
uma
astronave
bela
nave
pato
selvagem
ave
saúdam
te
nascer
vão
que
os

De Jeremias sem chorar (1964)

LAS MÁSCARAS (EN DESFILE) (EL PRIMER GRUPO)

1

Preste atención a
nuestras máscaras.

Nada como las sa-
turnales. Ni como las de
oro.

Las de los comediantes, las
simbólicas,
en los teatros, también
otras.

También otras las de
Senghor, poeta
de la Negritud.

Éstas –nuestras máscaras–
apenas se ven; son
de tierra.
Forman parte de nuestro
rostro.

Máscaras de super-
vivientes
máscaras de vivos.

2

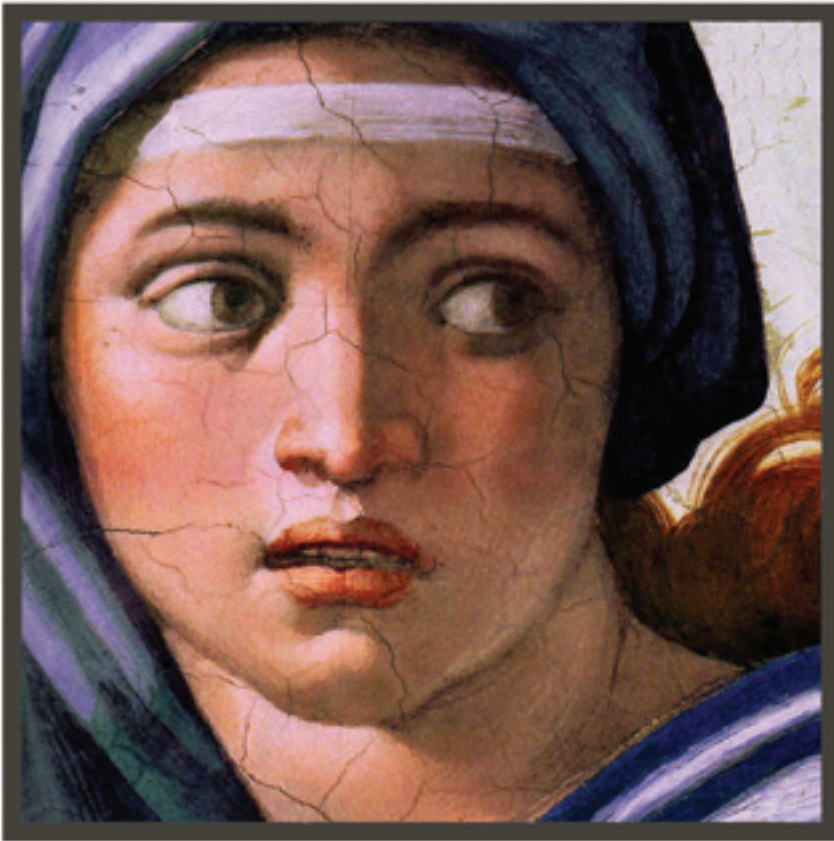
La cosa más simple
pero más dolorosa.
Sin
dolor físico
palpable,
solo acariciable.

Las máscaras con las que dormimos. Sólo de tierra.

Sólo el susto
de amanecer
con ellas.

Contra nosotros.
En el espejo.

De Los supervivientes (1971)



LA POÉTICA DE CASSIANO RICARDO

EUGENIO MONTEJO

En 1964 el poeta brasileño Cassiano Ricardo publica dos libros excepcionales dentro del medio lírico latinoamericano: *Jeremías sin llorar y Algunas reflexiones sobre poesía de vanguardia*¹. Son obras distintas en su género pero deliberadamente complementarias, la primera reúne un conjunto de textos que bien pueden leerse como un largo poema, donde las técnicas y los procedimientos más novedosos de su hora se alían con la sabiduría verbal de quien ya había conquistado el reconocimiento de los suyos como un poeta de estilo acendrado. La segunda, tomando ese conjunto lírico como pretexto de sus meditaciones, nos entrega la suma teórica de una poética que puede contarse entre las más singulares que hayan surgido en los últimos tiempos dentro y fuera de nuestro continente.

Pese a haber aparecido hace más de dos décadas, la poética de Ricardo aguarda aún en nuestros días una difusión a la altura de sus merecimientos. No es necesario compartirla enteramente para reconocer la concentrada lucidez que la distingue, así como la contribución al esclarecimiento del hecho lírico que sus páginas se acreditan. Si reparamos, además, en que dentro del ámbito latinoamericano no abundan las proposiciones teóricas coherentes, útiles para la indagación del poema moderno, sorprende la escasa audiencia prestada al ensayo del maestro brasileño. Sus reflexiones dan cuenta de un aporte nada inferior, por su originalidad, a los más reconocidos de nuestra época. No estimo exagerado, por tanto, situar su obra teórica junto a las de Max Bense, Ezra Pound y Gottfried Benn, entre otros eminentes tratadistas del *ars poetica* en el presente siglo.

Cassiano Ricardo nació en São José dos Campos (estado de São Paulo) en 1895 y murió en 1974. Su obra lírica, como la de otros poetas brasileños de su tiempo, recorre un vasto periplo que va desde los poemas iniciales de *Dentro de la noche*, de corte parnasiano, y luego se despliega progresivamente en las conquistas del Modernismo y otros movimientos siguientes, hasta cerrarse en las experimentaciones gráfico-visuales de *Jeremías sin llorar* y *Los sobrevivientes* (1971). Por lo que hace a nuestra lengua, aparte de numerosos textos suyos aparecidos en revistas y antologías, su libro *Martín Cerere*, del cual Gabriela Mistral había traducido algunos poemas, apareció más tarde en traducción completa bajo el sello del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, el año de 1953, en versión debida a la escritora cubana Gabriela Bernal.

1. Cassiano Ricardo, *Jeremías sem-chorar y Algumas reflexões poética da vanguarda*, José Olympio Editora, Río de Janeiro, 1964.

La prestigiosa editorial mexicana, Fondo de Cultura Económica, por su parte, incluyó en su colección *Tierra Firme* su celebrado ensayo histórico *La marcha hacia el oeste*. Más recientemente, el poeta peruano Javier Sologuren publicó en Lima una breve y muy lograda *Antología* de su obra lírica en 1979. De sus varias obras críticas, en cambio, no conozco recensión aparecida fuera de su lengua hasta el presente.

