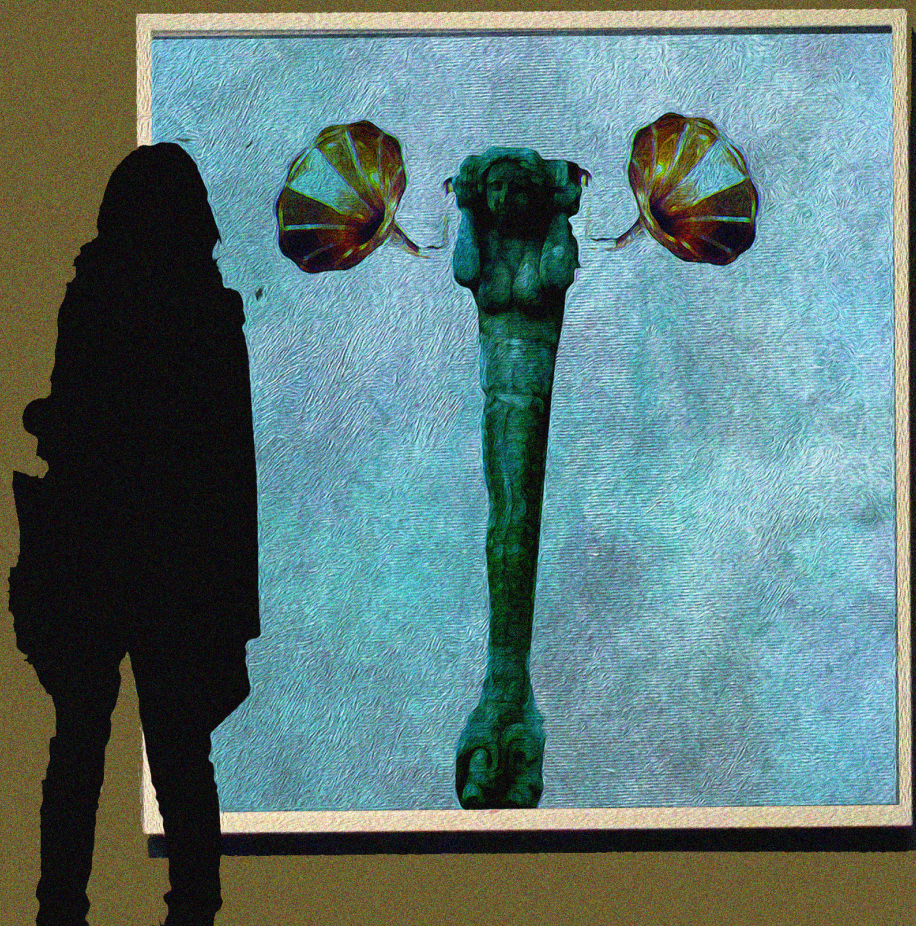


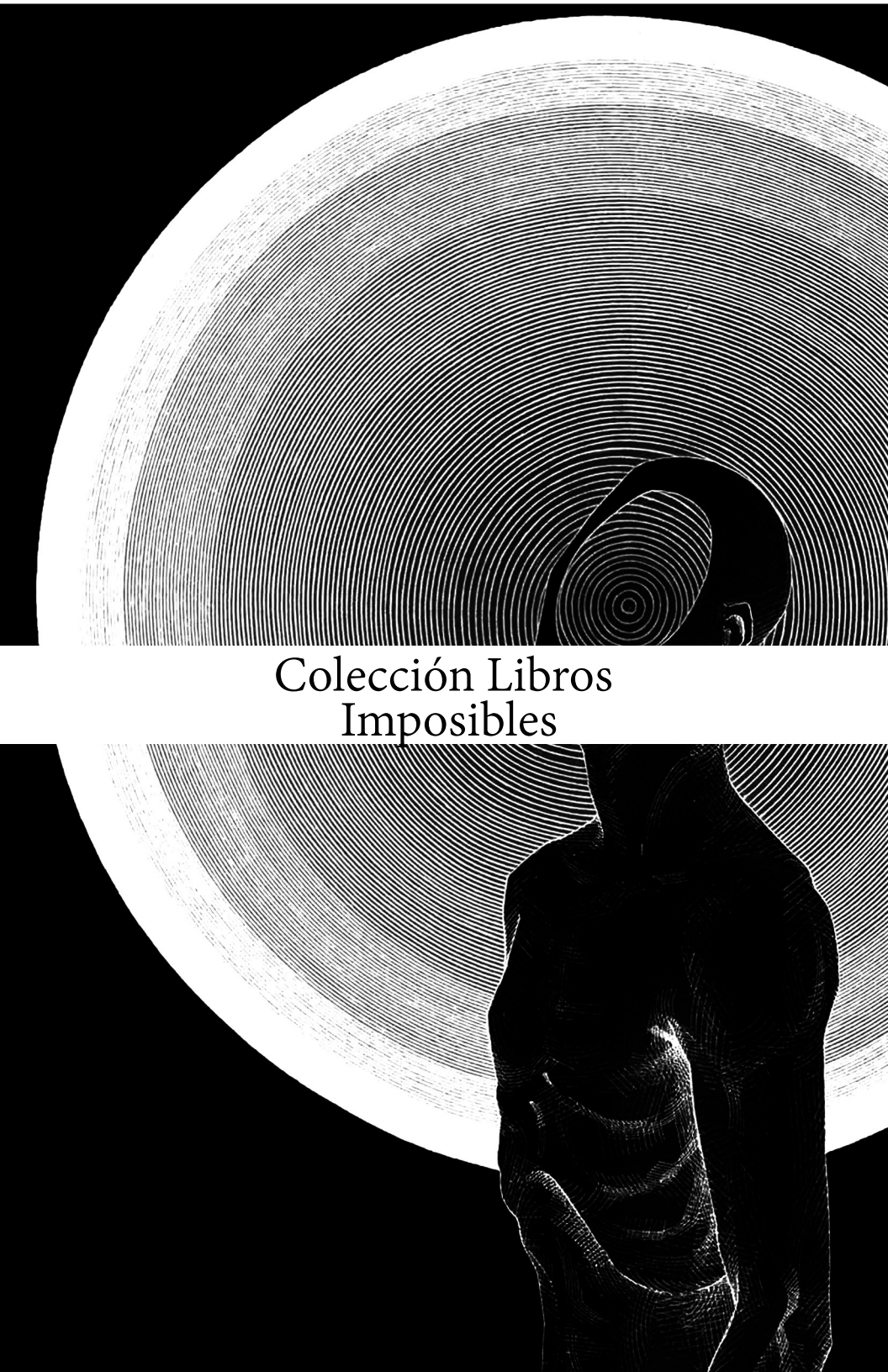
armando romero

EL ASOMBRO HA REEMPLAZADO LA CORDURA





EL ASOMBRO HA REEMPLAZADO LA CORDURA



Colección Libros
Imposibles

EL ASOMBRO HA REEMPLAZADO LA CORDURA

Armando Romero

COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES

-2026-

Romero, Armando (1944).

El asombro ha reemplazado la cordura / Armando Romero --1ª ed.--

Coedición | EntreTmas Revista Digital & Agulha Revista de Cultura, 2026.

176p. 21 x 14 cm. <Colección Libros Imposibles ; 77 >

<Digital>

1. Ensayo colombiano. 2. Literatura colombiana.

I. Título.

Primera edición, 2026

Colección Libros Imposibles #77

© *El asombro ha reemplazado la cordura*

© Armando Romero

Diseño editorial:

Melvyn Aguilar

Portada:

Florianio Martins

Coordinación editorial:

Juana M. Ramos

Revisão:

ARC Edições



PALABRAS LIMINARES

Debo confesar que cada uno de los textos que el curioso lector encontrará a continuación, ha significado para mí una aventura emprendida para gozar del camino que es la literatura, no de la meta final ya que en todo proceso creativo ella no existe, o de forma inquieta se traslada siempre más adelante. No es ésta una aproximación discreta al objeto determinado como lo quiere la matemática, sino una aproximación lúdica a un objeto en constante movimiento, y así puede convocar autores o momentos tan diversos como Cervantes, Pessoa, Nadaísmo, Nueva York, Surrealismo etc.

Por lo tanto, la necesidad de encontrar una respuesta convincente, definitiva, no hace parte de la serie de coordenadas que buscan focalizar con exactitud el texto estudiado, esa superficie donde se pretende plantar algo que de permanente pasa de inmediato a huidizo.

A pesar que la palabra *ensayo* se ha convertido en algo de uso cotidiano en la práctica literaria para designar estos textos, yo creo que no es precisa en lo que busca definir, ya que, si llevamos ese término a su acepción científica, veremos que lo que se busca *ensayar* en esta disciplina ya está logrado en su totalidad, o casi logrado, pero necesita una comprobación final. En lo que respecta a la literatura, sería mejor decir que lo que llamamos ensayo es una *aproximación*, la cual no busca una respuesta final, aprobatoria, sino más bien abrir puertas para nuevas indagaciones, es un ir al final no para cerrar una puerta sino para dejarla abierta. Por lo tanto, esta aproximación linda con lo creativo literario, como una metáfora que esconde en la maraña de sus significantes sus significados.

He seleccionado estos textos entre muchos de los que he escrito a lo largo de mi trabajo literario, mezclando temas que van de lo indagatorio a lo especulativo surreal, de lo personal a lo colectivo, con una visión puesta en el placer que el texto pueda deparar al lector, recordando los asertos de Roland Barthes.

Preciso señalar aquí que ellos en su totalidad fueron escritos en su forma original a mano, gozando en su escritura no sólo del encanto de dibujar las palabras sino de los lapsos que hay entre ellas, en sus formas de sentencias y frases, en las posibilidades de dar cabida a las palabras entrometidas que juegan con el orden del discurso. Creo que este manosear el lenguaje me lleva a un encuentro táctil y visual con el autor, con el tema o con ese hablante lírico que me acompaña en mis poemas. Al fin de cuentas son los sentidos los que dan paso a la literatura.

INVENTANDO A CERVANTES

Varias historias paralelas, convergentes y divergentes me acercan a Cervantes y al Caballero de la Triste Figura, “Rey de los hidalgos, señor de los tristes”, como lo bautizó Rubén Darío. Empezaré con una de ellas, producto de la experiencia personal; las otras vienen entremezcladas en el desorden de libros y papeles en mi biblioteca. Voy a narrarlas aquí y luego sacamos conclusiones, si las hay o son necesarias.

A pesar de que el salpicón barroco que inaugura Cervantes ha corrido por mis venas cerradas desde que era niño, como les ha sucedido a muchos escritores latinoamericanos, creo que fue en un lugar de La Mancha donde me encontré con don Miguel por primera vez. Tenía la forma de una cigüeña.

Debo explicar esto. Andaba yo por esos terrenos de La Mancha, tan poblados de su literatura como desprovistos de todo lo que para nosotros hace un bello paisaje, y de pronto, al pasar una de las suaves y monótonas curvas de estas planicies, veo a la distancia en la carretera un molino de viento, de los que le dan a uno sablazos si se descuida en las fantasías. Perfecto el cuadro cervantino me decía tratando de *prosar* en la mente y *porosiar* con el cuerpo cada instante, detenido, cuando de improviso un aleteo fuerte y casi grotesco dio aviso de ese pájaro enorme que llamamos cigüeña, y que como buen suramericano nunca había visto hasta ese momento. Mis padres, en mi país natal, me habían contado la historia de este pájaro que, según ellos, me trajo al mundo y me depositó en brazos de mi madre.

Sentado al borde de la carretera contemplé por largo rato esta ave de patas rojas y plumaje blanco: *Ciconia ciconia*, me decía recordando su hermoso nombre en latín y mi mente se fue yendo a los vecindarios y pensé de nuevo en Cervantes y lo vi transformado en esa zancuda que nos trae al mundo de la literatura, volando, y nos deposita en el seno de la madre de la realidad y la fantasía.

Años después, releendo *Papeles de reciénvenido* de Macedonio

Fernández llegue a la complementaria conclusión de que Cervantes también podía ser el *zapallo que se hizo Cosmos*.

Resulta, nos cuenta Macedonio que, en tierras del Chaco, en la Argentina, había un zapallo que fue creciendo solitario, en un medio que le era altamente fértil, y creció tanto que los primeros colonos que lo vieron se sorprendieron mucho y trataron de cortarlo de raíz, pero en vano. Pronto fue tan grande que se lo podía ver desde Montevideo. Devoró ríos, ciudades, todo el país, y por lo tanto fue conveniente para todas las personas mudarse a vivir dentro del zapallo. El zapallo se hizo cosmos. Termina Macedonio con estas palabras: *Parece que, en estos últimos momentos, según coincidencia de signos, el Zapallo se alista para conquistar no ya la pobre Tierra, sino la Creación. Al parecer prepara su desafío contra la Vía Láctea. Días más, y el Zapallo será el Ser, La Realidad y su Cáscara.*

Estas últimas palabras, tan propias de la patafísica visionaria de Macedonio, son para mí una definición perfecta de lo que es y ha sido Cervantes, quien no solo funda la Modernidad para nosotros, sino que abre camino para que nazca ese ser que hoy llamamos escritor, en el sentido no del hombre o mujer que reproduce un saber aprendido en los libros, sino del que combina su aprendizaje libresco con una experiencia vital. El Ser, la Realidad y su Cáscara. Es pues desde el ángulo del escritor que esto escribo, sin perder de vista que debemos a la Academia el haber despejado muchos de los caminos que conducen a los centros de esta obra maestra de la ambigüedad y las ilusiones.

Augusto Monterroso, el genial autor guatemalteco, sostenía, según nos cuenta Carlos Fuentes, que Cervantes y Shakespeare eran el mismo personaje y que aquél fue hasta Inglaterra para escribir obras de teatro, mientras éste en España le daba figura al Caballero Triste.

La literatura, inquieta anacobera y anacoluta, en su devenir histórico, que tiende muchas veces a confundir autor y personaje, no ha permitido que Don Quijote, así como Cervantes,

pongan pie en tierra, menos en la sepultura. La vigencia de esta obra, su poder de transformación, de mutación y cambio, son producto de ese eterno buscarse y encontrarse que perfila nuestra condición humana. Ya Dostoievski afirmaba, con plena convicción, que Don Quijote revela los secretos más profundos del alma humana.

Pero antes de que nos pongamos demasiado tormentosos a la manera rusa de estas elucubraciones, será mejor recordar lo que el mismo Monterroso nos dice en *Viaje al centro de la fábula*:

Yo tengo un zorro escritor, un cerdo poeta, y el que más me gusta de todos: una pulga insomne a la que le gustaría ser como Cervantes, pero sin los inconvenientes de la pobreza.

Esto me hace recordar que otro escritor latinoamericano, Juan José Arreola, tiene un bello texto donde una Dulcinea real lucha contra la pastora de fantasía en la mente del Caballero Andante.

Si bien la presencia de *El Quijote* en *Tristram Shandy*, la escandalosa novela de Lawrence Sterne, es clara y está bien establecida, no sólo por los críticos que han estudiado los paralelismos entre el tío Toby y Don Quijote, y entre Trim, su criado, y Sancho Panza, sino también por las múltiples citas en el texto de Sterne, que van desde un doble de Rocinante a particulares caracterizaciones del Héroe de Cervantes, como él llama a Don Quijote. Sin embargo, las leyes orgánicas del juego me llevan a ver, en la descripción de ese fabuloso y mentiroso libro que Sterne titula el *Slawkenbergius*, una lectura de la novela de Cervantes como el Libro (las mayúsculas son de Tolstoy):

El libro era tan rico en tesoros en cada una de sus páginas, y fuente inagotable de conocimiento, -que lo abriera por donde lo abriera siempre acertaría; y solía decir mi padre al cerrar el libro que si todas las artes y las ciencias del mundo, junto con los libros que trataban de ellas, se perdiera, -si la sabiduría y el buen gobierno de las naciones se

olvidaran a fuerza de no hacer uso de ellos, y todo lo que los estadistas habían escrito sobre las virtudes y debilidades de las cortes y los reinos cayeran igualmente en el olvido, —y sólo quedara el Slawkenbergius, —en él se encontraría todo lo necesario, decía, para que el mundo siguiera girando.

Como ustedes pueden ver, sigue creciendo el zapallo. Pero no nos detengamos aquí y vamos a visitar a ese autor que siempre buscó (y para muchos logró) rescribir *El Quijote*, Franz Kafka, quien a mi juicio es una especie de Cervantes en duermevela.

Al igual que Cervantes, Kafka coloca la realidad un poco más allá de la fantasía, dándole esa vuelta de tuerca que la lleva a su propia cáscara, si seguimos recordando a Macedonio Fernández. En “Fragmentos de cuadernos y hojas sueltas” encontramos una proposición de rescritura y variación de *Don Quijote*, un ir hacia delante con un paso hacia atrás:

Don Quijote debió emigrar, toda España se reía de él, no podía permanecer allí. Viajó a través del sur de Francia, donde encontró de vez en cuando gente amable, con la cual trabó amistad, cruzó en medio del invierno con esfuerzos y sacrificios grandes los Alpes, marchó después por la llanura baja de Italia, donde sin embargo no se sintió bien, y finalmente llegó a Milán.

Es sorprendente la habilidad con que Kafka, en pocas líneas, nos permite ver un *Don Quijote* sin literatura, despojado de la risa de sus compatriotas que lo convertían en loco, y por lo tanto en *Don Quijote*. Este viaje sentimental que Kafka imagina hace de *Don Quijote* un común y corriente turista romántico. En “Los ocho cuadernos en octavo”, Kafka va a transformar a Sancho en Cervantes sin que pierda su condición de ser Sancho. Esta tal vez es una de las piruetas literarias más impresionantes de la imaginación moderna. Veamos:

La verdad sobre Sancho Panza

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras; las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiera debido ser Sancho Panza, no dañaron a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.

Pero no sólo es este juego de palimpsesto el que atrae a Kafka al Quijote, la crítica ha notado con acierto el carácter quijotesco del personaje K. en la novela de Kafka, su ir por los espacios oscuros, encantados y surreales de la imaginación y la memoria. Otra entrada kafkiana en “Los ocho cuadernos en octavo” nos permite ver cómo Kafka percibía la resonancia de este personaje en el tiempo.

Una de las proezas quijotescas importantísimas, más significativa que el combate con el molino de viento, es: el suicidio. Don Quijote muerto desea matar al don Quijote muerto; para matar, sin embargo, necesita un espacio viviente; a éste busca entonces con la espada en forma tan incesante como inútil. En este quehacer ruedan los dos muertos con incesantes volteretas vivientes a través de los tiempos.

¿Cervantes, Don Quijote, rodando por el tiempo? La pregunta queda en manos del también ambiguo Kafka. Otro muerto en vida, Croniamantal, el poeta asesinado de Apollinaire, sueña convertirse en Caballero andante, siguiendo la ruda de Cervantes. Valga decir entonces que Cervantes pone a caminar la literatura, a escribirse a sí misma de nuevo. Se confirma lo que señala Milán Kundera en *El arte de la novela*, cuando coloca a Cervantes no sólo como el padre de la novela moderna sino de la Modernidad misma.

Uno de estos caminantes es el escritor checo Jaroslav Hasek y el personaje central de su novela *El buen soldado Svejk y sus fortunas en la guerra mundial*. Cervantino y quijotesco, Hasek crea un personaje bueno e idiota, medio loco, que va de tumbo en tumbo por el camino de la guerra señalándonos lo grotesco de ésta, y especialmente ridiculizando la institución militar; y así como Sterne (y por cierto Cervantes) describe los hechos más tontos y triviales con una gran Pompa, lo cual lo lleva a lo paródico por los meandros de la ridiculez, la ironía y el sarcasmo. Al seguir los pasos de Cervantes, Kundera nos dice de ellos:

Kafka y Hasek nos enfrentan pues con esta inmensa paradoja en la Edad Moderna, la razón cartesiana corroía uno tras otro todos los valores heredados de la Edad media. Pero en el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro (la fuerza que no quiere sino su querer) la que se apoderará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedirselo.

Podemos concluir entonces que gracias a Cervantes la novela moderna nos permite enfrentar las paradojas horribles que nos presenta el mundo moderno. Una de ellas es que enfrentamos la crueldad como un mal social y como consecuencia de esto nos sentimos buenos y humanos, y hasta cambiamos el nombre de perrera común por el de Asociación Contra la Crueldad con los Animales; no obstante, la fuerza destructora de la guerra, que impulsamos todos los días, la imbecilidad del mundo militar que nos gobierna, siguen campantes, utilizando además en su propio beneficio los adelantos maravillosos y sorprendentes de la ciencia. No por nada W. H. Auden pensaba que la locura de Don Quijote “no era sólo mundana sino santa”, aunque yo no estoy tan de acuerdo con el apelativo de cristiana que también le da.

Cervantes está siempre presente, tiene el don de ubicuidad. Thomas Mann dice que hablaba en sueños con Don Quijote, pero que en sus sueños no se llamaba el Caballero de los Leones sino Zaratustra. Interesante deslice onírico hacia el personaje

de Nietzsche, a quien también podríamos ver bajo la lente quijotesca.

Ahora bien, es necesario que abordemos ese cuento-ensayo de Jorge Luis Borges titulado “Pierre Menard, autor de El Quijote”, en el cual un escritor francés, católico, erudito, con una obra visible y otra subterránea, emprende la escritura de El Quijote, pero no para recrear otro texto sino para escribir el mismo texto, copia especular. “Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas”, le dice Menard a Borges, y plantado en el centro de este zapallo hace de El Quijote otro El Quijote. Menard deviene Cervantes, es decir, la pulga de Monterroso, y por lo tanto el Cervantes de otra realidad. También nos dice Borges que Menard “desatiende o prescribe el color local”, es decir, que La Mancha ya no está en la geografía clavada en nuestra pared o aleteando con cigüeñas, sino en otra geografía virtual, más del lado de Lewis Carroll que de Humboldt. Señala asimismo Borges que el estilo de Menard difiere del de Cervantes porque no es “corriente” sino afectado, más barroco y adornado.

La crítica en general ha sido muy hábil para catalogar las varias entradas y salidas que tiene este texto ejemplar. No obstante, una lectura posible señalaría que en lo que respecta a la literatura latinoamericana, nuestro Cervantes es Pierre Menard quien se parece extraña y paródicamente a Rubén Darío. Resumiendo, podríamos argüir que el padre de la novela, y por qué no, de la literatura latinoamericana, es un francés católico, que aprende español, escribe El Quijote, nuestro Quijote, el cual no tiene “el color local” europeo. No por nada Augusto Monterroso afirmó que “el alma de Pierre Menard es enteramente diabólica y lo que refleja es perverso”.

Harold Bloom, el crítico del canon, afirma con precisión que “Cervantes está siempre adelante de nosotros y nunca lo podemos alcanzar”. Bloom, contraviniendo la preceptiva crítica, se atreve a hacer de Cervantes Don Quijote: “No podemos conocer el objeto de la búsqueda de Don Quijote a menos de que

nos hagamos quijotescos. Cervantes, mirando atrás a su azarosa vida, ¿se creyó asimismo quijotesco? La Triste figura nos mira desde su retrato”. Es reconfortante ver que el crítico, al quitarse las mordazas de la academia, pueda tomarse a veces las licencias del escritor, porque sólo una crítica creativa puede acercarse a este personaje que vaga transformándose continuamente por el mundo.

Esto me hace recortar la anécdota de que un día, sin ton, pero con mucho son, en el Memorial Hall de Harvard, Vladimir Nabokov empezó a hacer añicos un ejemplar de *El Quijote* frente a sus atónitos estudiantes y escandalizados profesores. “Un libro viejo, cruel y crudo”, lo calificaría luego con alta precisión. Esta crítica tan directa de Nabokov, la cual todavía le hace cosquillas en los pies a muchos en la academia, quienes están poco acostumbrados a ver la crueldad y la crudeza como formas de ser de la humanidad por muchos siglos. En mi caso particular, recuerdo con horror lo crueles que podían ser con los niños, los lisiados, los enfermos, los animales, etc., esos seres “puros” como son los campesinos en América Latina, herederos directos de nuestra “bonhomía” colonial. Harold Bloom sale en defensa de los argumentos de Nabokov indicando que Don Quijote es “una verdadera enciclopedia de la crueldad”, y añade, “la crueldad es artística”. (Podríamos pensar en el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud).

La lectura de Nabokov de *El Quijote* extrae el espacio territorial de éste y lo deposita en el espacio verbal. Algo que ya hemos intuido en Pierre Menard. “*El Quijote* es un cuento de hadas”, afirma Nabokov, y continúa luego: “El cuadro que Cervantes pinta del país es tan verdadero y típico del siglo XVII de España como el de Santa Claus es verdadero y típico del siglo XX del Polo Norte”.

Muchos críticos han señalado con agudeza que Nabokov es dependiente de Cervantes en su novela *Lolita*. Catherine Kuncce, en su artículo “Cruel and Crude: Nabokov reading Cervantes”

concluye que entre Cervantes y Nabokov hay una relación de maestro a sirviente, donde *Lolita* sigue los pasos de Don Quijote. Este camino la lleva a sugerir que Humbert Humbert y Don Quijote, de la mano de Dante y Petrarca, devienen pedófilos. Es de anotarse aquí que Guy Davenport en su artículo “El Quijote de Nabokov” llega a la conclusión que la abuela de Lolita es Dulcinea del Toboso.

Dentro de la cultura norteamericana don Quijote se ha metamorfoseado muchas veces, ya sea desde el idealismo de Thoreau a la aguda inteligencia satírica, crítica, de Mark Twain, pasando por Hemingway y Faulkner para decirlo todo en pocas palabras. Sin embargo, un escritor, mejor dicho, un caricaturista, y una poeta, llaman ahora mi atención. Veamos:

El célebre caricaturista Hill Watterson, quien por muchos años publicó la inteligente y divertida tira cómica titulada “Calvin and Hobbes”, reconoce en estos dos personajes, un tigre de felpa (Hobbes) y un hiperactivo muchachito norteamericano (Calvin), las figuras de Sancho Panza y don Quijote. Dice Watterson:

Así como el Caballero de Cervantes, Calvin conoce la diferencia entre fantasía y realidad. (...) Es un idealista y un visionario. Hobbes, el tigre, es pragmático, un realista completamente terrenal.

Es interesante notar que Watterson, hombre muy culto y un artista muy independiente y peculiar, reconoce como una de sus parábolas favoritas *La verdad sobre Sancho Panza* de Kafka.

Dentro del mundo de la poesía, la excelente poeta Diane Ackerman, en uno de sus más destacados libros, *Wife of Light*, incluye un poema en el cual don Quijote se transforma en un ser femenino. La crítica Barbara Edward-Aldrich, dice al respecto:

Como modelo espiritual, don Quijote, quien simboliza la imaginación desbocada, representa una mente femenina buscando libertad de las sosas convenciones sociales. Sin don Quijote deviene una figura

trágica, es porque su sociedad falla al no poder acomodar en su seno su desviación de la norma. Como su predecesora Emily Dickinson, quien encontró que “hay mucha locura en lo más divino...”, la persona poética de Ackerman encuentra sentido al salirse de la norma (...).

La utilería sicoanalítica también ha venido en ayuda para las exégesis de El Quijote. El crítico James A. Parr, experto en ver desde estos divanes, nos habla de la “visión excremental”, de la neurosis obsesiva, de la sexualidad reprimida en El Quijote, para llevarnos luego a deliciosas conclusiones como la siguiente:

En Don Quijote tenemos un personaje ficticio quien poéticamente prefigura (...) un estado sádico-anal de desarrollo reprimido.

Ahora bien, si todas las claves están en un nombre, el crítico Alfredo Baras Escolá, en su erudito trabajo “Una lectura erótica de El Quijote”, nos dice:

Dos de las posibles variantes onomásticas del protagonista (Quijada y Quesada), en cuanto sinónimos que designan su rasgo externo más visible, bien podrían connotar una alusión a mentula por asociación fisiognómica [debe aclararse aquí que según el autor Mentula es la palabra por excelencia para designar el pene]. En Quijano, por el contrario, tardío y, al parecer, auténtico nombre de Don Quijote, el sufijo comporta otra sugerencia a lo bajo corporal, diversa, aunque complementaria.

Siguiendo esta línea de asociaciones libres, a los colombianos, un poco más castos, nos gusta pensar y especular sobre la posible relación entre el conquistador del Nuevo Reino de Granada, don Gonzalo Jiménez de Quezada, y el muy estimado don Quijote de la Mancha. Esta identificación empieza por la contigüidad fonética de Quesada-Quijada-Quijano-Quijote, pero va un poco más allá.

Quesada nace en Granada en 1509 en el seno de una familia de buena posición social. Estudia derecho y se hace abogado y también se dedica a las letras. Poeta y cronista será. Su vida

cortesana es cómoda y se la pasa rodeado de damas elegantes, literatos, inquisidores, libros de caballería, historias de moros, noticias de América, guerras, gestas heroicas, etc., hasta que un día oye en las calles un grito que anuncia un viaje a Santa Marta y la locura se apodera de él. Comienza entonces una de las epopeyas más audaces, descabelladas, inútiles y gloriosas que conquistador español emprendiera.

Bajo las órdenes de Pedro de Lugo se lanza como Adelantado en la misión de explorar, descubrir y conquistar el Imperio de los Chibchas en las altiplanicies centrales de Colombia, en lo que hoy es Santa fe de Bogotá. Su idea de oro lleva la fantasía de esa ciudad de El Dorado, donde todo estaba cubierto o hecho de oro, calles de oro, edificios de oro, hombres y mujeres de oro. 900 hombres parten con él desde Santa Marta remontando valles, ríos, montañas, ciénagas, en una empresa que le debe al horror y a la crueldad de la naturaleza la mejor parte. En uno de esos días terribles, cuando los cocodrilos se habían comido a varios expedicionarios, cuenta Juan de Castellanos, el cronista, en su espectacular *Elegías de Varones Ilustres*, Quesada los reúne y señalando unos harapos que ha descubierto como vestiduras de algunos indios les dice que ricas telas como esas no pueden haber sido tejidas sino por gentes de una civilización superior, llenas de joyas, oro y piedras preciosas. Amenaza castigar al que no crea en sus palabras y no obedezca a su mandato. Los soldados, viendo la realidad, pero imposibilitados de enfrentarse a la sinrazón de Quesada, continúan su peregrinar alucinado.

Luego de dos años solo unos pocos llegan a su destino, impulsados por esa mezcla de razón y fantasía que caracteriza al muy letrado Quesada. Poco es lo que encuentran al final. Sin embargo, Quesada se queda para siempre en esas altas montañas de los Andes, exhibiendo por las calles mugrosas de Santa fe su figura alta, flaca y barbada, litigando pleitos entre indios y españoles e imponiendo su bonhomía sobre la crudeza conquistadora. Muere en 1579 rodeado de mestizos. Don Quijote se aproxima cada vez más a Sancho Panza en América.

Cervantes, ávido lector de los cronistas de la gesta americana, y quien, por supuesto debía conocer bien la obra de Juan de Castellanos, introduce en 1590 una petición al Consejo de Indias para que lo autoricen emigrar a América. Uno de los puestos que busca es el de contador en el Nuevo Reino de Granada. Su petición es negada, con la recomendación al margen de que Cervantes debe buscar algo en España y no en América.

Podría decir, entonces, como conclusión, si las leyes de la ficción me lo permiten, que los caballeros que don Quijote parodia, no son tanto los de las novelas de caballería sino los mismos conquistadores españoles que él tanto admiraba, ya que en su siglo preciso ellos habían abierto nuevos espacios para el Imperio español, y para la ardiente imaginación de este pueblo, que oscila siempre entre lo medieval y lo moderno, inclinándose hacia atrás, aunque en la intemporalidad de su existencia puede ser hacia delante.

Entonces quien sale de viaje no es Cervantes sino don Quijote (de la mano de Cervantes, por supuesto), Y sale a buscar en la fantasía-real del suelo español (véase Nabokov) algo que va siendo realidad fantástica en América, llenándolo con sus barrocas figuras humanas y gramaticales. Cervantes, hombre y gloria aunados, permanece en España, como lo quiere la historia. Don Quijote (Don Quezada), ficción y derrota frente a la realidad, se traslada a América. Aquí será eje y motor que posibilita el encuentro de múltiples culturas. El Quijote (escritura) desde España inventa a América, y América le responde de la misma manera, inventando a Cervantes (ficción). El escritor francés y católico y barroco, Pierre Menard, de la mano de Borges, empieza a escribir *El Quijote*.

Creo que ya hemos inventado a Cervantes y que, gracias a la imaginación y a la memoria, lo seguimos inventando todos los días.

Yo, por ejemplo, el otro día escribí este corto texto que me arriesgo a incluir aquí a manera de colofón:

UN BUEN HOMBRE

En mi pueblo se dice que si Gumersindo Lanceolado hubiese sido un poco más atento habría escrito definitivamente la tercera parte de El Quijote como se había propuesto. Pero no, le dio por trabajar la tierra y tener hijos. Lo demás ya se sabe.

EL ASOMBRO HA REEMPLAZADO LA CORDURA: ENCUENTRO FORTUITO CON EL FILÓSOFO FANTASMAS

La cosa empezó así. Una mañana de Cali, y en el café Bemoka, el Filósofo Fantasma me dijo, mientras se tomaba su café tinto con aguardiente y limón, regalo de la sapiencia de Gurdjieff, lo siguiente: “La literatura fantástica empieza por casa”, y se quedó prendido a ese par de ojos que le salían por las barbas, con una sonrisita de dientes blancos, también. No quise pedirle explicaciones a esta sentencia, sólo demostrarle con mi gran carcajada que me había puesto ese día la cacerola patafísica en la cabeza y que el absurdo era mi traje *everfit*.

No obstante, como soy uno de esos que caen en lo fantástico como si fueran atraídos por las moscas, me gusta hacer pasar por ese anillo de león en el circo muchas de las cosas que me atañen; así es que días después, empecé a repasar con cuidado la lista de mis seres queridos y los puse a saltar por los agujeros como cuartos que era la casa que habitábamos, en mi niñez, en el barrio Obrero.

Recordé entonces que a mi padre le gustaban los aparecidos. Pienso que debería escribir esta palabra con mayúscula porque era más un apellido que un sustantivo: Los Aparecidos. Para mi padre no había nada más real que los Aparecidos, y eso él lo sabía desde niño, ya que su madre había sido muy amiga de uno de ellos en la antigua cocina de la casa. Mi abuela decía que este Aparecido la quería mucho, siempre trataba de hablar con ella, de indicarle algo, aunque ella no lo había podido entender lo suficiente como para saber que con sus gestos, entre luz y lumbre, le indicaba donde estaba el entierro de dinero, las morrocotas, que luego encontraría su hermana, mi tía Anunciación. A mi madre, por lo contrario, los Aparecidos la tenían sin cuidado, pero sí tenía gran afecto y temor por Los Duendes (también con mayúsculas). Estos no eran Aparecidos sino seres de

carne y hueso que corrían por entre los árboles, y que tenían la particularidad de tener cabeza ancha, casi en el pecho como los seres de Ewaipanoma de que nos habla Sir Walter Raleigh, con sombrero alón a lo mexicano, y por supuesto enanos hasta el cansancio. Los Duendes eran juguetones y malignos a la vez, y las miles de trenzas diminutas que podían hacer en las crines de los caballos o en el pelo de las niñas eran casi imposibles de deshacer. A misía Mercedes le había dado porque las brujas se escondían en el abovedado de la casa, y mandaba a don Pacho a que las espantara dando golpes con la escoba en el techo. Los golpes había que darlos a eso de las seis de la tarde, por media hora, para que aprovechando el último rayo de sol, las brujas encontraran los agujeros que les permitirían salir a volar en sus escobas. Todas las tardes, pues, iba don Pacho con el palo de escoba de habitación en habitación, cocina y corredores, dando golpes y golpes, y era como si en un monasterio se llamara a la oración. Por su lado, don Pacho la tenía con la escalera, y nos había dicho que si nos subíamos en ella, al llegar al último travesaño, había un hombre con otra escalera que lo llevaba a uno al cielo, donde estaban los gallinazos, y que el padre de los gallinazos era un ser con patas de becerro y rostro de niño feroz, todo rojo y untado de una cera brillante que resplandecía con el sol.

Ya fuera de las lindes de la casa, recuerdo que a Abel, el zapatero, le gustaban los espíritus burlones, tal vez porque lo había aprendido en un son de Tito Cortés o Daniel Santos, no recuerdo bien. A don Miguel, el tendero, lo asustaban las sombras de los muertos que venían a recoger sus pasos por la esquina; y a Hermenegildo, el vendedor de botellas, unos demonios que se metían dentro de las botellas y las quebraban, y si no cómo explicar que explotaran, así como así, de la noche a la mañana, decía.

Mientras toda esta fiesta de seres fantásticos daba vueltas y revueltas por la casa y el barrio, mi hermano y yo habíamos construido con piedras y ladrillos una rata que era casa al mismo

tiempo, es decir, la casa de la rata era la rata, y dentro de esta casa-rata-casa vivía toda clase de insectos que conformaban un país. Así, las hormigas hacían de ejército, las avispas de aviones de guerra, los chapules de gente de gobierno, los ciempiés de buses, los gorgojos de vacas, de tal manera que la casa de la rata que era una rata era también la ciudad, el país, el universo, el cosmos. Tal vez un análisis multicultural e híbrido podrá descifrar por qué para nosotros el cosmos era una rata y no un zapallo, como es el caso en Macedonio Fernández.

Pasados los años, y cuando ya me hice a las palabras como letras, me dio por pensar que tal vez lo que el Filósofo Fantasma quería decir estaba relacionado con “El derrumbe de la casa de los Usher”, el cuento de Poe, “Sueños en la casa embrujada” y “La fotografía en la casa” de H. P. Lovecraft, “La casa de Asterión” de Borges, “La casa tomada” de Cortázar, “La casa inundada” de Felisberto Hernández, la casa en *Aura* de Carlos Fuentes, o tal vez mi propia “La casa de los vespertillos”, y esto lo digo sin afán de ponerme al lado de tan ilustres escritores, sino porque el mismo Filósofo Fantasma, una vez que me lo encontré en Sabana Grande, en Caracas, me dijo de pasada que le había gustado este cuento, y que una vez lo entendiera, me diría por qué.

Volví, pues, a la casa de los Usher, a los hermanos incestuosos Roderick y Madeline, y llegué en esa carroza de palabras que lleva al narrador, el amigo de Roderick, hasta ese paisaje espectral que luego se transforma en espacio del terror como mansión. Y allí me senté al lado de lo mórbido, lo enfermo, en una de esas poltronas deshaciéndose, esas paredes atacadas por los insectos del tiempo, decrepitas como rostros borrados por la edad. “El derrumbe de la casa de los Usher” me abrió un espacio congelado, sin movimiento, donde poco a poco los personajes descienden a la muerte, y a esa otra vida que está más allá de la muerte, pero que viene a ésta para desafiarla.

Sin embargo, esta intensa y creciente quietud autodestructiva de la casa como escenario viviente, se impone sobre Roderick, quien

en un momento reflexiona que la casa controla sus acciones y su destino.

De la quietud espectral al movimiento dentro de lo estático, Poe nos abre esta ventana a lo maravilloso, a lo fantástico. Si incursiona en lo gótico para resaltar el espacio petrificado, lo hace para lograr que este espacio adquiera vida, pase a ser un reflejo especular de los sentimientos humanos, y más allá, tome control de estos sentimientos: espacio independiente ahora a la presencia de los personajes, espacio que actúa en el texto como personaje mismo. De Baudelaire al surrealismo esta idea nos llevó a la belleza convulsiva de Breton.

Símbolo de locura, de horror o camino al deterioro, la casa es además todo esto en sí misma, de tal manera que abandona su calidad metafórica para hacerse plano íntegro de la realidad. “La unidad de efecto depende de la unidad de tono”, decía Poe, y es por eso que hoy en la lectura es más el horror que exuda la casa lo que nos invade, y no tanto la aparición de Madeline, salida de la tumba.

Como ustedes pueden imaginarse, estas reflexiones me llevaron derecho al ruso Todorov (quien dicho sea de paso tiene un nombre más fantástico que el de Fernández, Hernández o Borges). Sostiene el ruso que la literatura fantástica debe ser literal, y no alegórica o poética. Idea un poco radical ésta que no comparto en su totalidad, aunque el término literal (que viene de piedra) me gusta.

Animado por este diálogo secreto que preparaba para cualquier otro encuentro fortuito con el Filósofo Fantasma, pensé que la presencia de tres personajes en el cuento fantástico es bastante común, y aunque se resuelva en dos siempre hay un tercer personaje escondido, que es a veces el que dispara lo fantástico, como sucede en “La casa tomada” de Cortázar, donde un murmullo, o un moverse de pies, es lo que nos inunda con la realidad otra. Recordé el cuento “Véra” de Villiers D’isle Adam, otra historia de volver de ultratumba, o “la casa de Asterión” de

Borges, donde el cuento se resuelve entre el minotauro, Ariadna y Teseo. Pero no nos salgamos de la casa, por el momento.

Tal vez es Henry Michaux, el poeta belga, el único escritor que ha despertado en mí tanta inquietud como H. P. Lovecraft. Este “soñador de Providence”, que vivió en New England para dialogar con Borges en la eternidad de sus espacios cerrados, y con las brujas.

En *Notes on writing weird fiction*, de 1937, Lovecraft nos dice:

La razón por la cual escribo cuentos fantásticos es porque me producen una satisfacción personal y me acercan a la vaga, escurridiza, fragmentaria sensación de lo maravilloso, de lo bello y de las visiones que me llenan con ciertas perspectivas (escenas, arquitecturas, paisajes, atmósfera, etc.), ideas, ocurrencias e imágenes. Mi predilección por los relatos sobrenaturales se debe a que encajan perfectamente con mis inclinaciones personales; uno de mis anhelos más fuertes es el de lograr la suspensión o violación momentánea de las irritantes limitaciones del tiempo, del espacio y de las leyes naturales que nos rigen y frustran nuestros deseos de indagar en las infinitas regiones del cosmos, que por ahora se hallan más allá de nuestro alcance, más allá de nuestro punto de vista. (trad. Pablo Morlans)

Además de cumplir con el presagio de Todorov que reza que lo fantástico se resuelve en la incertidumbre que siente un ser que sólo conoce las leyes naturales cuando se coloca frente a lo sobrenatural, Lovecraft nos indica que es “una satisfacción personal”, sus propias inclinaciones, las que lo llevan a lo fantástico, vía el horror. Es como un crimen perfecto, a la manera de Borges, podríamos argüir.

Ya lo dijimos, Lovecraft, como Borges, tiende a los espacios cerrados, y muchos de sus cuentos se resuelven en casas de la ficticia y fantasmal población de Massachussets, Arkham, palabra ésta que deriva de *Arcano*, lo secreto, lo oculto. Así, en una de esas casas de Arkham, se desarrolla uno de sus cuentos que siempre llamó mi atención: “Sueños en la casa embrujada”.

Esta historia es como un juego de espejos oníricos que, en vez de reflejarse al infinito, se apilaran hasta el clímax del horror. La casa envuelve completamente los sueños de Gilman, el desafortunado protagonista, es decir, sus sueños se entrelazan con los espacios habitables, y así se abren abismos, precipicios, enredados e imposibles esquemas matemáticos, brujas, personajes de otras dimensiones, otros espacios y tiempos. Y a medida que esta sucesión especular de sueños se hace más atroz, Gilman pasa a ser sonámbulo, y pierde toda ubicación por la casa, hasta que el horror lo devora dentro de la casa, y este horror de espacio y tiempo pasa a ser la inmundada realidad de una inmensa rata que se lo come por dentro, mientras que la casa se derrumba materialmente, y al quedar como una pila de escombros y desechos, el gran esqueleto de esta rata reina majestuoso, junto a los esqueletos de otros seres que también han sido devorados por dentro.

Lovecraft afirmaba que era la atmósfera del texto la que decidía lo fantástico y no la acción. Esto se puede ver bien en otro de sus cuentos, “La fotografía en la casa”, donde el horror se pasea por los pasillos, los corredores de la casa, para luego introducirse, como una inmensa rata, podríamos especular, en una fotografía que va a cargar con todo lo fantástico del cuento. Aquí la acción es mínima, todo está en lo que conforma el espacio del texto. Borges, a quien siempre tenemos al lado de Lovecraft, señalaba como una de las formas de la literatura fantástica, la contaminación de la realidad por el sueño, y esto es lo que se cumple en este “soñador de Providence”.

Si la función de una puerta es estar cerrada para abrirse en un momento o viceversa, una puerta que nunca se abre ni se cierra no es una puerta; sin embargo, uno de los elementos inquietantes de “La casa de Asterión” de Borges son estas no-existentes puertas que prueban así su existencia. Más allá de la previsible historia del minotauro, este cuento de Borges es la reducción al absurdo del universo como una casa, una casa que al negarse se afirma, repito.

Borges, como Poe, como Lovecraft, era un hombre de encierros, de claustro. Y este encerrarse no sólo era un acto físico sino un confinamiento creado por las rejas de su imaginación, que tendía a jugarle la misma partida de ajedrez al infinito.

A pesar de proclamarse único Asterión, y de afirmar lo siguiente: “(...) dos cosas hay en el mundo que parecen estar solo una vez: arriba, el intrincado Sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”, casa donde Asterión tiene las cualidades de Dios y su memoria, este mismo Asterión también juega a ser doble, y finge que el otro Asterión viene a visitarlo y que él le muestra la casa, como hacemos cuando llega una persona amiga al vecindario:

“Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás cómo el sótano se bifurca.* A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.”

Lo interesante aquí es que estamos frente a la posibilidad de equivocación en un mundo que es unívoco. No nos podemos perder en el infinito porque ya de hecho estamos perdidos en él.

Este quedarse en las puertas de la casa me llevó a otro texto entre mis preferidos, se trata de Aura, esa novela corta o cuento largo, que a mi juicio es lo mejor siempre de Carlos Fuentes.

Aura cumple con esa norma aproximativa de que se necesitan tres personajes para la acción de un cuento fantástico: pero más allá de eso, es una novela que crea la atmósfera de lo fantástico, de lo extraño e irreal, a través de un ir de puerta en puerta, puertas que nunca están cerradas, sino que falta abrir de un jalón o un golpe. La multiplicación de las puertas, su número al infinito, nos da la sensación del espacio desde los umbrales. Nada más fantástico entonces que este laberinto limitado a una casa de centro en la ciudad de México.

En un trabajo que escribí y publiqué años atrás, me preguntaba:

“¿Cuántas puertas hay en *Aura*? Todo depende: en condiciones normales toda puerta es dos: la que se abre, la que se cierra. Pero si se trata de una puerta de golpe, una cancilla, tendremos que multiplicar por dos, ya que se abre y se cierra doblemente. De tal manera que las treinta puertas, por mínimo, a que se enfrenta el texto de *Aura* para pasar con su discurso, no son sesenta como supondríamos sino ciento veinte, multiplicación espeluznante y laberíntica puesto que no se trata de puertas cerradas. El misterio está abierto. Teseo no matará al minotauro”.

En este laberinto limitado, donde las puertas se abren sobre lo mismo, ya no hay redención, no hay salida. No hay una puerta para Felipe Montero, perdido en las lindes del tiempo, que va de la belleza a la fealdad, de la juventud a la vejez, del terror al horror, de *Aura* a Consuelo.

Una de las particularidades de la literatura fantástica es que si movemos los trastos literarios en la cocina creativa podemos ir de lo real a lo irreal con entera facilidad. No otra cosa le ocurre a Felisberto Hernández, quien en “La casa inundada” invierte el espacio del agua, que en vez de rodear la casa como en Venecia, ahora está adentro de la casa, y no por accidente sino por elección:

Me gustaba saber que aquella casa, como un ser humano, había tenido que desempeñar diferentes cometidos; primero fue casa de campo; después instituto astronómico; (...) y por último la señora Margarita la compró para inundarla.

Irene Bélière lo dice claramente: “La ficción fantástica crea otro mundo con las palabras, pensamientos y realidades de este mundo”. Esto me recuerda lo que dice el poeta Paul Eluard: “Hay otros mundos pero todos están en éste”.

En esta historia, también triangular (aunque podría acercarse al cuadrado freudiano), Felisberto nunca sale de lo normal,

aunque lo normal aquí está condicionado por lo anormal. Es interesante notar que este autor uruguayo, como buen maestro de lo fantástico, escoge la casa como espacio en muchos de sus cuentos. Podríamos lanzar entonces la hipótesis de que en la narrativa fantástica, centrada en el espacio de la casa, las variantes van de la casa encantada, apartada de la realidad cotidiana, donde sucede una acción casi normal, a la casa embrujada aunque no necesariamente fuera de lo normal, donde ocurre una acción extraordinaria, sobrenatural, y una tercera variante donde ambos elementos son fantásticos. Conservando la casa cierta autonomía, la cual le permite controlar su propio ser y a veces el de los que la habitan.

Bien sabemos que, si damos un paso fuera de lo común y corriente, lo entendido como cotidiano, podemos caer en lo otro, a veces innombrable. Así, el texto de Felisberto me lleva a otros dos textos; “La luz es como el agua” de García Márquez, y “Mi vida con la ola”, ese cuento-poema en prosa de Octavio Paz. Basta pues, sólo darle una vuelta de tuerca a la realidad, como señalaba Henry James, y estamos en la irrealidad. En el texto de García Márquez los niños terminan navegando en la luz, y en el de Paz, el poeta vive en su casa con la ola, y allí todo se disuelve en agua, peces, mar. En ambos se necesitó sólo un empujón, un aprehender la metáfora literalmente, para ir a lo fantástico. Se puede colegir que Paz “contamina la realidad con el sueño”, como quería Borges para la literatura fantástica, mientras que Felisberto y García Márquez contaminan la realidad con una realidad equidistante que se torna diferente al sólo contacto con esa misma realidad.

A mi generación, que vio luz y sombras en la década del 60, nada le produjo más satisfacción que la salida en grande de “La casa tomada”, este cuento de Cortázar, al cual le cuelga una interrogación como un cisne patas arriba.

Como en Lovecraft y en Poe, los personajes de Cortázar sienten que la casa controla sus acciones, y como en los Usher,

un toque incestuoso se perfila. Cortázar cumple a cabalidad con los requisitos del creador de casas fantásticas, siendo uno de los más importantes, la descripción rigurosa, milimétrica, del espacio y sus componentes. Así, si la casa es personaje, lo que la integra es parte substancial de su carácter, de su ser. Un escritor de lo fantástico no puede pasar por una casa como si fuera el viento que pasa por la ventana. Por lo contrario, es un ojo que ve, que pasa, dejando el rastro de su mirada.

Lo irreal como natural es el sello de Cortázar en su ficción fantástica, y lo interesante de este texto, es ese cosquilleo que nos produce cuando poco a poco nos alejamos de lo habitual para empezar a oír esos murmullos, ese roce de pies y manos, esos ruidos como ecos del silencio que va tomando la casa, que va cerrando puertas. Porque a diferencia de Borges, quien en “La casa de Asterión” irrealiza las puertas, o de Fuentes, quien en *Aura* las multiplica para dejarlas siempre abiertas, en este cuento de Cortázar las puertas se van cerrando una a una, hasta el final cuando el narrador nos dice:

Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

La sutil felicidad que nos depara este cuento tiene que ver con ese eje de liberación de que habla Todorov, donde según él descansa un estado fronterizo transitorio, el cual nos permite ver los extremos opuestos entre el sistema racional de la naturaleza y el orden irracional de lo maravilloso, y así tomar una dirección en el sentido que más nos convenga. En este caso, y ese era nuestro querer de lectores, los dos personajes de Cortázar escogen la libertad, y hacen de este extremo lugar de lo maravilloso. La opresiva razón queda dentro de la casa. La puerta se cierra a espaldas de los personajes, quienes a diferencia de los héroes de Poe, Lovecraft, Borges, Felisberto o Fuentes, salen de la casa, se liberan de ella.