La línea principal de las reflexiones de Ricardo, la que sirve de fundamento a sus postulados, proviene del aserto de Maiakowski, según el cual sólo es poeta el hombre que crea las reglas poéticas. El lírico ruso pudo pensar, al escribir esto, que todo poeta las crea en sus propios poemas así como en sus textos teóricos. Ricardo retoma la idea de Maiakowski pero añade que no hay que confundir reglas con versos. Es, pues, ante todo en su poética donde se reconoce al poeta genuino. Corresponde a su obra lírica, por lo demás, confirmarnos la validez de sus postulados, iluminándolos en la práctica. Se desprende del texto de Ricardo que obviamente no hemos de concebir ambos aspectos de modo separado, sino en mutua simbiosis a lo largo de nuestra vida creadora. Por ello nos aclara que «la filosofía no tiene poder alguno sobre la poesía, pero el poema tiene su filosofía. La poética es la filosofía del poema». Lo que Ricardo cabalmente exige al poeta contemporáneo es «un ojo crítico y otro lírico» frente al poema de vanguardia y su autonomía.

Podría decirse, recordando los principios de la estética china, que sus reflexiones constituyen en cierta forma el vacío de su libro de poemas, el *blanco* que rodea el texto lírico, y bien sabemos que en el uso del vacío, como analiza François Cheng en su libro *Vide et plein. L'art pictural chinois*², reside la utilidad de las cosas creadas por el hombre. «En el vacío reside el uso del jarrón» dejó escrito el venerado maestro del *Tao Te King*. El vacío del poema vendría a ser, según esto, la teoría que lo hace posible, la cual se halla siempre presente, envolviéndolo y determinándolo. Ricardo, al dibujarnos el vacío de su obra, ha querido tal vez rescribir el mismo libro desde otra perspectiva, como un alfarero que nos hablase una vez de su jarrón y otra de cuanto, determinando su forma, le presta contenido definitivo.

Un rasgo predominante en el ensayo de Ricardo se concreta en el afán minuciosamente explicativo que lo lleva a componer la trama de sus reflexiones con un celo terminológico que hace pensar, por el rigor de su arquitectura, en la *Ética* de Spinoza. Dentro del libro que comentamos, cada capítulo se ciñe a un tema fijo, rigurosamente atendido, confirmando desde el inicio la voluntaria proscripción de toda vaguedad. Son anotaciones que resultan colindantes con el fragmento, si bien su autor nunca se abandona a la libertad gratuita tal vez por ánimo de preservar la coherencia. El libro apenas contiene una centena de páginas, sin embargo, un comentario de todos sus temas nos condenaría a quintuplicarlas seguramente sin agotar sus proposiciones. Mencioné antes el cuidado con que precisa sus términos,

2. François Cheng, *Vide et plein, L'art pictural chinois* (Editores de Seuil, París, 1983).

y hay que añadir que deslinda, mediante facetas novedosas, las contraposiciones de poesía y poema, poesía y literatura, verso y prosa, prosa en verso, hasta suministrar la invención clave de su obra posterior, la línea-signo que llama *linosigno*, propuesta por él para sustituir la tradicional noción de verso, como hemos de ver más adelante.

Cada uno de los conceptos de que se vale es objeto en este libro de una aclaración pormenorizada, comenzando por la idea misma de vanguardia, objeto del libro; la noción de vanguardia –esa metáfora militar, como apostrofaría Borges, recordando a Baudelaire– queda restringida a dos únicamente: «O bien se practica la vanguardia –nos dice– para “recommencer a Zéro”, o bien la colocamos en función de hechos nuevos aún no transformados en las estructuras significativas que tales hechos exigen poéticamente».

Desde el comienzo la poética de Ricardo se sitúa bajo la égida de la teoría constructivista. Al igual que Gottfried Benn, privilegia la hechura del poema contra la invocación de la musa dispensadora de la gracia lírica. «El poeta no dice: hágase el poema. Es él mismo quien lo tiene que hacer», afirma lapidariamente. Resulta curioso, digámoslo de paso, que a lo largo de su ensayo Ricardo no mencione a Gottfried Benn, y en especial a su célebre conferencia de 1951, elogiada por T. S. Eliot.

La supresión del verso como núcleo autónomo de la composición es otra clave principal de la poética ricardeana. En el capítulo titulado «Verso y reverso» pasa revista a la evolución del verso durante los últimos siglos, deteniéndose a constatar la progresiva eliminación de sus capacidades sugestivas. La lucha contra el verso ha constituido, sin duda, una ardua empresa puesto que apunta a modificar una convención inveterada. Señala su principio en el encabalgamiento, que le quebró sus pausas terminales, luego adivine la conciencia de que el ritmo (existencial) debía sustituir al metro (convencional), esto es, la proscripción del metrónimo indicada por Pound, y así otros muchos hitos que analiza, como el verso terminado en preposiciones o conjunciones, al que llama verso suicida, o el fragmentado en la página, al estilo de *Un coup de dés*, que sólo alcanza valores visuales, hasta identificar sus ataques definitivos en el llamado poema en prosa y el verso libre. Alcanzado este punto, se hace patente la confusión entre frase y verso, por lo que la poesía de vanguardia, si damos crédito a sus teorías, resuelve el asunto de raíz y suprime el verso. «El poema –dice Ricardo– tendría que ser poema por su cuenta y riesgo, un cuerpo autónomo, construido con palabras-cosas, o sea con un material de composición exclusivamente suyo». Con ello, sin embargo, tal como se apresura a aclararnos, no condena los versos que hizo o que otros hayan hecho, sólo proclama –recordemos que se trata en su último periodo– que el verso, como tal, ya no le satisface más. Una vez proscrito el verso, Ricardo propone la noción de *linosigno*, término compuesto de línea y signo y nutrido de las viejas y nuevas significaciones de estas dos palabras que en el neologismo se comprimen. Tiene, por una parte, sentido de línea, «pues toda frase, o aun toda palabra, cualquiera sea su posición,

tiene en la línea su espina dorsal», y de signo por ser éste «el carácter que el poeta inventa para cada palabra». El concepto de *linosigno*, tal como Ricardo lo presenta, toma en cuenta las ideas de Max Bense y los aportes del estructuralismo. La conveniencia de su empleo radica, según nos advierte, en que «dispensa de llamar verso lo que ya no es tal y atiende a la disposición visual-estética de los sintagmas en el espacio blanco de la página». Es una noción que, no obstante el esfuerzo de claridad puesto en definirla, no alcanza a separarse nítidamente del concepto que reemplaza. Nuestro autor por su parte atribuirá a una simple ilusión óptica el hecho de que, a pesar de su explicitación, se le reproche que, así y todo, siga haciendo versos. A ello responde que el poeta de vanguardia bien puede hacerlos adrede, mezclados con los *linosignos*. Algo nos dice, sin embargo, que al precisarnos su idea del neologismo, éste ha debido alcanzar un trazo totalmente autónomo que lo presente invulnerable a toda posible confusión.

En contraste con la novedad teórica respecto del verso, que reseñamos, no deja de sorprender que el autor tome partido por la defensa de la rima. En este punto argüirá que así como el verso libre practicó el arte de no rimar, la vanguardia ha de insistir en no hacer versos. «En vez de versos sin rima, rima sin versos». Las razones sin duda tienen que ver con el recurso mnemotécnico, desde antiguo defendido por los rimadores, aunque no se detenga en este tópico, y en cambio prefiera aducir, con declaración extrañamente sentimental, que «rimar es más brasileño que no rimar», si bien la suya a menudo se proponga como rima entre sintagmas dentro de un mismo *linosigno*.

Junto al cuidado puesto en la formulación de los términos, manifiesto a lo largo de su libro, otro rasgo peculiar de su poética se aprecia en su valoración del oficio lírico, del trabajo creador, como requisito fundamental para el hallazgo de la obra. Respecto del primero nos asegura que «no habrá vanguardia sin una nueva terminología poética, para que ciertas denominaciones, tales como verso, poesía como arte de hacer versos, poema en prosa, verso libre, sean abolidas por anticuadas, pues sólo una nueva terminología (como enseña la Teoría de la Información) crea una realidad nueva». En cuanto al interés supremo que exige al trabajo de la composición, a las claras se ve que estamos ante un poeta que sobrestima la hechura como valor supremo del cual derivan los demás dones verbales. Resulta notoria en esta parte de sus reflexiones la coincidencia con Benn y Valéry. Lo distintivo del cuidado artesanal que propugna proviene, sin embargo, de que lo considera definitivamente más imperioso en nuestra época. «Nunca el artista necesitó tanto, como hoy, convertir su oficio en una forma de trabajo».

74

Así llega a presentarnos su concepción del poeta como un profesional, cuya labor se justifica ante sus ojos mucho más que la del poeta vocacional. Cercana a la profesionalización que reclama para el oficio del poeta, se halla, no debe sorprendernos, su insistencia en que se creen cátedras de poesía en las Escuelas de Letras. Algo que, en cierto modo, los llamados *talleres literarios* intentan suplir en nuestros días.

Un breve texto de su libro *Jeremías sin llorar*, que cita expresamente para ilustrarnos su parecer sobre el tema, viene a decirnos más o menos lo mismo, esta vez desde el ámbito privilegiado del poema. El título que lleva ese breve texto es precisamente «Poética»:

¿Qué es la poesía?

*Una isla
rodeada
de palabras
por todas
partes.*

¿Qué es el poeta?

*Un hombre
que trabaja el poema
con el sudor
de su frente.
Un hombre que tiene hambre
como cualquier otro hombre.*

El rigor constructivista de Ricardo, no obstante las afirmaciones extremas de que se vale, resulta en ciertos casos oportunamente matizado. Así ocurre, por ejemplo, cuando sale en defensa de la emoción, «que legitima al acto de componer poética e intelectualmente; las palabras que entran en el poema tienen que ser trabajadas en vivo, como el lenguaje que sale de nuestro cuerpo». Expresamente advierte que si bien se puede hacer poesía con la máquina, no se puede en cambio construir una máquina de hacer poesía. Por ello condena todo automatismo, sea éste métrico, surrealista o puramente mecánico, como enemigos mortales del arte. Desdeña al mismo tiempo la inspiración y el esteticismo puro como trabas igualmente nocivas de la construcción. Y reconoce entre los logros del Modernismo, el haber rehabilitado la intuición «contra el intelectualismo parasitario y sofista».

Su noción de poema queda definida por su alegada autonomía frente al verso y la prosa, recalcando la conveniencia de no confundirlo con ninguno de los dos. Para él, la antigua convención que definió a la poesía como el arte de hacer versos, dejó de tener sentido con el advenimiento del verso libre y, sobre todo, con los experimentos que abolieron el verso. Al mismo tiempo rechaza la creencia tradicional que establece como sinónimos los conceptos de poema y poesía. No existe, en efecto, poema sin poesía. Resulta erróneo, por tanto, decir libro de poesía, cuando lo que se pretende nombrar es un libro que supuestamente contiene algunos poemas. Pero lo que singulariza su idea de poema, como tal, es la intención creadora, sin la cual, a su ver, no hay poema posible, a menos que queramos referirnos a un *objet trouvé* ocasional y separado de la voluntad que lo hace posible. «El poema,

como cuerpo de la poesía, requiere ser organizado por dentro y por fuera, poseer externamente una configuración estética o, al menos, gráfico-visual». En cuanto a la autonomía del poema, ésta presupone una lucha contra tres vicios: el vicio de hacer versos, el vicio óptico, que sigue viendo versos donde ya no existen, y el vicio auditivo, que toma el metro por ritmo.

Al referirse a la crisis de la poesía, un tópico frecuente entre los escritores contemporáneos, Ricardo, consecuente con su precisión léxica, aduce atinadamente que es dable hablar de una crisis de lenguaje, pero no de poesía, pues ésta no es susceptible de sufrir crisis alguna. Se trata, en todo caso, cuando la hay, de una crisis de forma, pues la forma sí se halla sujeta en todo tiempo a la evolución del gusto de la época. La poesía, en cambio, constituye una necesidad humana, vital, reconocida desde siempre. «Cuando alguien afirma que la poesía murió, lo que ha muerto no es la poesía para él, sino él para la poesía».

Comprobamos, pues, cómo su credo constructivista no le impide, al destacar el valor de la poesía en nuestro tiempo, reconocer el mérito de la emoción y la afectividad en el mundo de «pre-guerra atómica» que vivimos. «Desde cualquier hipótesis, algo hay en la sociedad que sólo por medio de la emoción se resuelve; problemas que sólo se resuelven afectivamente si los queremos resolver efectivamente».