Luego de estas elucubraciones, y otras más, me puse a cavilar sobre la relación histórica latinoamericana con lo fantástico, siendo esta nuestra América nuestra casa, casa de lo utópico, de la realidad otra. De hecho, la visión fantástica de lo que será América no es producto de la imaginación indígena. Muy por lo contrario, son los españoles, los europeos en general, los que imponen esta cualidad de lo otro a la realidad americana. Los indios, a pesar de que sus Quetzalcoatl, sus Hichilopchtli y sus Intis, dioses y creencias, se presentaron como absurdos y fantásticos frente a los españoles, además de sus ciudades y centros ceremoniales, tenían una visión directa, objetiva, de la realidad. Su mundo dual, de eterno retorno, comprendía mejor la complejidad de la existencia, en acuerdo con su mundo científico, con su presencia histórica.

Es Colón, y el diablo de su imaginación medieval y renacentista, el primero que ve sirenas, seres monstruosos, seres angelicales, y quien encuentra el paraíso terrenal en la desembocadura del Orinoco. Traían en sus hombros y en sus cascos los españoles esa mente febril, onírica, que poblaba el vacío con toda clase de seres, animales, sitios fantásticos. En su precioso libro, *Los conquistadores y su lengua*, Angel Rosenblat dice:

Ya en el siglo I de nuestra era, la Historia natural de Plinio, que recogió toda la tradición antigua, y fue la enciclopedia europea hasta el Renacimiento, menciona una raza de hombres con cabeza de perro, que ladran en lugar de hablar (la noticia es de Ctesias, médico de Artajerjes, según el cual había 120.000 hombres de esta raza). Plinio habla también de pueblos antropófagos y de hombres extraños, hombres con un ojo en la frente, hombres con pies de caballo, hombres sin nariz, de cara plana; hombres sin boca, con un orificio por el que respiran, beben y comen; hombres con una sola pierna, que saltan con agilidad extraordinaria; hombres con pies invertidos, que corren a gran velocidad por los bosques; hombres que ven mejor de noche que de día, hombres de pelo blanco en la juventud y negro en la vejez, hombres con ojeras enormes que les sirven para cubrirse como si fuesen vestiduras, hombres que se

desvanecen como sombras, hombres sin cabeza, con ojos en las espaldas, y hombres sin cabeza, con boca y ojos en el pecho. Plinio atribuía estas y otras variedades de la especie humana al ingenio de la naturaleza.

La naturaleza, desde este ángulo, nos lleva la delantera en creatividad e imaginación. ¿Cómo no ser fantásticos, entonces? Es obvio que somos fantásticos en la medida en que nos nutrimos de nuestra tradición europea, así Borges, Felisberto, García Márquez, Fuentes, y todos los otros que no paramos de contar, y que el lector conoce bien.

Uno de esos días en que a uno le da por lo fortuito, por el azar, como viejo surrealista, sucede que me encuentro al Filósofo Fantasmas, en Cincinnati, cerca de mi casa. Pretendí no sorprenderme al verlo porque él me dijo una vez que siempre visitaba muchos sitios a la vez, principalmente aquellos en que sabía tenía conocidos o amigos. “Son mis apariciones”, dijo.

Nadie recuerda quien lo llamó por primera vez Filósofo Fantasmas. Tal vez se lo encontraron como personaje en una novela de esas que nadie lee, o en algún Tratado sobre la Inmortalidad del Alma, uno de sus temas favoritos, o alguien indagó lo que dice el muy tomista y aristotélico Quevedo en una de sus obras póstumas: “Los fantasmas no son otra cosa sino formas sin materia; no son las mismas cosas sensibles sino sus simulacros”, ya que según explica él mismo, “Lo que se llama fantasma, o fantasía, es la imaginación”.

Allí estaba, pues, el Filósofo Fantasmas tomando un café en el bar Sitwell's de la calle Ludlow.

— Este café gringo no sabe a nada. Ni comparación con el del Bemoka, ¿no es cierto? Aquí no entienden que uno le tiene que echar aguardiente y limón al café —me dijo como si aquel encuentro hubiera pasado hace unos pocos días.

— En eso estaba pensando, —le dije, sin dejarme intimidar por su manejo del tiempo y sus circunstancias.

Y como se quedó luego callado y riendo suavecito por entre las barbas, se me ocurrió soltarle todo este rollo de la casa fantástica, que él empezó con sus palabras hace 35 años, y me propuse hablar hasta que lo dejara con la boca abierta, pez en el pavimento.

Así que escuchó todo este discurso, pacientemente, como lo han hecho usted ahora, y a diferencia de lo que yo pensaba, a medida que avanzaba en mis racionamientos, mejor respiraba el hombre, y se mecía las barbas con cierta satisfacción.

— No debes pararle mucha atención a lo que te dicen por ahí, —dijo y agregó:

— De manera que te fuiste a ver a tu gente en la infancia, y luego a vestirme de académico porque te dije que la literatura fantástica empieza por casa, qué divertido. Cómo se ve de facilito lo que piensas, como si lo hubieras metido en una cápsula de vidrio. Yo no quería decir eso, ni más faltaba. Déjame te explico:

— Hay quienes dicen que lo fantástico está en la anécdota, en la atmósfera, en el tono, en todo ese contenido que tú le prestas a Plinio, y la verdad que eso es tan cierto que no importa. Lo que importa es que lo fantástico está en la palabra misma.

— ¿Cómo así? —le pregunté—. La misma Irene Bessiere dice que no hay un lenguaje fantástico en sí mismo.

— Piensa bien en una señora como ella, que se dedica toda la vida a dilucidar qué es la literatura fantástica. A mí eso me parece fantástico, aunque aburrido, a la verdad. Pero si ella se hace fantástica como tema de la literatura, y se la puedes dejar a Borges y ya vas a ver qué pasa, la literatura propiamente dicha se hace fantástica por la palabra —y al repetir esta idea el Filósofo Fantasmas se mordió un poco los labios, y continuó:

— Toma por ejemplo la palabra casa, que fue la que te dije el otro día. Como referente es un espacio cerrado con puertas y ventanas, a menos que la situemos en medio de la selva, como

hace Conrad, o en el desierto, como le gustaba a Borges, y allí le crecerán epifitas y calaveras y le saldrán serpientes por los agujeros o se derrumbará de polvo y arena en espejismos y sonidos. En eso no hay nada fantástico, sólo algo que se sale de lo habitual. Para que la palabra “casa” se naturalice fantástica tendremos que concentrarnos primero en el hecho mismo de “casa”, preguntarnos ¿qué es una casa?, sin tratar de responder como tú lo haces con las casas de Poe y Lovecraft. Bien, desde este ángulo la casa es una cueva mejorada, y aquí nos podemos preguntar, ¿es más fantástica la cueva que la casa? La cueva no tiene ventanas, pensamos, y ya eso se nos torna fantástico, como la casa sin puertas de Borges que tú citabas, porque puertas y ventanas son la misma cosa, por unas sale el cuerpo y por las otras el alma, tú decides. ¿Y, por otro lado, no es fantástico el hecho mismo de poner ventanas en una pared?, te pregunto. Es decir, que cambiamos el ángulo de mira, y en vez de ver de afuera hacia adentro como lo hacemos en una cueva, ahora vemos de adentro hacia afuera. La cueva se construye a sí misma mientras que la casa la construimos nosotros, ¿verdad?

No quise interrumpirlo diciendo que no entendía nada, así es que hice un gesto para que siguiera.

— Si naturalmente estamos en el afuera, como un árbol o una piedra, ¿por qué tenemos que estar en el adentro, cubiertos totalmente por la piel de la casa? Así la casa resulta nuestro propio invento, algo que nos saca del afuera para meternos en el adentro. Corolario: toda casa es fantástica por naturaleza, pero contra la naturaleza. Y si sigues por este camino puedes tomar cualquier palabra y disecarla hasta lo fantástico. Toma por ejemplo la palabra “árbol”, y pregúntate, ¿qué hacen esas ramas llamando pájaros, descolgando hojas, obstruyendo el vacío? Recuerda entonces que la palabra es eje de lo fantástico, como Dios, que más que una idea fantástica, es una palabra fantástica, y eso lo sabían muy bien aquellos que no la pronuncian, o como el Borges de plástico, a signo convertido, que tengo como adorno en mi ventana de Cali.

— ¿Cuál sería entonces el segundo principio de esta teoría?
—le pregunté para no dejarlo escapar.

— Está bien que me lo recuerdes porque ya lo olvidaba. A mí me gusta mucho lo que dice Goya, “la fantasía, aislada de la razón, sólo produce monstruos imposibles”. Así, si sacamos la palabra “casa” del primer principio de mi teoría, que no deja de ser también una explicación del hecho “casa” como objeto referencial, y la vemos en sí misma, te repito, sin esos ejes referenciales, esta palabra queda excluida a la dualidad semántica “casa”, que hace que la palabra se torne real e irreal al mismo tiempo, es decir que nos abra la boca dos veces. Imagínate algo más fantástico que un sonido que nos abra la boca dos veces, no tres ni una sino dos, y que luego nos hiera los oídos con su cascajo cacofónico: Ca – Sa. Y eso es lo que tienes que enfocar en tu análisis del cuento de Borges. ¿Te acuerdas cuántas veces utiliza la palabra “casa”?

— No —le dije sin vacilar.

— Yo tampoco. Un montón de veces, tal vez. Porque a Borges le gustaban las palabras. Una vez lo vi comerse enterita la palabra “laberinto”, y se limpió luego la boca con una servilleta. Entró como un espagueti, con salsa napolitana. A Borges le gustaba pensar que todo era fantástico, de manera que todo era real. A él no le interesaban, de seguro, esos extremos de tu amigo Todorov, esa cuerda floja. Porque en lo fantástico no se va hacia lo irreal sino hacia lo real.

Por un momento el Filósofo Fantasma se quedó en silencio. Yo sentía como que algo le está traqueando adentro, piedras sonando al paso del río. Pero no dije nada, y él pidió otro café, esta vez con limón y tequila, y no protestó.

— Estaba pensando, —dijo luego—, en esa palabra, Todorov. A ti te parece desde ya fantástica. Eso es cierto. Todorov, To-do-rov. Me provoca escribir un cuento donde Todo, un personaje de origen ruso, busca un pájaro imposible llamado

Rov, y atrás hay un coro de mujeres, como en el teatro griego, que van repitiendo si cesar: Todo-rov, Todo-rov. Piensa bien y verás que así empezó Nabokov, otro ruso sonoro, su novela Lolita. Como ves, tenemos que buscar la palabra clave, fantástica, en el cuento.

— ¿Todas las palabras de un cuento son fantásticas? — le pregunté, sorprendido de verme entrar en este juego de imposibles.

— Obviamente. Y es más, con esta idea misma, aclaratoria de lo fantástico, podrías escribir un cuento fantástico.

— ¿Cuál sería la palabra clave, fantástica, en el cuento de Poe, “El derrumbe de la casa de los Usher”? —le pregunté.

— Tú puedes escoger. Un amigo mío escogió “derrumbe” y le fue bien. Pero lo hizo en inglés, y terminó leyendo un cuento que tenía además que ver con la caída del paraíso, en el otoño y con una catarata al fondo. Yo también lo leo en inglés, tú sabes.

Yo no lo sabía, pero me quedé callado. El continuó:

— A mí me gusta la palabra Usher, está más en el espíritu de Poe, creo. Fíjate bien, esta palabra está compuesta de dos partes. *Us*, que nos lleva a nosotros, y *her*, que nos lleva a ella. Y allí está todo lo fantástico, el misterio y su horror. Sólo tenemos que leer esa palabra y ya está el cuento todo. Un triángulo del nosotros, el narrador y Roderick, y ella, lo otro, Madeline. Usher, una realidad triangular, como le gustaba al retorcido de don Edgar.

— ¿Y qué pasa con Lovecraft?

— Este es más previsible, y como era un niño solitario, le gustaba jugar con palabras grandes, Arkham, Necronomicon, Old Keziah, Azathoth, Nyarlathoep, Chaos, Shub-Niguratti. Pero a mí ninguna de esas palabras me impresiona, son demasiado fantásticas para mi gusto. Porque algunas palabras tienen más carga fantástica visual y auditiva que otras, es bien

cierto. A mí lo que me llama la atención en el cuento que tú citas de Lovecraft es la palabra “rata”, pero en inglés “rat”. En inglés la rata es más peligrosa que en español porque es más rápida. Hay un abismo entre “rat” y “rata”. En español es una palabra más delicada, y tiene un sonido como de percusión, algo que construye un ritmo, un compás. En cambio, en inglés es como un disparo, algo fuerte y destructivo. Final. Rat. En español permite hacer algo. La casa de la rata que tú construiste con tu hermano es sólo posible en español. En inglés es imposible. Sé que no lo hiciste, pero casi me atrevería a pensar que estuviste tentado a transponer la casa de tu barrio Obrero, a la casa de la rata de Lovecraft. Qué disparate hubiera sido. Nada más distinto y distante. Y en esto debes saber que las palabras son fantásticas de acuerdo al idioma, por eso toda teoría de lo fantástico que no contemple el idioma, está errada, a mi parecer.

— ¿Y en el cuento de Felisberto Hernández?

— Ahí que la cosa se hace fácil. Se ve de lejos. “Inundada” es la palabra. No sólo es femenina, lo cual nos lleva a doña Margarita, sino que la palabra es agua en sí, ya de nacimiento está “inundada”. Nada más preciso y especular. Felisberto era un as para las palabras fantásticas. Eso lo debe haber aprendido de Macedonio Fernández, quien llevó el zapallo a lo fantástico, tú lo dijiste bien. Pero anota que Macedonio no habla de una calabaza, porque la realidad fantástica de la calabaza es muy diferente a la del zapallo. La sinonimia dentro de lo fantástico cambia completamente los significados, rechazando la acumulación barroca. Ni Lezama Lima, ni Sarduy, a pesar de lo fantásticos que son como escritores, no tienen nada que ver con la narrativa fantástica.

Esto último lo dijo entre cortas risas, y su propósito era que yo lo celebrara como un chiste.

— También me gusta la palabra “tomada” en el cuento de Cortázar —continuó—. Sabes que en Colombia la casa de Cortázar estaría borracha; y se puede suponer que alguien se

bebió la casa, también. Sé que Cortázar en Argentina no podía decir “La casa cojida”, porque no sólo ese era otro cuento, sino que un poco obsceno, a su gusto. “Tomada” es una palabra oscuramente fantástica. Ya que hay palabras fantásticas abiertas o cerradas, como las vocales. Tú sientes a esos otros seres, si así se los puede llamar, que empiezan a habitar la casa, dentro de esta palabra. La palabra “tomada” los incluye y ya misma ella es el cuento, como en los otros casos que te digo.

Hacía rato que el Filósofo Fantasmas había pedido algo de comer y se empujaba con los dedos unas lonjas de jamón y unos pepinos dulces.

— Me gusta comer como las bestias —dijo, y agregó—: Hace unos días estuve en México, y me encontré con un poeta colombiano, compatriota tuyo, quien me dijo que amaba las bestias. ¿Te gustan las bestias?

— Bueno, no sé. Escribí un libro que se titula *La raíz de las bestias*.

— Me gustaría leerlo para desajustarlo, como ya hice con tu cuento “La casa de los vespertillos” —dijo.

— ¿Cómo así?

— Es que ahora me dedico a la desajustación de libros. No sólo les desajusto la cubierta, el lomo y las páginas, sino también los desajusto por dentro. El otro día desajusté un libro y quedó inservible, a la verdad.

— Explíqueme esto, maestro —le dije un poco horrorizado y dudando si le iba a dejar la copia del libro que llevaba bajo el brazo.

— Mi propósito no es entrar en guerra con gente como Gadamer, o Derrida, o cualquiera de sus seguidores hermenéuticos descentrados. Con Derrida no puedes pelear porque el hombre ya le dio un totazo al logocentrismo, le echó

bombas a todas las interpretaciones, y le sacó la madre al texto mismo. Y así no se puede. Hasta el mismo Foucault lo llamó un “terrorista oscurantista”. Le pasa como a muchos de los europeos, que les da por tirarle al logocentro y caen de bruces en el etnocentro. Desde Descartes para acá es lo mismo. Derrida busca comprender cómo se construye un texto, y para eso lo reconstruye, desarticulando todos los conceptos filosóficos de la tradición. Le mueve el piso a las estructuras del pensamiento. Es demasiado radical. No quiere dejar ni el nido de la perra. Ya viste tú lo que puede pasar cuando uno juega a los dados con la idea de lo real y de lo irreal, esas oposiciones binarias que los deconstructivistas trataban de superar. Esa pelea que desde la antigüedad tiene a Aristóteles junto a Santo Tomas, por un lado, y por el otro a los idealistas, donde sin dificultad te encuentras con Borges.

— ¿Pero de la desbarajustación, qué? —le pregunté. Al Filósofo Fantasmas es necesario mantenerlo en el hilo de las cosas, ya que siempre está jugando a las tangentes.

— Ya te decía, a mí lo que me interesa es desbarajustar. Y eso limitado a nuestra literatura, nuestro pensamiento latinoamericano. Esta aproximación la puedes aplicar a toda la literatura, cualquiera que sea, incluida la fantástica. Un primer principio del desbarajuste es escoger una idea como palabra, y aplicarla para calificar una acción humana o no, reflejada en la literatura. Por ejemplo, yo puedo decir que no hay nada más fantástico que desnudarse en la noche para luego vestirse en la mañana. Este simple ejercicio, al cabo de los años, nos transforma en otro. Como ves, hemos desbarajustado la rutina con el cambio, y a eso le ponemos la visión de lo fantástico. Sigue por esta vía y podrás afirmar que el sólo hecho de pensar es fantástico, y si lo fantástico es lo que no tiene explicación, entonces nos jodimos, todo es fantástico. Fácil es. Cuando le pones el término fantástico a algo, de inmediato lo hace fantástico.

Se quedó un rato en silencio, saboreando su ahora whisky, limón y café.

— De tu cuento —dijo luego, “La casa de los vespertillos”, me gusta decir que es fantástico porque es un cuento-vespertilio, es decir, vuela de noche y duerme patas arriba, un nuevo género literario, casi. —dijo con cierto espíritu burlón.

Temeroso de que empezara a desbarajustar mi cuento, le pregunté si existía para él un pasado literario o filosófico que le permitiera llegar al desbarajuste como forma del análisis para la literatura latinoamericana. Me respondió animado:

— Cierto. Y allí, en los orígenes, me encuentro bien con Derrida, para que veas que yo no soy tan cerrado como él, porque él es nietzscheano de arrancada. Recuerda que Nietzsche dijo que “el arte es sacudida y desbarajuste del sistema lingüístico conceptual canonizado”. Así que Derrida extrae la idea de deconstrucción de Nietzsche, pero la verdad es que Nietzsche hablaba de desbarajuste. Pero a nosotros los latinoamericanos esto nos llega más por nuestro propio ser, por ese desbarajuste que nos identifica, y que le permitía a Amado Alonso hablar del “desbarajuste lingüístico de Buenos Aires”, y aunque este español erudición lo decía en forma correctiva y casi despectiva, éste fue el desbarajuste que nos dio, no sólo el desbarajuste semántico de Macedonio (acuérdate de esa novela fantástica que es “Museo de la novela de la eterna”), sino que también nos dio el desbarajuste como forma de pensar en el mismo Macedonio, en Borges, en Cortázar. Fíjate que los críticos ingleses hablan del desbarajuste lingüístico de Joyce, con propiedad. Y sin ir muy lejos, me encontré el otro día en Buenos Aires con un muchacho alebrestado y alborotado, llamado Néstor Perlongher, quien me habló del “desbarajuste dionisiaco” en la literatura de los maricas. Y allí, al otro lado del río, otro muchacho acalorado, febril, Amir Hamed, me habló de la retroescritura, su pasión, a la que calificó de “desbarajuste genérico”. Y hace poco en México me dijeron que los poetas y narradores nuevos, y los que no han

nacido todavía pero ya están en las antologías, están de lleno en el “desbarajuste post-moderno”. Magnífico todo esto, pero me interesa el desbarajuste como crítica, como lectura, ¿me entiendes? Yo soy un hermenéutico a la antigua.

Se quedó otro rato en silencio, y dijo después:

— Tú debes meterte más con los gringos, tienen cosas buenas cuando imitan a los grandes, que a veces son ellos mismos. Hay por ahí un par de discípulos de Borges que están de lleno en el desbarajuste fantástico. Uno es William Gibson, escribió una novela, Neuromancer. Es una novela de las neuronas, a la vez que es pura magia cerebral, y te vas con él al cyberspace y luego hasta te salen culebras por los brazos y otras cosas. La inteligencia artificial como natural. El mago de las neuronas, este tipo. Y el otro es un muchacho, Mark Danielwski, que tiene una novela llamada *La casa de las hojas*. Y aquí las hojas de la novela se desprenden como si fueran el horror, los abismos de la nada. Da gusto meterse en la fantasía de este muchacho y en una casa que es más grande por dentro que por fuera. Una casa como un animal gigantesco que es nuestro cerebro.

Ese fue el momento en que tomando aire y valor me atreví a preguntarle sobre mi cuento. ¡Qué carajo! me dije, a lo mejor todo es sólo barullo. Pero yo no estaba preparado para ver lo que vino después. Al oír mi pregunta, el Filósofo Fantasmas metió su mano a la vieja maleta que tenía al lado, y empezó a sacar pedazos, retazos, hojas sueltas, restos imposibles de lo que había sido mi libro ése, donde estaba el cuento en mención, publicado en Venezuela hace ya tantos años.

— Esto es lo que queda de bueno —me dijo, y tenía un pedazo de la portada en la mano.

Esa noche, con el alter ego un poco averiado, y ya en mi casa, fui a la biblioteca y saqué la copia impecable de mi libro y leí la primera parte del cuento, que dice así:

De antemano, la casa está reservada como inútil por la imposibilidad de dar uso a sus habitaciones, las cuales eran tan irregulares que en lugar de recibir en su interior a la persona terminaban por expulsarla, y si ésta recurría a los pasillos se encontraba con desagües que de tanto en tanto soltaban una bocanada que arrastraba todo a su paso; pasillos electrificados que eran un juego divertido, a la distancia, de rayos y centellas, animales que alguien soltó dentro: culebras del Amazonas, ornitorrincos de Australia, pericos del Orinoco, monos de Casanare, rabipelados de La Pedregosa, anofeles del Valle del Cauca. La única posibilidad de habitación había sido colocar bajo este desorden el orden de otro desorden, y es así como se vive este día, el que nos importa; mañana las cosas serán diferentes.

Luego de leer esto dormí tranquilo.

Días después, me encontré de sopetón al Filósofo Fantasma en la calle Division de Chicago, y en un viejo bar, el *Gold Star*. Luego de su saludo, que era una despedida, me dijo:

— No te olvides nunca de que una vez alguien dijo que el asombro ha reemplazado la cordura.

Trabajaré esta idea con detenimiento, me dije, no vaya a ser que la próxima vez que tenga un encuentro fortuito con el Filósofo Fantasma me encuentre descuidado.

FERNANDO PESSOA EN AMÉRICA LATINA

Hace un par de años, en una reunión de amigos en Lisboa, surgió la pregunta de cómo llegó la obra de Fernando Pessoa a América Latina. Algunos de estos, poetas e intelectuales portugueses, señalaron que para ellos fue Octavio Paz, el poeta mexicano, quien encontró para los hispanoamericanos la voz de Pessoa y la esparció por el continente de habla española. No del todo satisfecho con esta aseveración, decidí entonces

empezar una búsqueda continental, un peregrinar que se extendió por 9 países, representados por algunos de sus poetas más relevantes, 19 en total. Éste ha sido, entonces, el primer foco de esta investigación. Sin embargo, ella no se queda allí y he buscado, la mayor parte por entrevistas directas, la opinión de estos poetas sobre la importancia de Pessoa en su trabajo literario, su interpretación de los heterónimos, y su importancia en Hispanoamérica. No todos los poetas respondieron a mi cuestionario, lastimosamente. Uno de ellos, Antonio Cisneros, gran lector y admirador de Pessoa como consta en muchas de sus entrevistas, murió, dolorosamente para todos los que admirábamos a la persona y al poeta, en los días en que le envié mis preguntas. Otros estaban enfermos. Uno salía en esos días como embajador de su país en Irán, y otro me confesó nunca haber leído a Pessoa. “*Pero como decir esto es tan bochornoso para mí, por favor no cites mi nombre*”, me pidió encarecidamente.

Es bien sabido que el libro pionero, que marca la presencia de Fernando Pessoa en lengua castellana, es la traducción que hizo Ángel Crespo de los poemas de Alberto Caeiro, publicada en Madrid en 1957. En este valioso libro destaca Crespo los trabajos críticos publicados en España que lo anteceden, siendo estos los de Joaquín de Entrambasaguas (1946), Ildefonso Manuel Gil (1948), Charles David Ley (1951) y Francisco Lupi (1952). El pormenorizado estudio del profesor Antonio Sáez Delgado, de la Universidad de Evora, *Nota sobre la recepción de Pessoa en España*, es bastante explicativo, aunque peca del desconocimiento de las traducciones de Crespo y Alonso, enfatizando para América Hispana la traducción de Paz. Es importante anotar que el poeta mexicano Eduardo Langagne, en su excelente trabajo, *Presencia de Fernando Pessoa en México*, se limita a señalar a Paz como el crítico que introduce la obra de Pessoa en México, sin extender su investigación a Hispanoamérica.

Si bien la situación del origen de la presencia de Pessoa en España es bastante clara, no así la de Hispanoamérica.

Octavio Paz, en el prólogo a su *Antología* de Fernando Pessoa, publicada en México, 1962, señala que supo de Pessoa gracias a la poeta búlgara Nora Mitrani, en París. Es seguro que Mitrani sabía de Pessoa por su relación con el surrealista portugués Alexander O'Neill. Paz señala a continuación sus búsquedas de la obra de Pessoa, y si bien destaca a los españoles, no hace ninguna mención a la traducción de los poemas de Pessoa hecha por Rodolfo Alonso (1961) y publicada en Buenos Aires en la prestigiosa casa editorial Fabril Editora, en la colección *Los Poetas* dirigida por Aldo Pellegrini. Además, ya en 1960 la revista *Poesía Buenos Aires*, que dirigía el poeta Raúl Gustavo Aguirre, había publicado a Pessoa en las traducciones de Alonso. Es importante señalar que Paz fechará posteriormente su prólogo, París 1961.

En carta reciente, el poeta Rodolfo Alonso me dice lo siguiente, refiriéndose a Paz:

Es muy difícil que le pasara inadvertido un volumen de Pessoa publicado en la célebre y celebrada colección "Los Poetas", dirigida por el pionero del surrealismo en América Latina, Aldo Pellegrini, publicada por un sello activo y prestigioso, Fabril Editora, que estaba tan bien distribuida en todos los ámbitos de nuestra lengua (americanos y europeos), que de inmediato tuvo que tener sucesivas reediciones.

Con esta aseveración también concuerdan varios poetas, entre ellos el chileno Pedro Lastra, para quien es imposible que Paz no conociera la traducción de Alonso. Se podrían aplicar a Paz sus mismas palabras cuando dice, en su ensayo sobre Pessoa, *El desconocido de sí mismo*, que le parece imposible que éste no haya conocido la obra de Valery Larbaud y su *Barnabooth*.

Debemos hacer aquí un paréntesis para divagar un poco sobre la personalidad crítica de Octavio Paz. Cada vez va siendo más claro para los latinoamericanos que Paz se aprovechó de varias circunstancias sociales e intelectuales en América Hispana para imponer su maestría sobre los poetas y los críticos de literatura. El crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot ha demostrado

cómo Paz utiliza, sin citar, varios tratados de literatura mundial para especular sobre la poesía en su célebre libro *El arco y la Lira*. La extraña costumbre de Paz de no citar las fuentes en sus trabajos bajo el disfraz del ensayo, le sirvieron para ocultar que muchos de sus conceptos e ideas eran glosas de otros autores, o que eran casi citas directas de sus trabajos. Prueba de esto es su ensayo sobre Pessoa, donde no encontramos por ningún lado las fuentes de su erudición.

Obviamente, la edición de Fabril Editora es la que más se difundió por toda América, desde Buenos Aires a México. Casi no hay poeta de esa época que no haya leído por primera vez a Pessoa en esta antología de Alonso (yo incluido que la conocí, junto al poeta Jotamario Arbeláez hacia 1964). Incluso poetas de la generación del 70, como el mexicano Marco Antonio Campos, leyeron por primera vez a Pessoa en ella. No quiere decir esto que la traducción de Paz no tuviera difusión. De hecho la tuvo y algunos poetas, valga el caso del colombiano Carlos Enrique Ruíz, se encontraron con Pessoa en la traducción de Paz. Pedro Lastra dice:

Para mí el libro Poemas de Pessoa traducido por Alonso, fue el descubrimiento principal que me procuró la valiosa colección de Pellegrini. Por cierto, el nombre de Pessoa y su singular “invención” de personajes poéticos que eran y no eran él mismo, no nos resultaba del todo desconocido, pero se trataba de noticias algo desvaídas (Jorge Edwards, por ejemplo, lo había frecuentado e incluso había escrito por esos días un artículo en un periódico santiaguino). Además, el nombre casi homónimo de un poeta chileno ya olvidado: Fernando Pezoa, suscitó alguna vez comentarios como éste: “Hay un poeta portugués que se llama como “el chico” Pezoa, que así se le decía a nuestro simpático compatriota.

Posterior a esta entrevista, el poeta Pedro Lastra, gracias a su prodigiosa memoria y capacidad investigativa, amplió estas aseveraciones, y me indicó que a su parecer el primer artículo que apareció en América Latina sobre Pessoa fue publicado por

Jorge Edwards, el 7 de julio de 1957, en el diario *El Mercurio* de Santiago de Chile. Este artículo se titula “Pessoa, renovador de la poesía portuguesa”. Edwards, según el mismo Pedro Lastra, había descubierto a Pessoa en Brasil, donde había pasado una temporada como diplomático.

En una ponencia presentada en Lisboa, II Congreso Internacional Fernando Pessoa, 2010, Rodolfo Alonso nos detalla su encuentro con Pessoa:

Cuando Aldo Pellegrini (1903-1973) siendo yo tan joven me ofreció, a fines de 1959, seleccionar y traducir una amplia antología de Fernando Pessoa, recuerdo que fue arduo convencer a su cuñado, Francisco Caetano Dias. Como si su familia se avergonzara de ese extraño pariente, de vida más que anónima, que recluyó bajo la humilde apariencia de esporádico traductor de correspondencia extranjera para casas comerciales la gestación de su “drama en gente”, la múltiple obra de creación que lo poblaba.

Y más adelante agrega: “Pero lo relevante de esa primicia argentina (primera en castellano con los heterónimos, primera en América Latina) no se limita a su concreción, de hecho pionera, sino también a la intensidad con que fue recibida en todo el ámbito de nuestra lengua. La aceptación de los lectores fue tan inmediata que en contado plazo, sin publicidad alguna, exigió sucesivas reediciones, anticipando lo ahora evidente: Pessoa conquista sus admiradores de a uno, de persona a persona, por la propia potencialidad de sus poemas, sin que se trate en absoluto de un éxito programado, superficial, y de forma tan indeleble que todavía -me consta- aquella edición se conserva en bibliotecas privadas como un acontecimiento, y en el corazón y en la memoria como un entrañable compañero, de huella perdurable”.

Esto lo confirma claramente la investigadora Ana Lucía de Bastos: “Na entrevista que fizemos a Rafael Cadenas (...), este afirma ter lido Fernando Pessoa no ano de 1961, na edição que esse ano publicara a Fabril Editora, como parte da colecção “Grandes poetas del siglo XX”, onde também conhecera poemas de Oscar Milosz. Esta editora argentina apresentou, na altura, o que seria a primeira antologia em espanhol

que continha tanto poemas de Pessoa ortónimo, como poemas dos três heterónimos mais conhecidos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Em Espanha, apenas se tinha publicado, em 1957, *Poemas de Alberto Caeiro*, traduzidos por Ángel Crespo, na editora Rialp. O editor encarregado da edição argentina foi Aldo Pellegrini, que é também o precursor do surrealismo na América do Sul.”

Pero tal vez es el poeta Álvaro Mutis quien nos da una versión también lejana de los comienzos de la presencia de Pessoa en nuestra América. En 1963, en su epílogo a la traducción de Francisco Cervantes de *Oda Marítima*, señala Mutis lo siguiente: *“Esta primera edición en español de la “Oda Marítima” nace de una curiosa cita de coincidencias. Primero fue un elogio de Pessoa hecho en el Café Automático de Bogotá, allá por los últimos años cuarenta, por el poeta José Umaña Bernal, recién llegado de Lisboa donde residiera como diplomático”*. Es obvio que el nombre de Pessoa quedó resonando en Mutis, y más si recordamos que el escritor brasileiro João Guimarães Rosa en su estadía en Bogotá durante estos años como diplomático, fue buen amigo de Mutis y García Márquez.

Como dato curioso debo señalar que el poeta Umaña Bernal publica en 1952, en la Editorial Losada de Buenos Aires, su libro de poemas *Diario de Estoril*, donde reúne poemas escritos en Portugal durante los años 1945-47. Además de sus poemas dedicados a Lisboa, Umaña Bernal incluye un par de poemas con tema de las canciones del fado.

En el mismo prólogo Mutis escribe que gracias a su amigo John G. Page consigue la edición de la obra de Pessoa de José Aguilar, Río de Janeiro 1960, enviada desde Nueva York a México, donde reside Mutis, y dice: *“Llegaron los dos ejemplares y durante semanas no se habló ni se pensó en otra cosa que no fuera Pessoa y su mundo particular y devorante. Después vino la edición de las traducciones de Paz, con su magnífico prólogo.”* Es decir, que Mutis, integrante activo del mundo intelectual mexicano del momento, amigo muy cercano de Paz, pudo haber sido como se rumora, quien impulsó directa o indirectamente a Paz a traducir a Pessoa.

(Desafortunadamente no me fue posible confirmar este dato ya que cuando hablé con él estaba convaleciente de algunos problemas de salud, y desistí de la entrevista). Por otro lado, Mutis por lo general se niega a dar este tipo de declaraciones. La obra de Pessoa es pues capital para Mutis. En su magnífica conferencia titulada *La desesperanza*, de 1965, califica a Pessoa como el máximo poeta de la desesperanza, calidad del poeta mayor, y cita apartes del poema *Lisbon revisited*, en traducción de Francisco Cervantes.

La bien conocida carta de Jorge Luis Borges a Fernando Pessoa donde al cerrar Borges le pide a Pessoa ser su amigo, ha suscitado múltiples ensayos y estudios críticos en América Latina. Entre ellos valga destacar los trabajos de Daniel Balderston, y el de Joaquín de Montezuma de Carvalho. Mientras el estudio crítico de Balderston es rigurosamente académico, el de Joaquín de Montezuma es un recuento de su conocimiento íntimo de Borges, y de sus relaciones con la literatura portuguesa. Ambos están de acuerdo en que los dos escritores portugueses que destacan en las preferencias de Borges fueron Camoes y Eca de Queiroz. La diferencia es que Montezuma de Carvalho trata de probar que Borges no leyó a Pessoa, y para esto señala sus diversos encuentros con él y su vacilación ante el nombre de Pessoa. Balderston nos indica que ya en 1960 Borges incluye a Pessoa en su nueva entrada sobre literatura portuguesa para la *Enciclopedia Practica Jackson*, la primera la había hecho en 1951. Esta entrada no aparecerá sino hasta mucho tiempo después. Añade Balderston, siguiendo las especulaciones de Emir Rodríguez Monegal, que es muy posible que Borges haya conocido a Pessoa en 1924 durante su estadía en Lisboa por varios meses. Coinciden los críticos que es difícil suponer que Borges no haya conocido la revista *Orpheu*, dado su profundo interés y participación en las vanguardias de esta época.

Es interesante señalar que la revista *Sur*, que dirigía Victoria Ocampo, y que fue la revista más importante en Buenos Aires

durante gran parte del siglo XX, con amplia repercusión en América Latina, no publica nada de Pessoa, así como otras revistas de las décadas del 40 y el 50, Mito en Bogotá, *Orígenes* en La Habana. Como nota al margen el crítico y narrador cubano, José Prats Sariol, me comentó hace poco que él estuvo presente un día a mediados de la década del 60, en casa de José Lezama Lima, uno de los directores de *Orígenes*, y escuchó un diálogo muy animado entre éste y Virgilio Piñeira, el célebre narrador cubano. El tema era la importancia de la obra de Pessoa, y de su heterónimo Álvaro de Campos. Sin embargo, no hay escrito conocido de ninguno de los dos sobre Pessoa.

“Escuche hablar de Pessoa en 1954”, nos dice el poeta mexicano Hugo Gutiérrez Vega. *“Un amigo portugués me dio a conocer algunos poemas, pero fue hasta 1963 cuando empecé a leerlo rigurosamente. Esto fue gracias al poeta Murilo Mendes, a quien conocí en Roma. Murilo me sugirió que leyera ‘Hora absurda’, pues era una excelente puerta de entrada a la obra de Pessoa y sus colegas que vivían dentro de él”*. Y luego agrega: *“Cuando lo empecé a leer rigurosamente lo hice en la edición brasileña de Aguilar”*.

Valga enfatizar aquí la importancia que tuvo en América Latina la edición brasileña de José Aguilar. Es gracias a esta edición que Francisco Cervantes conoce la obra de Pessoa. Oigamos como lo recuerda Mutis, en el mismo epílogo citado antes: *“Un día, el ejemplar de las obras de Pessoa que pertenecía a Page cayó en manos del joven poeta mexicano Francisco Cervantes. Sin conocer entonces el portugués, Cervantes se fue abriendo paso en la poesía de Pessoa con un furioso tesón nacido de una profunda y complicada red de simpatías con el poeta lusitano. Un día nos sorprendió a todos con la noticia de que había traducido la ‘Oda Marítima’*”.

La presencia de la obra de Pessoa transforma y modela a Francisco Cervantes por el resto de su vida, tanto que llega a escribir en portugués, a vivir por una temporada en Lisboa. Cervantes en su poema *“En la tumba de Fernando Pessoa”*, fechado en 1975, nos dice:

*El Atlántico y sus llagas,/El mar oscuro de sus noches/Por algún
mandato oblicuo, ciertamente,/Trajeron a este ser hasta la tumba./
El aire, los aviones,/la música de tu alma/Y algún afecto lusitano./
El encuentro con mí mismo;/Entre el otoño, Los Placeres,/Maestro
de este siglo y otros muchos/Nos trajo de otro mundo./Es doloroso el
aire de este sitio,/Luz de Lisboa, la más bella de la tierra,/Mas falta tu
presencia./Si enorme allá en tu obra/¿Cómo tarda tanto el mundo en
recibirte?*

Esta impaciencia por la recepción de Pessoa cunde por América Latina. Paradójicamente, Pessoa no se convierte en un poeta colectivo como lo fueron Lorca o Neruda. Pessoa es un poeta personal (recordemos las palabras de Alonso), y más que personal, es un poeta íntimo, y sin embargo la necesidad de que su nombre y su obra se conozcan dicen de un poeta que hay que compartir, que incita emular, y eso lo veremos luego en poetas como Juan Gelman y Eugenio Montejo quienes intentaron seguir el rumbo de los heterónimos de Pessoa.

Uno de los poemas más conocidos de Juan Gelman es “Yo también escribo cuentos”, poema cuyo tema es Pessoa, su ser poeta de todos los días.

Cito un fragmento:

Había una vez un poeta portugués

tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado

*trabajaba en la administración pública y dónde se vio que un empleado
público de Portugal*

gane para alimentar cuatro bocas

Cada noche pasaba lista a sus poetas incluyéndose a sí mismo

uno estiraba la mano por la ventana y le caían astros allí

*otro escribía cartas al sur qué están haciendo del sur
decía (...)*

Este poema está firmado por José Galván, así como otros lo estarán firmados por Julio Greco. Pero no son heterónimos sino seudónimos, que según la crítica tienen que ver con la necesidad de Gelman de ocultar su nombre debido a las persecuciones políticas en Argentina. Y en definitiva no están lejos del cauce central de la poética de Gelman. No así el caso de Eugenio Montejo, quien desarrolló una serie de personas poéticas con nombre y biografía propia, y además con estéticas disímiles. El germen de esta forma de heterónimos es un oscuro tipógrafo llamado Blas Coll, quien deja un libro de ensayos titulado *El cuaderno de Blas Coll* donde se dan instrucciones para una futura literatura que entrelazaría, de acuerdo a Arturo Gutiérrez-Plaza, una “lengua sintética y monosilábica, como la de los pájaros”, dentro de un marco a veces regional venezolano. A partir de estas enseñanzas surge una serie de poetas, colígrafos, así llamados por ser seguidores de Coll, que tienen características de heterónimos: Lino Cervantes, quien escribe caligramas, poesía experimental, Sergio Sandoval, con coplas al estilo popular de los Llanos venezolanos, Tomás Linden, quien escribe sonetos y Eduardo Polo, con poemas infantiles. La crítica Ana Lucía de Bastos, quien ha escrito un excelente trabajo sobre las relaciones de la obra de los poetas venezolanos Rafael Cadenas y Eugenio Montejo con Fernando Pessoa, señala que “*la independencia textual de los colígrafos de Montejo se ve mucho más mellada que la de los heterónimos de Pessoa, por las constantes intervenciones de Montejo, que surge permanentemente como un comentador*”. Para Gutiérrez-Plaza el único heterónimo en realidad es Blas Coll, que también recuerda al Mairéna de Machado.

Más allá de estas filiaciones poéticas, la presencia de Pessoa, y por extensión la literatura portuguesa, es fundamental en la obra de Montejo, como bien queda claro en su hermoso poema:

LA ESTATUA DE PESSOA

A Rafael Cadenas

*La Estatua de Pessoa nos pesa mucho,
hay que llevarla despacio.
Descansemos un poco aquí a la vuelta
mientras vienen más gentes en ayuda.
Tenemos tiempo de tomar un trago.*

*Son tantas sombras en un mismo cuerpo
y debemos subirlas a la cumbre del Chiado.
A cada paso se intercambian idiomas,
anteojos, sombreros, soledades.*

*Démosle vino ahora. Pessoa siempre bebía
en estos bares de borrosos espejos
que el Tajo cruza en un tranvía sonámbulo.
¿Por qué no va a beber su estatua?*

*Con todo el siglo dentro de sus huesos
vuelos ya piedras llenas de saudades,
casi nos dobla los hombros
bajo el silencio de su risa pagana.
No hay que apurarse. Llegaremos.
Lo que más cuesta no es la altura de su cuerpo
ni el largo abrigo que lo envuelve
sino las horas del misterio
que se repliegan pétreas en el mármol.*

*Cuando a diario soñó por estas calles
y desoñó y volvió a soñar y desoñar;
el tiempo refractado en voces y antivoces
y los horóscopos oscuros
que lo han cubierto como una gruesa pátina.
Alzar sólo su cuerpo sería fácil.
Aunque se embriague no pesa más que un pájaro.*

Rafael Cadenas conoce la obra de Pessoa a través de la traducción de Alonso en 1961. Diversos análisis críticos señalan la deuda de Cadenas con Pessoa en sus primeros libros, y en especial en su conocido poema “Derrota”. En una entrevista que le hice recientemente, al preguntarle el impacto que le hizo leer por primera vez a Pessoa, el poeta dice: *“Tremendo, yo me sentía a menudo deprimido y Pessoa me acompañaba, mejor dicho, Álvaro de Campos. Me parecía que él daba voz a mi estado. Yo no había conocido una expresión tan cercana al feeling más íntimo”*. Creo que esta última frase resume mejor que cualquier análisis la relación de Cadenas con Pessoa. En esa misma entrevista nos dice: *“Después de Álvaro de Campos, el que me interesa más hoy por mi proximidad con él es Alberto Caeiro”*. Pessoa estará siempre allí, hay un Pessoa para cada momento en la vida.

Otro importante poeta venezolano, que empieza a publicar en la década del 50, Juan Calzadilla, también establece una relación profunda con la obra de Pessoa, tanto que le dedica 7 poemas. Calzadilla es fundamental en la formación de la vanguardia artística en Venezuela de la década del 60. Creo que es importante darles a conocer a este poeta latinoamericano, poco conocido, pero indudablemente uno de los más grandes:

MÁSCARAS

II

*Según Pessoa, la puerta para ser otro
siempre está abierta.
Basta con que echemos una mirada
al interior de nosotros. Enseguida
nos entra el deseo de efectuar la mudanza.*

PESSOA

*Es un hombre melancólico pero puede escribir.
En Lisboa pocos le conocen pero puede escribir.
Se gana la vida de 10 a 4 en un almacén,
pero puede escribir.
Es alcohólico e insomne pero puede escribir.
No tiene un gran amor en su vida pero puede escribir.
El factor común es que puede escribir.
Todo lo demás qué importa.*

SOBRE EL DERECHO A ENLOQUECER

Según Pessoa debemos estar siempre listos para enloquecer. Eso garantiza que la locura no nos coja por sorpresa. Ni se convierta en decepción para todos los que esperaban de mí una cordura larga y bien remunerada. Y a tiempo completo.

Enloquecer —concluía Pessoa— es un derecho natural. Lo que no me parece natural es que el que enloquezca por derecho propio no llegue a estar tan consciente de su locura que no pueda hacer uso de tal derecho para recobrar la razón.

A principios de esta década empiezan a surgir en América Latina una serie de grupos literarios que retoman las riendas de la vanguardia europea y latinoamericana de los años anteriores. Esta vanguardia tiene como antecedentes el hecho de que varios cambios sociales y políticos han transformado los diferentes grupos sociales, y desde extractos más bajos se comienza a desafiar el *establishment* cultural que por lo regular respondía al llamado de las clases altas. Movimientos como el nadaísta colombiano, “El techo de la ballena” en Venezuela, “Los tzántzicos” en Ecuador, etc., son característicos de esta

época. Obviamente que la obra de Pessoa es devorada por los jóvenes poetas, y su nombre comienza a ser emblemático de la poesía, así como Whitman, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Pound, Eliot o Artaud. Es más, a Pessoa se lo siente como un poeta de la casa, más cercano, familiar.

Perteneciente al nadaísmo, el poeta Jaime Jaramillo Escobar ha sido un profundo lector de Pessoa, y recuerdo personalmente las charlas que tuve con él luego de leer a Pessoa en Cali en esos años del 60. Al entrevistarle sobre la importancia que tiene Pessoa para él, responde:

Pessoa se respira en el aire, como Cervantes o Shakespeare, y ni siquiera es necesario leerlo. Basta con que exista, con que su libro esté visible en la biblioteca personal, en el breve espacio donde están los que son. Geraldino Brasil dice, refiriéndose a Pessoa: Si se mira hacia arriba, no se sabe dónde comienza; si se mira hacia abajo, no se sabe dónde termina. En cualquier texto de Cervantes o Shakespeare está completo cada uno de ellos, como el sabio en su mandamiento, y lo mismo ocurre en Pessoa. Con muy pocos artistas sucede así, pero esos son los que son. Lo demás es lo demás, que sólo sirve para los demás.

El poeta colombiano Jotamario Arbeláez recuerda cómo se encontró con la obra de Pessoa: “Un día de 1964 entré en una librería del centro con mi amigo Armando Romero y vi cómo se le desorbitaron los ojos ante un libro sobre la mesa de novedades. Era la antología de Pessoa publicada por Fabril Editores. Yo también me sobresalté. Como estábamos sin un centavo decidimos llevarlo en calidad de préstamo subrepticio. Hicimos un pacto. Armando fue el primero en leerlo y yo me quedé con él. Desde ultratumba Fernando debe haber visto el episodio, pues casi 50 años después invitó a mi compañero a compartir su cuarto de Lisboa”.

El poeta ecuatoriano Ulises Estrella, uno de los fundadores del grupo de “Los Tzántzicos”, señala que conoció la obra de Pessoa hacia el año 1967, y agrega: “Su poesía me removió, me hizo pensar hondamente y revisar mi escritura y temáticas”.

El profesor Patricio Ferrari de la Universidad de Lisboa, ha

escrito un magnífico estudio crítico sobre las relaciones que se pueden establecer entre las búsquedas poéticas, especialmente del ritmo, entre Pessoa y Alejandra Pizarnik, la desdichada y magnífica poeta argentina. A pesar de que Pizarnik recoge en sus escritos una reseña sobre la obra de Paz, *Cuadrivio*, en donde Paz incluye su trabajo sobre Pessoa, es claro que Pizarnik ya conocía de antemano la obra de este poeta, gracias a la traducción de Alonso y a la revista *Poesía Buenos Aires*, donde ella publicó sus primeros poemas.

A partir de la década del 60 y el 70 la difusión de la obra de Pessoa es muy amplia. La editorial Monte Avila de Caracas publica en 1977 “Oda marítima”, en traducción de Santiago Kovadloff, y así se suceden más traducciones. Muchos poetas lo leen en versiones en otros idiomas, sea el caso de la poeta uruguaya Martha Canfield o del poeta boliviano Eduardo Mitre. Dice Martha Canfield: “A Pessoa lo descubrí viviendo ya en Florencia, hacia 1980, más o menos, en las históricas tertulias literarias que se reunían en el *Café Doney* de via Tornabuoni, en Florencia y en la que yo entré invitada directamente por mi viejo y querido Prof. Oreste Macrí, que era allí la figura central. En ella participaban algunos personajes célebres del mundo intelectual florentino, como el poeta Mario Luzi y el lusitanista Luigi Panarese. Fue precisamente este último quien me inició en la lectura de Pessoa, habiendo sido él su primer traductor al italiano”.

Y Mitre afirma que, gracias al poeta y crítico Guillermo Sucre, supo de la obra de Pessoa en Pittsburgh, en 1972, y lo leyó en una edición bilingüe inglés-portugués prologada por Octavio Paz. Al responder a sus afinidades con la poesía de Pessoa, Mitre responde: “*Ya lo quisiera yo. Un verso de Alberto Caeiro: E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido, citado en diferentes tramos de mi obra, habla de su presencia en ella y acaso pueda servir de pasaje hacia una afinidad*”.