En estas páginas sólo he recapitulado algunos temas entre los muchos que Cassiano Ricardo aborda en su poética. Al glosarlos reproduzco casi siempre sus mismas palabras, tratando de atraer un poco de la difusión que merecen sus opiniones. Tal como él recapitula al cierre de su ensayo, esta poética apunta a la discusión de tres objetivos centrales de su parecer estético: la autonomía del poema frente al verso y la prosa, la reiterada necesidad de precisar una nueva terminología para encarar la discusión de la poética de vanguardia y, por último, la recomendación de que se establezca una cátedra de poesía.

Cassiano Ricardo llega a la elaboración de su poética, como antes señalamos, al cabo de una práctica fecunda y siempre renovada de la poesía. Pudo suscribir la conocida misión que al poeta encomendaba Mallarmé, la de dar un *sens plus pur au mots de la tribu*. Sólo que tal purificación de la voz plural mucho se fía, cosa que tampoco fue extraña al maestro francés, de la voluntad y el rigor intelectual. Otra misión podemos proponer al bardo en nuestra América, recomendada por cierto por un maestro nada europeo, puesto que sus palabras datan del tiempo precolombino. Según ellas, la figura ideal del *tlaquetzqui* o narrador, es «aquel que, al hablar, hace ponerse de pie a las cosas»³. ¿Conseguirá el mero arreglo inventivo y el arduo trabajo lograr que las cosas se pongan de pie ante nosotros? Algo que la palabra magia apenas insinúa rige los raros dones de estas artes. En contraste con el texto lírico de Ricardo citado arriba, copiaré este otro del poeta Ayocuan,

3. Miguel León Portilla, *Literatura del México antiguo* (Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, vol. XXVIII).

que reivindica el *ars poetica* de nuestros predecesores antes de la llegada de las primeras carabelas:

*Del interior del cielo vienen
las bellas flores, los bellos cantos;
los afea nuestro anhelo,
nuestra inventiva los echa a perder.*

Las tesis de Ricardo, como sugiere este breve comentario, nos ofrecen una meditada exploración de las posibilidades líricas en la hora presente. Sus principales líneas definen una opción evidente por la estética constructivista, con todo lo que ésta logra suscitar de atracción o reparo. El predominio de la hechura sobre los demás dones que concurren en la génesis del poema, acaso la abonen en demasía a la frialdad técnica y el rigor del intelecto, aunque él en alguna parte de sus reflexiones nos prevenga contra el intelectualismo. Su meticulosa elaboración y su acento en el cuidado artesanal de la obra, no deja de compartir cierta ingenuidad, común por lo demás a los teóricos constructivistas, contra la cual siempre nos previene el Salmo 127. El trabajo por sí solo, bien lo sabemos, nunca lo es todo en el campo específico del arte, aunque sean muchas las horas de vigilia y muy copioso el sudor de nuestra frente. Como reza la voz del salmista: «Vano os será madrugar, acostaros tarde y que comáis el pan del dolor; es Yahvé el que a sus elegidos da el pan en sueños». Y el sueño, que no se nombra en estas páginas, acaso por deseo expreso de contrarrestar los extravíos de los credos post-románticos, se echa de menos. «Le falta sueño», dijo una vez Supervielle al leer un poema de no sé qué lírico constructivista. En la poesía de Ricardo, variada y mucha de ella esencial, el sueño felizmente no falta, al menos hasta no aproximarnos a su última fase. No es difícil percibir en estas reflexiones un desacuerdo con sus credos de juventud, con sus poemas abiertos a la celebración sin cálculo previo; su poética resulta así, por más que nos la entregue como definitiva, sólo una de las zonas verbales que habitó, la privilegiada durante sus años postreros. En el prólogo de una de sus antologías anotó estas líneas, cercanas al pensamiento de W. B. Yeats: «Todo poeta sabe bien que su poema es un ser bifronte: por un lado un instrumento de autocrítica que lo obliga a revisiones constantes y a entrar en desacuerdo consigo mismo; por otro, el gran instrumento de amor y entendimiento humano». Todo poema, y acaso también podamos decir toda poética, pues de acuerdo con sus postulados, ésta es la que por excelencia define al poeta genuino. Un credo bifronte puede llevarnos a rechazar lo que antes defendimos, o viceversa, y en esta tensión tal vez arraiga el conflicto interno que el verdadero poema viene a resolver.

[Texto incluido en *El taller blanco y otros ensayos* de Eugenio Montejo, de inminente aparición en la Biblioteca Sibila-Fundación BBVA.]





FEDERICO DÍAZ-GRANADOS

CORRESPONDENCIAS

Ella me envió su foto
en el volcán del Himalaya.
Suya era toda la nieve y las cumbres.
Me envió fotos en una calle de Praga con una anotación:
«Las calles de Kafka, Holan y Hrabal no dejarán de pertenecernos»
y retratos en mercados de Estambul y Madagascar.

Llegaron postales de la sagrada Moscú
la Catedral de San Basilio, el Kremlin y el Café Pushkin.
En San Petersburgo recordó en el Hermitage
mi triste afición por la pintura.

Razones que no olvidó mis versos en Pere Lachaise
ni en la Avenida Corrientes ni en Constitución.
En la servilleta de un pub de Dublín, líneas de Joyce y Yeats

Se me pasó la vida recibiendo postales, retratos y razones
desde que me dejó con este frío
las nieves perpetuas de mi vida
desde aquella última vez...

A ALGUIEN DEBES AMAR

A alguien debes amar:
al montón de ruinas que te rodean
a las sirenas que anuncian la guerra
a las parentelas que te narran historias del rencor
y luego te cobran la expulsión del paraíso.

Ama a las mujeres, a todas,
a la desconocida
a la del rostro perfecto
a la contrahecha y jorobada
a las que se alejan con sus maletas intactas
a las siempre ajenas

Seguro el amor un día tendrá su exacta receta
y sabremos por qué la bruma se quedó a la intemperie
de los besos perdidos y los abrazos nunca dados
y por qué la risa parece algunas veces un saco prestado
que nos queda grande y nunca nos encaja
que huele a pieles extranjeras en sus bolsillos.

Se debe amar con sus múltiples heridas
y su inventario de hemorragias y lentas convalecencias
no se debe temer a sus papeles quemados
ni a sus amuletos y talismanes de cada cita
ni a los sollozos que dejaron vacía la alcoba el último día.

A alguien debes amar cada instante de la vida
y regresa amarrado a un pedazo de estrella.
No demores la llegada del alba a estas tierras.

Es un duro oficio y raro asunto este del amor
pero toma hoy muchos apuntes para el gozo
que la mañana que hoy ves frente a tus ojos
hace siglos está detenida en la misma cuenca
esperando
con el mismo afán de las palabras
a la hora de llegar al cuerpo.

OFICIOS

Y si estos ojos no conocen otro oficio
sino contemplar las cosas destruidas y los rostros perdidos
entonces qué sería del puntual golpe de almanaque,
la llegada de las lluvias según los pronósticos del tiempo.
Qué sería de la vana algarabía
de ver envejecer el rostro entre lágrimas
y ver dormir en las palabras
los amores fracasados y los muertos que no conocimos.

Y si estas manos no conocen otro oficio
que aferrarse al timón y romper papeles
entonces qué sería de estas hambres
y las basuras acuñadas en el rincón de la alcoba.

Si tal vez conocieran los oficios de asesino,
trashumante, hombre de circo
alguien bebería del corazón en el exilio.
El alma no tendría el desdén de amar otra piel
otros ojos, otras manos
en estancias que dialogan en lenguas extranjeras
toda peste y todo insomnio
por un puñado de palabras o de arroz.

No fuimos asesinos, ni notarios, ni carteros
y no hicimos pactos entre el decir y el callar.
Volvimos a extraviarnos en el amargo olor de la cocina,
y a perder el amor en un mal golpe de dados.

PEQUEÑO NOCTURNO

¿Ese temblor que pasa es la vida?
¿Y ante qué soledad es que hoy canto?

No sé de dónde provienen esos ruidos que en la noche asustan:
la caja de fósforos

las cosas que se cambian de lugar y no aparecen.

Suponemos que todo esto es el mundo
enormes colecciones de tristezas, llaveros y estampillas de mares lejanos.

Es acá donde sucedo
sin aduanas ni requisas
ni adioses a destiempo.

RETORNOS

No creo en retornos
pero este amargo corazón de casas viejas y calles rotas
late en cada regreso
sin gestos ni ademanes
y sabe que el mundo es un mal lugar para llegar

Y se regresa a escribir un poema que trate de una muchacha
[en un aeropuerto
que espera un avión de quién sabe dónde
o escribir sobre la carta que nunca recibí aquel sábado
escuchando el viejo cassette con mis nostalgias favoritas
o sobre los versos robados a Salinas, Borges, Walcott
y las tardes de sol en el estadio de fútbol

No creo en los regresos
pero este seco corazón de otros días canta a destiempo
sobre el cielo que quema el nombre de una mujer que amé

No creo en retornos
pero mi vocación de viajero hace, que siempre que parto hacia
[la intemperie en el mundo
deje, como en mis días de boy scout, piedritas y migas de pan
para no perder el camino de regreso a tu cuerpo.

LA ÚLTIMA NOCHE DEL MUNDO

¿Qué hay, amor mío, más allá de esa luz que canta su eternidad?
¿O que olvida al viejo Homero allá en la trastienda del mundo entre el polvo y la
bruma?
¿Cuál será el decir de Dios en esas cenizas trocadas en voz
que han visto caer uno por uno los cristales del sueño
como un desembarco de mentiras?

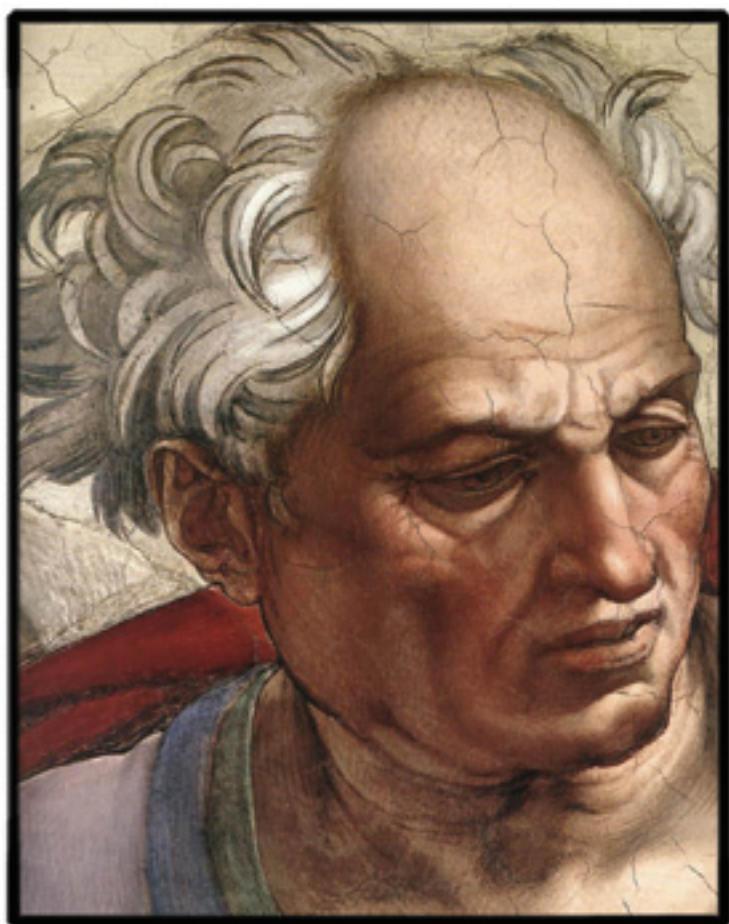
Hasta aquí el sacrificio de extraviar fantasmas
y ver la vida propia que llega a destiempo
como los forasteros llegan a la Plaza mayor
como quien vende aves del paraíso.

Me olvido de todo:
de las noches que desafiaban los vértigos,
de la persistencia que demora la llegada del júbilo
de la vieja Itaca y Ulises como mendigo.

Y me olvido de los viajes
de la guerra de Troya y sus traiciones.

Y no queda sino mirar hacia arriba
donde brilla esa luz que canta su eternidad.
Esa luz que padecemos en el corazón
y que nos hace sostener junto a los ángeles
el mundo.