Una de las preguntas que incluía mi cuestionario era qué pensaban los poetas de los heterónimos de Pessoa y si los podían diferenciar del poeta Pessoa. Cito algunas de las respuestas:

Pedro Lastra dice: *“Debo insistir que la sorpresa mayor fue la novedad de la existencia poéticamente real de los heterónimos. Aunque uno tuviera una cierta familiaridad con desdoblamientos semejantes –el Juan de Mairena de Antonio Machado, o del lejano antecedente que es el Tomé de Burguillos de Lope de Vega, por citar sólo dos ejemplos hispánicos- la creación de Pessoa superaba toda expectativa en ese orden y se convertía en una manifestación llamada a transformar y enriquecer nuestras habituales concepciones del sujeto poético. Y aún más: el pensamiento poético en su totalidad surgía modificado por las reflexiones de estos personajes cuya práctica poética era tan distinta según se tratara de uno o de otro”.*

El poeta Hugo Gutiérrez Vega afirma que *“poco a poco los fui diferenciando. La maravilla pessoana consiste en que los heterónimos son iguales y absolutamente diferentes”.* Esta será la misma idea que manejan otros poetas, aunque de acuerdo a la visión de Cadenas todos *“comprenden un poeta distinto”.*

Otra de las respuestas, sorprendente por su precisión, es la del poeta Marco A. Campos, quien dice: *“Si hablamos de los cuatro poetas, no tuve problema. El único que tenía la impresión que se parecía menos a Fernando Pessoa era el poeta que escribía con el nombre de Fernando Pessoa. Me gustaba en su sencillez humana y en sus imágenes llenas de sensaciones el poeta bucólico Alberto Caeiro, pero sentía más cerca -me encantaba- el verso hondamente clásico de Ricardo Reis, quien me hacía creer que también eran mis contemporáneos Píndaro y Horacio, pero quien me pareció desde entonces el poeta por excelencia fue Alvaro de Campos, “engenheiro, poeta sensacionista”. Sin embargo, debo hacer de él aquí una apostilla: el heterónimo que hizo los poemas más depresivos es también el futurista torrencial y furibundamente optimista de “Saludo a Walt Whitman” y “Oda triunfal”, poemas que se leen en un arrebató, y que, como decía Nietzsche, son para leerse de pie.”*

Pero algunos poetas toman una posición más radical, a veces sorprendente, con respecto a los heterónimos. Por ejemplo, el colombiano Carlos E. Ruiz, afirma: *“Confieso que nunca me ha interesado penetrar en el sentido de los heterónimos de Pessoa, ni mucho menos diferenciarlos. Capto el conjunto de la obra de la misma*

mano, proveniente de un espíritu sin sosiego, contradictorio, antagónico, revulsivo, que se estruja en sus pensamientos, haciéndolos sangrar a veces, o chocándolos contra el mundo. Esas denominaciones de autoría, creadas por el propio Pessoa, no dejan de ser escarceos fantasiosos, con biografías inventadas que traducen el contradictorio espíritu de su creador”.

El poeta uruguayo Eduardo Espina responde: “No hice un esfuerzo para diferenciarlos. Creo que todos los poetas, incluso los futbolistas, deberían utilizarlos, estar llenos de heterónimos, pues el paso del tiempo cada persona deviene otra diferente, uno en cierta manera irreconocible, por lo que se convierte en la persona inventada por el tiempo”.

Ahora bien, la respuesta más sorprendente fue la que me dio el poeta colombiano Jaime Jaramillo Escobar, “Considero los famosos heterónimos como seudónimos, uno para cada parte o época, como los veinte que lucía León de Greiff sin que ello representara distorsión de su personalidad. Los heterónimos son un invento publicitario, un recurso de ventas y prestigio lindante con el ocultismo en cuanto secreto reservado. Sirven para que muchos profesores vivan de explicar los heterónimos, y los editores hagan su negocio con los restos de un hombre que vivió en la pureza del despojo. En la Universidad de Antioquia pregunta un estudiante a su profesor para qué sirve el latín, y el profesor le contesta: El latín sirve para que podamos vivir mi mujer y yo. De los heterónimos de Pessoa viven muchos. Él lo previó así, con su leve sonrisa desencantada” Y continúa: “Tomo a Pessoa como un todo, sin dividirlo en la superchería de los heterónimos. Escojo entre ellos sus más altos y lúcidos momentos, o también los más oscuros, y me siento a tomar un café junto a su estatua sedente en Lisboa sin preguntarle cuál de todos es él en ese momento, porque tengo que hacer una reseña para mi profesor de hermenéutica. Resulta muy apropiado Pessoa para la academia, tan dada a mixtificar porque también de eso vive. Y a los estudiantes nos gusta, nos encanta explorar en el enredo. Es una manera de encontrarnos perdidos”.

Perteneciente a la generación de poetas que empezaron a publicar sus primeros poemas hacia la década del 80, Arturo Gutiérrez-Plaza conoció la obra en las antologías de Austral de Ángel Crespo en 1985. Su respuesta a mi entrevista sobre

los heterónimos es bastante dicente de una posición que toman los poetas de esta época. Dice: “Me resultó fascinante desde el primer momento observar cómo, en el caso de Pessoa, la escritura de cualquier de los poemas de sus heterónimos estaba condicionada por la psicología de cada uno de esos virtuales poetas que coexistían en él, con fechas y horas precisas de nacimiento y precisas cartas astrales. Me resultó clara la diferencia entre ellos, sobre todo con respecto a Ricardo Reis. Sin duda el heterónimo que siento más afín y que más me atrajo desde el comienzo y hasta ahora es Álvaro de Campos. Puedo rememorar aún la profunda conmoción que causó en mí la lectura del poema “Tabaquería” y posteriormente de “Poema en línea recta”. Fue un verdadero hallazgo y el descubrimiento de otros modos de hacer poesía”.

Es importante destacar aquí a la joven poeta colombiana Lauren Mendingueta, quien es una magnífica representante de la poesía escrita por mujeres en América Latina, y en quien se da el caso inusitado de que es en la propia Lisboa, en Portugal, donde descubre la obra de Pessoa, y ya no en español sino directamente en portugués. Nos dice: “La primera vez que oí hablar de Pessoa debió ser en el año 2001 o 2002, cuando vivía en Barranquilla (...) Lo recuerdo como si fuera ayer. Estaba yo escarbando en una pila interminable de libros usados cuando apareció un libro de bolsillo de título misterioso: el “Libro del desasosiego” de Bernardo Soares (un semi-heterónimo de Pessoa, porque, según él, compartían rasgos de la personalidad). Era la traducción que hiciera Ángel Crespo para Seix Barral. En aquella época en la que encontré el “Libro desasosiego”, yo era demasiado joven para comprenderlo en su verdadera dimensión. No existía en Colombia suficientes ediciones. Sabía que era un autor extraordinario, pero no me interesé por él. En el año 2003, posiblemente, leí las traducciones de Octavio Paz publicadas en “Versiones y diversiones”, tampoco entonces me interesó demasiado. Pocos años después, en 2006, me mudé a Lisboa y entonces pude comprender la dimensión del poeta. La vida me permitió leer a Pessoa y a sus heterónimos en portugués y el deslumbramiento fue absoluto. En los últimos 15 años Pessoa se ha convertido en un autor capital para mí”.

Producto de este inmenso afecto por el poeta y sus decenas de heterónimos, Lauren Mendingueta emprende la difícil tarea

de llevar al español una antología de poemas de Pessoa titulada: “El poeta habitado”, la cual se publicará en Bogotá este año 2021 en la colección *Un libro por centavos* de la Universidad Externado de Colombia. Este libro acompaña también al Homenaje a Fernando Pessoa que organiza el Festival de Poesía de Bogotá, dirigido por el poeta Rafael del Castillo, en su sección Jornadas Universitarias de Poesía, el cual se celebrará en agosto del mismo año.

La pregunta final es por qué la obra de Pessoa es tan importante para los hispanoamericanos, y cuáles serían las afinidades que encontrarían entre su obra y la de Pessoa. La respuesta no es fácil dada la diversidad de países, formas culturales etc., que forman lo americano. Pero tal vez allí mismo está la respuesta, en los diferentes *peossoas* que habitan en los poetas y en la poesía de estos países. Podríamos imaginarnos que pasó un ángel y habitó su propio vacío. Para Hugo Gutiérrez Vega “*la obra de Pessoa abre caminos hacia una nueva visión de la poesía*”. Así como para Pedro Lastra las causas son “*las incitaciones de su pensamiento poético y crítico*”, y Eduardo Espina explica que es “*porque hay un lenguaje que aceptó quedarse en donde menos se lo esperaba*”.

Como se ve, son diversos los puntos de vista que intentan apresar esa relación tan profunda de Pessoa con Hispanoamérica. Tal vez las palabras de Martha Canfield y las de Arturo Gutiérrez-Plaza nos puedan ayudar a definir más este punto. Dice Canfield: “*La obra de Pessoa es importante para los hispanoamericanos, más allá de su calidad indudable y de su originalidad, porque sirve de ejemplo de multiplicidad y de internacionalismo, que son una marca genética de lo hispanoamericano*”.

A lo que agrega Gutiérrez-Plaza: “*Creo que todos admiramos en Pessoa la envergadura de la empresa poética y vital comprometida en toda su obra. Sin duda, legado capital de la poesía portuguesa al acervo literario universal. Pero junto a esto, hay otra serie de elementos ligados a su personalidad que hacen de Pessoa una subjetividad poética rara, atractiva por excelencia. Entre ellos: su misma figura discreta y enigmática,*

escondida tras oficios como el comercio, la traducción y el periodismo; su soledad y su alcoholismo; sus intereses esotéricos o la propia visión que tuvo de sí mismo, como suerte de mensajero predestinado por la historia para rescatar la majestad de la poesía y la grandeza lusitana”.

En cuanto a la afinidad de estos poetas con Pessoa, debemos recordar que son pocos los poetas que reconocen influencias directas, es más, algunos de ellos, sienten que han sido *“inmunes a las influencias directas”* como es el caso de Jaime Jaramillo Escobar.

Importantes también son las palabras de Lauren Mendinueta al tocar este tema: *“Por la dimensión estética de su obra, Pessoa no es un poeta, es una literatura. Si tuviera que quedarme con un heterónimo, posiblemente sería Alberto Caeiro. Entre los heterónimos Caeiro es el poeta bucólico, el que no tuvo educación formal, es quien desprecia la filosofía, cualquier filosofía, y sin embargo es el filósofo del grupo. Su poesía está cargada de simplicidad, pero es profundamente sabia. Habla del ser humano como una unidad con el universo, eso me encanta”.*

Obviamente Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y el mismo Pessoa están siempre presentes en todas las respuestas. Pero tal vez el poeta Marco Antonio Campos resume esto con sus tajantes palabras: *“Nadie que lo haya leído a fondo escapa a su influencia”.*

Bibliografía selecta

Ángel Crespo, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Ediciones Rialp 1957.

El poeta es un fingidor, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Álvaro Mutis, *Estación México*, Bogotá Editorial Taurus, 2011.

La desesperanza, *Ensayistas colombianos del siglo XX*. Bogotá, Colcultura, 1976.

Ana Lucía de Bastos, *A tradição pessoana : influência de Fernando Pessoa sobre dois poetas, Mário Cesariny e Ruy Belo, e dois poetas venezuelanos, Rafael Cadenas e Eugenio Montejo*, Porto : [Edição do Autor], 2010.

Antonio Saez Delgado, *Nota sobre la recepción de Pessoa en España*, Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

Daniel Balderston, “*Borges and Portuguese Literature*.” *Variaciones Borges* 21, 2006.

Eduardo Langagne, “*Presencia de Fernando Pessoa en México*”, *Poesía y Poética*, México: Universidad Iberoamericana, primavera 2000.

Emir Rodríguez Monegal. “*Jorge Luis Borges, el autor de Fernando Pessoa*.”

Vuelta 105, 1985.

Eugenio Montejo, *El cuaderno de Blas Coll*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1981.

Francisco Cervantes, *El canto del abismo*, México, Juan Boldó i Climent, 1987.

Ildefonso Manuel Gil, *La Poesía de Fernando Pessoa*, en *Ensayos sobre Poesía Portuguesa*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1948.

Joaquín de Montezuma de Carvalho, Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges, Dosssier Pessoa, 1986.

Joaquín de Entrambasaguas, *Fernando Pessoa. Poesías, selección..* Madrid, Suplemento de “Cuadernos de Literatura Contemporánea”, 1946.

Jorge Luis Borges, “Portugal.” *Enciclopedia práctica Jackson..* Mexico City: W. M. Jackson, 1963.

José Umaña Bernal, *Diario de Estoril*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

Patricio Ferrari, *Fernando Pessoa y Alejandra Pizarnik: escritos, marginalia y otros apuntes a la métrica y al ritmo*, Bulletin of Spanish Studies, 2011.

Octavio Paz, *Fernando Pessoa. Antología*. Edición, traducción e introducción. México, UNAM, 1962.

Rodolfo Alonso, *Fernando Pessoa, Poemas*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1961.

Pessoa (s), II Congreso Internacional Fernando Pessoa, 2010.

Sabrina Sedlmayer. *Pessoa e Borges: Quanto a mim, eu*. Lisbon: Vendaval, 2004.

Vicente Cervera Salinas, Juan Gelman y José Emilio Pacheco reavivan el *hontanar poético europeo*, Revista Electrónica de estudios filológicos, España.

Nota

Los siguientes poetas respondieron a mi cuestionario o correspondencia: Rodolfo Alonso, Pedro Lastra, Jotamario Arbeláez, Marco Antonio Campos, Carlos Enrique Ruiz, José Prats Sariol, Hugo Gutiérrez Vega, Arturo Gutiérrez Plaza, Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Jaime Jaramillo Escobar,

Ulises Estrella, Martha Canfield, Eduardo Mitre, Eduardo Espina.

VERSO, ANVERSO Y REVERSO EN LA CAMA DE PESSOA¹

Lo primero es un crujido de madera antigua, reseca. Estoy sentado en la cama de Pessoa. En una mesa pequeña, frente a la cama, hay una botella de Johnny Walker, a medias. Un vaso con un poco de ese whisky oloroso a otras maderas, cerca de mis manos. Ya se han ido los camarógrafos, las preguntas y las respuestas. También se fueron Constanza, mi esposa, y la poeta Lauren Mendingueta, quienes vinieron a dejarme entero, sano y salvo en manos de los espíritus del poeta. Lauren, con su dinámica y diligente mano poética, fue quien encontró la manera de traerme la noche del poeta mayor a mi encuentro en este Museo. Sigo sentado, casi sin moverme, pero la cama cruje. Habla por sí sola, pareciera. Sigue mis movimientos como una sombra sonora. Me preocupan estos crujidos. ¿Asustarán a Pessoa y no vendrá? ¿O acaso el poeta los conocía bien? ¿Eran los ruidos del brujo Crosley, 666? Recordé que había olvidado mi carta astral para este día hacía muchos años. La cama cruja. No había más remedio, tendría que buscar la manera de dormir como fuera posible. El poeta no se iba a deslizar por las paredes durante la vigilia, bien lo sabían los surrealistas.

No hacía frío ni calor, pero decidí que no podía dormir vestido. Empecé por los zapatos y la camisa, sin problemas, pero al tratar de quitarme los pantalones olvidé que durante ese día había acumulado un montón imperdonable de monedas de euros en los bolsillos, y ya no hubo remedio. Todas, sin excepción, salieron volando por la habitación, rodando, haciendo giros, órbitas, circunferencias, parábolas, figuras de todo tipo en el suelo de madera, desnudo. En otras circunstancias me hubiera dado mucha risa, pero ahora no. Me sentí incómodo, un poco rabioso. “Que se queden allí”, pensé. Pero inmediatamente otro escenario se abrió. Las personas encargadas del Museo, al día

¹ En 2013 el Museo Fernando Pessoa de la ciudad de Lisboa, Portugal, me invitó a pasar una noche en la cama de Pessoa, dentro de un programa internacional de invitación a poetas de diversas partes del mundo.

siguiente, al encontrar esas monedas, podían pensar que era un acto de brujería mío, un conjuro o ritual satánico, quizás. No, no podía dejarlas allí. El whisky, mis ojos y el color de la madera no hacían la tarea fácil. Las de dos euros no revestían mayor problema, pero las de un céntimo eran imposibles. El trabajo de recogerlas era arduo. Las había por las esquinas, debajo de las mesas, entre los asientos. Cómo era posible que hubiese acumulado tantas monedas, me preguntaba. Ya las había recogido casi todas cuando, a gatas, miré bajo la cama. Allí estaban las que faltaban, por montones. Me incorporé, me tomé otro whisky, y sin pensarlo mucho me tiré de nuevo al suelo, esta vez arrastrándome con los codos y poco a poco me fui metiendo debajo de la cama de Pessoa, empujando, recogiendo monedas, con las narices casi pegadas al suelo y la espalda golpeando la madera que sostenía el colchón, la madera crujiendo.

Por fin, ya de nuevo en la cama, ahora recostado contra las almohadas, y en posición de leer o escribir, busqué mi cuaderno de notas para tomar algunos apuntes, si algo de eso venía a mi cabeza. Y fue allí que recordé un viejo poemita de mi adolescencia que dice así:

Hemos comprendido / que el aire / no sólo existe en el aire / y que es necesario / buscarlo / debajo de la cama.

Reemplacé “el aire” por “Pessoa” y por fin sonreí.

El crujido de la cama no amainaba, y peor, contrastaba con el profundo silencio en el exterior de la habitación, en todo el edificio. Volvía el diálogo con la cama: un movimiento, un ruido. Traté de escribir y era soledad y tiempo lo que escurría tinta por la página. A cada movimiento, digo ruido, Pessoa volvía con sus palabras, las cuales giraban por la habitación, por las paredes, en un graffiti de la inteligencia convertida en poesía, en desasosiego por ver. Entonces intenté un poema que ahora, faltándole el respeto al pudor y a la poesía, me atrevo a transcribir:

*Si así suena tu cama, Pessoa,
así suenan mis pasos
resbalándose por el mundo.
Ya no esperé tiempo
si una vez dije del sueño.
¿Qué puedo esperar de ti,
Fernando, esta noche
atravesada de literatura?
Era demasiado espacio
tu imaginación:
dos puertas, dos ventanas,
y en este cuarto
descansaba el caudal de tus vidas.
Me duelen mis pasos, Pessoa,
que suenan como tu cama.*

Me quedé dormido deseando que apareciera Pessoa en cualquier momento, que hubiera esos otros mundos en éste como quería Éluard.

¿Vino Pessoa a su habitación esta vez? Desde esta realidad no lo creo, pero en el allá de los sueños algo pasó. Al despertarme, antes de que llegaran los camarógrafos y las preguntas con imposibles respuestas, recordé este sueño de esa noche:

Estoy de pie en una habitación o sala grande completamente vacía. No hay muebles, ni siquiera paredes. Es un espacio abierto, pero es una habitación, de eso estoy seguro. De repente, un hombre, delgado, bien vestido, se acerca a mí y me pregunta: ¿Podría decirme cómo está la situación económica y social? De inmediato le respondo que no sé a qué situación económica y social se refiere, ¿acaso Latinoamérica?, le pregunto. Me mira sorprendido, y antes de irse me dice secamente: Usted no sabe cómo está la situación económica y social.

EL NADAÍSMO CONTRA SÍ MISMO

“Yo no sé lo que es el nadaísmo. Lo único que sé es que es una cosa abominable” fue la respuesta que me dio el vicerrector del Colegio Santa Librada de Cali, Colombia, cuando allá en los albores de la década del 60 le pedí permiso para colgar unos afiches nadaístas en las paredes de este colegio, donde yo hacía mi bachillerato. Tal vez esta respuesta, que el nadaísmo adoptó desde entonces como una magnífica definición del movimiento, resume en sí lo que ha sido y es este ser de la literatura y la imaginación, que creció en forma de protesta contra una sociedad que había instaurado la violencia política y social como forma de acción, la cual favorecía los intereses de las clases políticas dominantes, ya fuesen liberales o conservadores. El nadaísmo era así una respuesta violenta a la violencia, la cual en 1948 se había desatado sobre todo el país, debida al asesinato en pleno centro de Bogotá del líder liberal-socialista Jorge Eliécer Gaitán.

Esta violencia, y todo el agrietamiento estructural de la sociedad que ella significó, conllevaron una quiebra en las instituciones fundamentales, una nueva ordenación de los valores. La institución política, religiosa, cultural, familiar, judicial, etc., en que se basaba la sociedad colombiana de ese entonces hizo crisis, perdió confianza en sí misma, y frente al fracaso de los partidos políticos, institucionalizó la violencia que iba a producir un tipo de conducta criminal que se convertiría en norma. El enemigo estaba en todas partes porque los grupos en el poder le habían hecho creer al colombiano que el enemigo era él mismo, que debía auto-destruirse a fin de encontrar su salvación: no hay códigos ni leyes que puedan contener el genocidio. Y este es el origen del Nadaísmo, pregunta y respuesta a una sociedad amordazada, a la cual no se le habían permitido escapes liberadores, y esto no solamente en el campo raso de la vida de todos los días sino en el área de la cultura, y en especial de la literatura, donde a pesar del esfuerzo de unos pocos, todavía los rezagos del neo-clasicismo, del parnasianismo y de

un tradicionalismo clerical y académico, seguían asustando los atisbos vanguardistas que lastimosamente no florecieron a su debido tiempo. Es claro que la muerte de Gaitán vino a frustrar el empeño creador del pueblo colombiano y a reordenar la historia del país.

De Andes, un pueblo en lo alto de la montaña antioqueña, Gonzalo Arango bajaría a los 17 años a Medellín, siguiendo los pasos de una migración de habitantes del campo que, gracias a la violencia desatada, irían a engrosar las ciudades.

Había nacido en 1931. Pero Arango no era un campesino, era hijo de un telegrafista de pueblo que, aunque pobre, se las ingenió para mandar a su hijo a estudiar en la Universidad de Antioquia, donde cursará hasta el tercer año de derecho. Una inclinación suya a torcerlo todo, como él mismo diría, lleva a Arango a dejar la carrera de derecho luego del tercer año y hacerse profesor de literatura, bibliotecario y colaborador del Suplemento Literario del diario conservador El Colombiano. En 1953 se une al “Man”, grupo político fundado por el General Gustavo Rojas Pinilla como una tercera fuerza en el país que representaba el binomio pueblo-fuerzas armadas. Allí permanecerá hasta 1957, cuando luego de ser nombrado miembro suplente de la Asamblea Nacional Constituyente que se encargaría de reelegir a Rojas Pinilla, la dictadura de éste cae, y él tiene que refugiarse en Cali mientras una muchedumbre pide su cabeza en las calles de Medellín.

Ya en Cali, donde pasa su asilo político, sus ideas y opiniones se radicalizarán profundamente. Allí redacta, en 1958, su *Primer Manifiesto Nadaísta*, que leído una noche en un café de la Avenida Sexta despierta inquietud y adhesión en un grupo de muchachos inconformes, hijos y desterrados de la violencia. Ese mismo año lo editará en Medellín:

El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura.

El escándalo corre velozmente y junto con sus amigos decide quemar todos los libros en la plazuela San Ignacio, frente a la Universidad de Antioquia, lee un discurso escrito en papel toilette donde ya predica la nueva oscuridad. Más tarde se hará un sacrilegio en la Catedral, se irrespetará con protestas incendiarias una reunión de los intelectuales católicos, se distribuirán panfletos subversivos, etc. Sin embargo, desde un principio Gonzalo Arango se niega a dar una definición precisa del movimiento, lo cual se convertirá en caballo de batalla para desconcierto de críticos, gramáticos y dueños de enciclopedias o diccionarios. “*El Nadaísmo es un estado del espíritu revolucionario, y excede toda clase de previsiones y posibilidades*”, había escrito en la introducción al *Manifiesto*.

Esto propició que la coherencia y cohesión del movimiento estuviera más allá de las consignas y de los dogmas, y se afincara en una actitud frente a la vida y a los medios de expresión, llámense éstos literatura o arte, mediante una actividad subversiva en el plano del espíritu y en relación directa con la sociedad del momento. Los nombres de Sartre, Breton, Kierkegaard, Kafka, Gide, Mallarmé, entre otros, vienen a dar soporte a sus planteamientos, pero no desde el punto de vista formal de la literatura sino desde los ángulos de fricción con la vida. No obstante, y como suele suceder en casi todos los grupos que aspiran a entrometerse en la vanguardia, es la poesía el arma predilecta:

Trataré de definir la poesía como toda acción del espíritu completamente gratuita y desinteresada de presupuestos éticos, sociales, políticos o racionales que se formulan los hombres como programas de felicidad y justicia.

Este ejercicio del espíritu creador originado en las potencias sensibles lo limito al campo de una subjetividad pura, inútil, al acto solitario del Ser.

El ejercicio poético carece de función social o moralizadora. Es un acto que se agota en sí mismo, el más inútil del espíritu creador. Jean Paul Sartre lo definió como la elección del fracaso.

La poesía es, en esencia, una aspiración de belleza solitaria. El más corruptor vicio onanista del espíritu moderno.

Si la violencia había arrasado con los viejos valores de la sociedad colombiana no se trataba pues, aquí, de restituirlos, sino de forjar, a costa de una profunda rebelión, nuevos valores que opuestos frontalmente a los anteriores abrieran perspectivas diferentes para encarar la vida. Sin embargo, Arango era consciente de que este proyecto de escándalo y desorden no sería fácil de lograr:

La lucha será desigual considerando el poder concentrado de que disponen nuestros enemigos: la economía del país, las universidades, la religión, la prensa y demás vehículos de expresión del pensamiento. Y además, la deprimente ignorancia del pueblo colombiano y su reverente credulidad a los mitos que lo sumen en un lastimoso oscurantismo (...). Ante empresa de tan grandes proporciones, renunciamos a destruir el orden establecido. Somos impotentes. La aspiración del Nadaísmo es desacreditar ese orden.

Es importante señalar aquí que, como lo dejara bien claro Arango, el Nadaísmo no surge como un movimiento hacia la victoria sino como una expresión del fracaso de una generación que hará de ese mismo fracaso su arma de batalla; de allí la dialéctica quemante del *Manifiesto* y su fe en una poesía sembrada en sí misma, inútil como arma redentora. Al concluir, Gonzalo Arango, *El Profeta de la Nueva Oscuridad*, como se autodenominará desde ese entonces, bosqueja el programa de lucha del movimiento:

En esta sociedad en que la mentira está convertida en orden, no hay nadie sobre quien triunfar, sino sobre uno mismo. Y luchar contra los otros significa enseñarles a triunfar sobre ellos mismos.