*Federico Díaz-Granados (Bogotá, 1974), director de la Biblioteca de Los Fundadores y de la Agenda Cultural del Gimnasio Moderno, forma parte del comité organizador del Festival Internacional de Poesía de Bogotá y dirige el Premio Nacional de Poesía «Obra inédita», que se convoca desde el año 2005. Ha publicado los libros de poesía: **Las voces del fuego** (1995); **La casa del viento** (2000), **Hospedaje de paso** (2003), **Álbum de los adioses** (2006), **La última noche del mundo** (2007) y **Las horas olvidadas** (2010). Ha compilado, entre otros, los volúmenes de poesía colombiana: **Oscuro es el canto de la lluvia** (1997), **Inventario a contraluz** (2001) y **Antología de poesía contemporánea México-Colombia** (2011). En el año 2009 le fue concedida la Beca «Álvaro Mutis» en la Casa Refugio Citlaltépetl en México.*





EN EL DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE JOSÉ MANUEL ARANGO

ELKIN RESTREPO

José Manuel Arango murió la mañana del jueves 5 de abril de 2002 a causa de un infarto. Estaba próximo a cumplir 65 años. Con él moría un cierto tipo de poeta, poco común en nuestro medio, que hacía de la discreción, el silencio y el respeto a su oficio la norma suprema. Detrás quedaba una obra breve, cerrada en sí misma, que en la forma como fue apareciendo, a través de libros modestos, sin páginas de más, con todo, parecía responder a un cierto proyecto único.

Arango comenzó a escribir tarde. Los estudios de Filosofía y la enseñanza en distintas universidades públicas aplazaron, en un primer momento, el cumplimiento de una vocación que ya había comenzado a manifestarse desde las aulas escolares, en el Carmen de Viboral donde nació y a donde volvió a vivir muchos años después por una larga temporada.

En 1970 viajó a realizar estudios de postgrado a la universidad de West Virginia, en un momento en que las protestas contra la guerra de Vietnam, el hippismo, las drogas, el rock, la liberación sexual, la revolución cubana y los recitales multitudinarios de los poetas beat –las poco ortodoxas manifestaciones de la contracultura– transformaban la época y convertían la rebeldía juvenil en un valor universal.

Aunque Arango no fue indiferente al momento que se vivía, su interés inmediato, tratándose ya de la poesía, lo depositó en el grupo de poetas de Black Mountain, una región cercana a la universidad donde estudiaba, que en muy poco par-

tipicaban del canon vigente por aquel entonces. Un grupo marginal, provinciano, cuyos miembros eran profesores universitarios y que descreían, en eso eran muy conservadores, de las urgencias del momento. En lugar, pues, de Ginsberg, Gregory Corso o Karl Salomon, Arango leyó y tradujo a Robert Bly, su principal poeta y, atendiendo a lazos y devociones, a Denise Levertov y, luego, a William Carlos Williams. De unos y otros, su poesía heredaría más tarde aquello que la haría única: belleza, sugestión y noción de una realidad palpable.

Mirando en perspectiva este período fundamental de la vida del poeta, no es de sorprenderse que sus preferencias fueran esas. Tan provincianos como aquéllos era él y –algo que los poetas de Black Mountain también apreciaban–, se servía del poema breve, contrario al versículo amplio, que aspira a hacerse oír en los grandes escenarios, y que por aquel entonces era de ley en los Estados Unidos. Sin embargo, paradójicamente, era el cuento, más que el poema, lo que lo motivaba al ejercicio de la escritura en aquellos años. Escribió algunos, con uno de ellos quedó finalista en algún concurso nacional, pero nunca los publicó.

De vuelta en Medellín, escribe los poemas de su primer libro y, a los 35 años, Arango publica *Este lugar de la noche* (1973). Un día me dio a leer los originales y luego lo acompañé a la editorial Oveja Negra de Medellín, donde yo dirigía la colección de cuento, y lo presenté al editor Fernando Granda, quien diseñó e ilustró la carátula y por cinco mil pesos, pagados por el poeta, lo publicó. Más tarde tuve la oportunidad, con la Universidad de Antioquia, de publicar sus libros *Signos* (1978), *Cantiga* (1987) y póstumamente *Poesía completa* (2003) y *En mi flor me he escondido* (2006), la reedición de las traducciones de sus poemas de Emily Dickinson, libros que, junto a la edición que Santiago Mutis publicó de sus poemas en la colección de Colcultura le fueron ganando cada vez más lectores a nivel nacional. En sus últimas semanas, Arango tenía grandes expectativas con la antología *La sombra de la mano en el muro* (2002), que él mismo había preparado a pedido del poeta Francisco José Cruz para la colección de libros de la revista *Palimpsesto*, y que desafortunadamente no alcanzó a conocer.

Con José Manuel Arango, junto a otros poetas y escritores, nos aventuramos en crear revistas de poesía, los tiempos lo pedían, además éramos jóvenes y el tiempo nos sobraba. *Acuarimántima* (1974) fue la primera, duró 10 años publicándose, encargándose él de las traducciones del inglés, y en cuya aventura nos acompañaron el investigador e historiador Miguel Escobar Calle, el crítico de cine Orlando Mora, los poetas Jesús Gaviria, Helí Ramírez, el cineasta y poeta Víctor Gaviria, Juan José Hoyos, Daniel Winograd, Jaime Alberto Vélez y Rubén Darío Lotero. El nombre, tomado de un poema de Porfirio Barba Jacob, con el cual también buscábamos establecer, en medida que la publicación atendía primordialmente a nuestros intereses vanguardistas, léase, a una vocación por la modernidad y otras tradiciones, una continuidad con la tradición poética colombiana. *Acuarimántima* tuvo una influencia muy grande en la divulgación de la poesía contemporánea en distintas lenguas y en la que entonces se escribía o empezaba a escribirse en el país. La

editorial Eafit, corroborando su papel en el ámbito nacional, prepara para abril de este año la reedición completa de la revista.

Posteriormente, acompañados ahora por el poeta y novelista Luis Fernando Macías y la pintora y poeta María Adelaida Correa, publicamos, siguiendo más o menos los cánones de la anterior, la revista *Poesía* (1990), de la cual alcanzaron a salir once números. Y, en los años noventa, quizá la más bella y ambiciosa de todas, interrumpida por la muerte del poeta, y de la cual se publicaron 9 números: *Deshora* (1998). Del comité, en esta ocasión, hicieron parte también los periodistas y narradores Mary Luz Vallejo y Juan José Hoyos.