La misión es ésta:

No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado como adorable por el orden imperante será examinado y

revisado. Se conservará solamente aquello que esté orientado hacia la revolución, y que fundamente por su consistencia indestructible, los cimientos de la sociedad nueva.

Lo demás será removido y destruido.

¿Hasta dónde llegaremos? El fin no importa desde el punto de vista de la lucha. Porque no llegar es también el cumplimiento de un destino.

En esa contradicción o paradoja se movería el Nadaísmo, desconcertando y desubicando a sus adherentes y contrincantes.

En ese entonces, como hoy en día, el control de los centros del poder cultural se manejaba en Bogotá. Si la provincia producía algo era en Bogotá donde se decidía su valor, y si algunos poetas se llamaban León de Greiff, Aurelio Arturo, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Rogelio Echavarría, Fernando Arbeláez, Héctor Rojas Herazo, todos ellos de la provincia, y se destacaban, era porque habían sido bautizados poetas en Bogotá. Quedarse en su pueblo era condenarse a ser totalmente desconocido, o a ser visto con cierta compasión. Por esta razón, es y fue inaceptable que un movimiento con proclamas despatarradas de revolución y cambio en el campo de la cultura, se haya generado en ciudades como Medellín, Cali, Barranquilla, Pereira, Manizales, Bucaramanga, producto de la intrepidez de estos muchachos pendencieros de las clases bajas y media, con una varicela como formación cultural, que venían a descubrir lo que los grandes maestros de la literatura en Bogotá ya habían descubierto y, según sus palabras, superado ampliamente.

El nadaísmo era pues una vanguardia que llegaba tarde a la fiesta, cuando ya todos los asistentes estaban dormidos. Por eso, el hecho de que esa alharaca desde la provincia los despertara les creó mucho resentimiento, un dolor de cabeza que se prolonga hasta nuestros días a los que se dicen herederos del poder cultural. Apoderados de los medios periodísticos de provincia, y luego de algunos suplementos culturales de Bogotá, los nadaístas comenzaron a enseñarle a leer a sus compatriotas,

repitiendo el mantra de que escribir no era privativo de las clases altas. “Locos, geniales y peligrosos”, era como se definían frente a los colombianos, y desde Cereté hasta Tabatinga, pasando por Bogotá, los nadaístas organizaron un entierro como fiesta, y allá fueron a parar los enredados camellos modernistas de Guillermo Valencia, la contracepción poética de Rafael Maya, la empedrada y celestial poesía de Eduardo Carranza; pero como era necesario, siguiendo el adagio surrealista de pegarle a la madre mientras está joven, también le dieron de patadas en el trasero a García Márquez, a Fernando Botero, a Andrés Holguín, a Eduardo Mendoza Varela, entre otros.

Mi ingreso al nadaísmo fue lento, tan lento que todavía no sé bien si estoy apenas ingresando, ahora que algunos de los poetas están saliendo de él, aunque este ciclo de deserción y reintegración se cumple periódicamente. De niño desarrollé un amor loco por las palabras, no sólo en cuanto a su relación con sonidos y silencios, sino como parte integral del ser, y así me sentía un ser de palabras, tal vez en la misma medida que otros se sienten hombres de edificios, de elementos químicos, de números, de dinero. Y esto me llevó a conocer, valga el azar fortuito, a los poetas nadaístas de Cali. Jotamario vivía en mí mismo Barrio Obrero, a unas cuadras de mi casa. Pero también conocí a Jaime Jaramillo Escobar, que en ese entonces, caminaba en las dos patas de su seudónimo, X-504; a Alfredo Sánchez, quien dirigía el suplemento literario *Esquirla*, del diario *El Crisol*; al cineasta Diego León Giraldo y al pintor Leandro Velasco. Yo era bastante menor en edad que casi todos ellos, así es que oía más que predicaba. Ese silencio, que ahora añoro, me acompañó por mucho tiempo.

Un día de esos me aparecí ante Alfredo Sánchez con unas prosas entrecortadas que denominé *Diario*, y conseguí que éste lo publicara en *Esquirla*, después de una pequeña polémica entre los mismos nadaístas dado el carácter obsceno, a la Henry Miller, de mi texto. Creo que, desde ese momento, era el año 1961, los nadaístas me vieron como uno de ellos. Mi militancia activa duró sólo unos pocos años.

En 1967 decidí salir del país y viajé por Ecuador, Perú y Chile, pero ya al regreso, y en 1969, mis desavenencias con Gonzalo Arango, y mi constante aislamiento, me llevaron a abandonar de nuevo el país hasta hoy. Sin embargo, mi nombre quedó siempre ligado al movimiento y es esta la razón que valida, de acuerdo a los editores, la presencia de mis poemas en esta antología.

El nadaísmo fue un grupo bastante cerrado cuando se consolidó como grupo literario a principios de la década del 60. Este hecho de ser un movimiento abierto y cerrado a la vez refleja mucho la sociedad colombiana.

Es necesario dejar en claro algo que es obvio para los nadaístas pero no tanto para los demás. El nadaísmo no fue ni es un movimiento literario en el sentido estricto de esta palabra. Es más bien una posición vital, más patafísica que filosófica o metafísica. Es una manera de sacarle el cuerpo a la razón. Es aquí, en esta disyunción, donde se origina el error analítico de los críticos de literatura colombiana. Visto desde este ángulo, la crítica del vicerrector de mi colegio, que tildaba al nadaísmo como algo “abominable”, está más cerca de la esencia del nadaísmo que los comentarios de estos críticos. Porque si hablamos de una estética literaria del nadaísmo tendríamos que dividirla en tantos nadaístas como hubo y hay. Y a pesar de que, en algunas direcciones de aproximación a la poesía, especialmente, algunos nadaístas coincidan, como veremos a continuación, esto no marca un camino literario general.

Se ha hecho común en la poesía colombiana destacar la presencia insular del poeta Mario Rivero. Sin embargo, las líneas de poesía urbana, coloquial y conversacional, con acento íntimo y personal, que frecuenta Rivero en sus *Poemas urbanos*, es compartida por otros poetas, valga el ejemplo de Eduardo Escobar, del mismo Gonzalo Arango, y de otro poeta mucho más joven, Jan Arb, poeta éste que introdujo lúdicamente los elementos de la realidad cotidiana con un ojo cercano a la explosión de lo comercial, lo que podríamos denominar como

un ángulo cercano a lo pop. Debemos recordar, asimismo, que el poeta Mario Rivero figura como uno de los integrantes del movimiento nadaísta en la primera antología que se hizo de este grupo, *Trece poetas nadaístas*, de 1963, aunque más tarde negara esta asociación.

El nadaísmo, en su afán de romper con todo, puso a circular por las calles de la provincia colombiana, y luego en la capital, la alharaca vanguardista europea y norteamericana de las décadas anteriores. Es obvio que poetas educados en Europa como lo fueron Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara, Jorge Gaitán Durán, Fernando Arbeláez o Eduardo Cote Lamus, conocían muy bien las vanguardias europeas, e incorporaron estos elementos como parte de lo que de tradición llegaba a sus obras, sin descuidar los componentes colombianos o latinoamericanos que les correspondían. Sin embargo, la actitud vital de todos ellos seguía las líneas de la inteligencia capitalina, cercana a los poderes culturales y políticos, y la actitud de vanguardia tomaba una dirección intelectual, respetable sí, pero que no afectaba el pensamiento general del país. Para ellos estas vanguardias estaban casi superadas, ya que las veían con ojos europeos. No para el nadaísmo que las encontró actuales, con ojos y narices latinoamericanas, y se las acomodó en las gafas del ser colombiano de todos los días frente al periódico, y así por primera vez Colombia vive el suceder literario, artístico, como algo vital, desprendido de los escudos intelectuales.

Algunos críticos han sido rápidos en señalar la presencia del surrealismo como parte integral de la estética de todo el nadaísmo, lo cual tampoco es cierto, porque si bien el surrealismo llegó a todos los poetas nadaístas por sus lecturas, no todos incorporaron el ir de la imagen surreal en sus poemas, o enfrentaron su hacer poético a los peligros del azar fortuito. Creo que los únicos que vimos de frente y nos identificamos con el surrealismo, fuimos Jotamario, Darío Lemos, en cierta manera Alberto Escobar, y yo. Me explico: Jaime Jaramillo Escobar fue y sigue siendo un gran lector de Rimbaud, Lautréamont,

Blake, Lewis Carroll, pero yo no veo en él la mano tutelar de los surrealistas. Sé de cierto que ha leído con gran atención a todos los poetas surrealistas, pero hay en él una falta de afinidad innata por la lírica surreal. Gonzalo Arango llevó siempre el poema a una imagen directa en relación con lo circundante, ya fuese amor, política, sociedad, etc., pero no recurrió a la imagen surrealista.

Asimismo, Eduardo Escobar, para quien lo fundamental es el encuentro de frente con la realidad. Debe notarse que su poesía tuvo de inmediato una amplia aceptación entre los jóvenes, gracias a la fuerza del lenguaje, donde el tono cáustico, maldito, se emparenta con una inocencia directa e hiriente.

Jaime Jaramillo Escobar y Gonzalo Arango, venían al nadaísmo con una escuela que arrastraba todavía ciertos tonos de la poesía popular colombiana, o de poetas que se habían hecho populares por el gusto masivo. Esto es resultado del autodidactismo y de una formación cercana al mundo campesino, rural, no tanto ciudadano, la cual se ve claramente en la poesía de Jaramillo Escobar, a la que este poeta mezcla magistralmente alucinantes viajes a otras culturas y formas de pensamiento poético.

Por otro lado, y bien distante de esos planteamientos estéticos, Amílcar Osorio, Jaime Espinel, y en ciertos momentos Alberto Escobar, frecuentan un lirismo cultista, barroco, no precisamente surrealista. Poesía que preludia los movimientos neo-barrocos poéticos, que hoy son devoción en muchos poetas latinoamericanos, especialmente entre los argentinos y uruguayos.

Sin embargo, y esto sí creo es fundamental, la libertad de acción que el surrealismo trajo al hacer de la poesía un arma de juego y de fuego para arremeter contra el horror creado por la sociedad burguesa, fue acogida de manera total por el nadaísmo. En definitiva, podemos decir que muchos factores pueden ser considerados en la formación y dirección de las

múltiples estéticas nadaístas, pero es claro que el surrealismo como método, como forma del hacer literario, no fue aceptado del todo por una parte significativa del nadaísmo.

Maestro del coloquialismo y de la imagen atrevida y precisa, Jotamario Arbeláez trae al nadaismo una voz fuerte, llena de humor danzante por la página, y aunque el dolor de la violencia colombiana no esté fuera de sus poemas, su tono irónico e incluso sarcástico, crea otra visión de esa misma realidad. Jotamario, como ningún otro poeta nadaista, sabe mezclar con alta precisión lo lírico y lo conversacional.

Darío Lemos, poeta de vida trágica y muy controvertida, y quien fue uno de los participantes en el famoso sacrilegio nadaísta a la catedral sagrada de Medellín, es tal vez el poeta que mejor representa al poeta maldito, de tradición baudeleriana, en la poesía colombiana hasta la llegada de Raúl Gómez Jattin, años después.

Como se puede ver, hablar de una sola estética nadaista es caer en un profundo error. Error que sirvió para que los comentaristas de poesía al finalizar la década del 60 y comienzos del 70, pudieran saltar sin ambages por encima de la presencia del nadaismo y reinaugurar la poesía colombiana adhiriéndola a los poetas de las generaciones anteriores. Sin embargo, todos ellos, y debo citar aquí a poetas como Juan Gustavo Cobo Borda, María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo, etc., se nutrieron del nadaismo. Otros poetas, valga el caso de José Manuel Arango, Giovanni Quessep y Jaime García Maffla, se entroncan con una tradición diferente, que viene en parte de la poesía italiana y europea en los dos primeros, y de la poesía del Siglo de Oro español en el último, pero reciben esta libertad de acción, es decir, quedan libres de la pesada tradición poética colombiana, gracias a los puentes que había levantado y quemado el nadaismo.

Cuando conocí a Álvaro Mutis en México en 1972 descubrí que odiaba el nadaísmo sin conocer mayormente la obra de los poetas nadaístas. Se la hice conocer y su actitud cambió

radicalmente. Mutis comprendió de inmediato la importancia de este movimiento, y el craso error que habían cometido los comentaristas de poesía en Colombia, ya en ese entonces, al negar su valor. Debo recordar aquí que el último número de *Mito*, la importante revista literaria colombiana de la década del 50, está dedicado al nadaísmo, y que la muerte prematura de Jorge Gaitán Durán, director de esta publicación, fue un golpe no sólo para la literatura colombiana y latinoamericana en general, sino para el movimiento nadaísta, que veía en él (yo entre ellos) a un poeta y a un activista literario fundamental para nuestra generación, ya que a partir de este número se iba a establecer un diálogo creativo crítico muy intenso entre él y los poetas nadaístas. Alvaro Mutis me dijo un día que su muerte había sido lo peor que le había pasado al nadaísmo.

Gracias a Jotamario, quien heredó tanto la valentía como la imaginación de Gonzalo Arango para mantener vivo el aliento nadaísta, el nadaísmo es el movimiento de carácter intelectual surgido en América Latina que más se ha prolongado en el tiempo. 50 años de constante actividad dicen de un espíritu indomable, con una capacidad de metamorfosis para mantenerse joven y beligerante. Con la desventaja triste de que muchos de los integrantes nadaístas han muerto, Jotamario ha sabido conservar el grito primigenio revolucionario del nadaísmo. Tanto que me atrevo a pensar que si Gonzalo Arango estuviera vivo hoy en día, el nadaísmo ya sería pasto de los archivos literarios. Esto por supuesto sería preferible para los nadaístas, que nunca dejarán de lamentar la absurda y temprana muerte del “profeta” como lo llamaban.

Ahora bien, no vale la pena hacer una revolución si, como Saturno, no está dispuesta a devorar a sus hijos. No sólo basta darles duro y con un palo a la cabeza a los mayores. He ahí el problema del nadaísmo: al triunfar como rebeldía inauguró una reacción, otorgándole a la poesía colombiana la libertad para hacerse más conservadora, incluso de lo que fueron algunos predecesores del nadaísmo, entre los que podríamos incluir a

Porfirio Barba Jacob o a León de Greiff. Gracias a su fervoroso escepticismo y a una necesidad de quedar en buena posición en los nichos de la poesía colombiana, los nadaístas permiten que se vuelva a repetir, incluso con mayor control y dominio, la hegemonía cultural centrista del país. Esta es la coyuntura que aprovechan algunos poetas para tomar el poder cultural desde las posiciones políticas de las instituciones culturales y gubernamentales.

Hay que señalar también que el nadaismo cometió el error de respetar, digo literariamente, una literatura conservadora como la de García Márquez, lo cual fue tan grave como el hecho, hoy en día, de que uno de los nadaístas activos comulga con las fuerzas del poder político colombiano. El nadaismo, que le había enseñado a leer a los colombianos, a ver por entre las líneas del poema, permitió la triste proliferación de una crítica literaria pobre y parcializada. Es por eso que en nuestros días la presencia de un escritor tan rabioso como Fernando Vallejo, que sin decirlo ha tomado la bandera nadaísta, sea un caso único dentro de la literatura colombiana.

¿Fue y es el nadaismo un movimiento revolucionario? Sí y no, podemos responder, sin temor a errar la respuesta, debido a que el nadaismo incluye en su mismo núcleo revolución y reacción. Si esto es así, y es más, si consideramos como antes he dejado claro que el nadaismo no es esencialmente una escuela o movimiento literario, entonces mi demanda de acción polémica no es válida, ya que no hay derecho a pedirle al nadaismo la responsabilidad de vigilar la buena salud de la literatura en Colombia. Por eso el nadaismo es lo que es cuando está contra sí mismo, cuando siendo deja de ser. Quizás por esto que la abuela de Jotamario le dijo una vez al poeta: *“Si el nadaismo fuera algo bueno, ya lo habrían inventado en mi tiempo”*.

Pensar el nadaismo implica un salto al vacío más allá del orden y la razón convencional, implica estar al otro lado del armatoste de la cultura. Definitivamente, así pasen 50 años, el nadaismo sigue siendo “una cosa abominable”.

DE LA REALIDAD OBJETIVA (DADA) A LA REALIDAD VIRTUAL, O DEL RENACIMIENTO A LA EDAD MEDIA (PASANDO POR PASCAL)

Una olla contra la pared está más cerca de una página de Joyce que un adjetivo de su sustantivo; un tranvía aplastando a Gaudi o un T-Ford a José Gregorio Hernández, el casi santo venezolano de principios de siglo, abre una perspectiva que nos permite aproximarnos con precisión a un caligrama de Apollinaire o a un cuadro de Marinetti; una escoba contra la cabeza de una musa, o una moza, o una mesa, es vía directa para ver un cuadro de Duchamp. Un zapato con la suela desprendida está más cerca de “El hombre aproximativo” de Tzara que toda la Métrica Española lo está de Tomás Navarro Tomás. La ciencia de los opuestos, era la definición que Alfred Jarry, “Santo patrón de la irracionalidad”, le daba a la patafísica. El doctor Faustroll, personaje de la famosa novela de Jarry, la define así: “La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, la cual simbólicamente atribuye la propiedad de los objetos, descriptos por su virtualidad, a sus contornos”.

Voy a tratar de manipular un postulado que intenta retorcerle el cuello al cisne de los principios de evolución y cambio, efecto y causa. Si aceptamos el presupuesto de que estamos al fin de la modernidad (Apollinaire decía que Jarry corrompió el Renacimiento), y nos metemos en el saco roto de la post-modernidad, se abre la posibilidad de que veamos este paso como un cambio, un avance temporal o espiritual. Estaríamos así de hecho contradiciendo los presupuestos básicos de esa misma post-modernidad. Pero si no caemos en esa contradicción entonces podemos afirmar que la post-modernidad es una pré-modernidad, y que al fin del Renacimiento (modernidad) podemos muy bien encontrarnos regresando a la Edad Media.

El morderse la cola del Dadaísmo, directa consecuencia de las teorías del Doctor Faustroll, no es una forma más de reventarle el hígado a los burgueses (propia de la modernidad),

sino una forma de lograr el estado de perfección absoluta: su propia desaparición. Por lo tanto, Dada introduce lo real en el arte como un hilo entra en una aguja, o el arte en lo real como una aguja entra en un hilo. Borradas las fronteras, el grado cero de la realidad objetiva es su disolución, desintegración.

Malcolm Green, en su Prefacio a la traducción inglesa del *Almanaque Dadaísta* (London: Atlas Press, 1993), señala que los dadaístas buscaban establecer una relación directa entre lenguaje y realidad objetiva, así como, de acuerdo a Hugo Ball, “disolver el lenguaje en el corazón del proceso creativo”. Los dadaístas ansiaban aplastar con fuerza la araña peluda del idealismo de Berkeley, enredar los tentáculos succionadores del racionalismo cartesiano, el idealismo dialéctico de Hegel y su primogénito histórico, la dialéctica marxista. Pero más que esto buscaban aplastarlo todo, desde la primera comunión a la última extremaunción. Rechazar todo concepto de arte a partir del Renacimiento. Y lo lograron, porque como dice Richard Huelsenbeck (*Almanaque Dadaísta*), los dadaístas eran libres para ponerse la máscara que mejor les quedara, hacerse representantes de cualquier movimiento artístico, puesto que no pertenecían a ningún movimiento, menos a Dada.

Sin embargo, la realidad objetiva de Dada muere históricamente a manos de la realidad subjetiva del surrealismo. Lo viejo entierra a lo nuevo como ha sucedido siempre. La historia, línea y punto, busca hacernos creer otra cosa como imagen del progreso. La pregunta que salta entonces es ésta: ¿Progresamos a medida que retrocedemos?

Cuando Breton, en su *Primer Manifiesto Surrealista*, desafía el concepto de progreso, no lo hace para rechazar esta idea en su totalidad, sino en la medida en que ha sido utilizado por el racionalismo neoclásico imperante en la sociedad burguesa, para extirpar lo maravilloso como parte integral, activa, de la vida cotidiana. Así, el surrealismo, como todo movimiento revolucionario, se inscribe en la tradición de cambio y

transformación que se impone desde el Renacimiento, y que al pasar por el irracionalismo romántico del siglo XIX, enfatiza las coordenadas de libertad e imaginación como formas conciliadoras del antagonismo sueño y realidad. Vistas desde este ángulo todas las vanguardias que se originan a la muerte de Dada lo preceden. Dada es el fin de todas las vanguardias, de todos los movimientos, la muerte de todas las ideologías. Podríamos pensar entonces en el fin de la historia, y en el abandono de la realidad, como sugiere el post-modernista Jean Baudrillard en su famoso artículo “Patafísica del año 2000”. Pero para eso tenemos que remontarnos a los presupuestos de Tzara, Huelsenbeck, Ball, Picabia.

Cuando Borges responde a la pregunta de si se considera moderno afirmando que él es moderno porque está vivo, lo que indica claramente es que el concepto de moderno, o modernidad, está enraizado en el concepto de lo actual, lo presente. Siguiendo este razonamiento podríamos concluir que Borges, por estar muerto ahora, es definitivamente post-moderno. Es decir que la post-modernidad empieza con la negación de la realidad, en la medida en que regresamos al estado anterior de Ser. La no-existencia precede a la existencia, predica el Tao.

La modernidad, que se remonta a los albores del Renacimiento, es el resultado de dos fuerzas antagónicas que logran crear la dinámica del progreso y el cambio, gracias a una visión utilitarista del tiempo, la una, y de restaurar la idea de belleza que venía de la antigüedad griega, la otra. La primera produce el auge de la sociedad capitalista. Su empuje económico, sostenido por la competencia y la emulación, da cimiento al traspaso de lo científico a lo industrial. La segunda, en su búsqueda y afirmación del Ser, permite que el mundo racionalista que viene de los griegos a Occidente, determine no sólo una serie sucesiva de patrones de belleza aliados a este concepto, sino que instaure la lógica contradicción inherente a las crisis que conlleva esta búsqueda de lo subjetivo, de lo humano propiamente dicho. Como diría Foucault, se inventa

al hombre cuando ya está pasado de moda. De allí el sentido de contradicción, sinónimo de los patrones de ruptura que alimentarán todas las vanguardias literarias y artísticas.

En los varios siglos en que se desarrolla esta confrontación es el artista el que empieza a perder su puesto de primacía frente al científico y al industrial, representantes ellos de lo que hemos determinado como una de las dos fuerzas antagónicas. Poco a poco vemos desde el siglo XIX en adelante cómo el artista va cediendo terreno en su papel de vanguardia del progreso social, y se va colocando al margen de las circunstancias. La realidad del siglo XX lo encuentra unas veces del lado de una actitud crítica, negativa, la cual se torna irreconciliable con el panorama político y social que vive, y otras del lado servil de los poderes de turno o de los aspirantes a serlo.

Un paso adelante y uno para atrás, es la receta para bailar ciertos ritmos en el trópico. Así el Renacimiento y la post-modernidad. Pero este ir y venir de la vanguardia, de los nuevos, o de la retaguardia, de los viejos, es parte del sistema de contradicciones y antagonismos que, como señalamos, enmarca la modernidad. Ahora bien, si nos apoyamos en la idea del filósofo Francis Bacon de que nosotros los modernos somos los antiguos, dado el hecho de que somos viejos frente a los jóvenes griegos, por ejemplo, podemos comprender que el sentido de cambio histórico se altera, y que los parámetros culturales con que aspiramos medir la sucesión temporal no funcionan sólo de A a B a C, sino también en sentido inverso. Es decir que vamos retrocediendo porque el tiempo no es progresivo, y que, si a partir de la modernidad éramos antiguos, en la post-modernidad arriesgamos volver a nuestra infancia. El poeta Jotamario en Colombia me dijo un día que escribía sus poemas para cuando naciera el abuelo. Y no nos olvidemos de Macedonio Fernández.

Este imaginar bicéfalo me lleva a un pensador-científico que a mi juicio es un buen ejemplo de axolotl francés: Blas Pascal. Cuando a finales de la década del 70 empezó a circular

dentro de la jerga científica el nombre de Pascal asociado a un programa de computación, lo primero que pensé recuerdo era que el azar fortuito había venido a sacar del olvido a este filósofo de pensamientos y margaritas de mi juventud. Lejos estaba de imaginarme que no solamente estaba errado, sino que el mismito Blas había creado una máquina matemática de suma y resta, la cual en sus técnicas complementarias para restar abría las compuertas para operaciones similares en los computadores modernos. Así, en su calidad de científico Pascal se adelantaba a su tiempo en el siglo XVII y se metía de bruces en el flamante mundo de la cibernética. Sin embargo, este ser que tiene una pata grande metida a todo lo largo de la modernidad que va del Renacimiento a nuestros días, tiene la otra de lleno en la Edad Media. Pascal, en sus Cartas, sostiene la tesis jansenista que, según San Agustín, señala el papel determinante de la gracia divina sobre el comportamiento humano. Esta manera de pensar y creer lo puso frente al humanismo jesuita, que con sus ideas de universalidad y educación, estaba a la vanguardia de los procesos de desarrollo de la modernidad. Asimismo, su irracionalismo religioso, enraizado en el pensamiento medieval, logró ponerlo en pugna directa con el racionalismo cartesiano. El mismo Descartes, quien lo visitó en su casa, no podía entender esta dualidad de ser y pensar. “El corazón tiene sus razones que la razón no conoce”, respondía anfibiamente el filósofo.

¿Estaría viendo Pascal la película al revés? ¿Las causas después de los efectos? Pascal es ejemplo de que no necesariamente el pensamiento científico se alinea con lo espiritual, ni que avanza progresivamente.

Si bien la polémica entre antigüedad (entendida como pré-renacentista) y la modernidad, se extendió por varios siglos, hoy en día la confrontación entre modernidad y post-modernidad no ha durado más que unas pocas décadas, y ya no solamente es obsoleta sino que según los post-modernos está perdida para los modernos, para siempre, excluido definitivamente el progreso. La fugacidad de esta polémica, de este cambio tan

trascendental, nos permite incluir de nuevo al tiempo ahora como factor determinante (y condicionante) del pensamiento, pero no de una manera constructiva, progresiva, como querían los modernos, sino en forma destructiva, aniquilante. Y esta concepción del tiempo es medieval. Digamos entre paréntesis que no es extraño entonces que hoy en día, en vez de leer a Cervantes volvamos a leer novelas de caballería, de entretenimiento. La industria editorial precede a la literatura. Podríamos casi ver reflejos del anti-intelectualismo medieval en el post-moderno.

La filosofía post-modernista, reaccionaria y anárquica, fragmentaria y caótica, fuera de órbita y de centro, consigue como asidero real la negación de la realidad. Pero ya no es la negación del objeto por el objeto mismo como quería Dada, incluido aquí el lenguaje como objeto y el objeto como lenguaje, sino la negación de la realidad del objeto por medio de la realidad de su imagen, lo cual nos lleva a una “solución imaginaria”: la realidad virtual.

Juguemos ahora a las preguntas: ¿De dónde proviene, que es, la realidad virtual? Respuestas posibles:

La realidad virtual es el fantasma de la realidad objetiva.

La realidad virtual es la negación de la realidad objetiva a través de un engaño de los sentidos.

La realidad virtual es la afirmación científica de que la realidad subjetiva puede ser realidad objetiva.

La realidad virtual es el espejo en que se observa la mimesis.

La realidad virtual es la realidad misma, metáfora de opuestos idénticos.

Los animistas medievales sostenían que toda forma material de la realidad posee un alma, así las plantas o los terremotos. Es indudable que esta forma de pensamiento está más próxima a la

idea de la realidad virtual que podemos crear si mezclamos las respuestas anteriores, que a la de la realidad objetiva. La única diferencia está en que el acercamiento ahora no se hace por la imaginación y su aliada la fe, sino por los métodos y medios científicos. Y de vuelta estamos festejando con Pascal.

Perdidos los límites de tiempo y espacio dentro de la realidad virtual, esta realidad nos permite actuar completamente desprendidos de ella, en un mundo irreal, diferente. Es decir que podemos inventar los sueños que vamos a soñar tan fácilmente como los espacios que vamos a habitar; podemos leer el libro que no vamos a escribir o componer el cuadro que no vamos a pintar. La libertad es máxima porque no vamos a ninguna parte al ir a todos los sitios. Los dadaistas no buscaban otra cosa.

Veamos, para concluir, algunos de esos sueños de realidad virtual post-modernista que inventamos junto con sus pesadillas:

El poeta, el narrador, espera que lleguen los aplausos antes de escribir su obra. Es decir que hace y culmina su carrera literaria antes de aprender a escribir. El pintor ve sus obras en el museo antes de ejecutarlas. El escultor se apodera de todo el espacio sin mover las manos. Se puede ver el fin sin necesidad de que haya un principio. En el post-modernismo el gusto por la aclamación pública se hace obligatorio tanto para los artistas como los escritores. Hay que darle el mayor gusto al burgués y a los demás. Todo se banaliza quedando no una esencia espiritual sino una excrecencia real, mejor dicho, virtual. El sesgo lírico de Miró, o en su defecto el vitalismo pictórico de Pollock, se traducen en chisguetes de colores en los grandes y vacíos platos de los restaurantes. La CocaCola no tiene ningún mensaje, da lo mismo tomar Pepsicola. “La poesía tiene que ser hecha por todos”, dijo Lautréamont.

La creencia medieval de los estragos del nuevo milenio, que señalaba catástrofes inmensas, colapsos cósmicos, vuelve a estar presente frente a lo impredecible de la mano oscura del

terror: las bombas no pueden ocultar las calaveras de la plaga, de la peste negra. El poder militar más grande de la historia humana se enfrenta contra un pueblo de mendigos miserables. El hombre de las cavernas utiliza piedras bioquímicas contra los hombres de la iluminación. En la post-modernidad son los rostros del medioevo fanático los que se enfrentan contra los triunfadores de la modernidad. R. H. Moreno Durán dijo recientemente en una entrevista: “Una vez desaparecidas las ideologías lo que queda es la tolerancia o el fundamentalismo”. No mucho de esto tiene que ver con los empujes de cambio que preconizaba la modernidad, más bien nos señala los vericuetos oscuros y extraños de la Edad Media.

Días atrás recordaba con mi amigo, el poeta Jotamario, a un mendigo que existía en nuestra ciudad de Cali, y a quien llamábamos “el loco” Guerra. Resulta que “el loco” Guerra estaba totalmente loco de día, pero totalmente cuerdo de noche [manes de Pascal]. De día recogía limosna dando la bendición de mesa en mesa y meneando el cuerpo con una frasecita: “A bailar, a bailar, que el mundo se va a acabar”. Cierro con esta idea relacionada con la danza macabra este texto, que si en suerte le toca ser post-modernista, entonces su realidad será virtual y por lo tanto dejará de existir al poner aquí punto final.

AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA: DOS PERSONAS DISTINTAS Y UN SOLO IDIOMA VERDADERO

Hacer un balance comparativo, así sólo sea generacional, entre dos campos literarios diferentes es siempre un alto desafío. Y en el caso de las tradiciones que se cruzan y se enfrentan de la poesía española y la latinoamericana, las circunstancias de proximidad cultural las tornan tal vez más complejas. Uno de los primeros obstáculos es la tendencia a comparar críticamente desde el punto de vista de logros y fallas estéticos, colocando a uno de los dos en situación privilegiada.

Otra dificultad es delimitar las líneas históricas que les corresponden, considerando los momentos de mayor cercanía y los de alejamiento. Entran aquí los factores sociales que en el caso de España están marcados por el quiebre de su ser contemporáneo, en pleno auge del siglo XX, impuesto por el triunfo del fascismo franquista, que retrocedió el reloj a casi el siglo XIX. En Latinoamérica la disparidad educativa y social, y la presencia de una secuela de caudillos y dictadores, crearon un camino lleno de parches y huecos, donde la luz es visible sólo por la inmensidad de las sombras.

Estas circunstancias históricas permitieron que se hiciera más hondo el distanciamiento de nuestras culturas, en la medida en que hoy en día es difícil encontrar un poeta latinoamericano que esté familiarizado con el hacer poético en España y viceversa. Y no digamos de la crítica, ya que esta, pobre de por sí, es prácticamente inexistente en América Latina con respecto a la nueva poesía española. En España, donde hay cierta circulación de autores latinoamericanos, gracias al empuje de dos o tres editoriales, de vez en cuando se pueden leer críticas en los periódicos, y unas cuantas antologías recientes han ayudado a un mayor conocimiento. Sin embargo, esto no es suficiente para remediar el problema de ignorancia mutua.

El presente trabajo es sólo una muestra de una investigación que espero completar en un futuro próximo, y que en su ala latinoamericana está casi completa en lo que le es pertinente. No así en la contraparte española, la cual apenas empiezo a indagar, y que espero concluir en un futuro próximo. De ahí entonces este incipiente desbalance crítico que ahora presenta, y que se remediará pronto, obviamente.

Veamos entonces algunos aspectos preliminares de este trabajo en progreso.

La poesía latinoamericana se abre al siglo XX como heredera de la presencia edificable del Modernismo, movimiento literario que empieza a ver luz a finales del siglo XIX, y donde la materia es palabra y el espíritu, música. Prefiguran estos poetas fundadores todas las diversas corrientes en poesía que se afirman hasta nuestros días. Recordemos que José Martí (1853-1895), apóstol de la acción, va a liberar sus versos para que encuentren en el poema, no sólo la belleza intrínseca a ellos, sino al hombre mismo latinoamericano, en busca de libertad, pero también de afirmación de ser. A la pregunta de si existe una poesía latinoamericana, pregunta que no es nada retórica, debemos responder desde el pensamiento de Martí, que edifica lo latinoamericano. José Asunción Silva (1865-1896), entre brumas y sueños, logra inaugurar en el albor y el ocaso del romanticismo una poética que desafía la quietud con el movimiento que la integra. Va en ella ya la semilla que podrá germinar en la imagen surreal, así como en la imagen depurada, casi desprendida de su referente dado su alto contenido musical.

Julián del Casal (1863-1893) pasa de la imagen parnasiana, adherida a sus superficies, a la imagen que exalta la impureza de la ciudad, el asalto a los sentidos que conlleva el mundo moderno. Rubén Darío (1867-1916) tocará todas las cuerdas de la poesía, abrirá todas las puertas, hasta las que están todavía por abrirse. Es uno en todos los poetas latinoamericanos y españoles de su tiempo, pero no para anularlos sino para acrecentarlos.

Sin embargo, Leopoldo Lugones (1874-1938) pondrá un pie adelante con sus imágenes que desafían el sentido, así como los sentidos, razón de la sin-razón de lo sonoro, su *Lunario sentimental* desobedece a los patrones de la forma clásica, tanto como a lo previsible de los contenidos. Julio Herrera y Reissig (1875-1910) hace de la palabra una nave independiente, donde fuerzas que van hasta el límite de lo perceptible mueven ese mar siempre cambiante del poema.

En España es indudable que la presencia de Juan Ramón Jiménez y la de Antonio Machado van a ser capitales para lo que será ruptura, continuación y apertura de la poesía española en el siglo XX. Era costumbre de Juan Ramón de equipararse con Rubén Darío, en la medida de gestores del modernismo en el idioma español. Este equilibrio no está bien balanceado cuando vemos que Jiménez se va a introducir más en el siglo XX que Darío, que su obra abre nuevas fronteras iluminando lo que ya era el postmodernismo, y presagiando formas que buscaban limitar con las vanguardias, al menos en lo que respeta al uso del lenguaje como sujeto del poema. Lo mismo podríamos decir de Machado.

Aquí podemos encontrar entonces una diferencia, donde el poema es conciencia de una realidad presente para la flamante poesía española del siglo XX, mientras que la latinoamericana, siguiendo las líneas que ya señalamos de Lugones y Herrera y Reissig, se introducen en caminos un tanto diferentes.

Tal vez es el chileno Vicente Huidobro (1893-1948) quien salta primero fuera del marco del Modernismo gracias a la luz creacionista de su inteligencia. Sin embargo, es imposible situarlo sin sentir que casi en sus mismos años, otro poeta está construyendo su mundo al lado. Es César Vallejo (1892-1938) quien desborda la inteligencia para llegar al ser, al sentimiento. Para Huidobro la palabra crea una realidad otra, realidad del poema creado. De allí sus premisas: “El poeta es un pequeño Dios”; “No cantéis a la rosa, oh poetas, hacedla florecer en el

poema". En Vallejo la palabra abre huecos a la realidad aparente, y por ese vacío ascendemos a la realidad de lo humano. Para él Dios es un pequeño poeta, triste. "Yo nací un día que Dios estuvo enfermo, grave", nos dice.

El ultraísmo de Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Juan Larrea, y entre los que podemos incluir a un joven Jorge Luis Borges, es la respuesta española a la aparición violenta de las vanguardias europeas, en las que ya están inscriptos los poetas latinoamericanos antes citados. A pesar de que no son muchos los logros de este movimiento, su presencia es fundamental para que se fortalezca la generación del 27, donde se van a acumular tal vez los nombres más importantes de la poesía española del siglo XX. Lorca, Cernuda, Guillén, Aleixandre, Salinas, Alberti, es sólo el comienzo de una lista que no por archiconocida no deja de seguir siendo admirable.

Pablo Neruda (1904-1973) hace los caminos de ida y vuelta en la poesía latinoamericana. Desde sus poemas de amor en su juventud modernista hasta la afirmación de la sencillez en sus *Odas elementales*, su obra poética quiere tocar todos los registros, devorar y regurgitar todas las corrientes poéticas de su tiempo. Clara y oscura, ella toda es un edificio barroco, aunque no sea barroca en sí, poema por poema, como es el caso de la poesía de José Lezama Lima (1910-1976).

Si contrastamos la obra de Vallejo con la de Neruda, tal vez podamos ver todo esto con mayor claridad. Para Vallejo la vida está en el sentimiento, en la encrucijada de lo comprensible y lo incomprensible. En Neruda la vida está en la pasión, en las manos que agarran, y se agarran, de la tierra. Vallejo busca un espacio interior que se dibuja y desdibuja simultáneamente. Neruda, muy al contrario, busca un espacio que señale los orígenes internos de lo que está en la periferia. Es el ruido del mundo en Neruda, su silencio en Vallejo. Poesía en acción en Vallejo, daga a lo de adentro, poesía escarbadora hasta el dolor más intenso, intolerable. En ella no hay reposo porque su centro

se abre, se divide. Vallejo se enfrenta a la naturaleza. Neruda obra como la naturaleza. Poesía de la acción, Neruda busca el centro para que florezca lo imperecedero. El país de Vallejo se divide en “trilces” iguales, el país de Neruda reside en la tierra.

Es necesario señalar este momento de la poesía escrita en español porque marca el punto máximo de intercambio, de influencias mutuas que los benefician por igual. “Lorca y Neruda fueron una inundación”, me decía una vez el poeta Fernando Charry Lara. Ambos son presencia total, apabullante. No por otra cosa Juan Ramón Jiménez los tenía siempre en la mira de sus odios. Sin embargo, este mismo Juan Ramón abría las puertas a los poetas jóvenes que en Colombia se unían bajo el nombre de “Piedra y cielo”, y en Cuba la revista *Orígenes*, madre santa de una de las tradiciones poéticas más vigorosas de América Latina, tenía en su centro el nombre de Juan Ramón, inspirador del ya mencionado Lezama Lima, de Eliseo Diego, Fina García Marruz, etc. Sea este el momento de recordar la figura importantísima de María Zambrano, en Cuba y en México, y su fe en la poesía como forma complementaria de la razón y el conocimiento.

Otro desprendido del Modernismo, bajo la tutela ahora de Antonio Machado y Alfonso Reyes, Octavio Paz (1914-1998) es el poeta que más atención llamó sobre él en su tiempo, gracias a que fue un poeta multifacético. En él todas las tendencias tuvieron acogida, todas las formas fueron ejercitadas. Surrealista ecléctico, podríamos calificarlo sin temerle al oxímoron. Experimentalista tradicional, anarquista democrático, su dualidad contrastante es vertiginosa. Su poesía, arma para el conocimiento, centro de una continua reflexión sobre la vigencia y el poder de la palabra, busca en el encuentro de contrarios la unión de todos los contrarios.

Si el Modernismo, como dice Borges, dio libertad al poeta desde el punto de vista de lo formal, el surrealismo vino a darle libertad desde los ángulos de lo vital, entrecruzando

sus coordenadas de amor, libertad y poesía. Enrique Molina y Juan Sánchez Peláez son dos de los más importantes poetas surrealistas latinoamericanos, al lado de otros como César Moro (1903-1958), Aldo Pellegrini (1903-1973), Emilio A. Wesphalen (1911-2001) y los poetas del grupo chileno surrealista Mandrágora: Braulio Arenas (1913-1988), Jorge Cáceres (1923-1949). Pero desde la semejanza se hace patente también la diversidad, porque si Enrique Molina trae la fuerza de la palabra en un viaje febril, desbordado, por el poema, haciendo luz y estallido la oscuridad de la imagen, Juan Sánchez Peláez opone la fuerza depuradora de la imagen para hacerla habitar el misterio, siendo uno de esos casos raros en poesía de poetas que saben afrontar el peligro de vivir la realidad de su imaginación.

Un poco distantes del surrealismo, aunque deudores de su benéfica presencia, Gonzalo Rojas y Álvaro Mutis también se complementan en sus diferencias. Rojas, poeta de palabra fuerte, acerada, hace de la dureza sustantiva del español su virtud, permitiéndonos sentir que en él resuenan la voz vibrante de Vallejo y la música de Darío. Mutis, extraerá su fuerza de la flexibilidad sintáctica del español. En él resuenan Neruda y el encantamiento de sus adjetivos, así como los efectos sonoros de Silva.

Es en este momento donde se empieza a abrir la brecha que separará por años las dos tradiciones poéticas, impidiendo que se nutran mutuamente como lo habían estado haciendo hasta ese momento. El surrealismo ya no será una fuerza de renovación en España. Quedará en las imágenes de Luis Buñuel y sus ojos cortados con cuchillas, en los relojes derretidos de Dalí, en los trazos de una infancia recuperada de Miró, pero no en el hacer literario, que ahora gracias al cepo impuesto por la dictadura católica y ultraconservadora de Franco, hace de la poesía española una voz en el exilio, y un lamento cristiano, tal vez por las culpas de la República, y donde apenas unas pequeñas y tímidas voces dejan traslucir su acento crítico, imponiendo una poesía de corte amoroso, religioso, solemne, donde predomina

una retórica clasicista, fácilmente criticable. Nombres como José María Pemán (1898-1981), Dionisio Ridruejo (1912-1978), Leopoldo Panero (1909-1962) y Luis Rosales (1910-1992) resumen estas diversas y confluentes tendencias. José Hierro y Blas de Otero practican una poesía social el uno y existencial, religiosa el otro.

En busca de una liberación de estas ataduras sociales, religiosas y estéticas, un grupo de poetas tratan de renovar el medio literario con una poesía que rescata la aproximación a la realidad, la poesía como conocimiento, como se la ha señalado. Son ellos José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Ángel González y Francisco Brines. Sin embargo, con la excepción de Gil de Biedma, los otros poetas no encuentran amplia receptividad en América Latina sino muchos años después.

Muy por el contrario, en América Latina el panorama poético es muy amplio, imposible resumirlo en unas líneas. Sin embargo, es importante señalar aquí la presencia de Delmira Agustini de Uruguay (1886-1914), poeta dejada de lado por algunos, pero que está en el centro de la poesía latinoamericana, salvaguardando la tradición. La chilena Gabriela Mistral (1889-1957), lo mismo, y qué decir de las más jóvenes como las argentinas Olga Orozco (1929-1999) y Alejandra Pizarnik (1936-1972). Al citar a esta última, inquietante poeta, quien extrae la piedra de la locura al lenguaje, debemos recordar que ella, así como el poeta Francisco Madariaga (1927-2001), poeta de río, publican sus primeros poemas en la revista *Poesía Buenos Aires*, que dirigían Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983) y Edgar Bayley (1919-1990). La presencia de esta revista y de los poetas que incluyó es capital en la historia de la poesía latinoamericana.

Momento de combustión social, política y cultural en América Latina y el mundo en general, La década del 60 ve el resurgimiento de las vanguardias en muchos de los países latinoamericanos, producto esto de que los movimientos

literarios vanguardistas no habían alcanzado a una mayoría intelectual, ya fuese por represiones políticas y religiosas o por problemas ligados a la falta de buenos sistemas educativos.

Así surge en 1958 en Colombia, el nadaísmo, uno de los movimientos más importantes de esta época. Con tono desenfadado e hiriente eclecticismo, los poetas nadaístas se enfrentan a la realidad social, religiosa, política de Colombia, tratando de combatir la violencia endémica de este país con la violencia de sus versos: Gonzalo Arango (1931-1976) proclama que los nadaístas son “geniales, locos y peligrosos” y se adscribe a la “nueva oscuridad”.

*Los Nadaístas invadieron la ciudad como una peste:
de los bares saxofónicos al silencio de los libros
de los estadios olímpicos a los profilácticos
de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres
de sur a norte
al encenderse de rosa el día
hasta el advenimiento de los peones
y más tarde la consumación de los carbones nocturnos
hasta la bilis del alba. (Gonzalo Arango, Los nadaístas)*

Gracias al nadaísmo y a la ya visible rebelión masiva de los 60, otros grupos empiezan a emerger, entre ellos “El techo de la ballena”, en Venezuela, donde resuena la voz de Juan Calzadilla (1931), poeta que traerá lo cotidiano como surreal a la poesía venezolana, ese ciudadano “acosado por la jauría” del mundo moderno; y el grupo ecuatoriano de los “Tzántzicos”, preocupados no sólo por la libertad formal del poema sino por la libertad total del hombre.

En esta década del sesenta va a primar en muchos poetas, un tono conversacional, de imagen atrevida, casual y surreal en el poema. Son poemas que atraen las fuerzas de lucha que

se suceden estos años, ya sea por adhesión a lo político o por rechazo a sus ataduras, las cuales se reflejan en el rostro de las luminarias de cine, en la filosofía de la calle de la música popular, en ese ir por los callejones de la ciudad exaltando un nuevo panteón de lo plástico, lo superficial, como burla de las instituciones, de los ejes de poder. Los primeros poemas del colombiano Elkin Restrepo buscan este ángulo, así como los del ya citado Jotamario Arbeláez o los del chileno Raúl Barrientos. Si damos un vistazo hacia los poetas más jóvenes podemos ver como esta línea poética va a tocar a poetas como Alexis Gómez Rosa, Roger Santiváñez o Edwin Madrid. Sin embargo, y guardando las diferencias de aproximación a lo poético, están temáticamente ligados a poetas neobarrosos como Néstor Perlongher o barrocos como Eduardo Espina, donde también prima el humor.

Pero no todos los esfuerzos en poesía en la década del 60 van hacia lo que se ha designado también como neovanguardias, dado que otros poetas siguen una línea más conservadora, que deviene altamente importante en el desarrollo de la poesía latinoamericana, ya que están entroncados directamente en la tradición. Poetas un poco mayores, nacidos en la década del 30 que van a surgir también en los 60, atienden a las premisas de un poema más formal, incluso de línea clásica. Pienso en Eugenio Montejó (1938) en Venezuela, Giovanni Quessep (1939) y José Manuel Arango (1937-2002) en Colombia, Oscar Hahn (1938) en Chile, para citar unos pocos. Debo señalar aquí que algunos de los poetas que atendieron a la línea neovanguardista en una primera etapa, han buscado luego una poesía más formal, depurada, ejemplo de esto es el poeta ya citado Elkin Restrepo.

Es indudable que frente a esta polarización va a surgir una línea alternativa, que tomando el impulso de las vanguardias reflexiona sobre el poema, es decir, no trata de abandonar los patrones ciertamente más formales en poesía al tiempo que busca una imagen no tradicional, de contacto directo con lo real. José Barroeta es uno de estos poetas, que extrae lo mejor de los

momentos de choque de los grupos beligerantes venezolanos de los 60 para transformarlo en un hacer poético de profunda reflexión sobre el ser y su existir. Es el poeta de “El arte de anochecer”, su arte poética que por contraste nos ilumina toda su poesía. También debemos pensar, guardando las diferencias de países y circunstancias culturales, en Luis Osvaldo Tedesco, José Watanabe, Juan Manuel Roca, Antonio Deltoro, Gonzalo Millán, Iván Oñate, Marco Antonio Campos.

Son los poetas denominados “novísimos” en España los que siguen en esta década del 60 y comienzos del 70 la tradición de ruptura que es lugar común en poesía. Enfrentados a una realidad convulsiva, poetas como Pedro Gimferrer, José María Álvarez, Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix y Ana María Moix, Antonio Colinas, Jenaro Talens, Jaime Siles, Justo Jorge Padrón, Luis Antonio de Villena, Miguel D’Ors, José Luis García Martín, señalan una dirección más abierta para la poesía española, ampliando sus márgenes de lecturas hacia la poesía mundial, rechazando la tradición católica, incluyendo algunos elementos de las vanguardias: en definitiva, es este un intento de modernizar la poesía española. Sin embargo, el choque no es tanto con la generación precedente sino con lo que resta de conservadurismo en España.

Debo concluir que hay muchos puntos coincidentes entre la poesía española y la latinoamericana que se deja conocer a partir de la década del 90. Los “poetas de la experiencia” en España tratan de alejarse un poco de los novísimos, pero prácticamente no lo consiguen, alineándose más bien en una corriente conservadora, antibaudelairiana, la cual también surge en América Latina, y no digo esto como crítica negativa, muy por lo contrario, las vías de rescate e incorporación de una tradición siempre serán novedosas en poesía. Es posible decir que en poesía mientras se avanza, se retrocede.

Las distancias entre las dos tradiciones poéticas se mantienen, y aunque algunos intentos de acercamiento han dado relativos

frutos, gracias a los festivales poéticos y a la presencia en España de tres o cuatro editoriales que tímidamente publican poetas latinoamericanos, poco es lo que se conoce de la poesía actual en España en América Latina. Al contrario, los años de alejamiento han creado una resistencia a la lectura mutua, si no un rechazo a los presupuestos de ellas, a sus logros.

CITA CON ÁLVARO MUTIS EN ESTAMBUL

Siempre habrá sitios a los cuales no nos será permitido llegar, libros que no podemos leer así estén a nuestro lado por toda una vida, mujeres u hombres que sólo el sueño nos permite acariciar. Creo que aquí, en este territorio de lo imposible, están las llaves que nos permitirán acceso a la obra de Álvaro Mutis. Obra que, como el lector podrá comprobar, decanta una amarga derrota. Sin embargo, la vida, signada por la muerte, se afirma en cada uno de sus poemas, en sus obras en prosa que comulgan con ella. A diferencia de los aztecas, quienes lo acompañaron en los altiplanos de México por muchos años, Mutis se enfrenta a lo inevitable de la muerte sin caer en la celebración, y logra que su mundo no sea triste, sea vital, aunque desesperanzado, ardiente en la consumación de esa misma derrota.