Arango la llamaba «la hija de *Acuarimántima*», pues así era, y tanto ésta como las otras, además de servir a la poesía en un medio cultural que se fue haciendo cada vez más amplio y complejo, fueron empresas llevadas en épocas muy difíciles y dolorosas para el país, signadas por el narcotráfico, la guerrilla, la delincuencia y los paramilitares. Eran nuestro tributo a la poesía y nuestra bandera contra la barbarie.

En los últimos años, su devoción por la poesía lo había llevado de vuelta a Quevedo y muy especialmente a Antonio Machado. Cuando se presentó la oportunidad, después frustrada, de viajar a España, José Manuel quiso viajar a Soria y visitar los lugares que eran los de su Maestro. Es inevitable, ahora que el tiempo precisa mejor su imagen, en la extraordinaria cercanía de uno y otro. El arraigo, la discreción, y una sabiduría profunda, expresada en el amor y el respeto por aquello que siempre será verdadero en el hombre, constituyen y establecen su entrañable hermandad.

*

ADIÓS AL AMIGO

Almorzaba, cuando sonó el teléfono. Al otro lado de la línea, X., después de un saludo rápido, me daba la noticia.

- Ayer le dio un infarto a José Manuel.
- ¿Cómo? ¿Y qué tal está?, le pregunto, sobresaltado.
- Mal, muy mal.
- ¿Cómo así? ¿Fue tan grave?
- Sí.
- Bueno, ¿no hay esperanza?
- Muy poca.

A las dos, Estela y yo entramos a la clínica cardiovascular. En el corredor, frente a la puerta de entrada a la unidad de cuidados intensivos, aguardan las hermanas, la nuera y las dos sobrinas. Están desesperadas. Hace un instante, cuentan, el médico salió y de una manera muy directa les ha dicho que se preparen para lo peor. Están compungidas y lloran, no pueden creerlo. Necesito apoyarme en



José Manuel Arango según Darío Villegas

la pared. Estela me toma de la mano, quedamos fríos. Sólo un milagro puede salvarlo. Es lo último que les ha dicho, y a él nos aferramos, mientras pasan los minutos a la espera de nuevas noticias. Pero éstas no llegan, y la incertidumbre es cada vez mayor. Al rato, aprovechando que una enfermera ha salido, pese a que está prohibida la entrada, Estela y yo nos decidimos a entrar. La sala la componen varios habitáculos separados por cortinas corredizas. En la número 5 estaban Clara, Tere, Gustavo y Mauricio, asistiendo al poeta en su agonía. Nos abrazamos.

A José Manuel lo habían ingresado el día anterior, jueves 4 de abril, en horas de la mañana. Temprano había sufrido un desmayo, el segundo en ocho días, después del que le había ocurrido

en Pereira, cuando visitaba a su hija Tere. Una copa de aguardiente había sido suficiente para recuperarse aquel día. Pero esta vez no sirvió de nada, se sentía muy mal, además el dolor en el brazo izquierdo era insoportable. Sudaba y tenía frío. Cuando el médico de Emi lo revisó, ordenó internarlo de inmediato en una clínica. Allí lo inyectaron y lo pusieron en observación. Durante las horas siguientes no perdió la conciencia, salvo en el instante en que, a la madrugada, ante una nueva crisis, lo anestesiaron para operarlo de urgencia. Murió sin saberlo, mientras lo intervenían.

Sin embargo, en aquellas horas anteriores, había pensado en la muerte con valor y estoicismo. No le había faltado el ánimo para darle instrucciones a Clara, su mujer, acerca de asuntos prácticos, como el pago del arrendamiento de la finca y de los servicios; tampoco sobre lo que debía hacerse con los borradores y manuscritos de sus poemas y la traducción que preparaba con Anabel Torres de los poemas de Emily Dickinson para la editorial de la Universidad de Antioquia. Igualmente acerca de sus funerales: no dejarlo ver cuando lo tuvieran en la caja mortuoria, incinerarlo pronto, nada de ceremonia religiosa alguna. Respecto a ella y los hijos, les pidió mucha fortaleza. Todo esto en detalle, sin ningún dramatismo, «por lo que pudiera pasar».

A su hermana Gloria, ya le había dicho que tenía la maleta lista.

Tan ejemplar fue su modo de morir, como fue su vida. Entendía que la una hace parte de la otra y que hay que llegar a la muerte con los ojos bien abiertos, sin temor alguno. Su sabiduría, como la de los antiguos filósofos, era de ese temple.

Cuando entramos, el poeta yacía cubierto con una sábana de color verde cla-

ro y estaba conectado al respirador y otros aparatos a través de un sinnúmero de pequeñas mangueras que salían de sus narices y brazos. En la funda de cama, bajo un costado, había una mancha de sangre. El color de su rostro no era nada bueno, estaba pálido y cetrino, su cabello desordenado parecía haber encanecido mucho más. Tenía los ojos cerrados. Pero no dormía. En sus nobles rasgos se había instalado ya la ausencia definitiva.

Sumida en el dolor, Clara le acariciaba la mano y le hablaba con afecto y ternura, en la esperanza de que un milagro sucediera. Igual sus hijos. El monitor parecía dar a entender que todavía existía un aliento de vida. Pero era una impresión errónea. Fue el médico el que, un momento más tarde, después de reunirlos, les dijo que ya nada había que hacer y que, si lo aceptaban, lo mejor era desconectar los equipos.

— ¿Entonces murió, doctor?, gimió Clara.

— Es el respirador el que produce la impresión de que aún respira, respondió el médico, evitando una respuesta directa.

— ¿En verdad, doctor, está muerto? –volvió a preguntar ansiosa Clara.

— Es el respirador... puede seguir conectado a él si lo desean, pero es inútil.

Eran las tres de la tarde. Como acontece en momentos semejantes, sobrevino un sentimiento de irrealidad que demudó el rostro de cada uno de los allí presentes. La consternación fue inmensa. Tratamos de controlar el llanto. Ahora sí que parecía increíble que José Manuel ya no estuviera con nosotros.

Tere y Gustavo se abrazaron con su madre. Al grupo familiar, se unieron Mauricio, el yerno, y las sobrinas, Estela y yo nos tomamos de la mano. Pasó un largo momento, donde el silencio fue absoluto. La luz blanca y fría, como en la famosa pintura de Mantegna, transfiguraba aquella escena de dolor. Aún tardó un tiempo para que los que allí estábamos, comenzáramos a aceptar la realidad.

Después de meditarlo, la familia convino en autorizar la desconexión. Alguien, ahora sí, lloró. Un llanto contenido, sin estridencias, que en poco alteró la atmósfera de aquel lugar, acorde, como ninguno, con el espíritu austero del poeta.

Aceptando lo irremediable, uno a uno, fuimos pasando a darle nuestra despedida. Nadie acudió allí para realizar apuntes o fijar su rostro en una máscara mortuoria. Su último rostro es el que recordamos.

Lo siguiente que advertí, antes de volver al pasillo, donde comenzaban a agolparse familiares y amigos, fue a la enfermera apagando los monitores, como quien cumple una función de rutina. Seguramente ignoraba quién era el muerto.

— Jose temía a una vejez llena de molestias e impedimentos. Quizá fue mejor que sucediera así, de golpe. No quería que le pasara lo que a algunos amigos suyos, cuyos últimos años fueron muy tristes –comentó Clara.

En octubre el poeta cumpliría 65 años. Para celebrarle los 64, con un grupo reducido de amigos, fuimos a almorzar a un restaurante en la avenida Las Vegas. Entre burlón y sorprendido, no dejó de extrañarle el gesto. «Me están agasajando mucho, ¿será que me voy a morir?».

Elkin Restrepo (Medellín, Colombia, 1942), editor y dibujante, fue cofundador y codirector de las revistas *Acuarimántima*, *Poesía y Deshora*.

Perteneciente a la Generación Desencantada, posterior al Nadaísmo, obtuvo en 1968 el Premio Nacional de Poesía Vanguardia-El Siglo con su libro **Bla, bla, bla**. A éste le siguieron: **La palabra sin reino** (1982), **Retrato de artistas** (1983), **Absorto escuchando el cercano canto de sirenas** (1985), **La dádiva** (1991), **Lo que trae el día** (2000), **La visita que no pasó del jardín** (2002, 2010) y **Objetos figurados en un paisaje a solas** (2009). Todos ellos representados en las antologías **Luna blanca** (2005), **Amores cumplidos** (2007), y **Poeta de provincia** (2010). Acaba de publicar **Como en tierra salvaje, un vaso griego** (Biblioteca Sibila-Fundación BBVA, Sevilla, 2012).

Como narrador ha publicado: **Sueños** (1993), **Fábulas** (1991), **El falso inquilino** (2000), **Del amor, lo pasajero** (2007, 2011), **La bondad de las almas muertas** (2009) y **La orfandad de Telémaco** (2010).

En 2002 hizo su primera exposición de dibujos en la Sala Confenalco de Medellín y, actualmente, dirige la revista de cuentos *Odradek* y *Revista Universidad de Antioquia*.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Portada
Sibila Líbica

Solapas
Soneto III, con dos estrambotes, escrito por Miguel Ángel hacia 1509 o 1510, mientras pintaba los frescos de la Bóveda de la Capilla Sixtina y dirigido a su amigo Giovanni da Pistoia. En el manuscrito (conservado en la Casa Buonarroti de Florencia) aparece el dibujo de un hombre, de pie, mientras pinta una figurilla en lo alto.

Pág. 2
Escena del Génesis: Separación de las aguas y la tierra. Detalle.

Pág. 4
Ignudo

Pág. 29
Pechina: Judith y Holofernes

Pág. 30
Sibila Eritrea

Pág. 54
Profeta Jonás

Pág. 70
Sibila Delfica. Detalle.

Pág. 78
Profeta Joel

Pág. 84
Profeta Joel. Detalle.

Pág. 90
Profeta Joel. Detalle.

Pág. 92
Ignudo

Pág. 93
Profeta Ezequiel

Pág. 94
Vista parcial de la Bóveda

Palimpsesto conmemora el V Centenario de las pinturas al fresco en la Bóveda de la Capilla Sixtina, que Miguel Ángel terminó en 1512, tras cuatro años de duros trabajos –según él mismo refiere en el soneto que, de su puño y letra, reproducimos–, cubriendo así el original fondo azul con estrellas doradas de la Cúpula.







PALIMPSESTO 27

Revista de Creación
2012

Dirección:

Francisco José Cruz

Secretaria de Dirección:

Rosario Acal

Diseño:

Carmen Herrera Romero

Edita:

Excmo. Ayuntamiento de Carmona
Delegación de Cultura

Redacción:

San Juan Grande, 26 - Teléfono 95 419 04 18
41410 - CARMONA (Sevilla)
E-mail: francacruz@terra.es
revistapalimpsesto@hotmail.com

Administración:

Biblioteca Municipal *José María Requena*
c/. Domínguez de la Haza, s/n.
Tfno. y fax 95 419 14 58 - E-mail: biblioteca@carmona.org
41410 - CARMONA (Sevilla)

Fotocomposición, Fotomecánica e Impresión:

INGRASEVI, S.L.- Políg. Ind. El Pilero, calle Esparteros, 2
Teléfono 95 419 06 89 - Fax 95 419 07 01 - 41410 - CARMONA (Sevilla)

I.S.S.N.: 1885 - 9429

Depósito Legal:

SE - 820 - 1990

SONETO III

*Se me ha hecho ya buche en la fatiga,
como hace el agua a los gatos en*

*[Lombardía
o en cualquier otra región de que se sea,
que a fuerza el vientre se junta a la
[barbilla.*

*La barba al cielo, y siento la memoria
en el trasero y tengo el pecho de una
[arpía.*

*Y sobre el rostro el pincel aún goteando
un rico pavimento me va haciendo.*

*Los riñones me han llegado hasta la panza
y del culo hago en contrapeso grupa
y ya sin ojos doy pasos en vano.*

*Por delante se me estira la corteza
y por plegarse atrás se me reagrupa
y me extendo como un arco de Siria.*

*Pero engañoso y extraño
brota el juicio que la mente lleva,
pues tira mal la cerbatana rota.*

*Este cadáver de pintura
defiéndelo ahora, Juan, y también mi
[honor*

*no estando yo en mi sitio ni siendo yo
[pintor.*

MIGUEL ÁNGEL

BÓVEDA DE LA CAPILLA SIXTINA
1512-2012
MIGUEL ÁNGEL

ISSN 1885-9429



9 771885 942006

Carmona 2012



Excmo. Ayuntamiento de Carmona