Es por esto que hay una enorme sencillez en el pensamiento poético de Mutis, la cual lo aparta del mundo contemporáneo que ve su esencia en lo complejo. Es la sencillez de quien ve directamente la realidad. Nada de subterfugios, de mamparas barrocas, de encantos verbales. Poesía cristalina, no oscura, repito, que, si bien transparenta un intenso dolor, una desolación que se remonta a la infancia, no hace de ese dolor un sacrificio, una pasión, sino un arma de vida, un canto y una exaltación frente a lo irremediable. Como consecuencia de esto, no es posible ver a Mutis en alianza con otros escritores latinoamericanos que fueron su generación: Mutis es diferente.

Es un misterio a ojos abiertos cómo hacen los poetas, los escritores, para escribir sus libros. Recuerdo en mis días en México, allá a principios de la década del 70, que Álvaro estaba fascinado por un texto de Luis Cernuda, "Historial de un libro", donde el poeta español revisa desde un ángulo autocrítico el hacer de su obra poética. Este lento y penoso proceso de factura del poema lo intrigaba profundamente, y reflexionando sobre ello me confesó que él sabía que su propia obra era y siempre sería fragmentaria. He allí una de las imposibilidades a las que me refiero: nunca hubo punto final para Mutis.

En mis largos años de extensas charlas con Álvaro nunca le pregunté cómo escribía sus libros, y no sé si esto lo haya revelado en las múltiples entrevistas que le hicieron. Yo no quería interferir en el misterio que a veces venía en sus palabras en referencia a su quehacer literario: “No sé de dónde salieron esas cosas que estoy escribiendo”, me dijo un día con respecto a su libro *Caravansary*. Le encantaba narrar que escribía mucho en los aeropuertos, pero que perdía mucho tiempo hablando con gente del común ya dentro de los aviones. “Debe ser porque soy un simpático profesional”, era su excusa, aunque la verdad era un hombre que amaba a la gente, no importa que fuese muchas veces “políticamente incorrecto”.

No lo sé de cierto, pero me atrevo a conjeturar que su obra salía de un lento proceso de pensamiento y gestación. Y a pesar de que era un fervoroso amante de los surrealistas desde su juventud, de todas las vanguardias, escribía como un poeta del siglo XIX, atendiendo a la prosodia, a la compostura sintáctica, a la ordenación clara de las ideas, aunque por supuesto evitaba las rimas. Nada de juegos o malabarismos verbales, aunque se reía a carcajadas de “La masmedula” de Oliverio Girondo, joya de la vanguardia literaria en Hispanoamérica. La fuente de su poesía era la búsqueda de comunicar al lector un pensamiento propio, altamente complejo en su sencillez.

Por esos días de México, en el 70, me atreví a enseñarle unos poemas míos que formaban parte de mi libro en preparación “El poeta de vidrio”. Uno de ellos tenía un verso recurrente donde Alvaro encontró un molesto sonido cacofónico entre vocales y consonantes. Luego de confesarme que había intentado reparar este supuesto daño al poema sin lograrlo, me contó una anécdota con respecto a su poema “Cita”. El primer verso dice “Y ahora que sé que nunca visitaré Estambul”. La cacofonía de este verso en “que sé que”, incrementaba al máximo por el verso siguiente: “Me entero que me esperan...”, se forma por la repetición de la vocal *e* 11 veces en ellos, logrando un sonido desagradable. Debo señalar que Mutis era un fervoroso melómano, con una inmensa

cultura musical y un oído finísimo. Esta lamentable disonancia fue captada de inmediato por su amigo Gabriel García Márquez, quien según le reveló después pasó largo tiempo buscando solución a este problema fónico y tampoco pudo resolverlo satisfactoriamente. Mutis concluía, reflexionando sobre esto, que la literatura tiene una sola forma de expresarse, y que esa forma está de acuerdo a una verdad intrínseca, que no se puede falsear la realidad de un verso para hacerlo mejor, y que el poeta debe obedecer a la verdad de las cosas.

Podemos ver así que Mutis se aleja de los postulados creacionistas que buscan “crear” el poema como algo aparte de la realidad, o los diversos vanguardismos donde el fluir de la imagen arrastra el poema a soluciones imprevistas, o donde el encuentro fortuito de las palabras da origen a la idea que enhebrará el poema. Esta posición lo acerca a las palabras de Pablo Neruda cuando dice “Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”. Y aunque su desafecto por el Neruda estalinista y arrogante político era manifiesto, no por eso dejaba de reconocer la magia inmensa de su poesía, la cual había sido fuerte inspiración en sus años de aprendizaje.

Debo enfatizar aquí algo para que se vea con más claridad al ser Mutis como poeta y escritor. Dicho lo anterior, lo paradójico era que Mutis gozaba enormemente de los juegos de la imaginación surrealista, con los abismos sintácticos de Raymond Roussel, con los “cubiletes de dados” de Max Jacob. Y esto se explica porque su corazón estaba siempre abierto a la experiencia humana, aunada a la experiencia literaria, no importa que apareciera disparatada y absurda, con tal que conllevara un alto grado de sinceridad.

John Updike, el conocido escritor norteamericano, dice en su formidable ensayo sobre la obra de Mutis “The lone sailor”, que Mutis y Hemingway coinciden porque “promulgaban un estilo de vida” con su obra literaria. Valga esta precisa observación para señalar que tanto la poesía como la prosa de Mutis se

conjugan en una sola obra, avalada por su propia vida. Tal vez el escritor suizo-francés Blaise Cendrars sea un buen ejemplo de esta alianza, porque en Cendrars no sólo vemos la fijación poética aunada a la necesidad del viaje, sino la aventura en el hacer de la vida y la escritura. Poco hablaba Mutis de Cendrars con los críticos, y sin embargo recuerdo extensas charlas que sostuvimos sobre este “hombre fulminado”, por lo intenso de su vida. Proust y Dickens eran también sus preferidos, aunque los críticos vean, obviamente, a Conrad y a Melville.

Sirvan estas divagaciones para destacar aquí la inmensa cultura literaria, histórica y musical de Mutis, sólo comparable a mi juicio con la de Jorge Luis Borges. A finales de la década del 80 conseguí invitarlo a Cincinnati y allí, para sorpresa de los académicos, demostró en sus conversaciones casuales que conocía la literatura europea mejor que ninguno de ellos, yo incluido, ya fuese en francés, que dominaba a la perfección, o en español y portugués. “Pero si van a hablar de la señora Kristeva yo de eso no sé nada, por favor”, se defendía. Debemos recordar que Mutis nunca terminó el bachillerato siquiera.

Creo que fue allí en Cincinnati donde reveló, por primera vez públicamente, que el discurso “Brindis por la poesía”, pronunciado por García Márquez en Suecia durante el banquete de recepción del Nobel, lo había escrito él a petición de éste. Esta noticia causó conmoción entre algunos de los académicos presentes, incrédulos de sus palabras. La sencillez y jovialidad de Mutis ocultaban para ellos su grandeza y lo veían como alguien muy inferior a García Márquez.

He afirmado antes que frente a la generación de escritores latinoamericanos que lo acompañaron durante las décadas del 60 y 70, Mutis se perfila como un escritor diferente, no sólo en lo que respecta a lo intrínseco de su obra literaria sino al contenido ideológico y social que la reviste. Una rápida ojeada nos permite señalar diferencias tangenciales. Julio Cortázar recurre a lo altamente intelectual, así como a lo fantástico, mientras en

Mutis_predomina la aventura, el viaje, sin visos_intelectuales. Mario Vargas Llosa es altamente realista a diferencia de Mutis donde la imaginación juega un papel fundamental. Y así, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Donoso, etc., recurren a lo barroco, al juego de la inteligencia. Lejos está Mutis de lo denominado como “realismo fantástico o mágico”.

Gabriel García Márquez era tal vez el más cercano a él por amistad y nacionalidad. Ahora bien, si revisamos las prosas y poemas tempranos de Mutis, a finales de la década del 40, podemos ver que estos textos están más cerca de lo que sería García Márquez a posteriori, y que para ese entonces éste estaba bastante distante de sí mismo, es decir del escritor que obtiene fama mundial gracias a “Cien años de soledad”. Un tono existencial acompaña los primeros cuentos de García Márquez. Amigos desde esa época podemos ver que el impulso literario de Mutis toca profundamente a García Márquez, como éste mismo lo ha reconocido. Coinciden al alinearse ambos en una literatura donde predomina totalmente la tradición española en América, exenta del influjo de las culturas indígenas o africanas, pero la diferencia está en el espíritu de descubrimiento y conquista que encontramos en García Márquez, producto de las crónicas virreinales, mientras Mutis está de lleno en una España derrotada por la burguesía al final del siglo XVIII y comienzos del XIX, época del “despotismo ilustrado” y de la invasión napoleónica a España. Monárquico y reaccionario, Mutis me dijo un día categóricamente: “Nosotros estamos ahora peor de lo que estábamos antes de que se fueran los españoles”. Todo lo contrario de García Márquez que afirma el poder criollo, el espíritu bolivariano. Esperanza y desesperanza, he allí la diferencia.

A mediados de la década del 90 traté infructuosamente volver a invitar a Mutis a Cincinnati. Recuerdo que en los preparativos de su estadía en esta ciudad le pregunté si le gustaría asistir a un concierto en el Music Hall de la ciudad, donde no sólo estaría un destacado director de orquesta mundial, sino que

arquitectónicamente era uno de los más bellos de los Estados Unidos. “No, me dijo rotundamente, nunca voy a estos teatros porque están repletos de señores y señoras burgueses”. Yo me reí, sorprendido, pero comprendí porque Fidel Castro dijo una vez que si algo lo unía a Mutis era que ambos tenían en la burguesía un enemigo común. Como Borges, Mutis también se distanciaba de la democracia por considerarla un problema de la estadística. Estados Unidos no era el país de su preferencia como se puede entender bien.

¿Atendía Mutis el llamado de su casta española donde sobresalía su antepasado, el gran sabio José Celestino Mutis, quien llega a América a finales del siglo XVIII como emisario del Rey para fundar la Expedición Botánica dentro del período del “despotismo ilustrado”? Personalmente no tengo una respuesta clara con respecto a este cuadro ideológico donde se autoretrata Mutis, pero sí estoy seguro de que su concepto de la monarquía no está ligado al triunfo sino a la derrota, a la caída. Es la caída de Constantinopla, según él, el último hecho político que le interesa. Pero también es la caída de los imperios, España, Francia, Inglaterra. Un gran afecto, una solidaridad inmensa por los caídos, poderosos o no, va a marcar las líneas de su obra. Y es allí en la caída donde aparece el reaccionario, el que mira hacia atrás no con ira sino con amor, con inmensa nostalgia.

Regresemos ahora al poema “Cita”, donde el poeta nos dice que sabe que nunca visitará Estambul, pero se entera que lo esperan en una calla llamada Shidah Kardessi. Entonces, es buena hora que nos preguntemos dónde está la calle Shidah Kardessi. Google maps no la registra, Ohrhan Pamuk no la menciona en su bellissimo y proustiano libro “Istanbul”. Kardessi es obviamente un error por “Cadessi”, avenida, pero me ha sido imposible encontrar a Shidah. Me atrevo a pensar que no vamos a encontrar esa calle que Mutis describe con precisión, ni ese cuarto encima de la tienda del oculista. He allí el juego de las contradicciones en la obra de Mutis. Nunca llegaremos a ese sitio donde se consume nuestra vida, ya que el poder de la poesía

nos transporta a la realidad de lo imposible, a ese sitio que no está. Profunda paradoja donde quizás escuchamos, al fondo, la risa de Dios, como pronosticaba Quevedo.

Bien sabemos que el viaje es una forma de dosificar y, quizás, domesticar el exilio. El continuo desplazarse por sitios y lugares oculta el hecho de que si algo quedó detenido en nuestro interior en algún momento de la vida, ya no regresaremos a él, y sin embargo es allí donde se resuelve nuestro destino, la razón de ser que nos alienta. Mutis lo ve claramente en su poema “Exilio”:

*Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,
un espeso remanso hace girar,
de pronto, lenta, dulcemente,
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,
ciertos días, ciertas horas del pasado,
a los que se aferra furiosamente
la materia más secreta y eficaz de mi vida.
Para concluir luego:
Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrescatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde...*

Detengámonos un momento en el verso que dice: “Y mido la irrescatable soledad de lo perdido”. Vemos que la fuerza con la cual Mutis adjetiva el verso nos permite salir de su esencia incomprensible para ver al desnudo “lo perdido”, en su dolorosa magnitud, unido al verso siguiente, lapidario: “Por lo que de anticipada muerte me corresponde”.

No por ser diferente Mutis se separa de la tradición en poesía. Por lo contrario, es un poeta tradicional en lo más innovativo de la palabra. Me explico. Dentro de la poesía colombiana Mutis rinde homenaje a algunos de sus mayores, entre ellos León de Greiff, poeta que revela la fase más

vanguardista del modernismo latinoamericano. Pero asimismo guarda distancia con la generación que lo precede, denominada “Piedra y cielo”, quienes seguían los postulados de “poesía pura” de Juan Ramón Jiménez. Gracias a su conocimiento del francés, sabemos que se había educado en Bélgica, y su amistad temprana con el poeta Jorge Zalamea, llega de muy joven a los surrealistas y a Saint John Perse. Perse es un poeta francés del trópico americano, viajero y exiliado perenne, en fin, un alma afín, con un lenguaje exuberante, en cierta forma cercano al de de Greiff. Esta abundancia del lenguaje lo excede, necesitado como estaba Mutis de mayor concisión en el poema, y aquí vemos que la presencia de Neruda se hace palpable, así como la de Cendrars. He citado poetas, pero debo repetir la presencia de Proust, Celine, Conrad, Melville, Dickens y muchos más. Mutis respeta la literatura, su tradición. No olvidemos que es un poeta sembrado en el siglo XIX. Recuerdo sus palabras de afecto por Paul Claudel, un poeta que mi generación miraba con recelo por su catolicismo a ultranza, conservador.

Uno de sus poemas, titulado “Cada poema”, deviene un arte poética para Mutis. No sólo en cuanto a contenido sino en su forma. Una lectura rápida nos da de inmediato una serie de palabras que estarán constantemente en su vocabulario poético. Todas ellas marcadas por su carácter negativo, por su proximidad a la muerte. Basta enumerarlas: plaga, inundación, sepultura, clínicas, naufragio, derrumbes, invasión, amargura, hastío, ciego, noche, ceniza, matadero, sombras, condenados, funeral, sudario, agonía. Los títulos de sus primeros libros son también muestra de esto: “Los elementos del desastre”, “Los trabajos perdidos”, “Reseña de los hospitales de ultramar”. Mutis me recordaba un día que el concepto que se tiene regularmente del trópico es de lo paradisíaco, y que para él la verdad es que el trópico es maligno, destructivo, y en cierta manera infernal. Decía esto respaldado por su experiencia vital, ya que, debido a sus trabajos de joven con líneas de aviación, con compañías petroleras, le había tocado recorrer Colombia de arriba abajo.

Sólo ese paisaje en el Tolima, Coello, en la tierra de sus abuelos donde pasó muchos de los tiempos de su juventud, salía de este cuadro terrible para afirmar ese lugar “detenido” que citamos anteriormente en su poema “Exilio”. Ya antes había escrito en su famoso ensayo “La desesperanza” estas líneas:

“Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suelo creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos que más pertenecen a lo que suele llamarse en Sudamérica la tierra caliente formada en los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tienen que ver con el verdadero trópico. Tampoco la selva tiene relación alguna, como no sea puramente geográfica y convencional, con lo que en verdad es el trópico. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en soñoliento zigzag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilancia de la marea de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza. Este más bien pudiera ser el trópico.”

Frecuente en la obra poética de Mutis es el tono de canto funeral que tienen sus poemas, y que bien vemos en “Cada poema”. El tono de oración, de letanía se encuentra en muchos de sus poemas, unas veces invadiendo todo el poema, como en “Moirologhia”, y otras, sólo alimentando el poema en su parte final. Hay aquí algo que podemos señalar y es que este carácter de invocación del poema lo torna colectivo, nos envuelve y logra que el lector entre en el proceso de oración que conlleva su lectura. Afirma esto ese lado profundamente humano de Mutis,

tal vez la parte más secreta de lo que él sencillamente llamaba “su lado de simpático profesional”.

Admirador del poema en prosa, desde Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, hasta Max Jacob y Oliverio Girondo, etc., Mutis encuentra en esta forma híbrida la posibilidad de unir sus necesidades estrictamente poéticas con la prosa. Ya desde sus obras de juventud hasta la madurez de sus últimas novelas cortas, la poesía traspasa los lindes de la narración para incrustarse en el relato como una forma de exaltación del texto. De la misma manera consigue introducir lo narrativo en el poema, lo cual lo lleva a las formas primigenias de la poesía. Confusión de los críticos que no pueden asir su obra sin caer a un lado u otro. El mismo, a veces, contribuía a esta confusión diciendo que sus últimas obras en prosa no eran realmente novelas sino fragmentos de los recuerdos de Maqroll, su personaje casi alter ego. “Tienen que compararme con Vargas Llosa para ver que yo no soy un novelista”, decía.

Obviamente los críticos no veían que el énfasis de Mutis estaba en la naturaleza fragmentaria de su obra, lo cual era para él absolutamente importante, y no en la factura propiamente dicha de sus novelas cortas. Atendiendo a esta inquietud de si la saga Maqroll era o no una serie de novelas cortas, decidí un día hacer un seminario con mis estudiantes de doctorado en la Universidad de Cincinnati sobre la novela corta. Nos basamos en las proposiciones precisas que da el crítico y narrador colombiano José Cardona López en su valioso libro “Teoría y práctica de la nouvelle” para estudiar la factura y composición de la novela corta, y gracias a ello pudimos comprobar que la estructura narrativa de sus novelas es perfecta, y que Mutis, fuera de ser un gran poeta, era también un completo novelista.

He dicho obra fragmentaria y lo afirmo de nuevo: La obra de Mutis no tiene punto final. Siempre quedarán viajando en nuestra memoria sus versos, los personajes de sus novelas, pero por encima de ellos Maqroll, mirando hacia un lugar que no

conocemos desde las gavias. Vuelven a mi memoria hoy los días de mis encuentros con Alvaro en diferentes sitios y lugares, en aviones o carreteras, en restaurantes o bares, en nuestras casas, en la calle, sitio de siempre de la poesía. Vuelve el día en que me dijo, mirando hacia otra parte, que había encontrado una lápida en un cementerio cuyo epitafio decía: “No era aquí”.

POETA (DE PASO) EN NEW YORK

Esa parte de Nueva York que es una isla está destinada a viajar por la geografía y el tiempo, esa parte que es un río se detiene para darle a Heráclito la otra cara, y esa parte que es tierra de continente corre por la imaginación de los puentes y los subterráneos. Composición inestable, Nueva York aparece frente a nuestros ojos en los más diversos sitios y parajes. La podemos encontrar en una escultura de árbol plástico en medio del desierto de Utah, en una calle de Cincinnati que se llama precisamente “esto no es Nueva York”, en los poetas harapientos y enmochilados de Boulder, en el jazz y los blues de Chicago, en los rascacielos de tanta ciudad entrometida en los valles y planicies de este país inmenso, enfebrecido. Nueva York va con nosotros a donde quiera que vayamos, basta sólo verla una vez y ya nos la llevamos auestas como un delfín o un papagayo, da lo mismo, aleteando.

Como todo poeta que se respeta un poco, yo he andado para arriba, para abajo, esas calles de Nueva York jalándole las hierbas y las hojas al viejo de Manhattan, comiendo del duro alpiste del verso de John Ashbery, acariciando los roñosos edificios por donde se escapa la figura de Henry James, dándole al tejemaneje del verso bíblico y gangoso de Ginsberg, contando los pasos diminutos y los corbatines de Martí, viendo los reflejos de la orfebrería de Wilde mientras saca pañuelos de seda hasta el hartazgo de las señoras, huyéndole a la Parca que se llevó a Dylan Thomas y a Frank O'Hara, recordando que fue en Manhattan donde John Dos Passos dio mil pasos para llegar al cielo de la vanguardia y se quedó en 1919, bramando de furia y sonido por las calles de Wall Street con la bragueta abierta como cualquier Henry Miller capricorniano, tapándome la nariz para no oler la trementina de Andy Warhol o los oídos para no sufrir los alaridos de sus políticos o los ojos para no ver las tonterías de Norman Mailer, o las colas de espera para la tortura de la

risa forzada en el Ed Sullivan Theater con David Letterman y sus payasos de realismo capitalista. Yo he caminado, pues, por Nueva York dándole pataditas a un perro caliente hasta verlo zambullirse en las letrinas y oír luego la chirriante algarabía de las ratas disputándose; con camisa limpia y pantalones de vaquero me he enfrentado a la tormenta de cemento que se nos viene encima por los lados del Rockefeller Center; estremecido he sentido cercano el silbido de un escupitajo de chino en el barrio oloroso a salsa de soya y aceite de ajonjolí ardiente; he visto el baile de los espaguetis y las pizzas napolitanas en medio de las muchachas que ya van engordando de a poco; me he enfrascado en una conversación bizantina y deliciosa con un griego de Astoria; he oído el ruido bronco de malas palabras en hindú, pakistano, árabe, puertorriqueño, cubano, cambodiano, africano, griego, y paro de contar cuando me encuentro en ese lugar de Queen's donde se agolpan entre chorizos y empanadas un medio millón de mis paisanos de la buena violenta Colombia, y allí me pongo a leer el periódico con las piernas cruzadas y añado más muertos a los muertos y más políticos a las pulgas y más militares a los micos y más prostitutas a los proxenetas y más torturas a las torturas y más café con leche, estoy llegando a la revolución sin patas, qué carajo, dejo el periódico y veo con impaciencia que alguien lo utiliza para envolver el cuchillo o un kilo de cocaína, y me voy derecho a ese sitio que debería llamarse "La caleñita sabrosa" para meterme de cuerpo y de cabeza en los pliegues de un tamal de cerdo y pollo, y me olvido de que estoy en Nueva York, como si fuese posible.

Pero uno empieza a cansarse de Nueva York con el tiempo, se le van gastando las suelas de los zapatos o las imágenes. Falo, falocéntrica, machona y machista, la ciudad se erige varonil hasta el aburrimiento, y ya con los días y las horas que se repiten como en relojes sin manecillas no sabemos cómo llamarla, y la sola idea de escribir un poema me aterroriza. Imagínense ustedes, escribirle un poema a Nueva York, hablar de Harlem y de los negros bullangueros, remedar el aullido del viento por entre

los rascacielos, la caída de las torres hasta la osamenta, atraer la muchedumbre en versículos metálicos, correr con los metros y las rimas a caza del tren subterráneo hasta que se convierta en laberinto endecasílabo, dejar unas anáforas como si fueran patas de palomas en los techos, deconstruir en hipérbaton las calles del Village, aplastar metáforas para que vuelen como moscas en un bar de Soho, llenarse el buche de sinalefas a las puertas de New York University, tirar versos en paracaídas desde el Empire State, y peor que todo esto, irse de parranda a los metederos del “sabor”, por los lados del Uptown, para conseguir un toque de influencias y otras yerbas en los ritmos de Willie Colón y Charlie Palmieri y Richie Ray y Celia Cruz, o creer que a punta de encabalar los versos podemos hacer el amor en las sábanas del Plaza.

¡Qué despropósito! Nueva York lo que quiere es silencio. Que caminemos con plumas en los pies por sus calles. Que no soltemos una palabra buena o mala. Que tiremos al mar nuestros hostezos y que estornudemos debajo del río. Que no le lancemos interjecciones a la Estatua de la Libertad ni congojas por la mueca que le dejaron los terroristas. Que caminemos por el Parque Central como si fuéramos hijos de Antonio Machado. Y que no hagamos todo ese ruido que vino a hacer García Lorca con sus duendes y sus gitanos. Yo por eso no le escribo ni siquiera un verso a Nueva York, ni mayor ni menor. Tal vez, sí, a esa Nueva York que me traigo a Cincinnati, cada vez que vuelvo, una Nueva York pequeñita, simple y sencilla, como un pajarito del Espíritu Santo, de cemento.

EL PAPEL Y LAS PALABRAS

Debo implorar la paciencia del lector por volver a ciertas peculiaridades recurrentes a mi quehacer literario: la primera, el dejar resbalar la experiencia personal, lo autobiográfico, dentro de los terrenos cuadrículados de la crítica, de la reflexión. Especialmente en este nuestro estrecho mundo de hoy, irreflexivo, donde lo personal importa poco; y la segunda, la de querer expresar siempre la imagen barroca del río con dos bocas, de donde se desprende la paradójica idea de que al afluir en un algo inmenso, innombrable, estamos en las vertientes de otro algo también inmenso e innombrable.

De la primera pienso que todo escritor sabe que es ineludible; de la segunda valga una anécdota de dos personajes que me regala la memoria de mis días en Cali: la del “loco” Guerra, quien pedía limosna en calles y bares mientras daba la bendición, escudado en un discurso inconexo, inentendible, que iba del Sagrado Corazón a la Virgen María; y la de la viejita que recogía cajetillas de cigarrillo por las calles del centro y por la plaza de mercado. Uno estaba sentado en un bar o yendo y viniendo por las calles, oficios de poeta, cuando de pronto, allí enfrente, los ojos del “loco” Guerra empezaban a bailar con su absurda y patafísica letanía. Por otro lado, deslizándose como una sombra más que vestido negro sucio, empolvado, las manos arrugadas de la viejita se adelantaban al patear de nuestros zapatos y conseguían la cajetilla de cigarrillos perfecta, *Pielroja*.

Qué buenos jugos de guayaba literaria podría extraer nuestra habilidad verbal de la combinación de rezo incoherente y papel tirado en la calle; de los acuerdos metafóricos entre bendición y desecho, despropósito y realidad, entre los iconos del Sagrado Corazón y la Virgen María y el emplumado rostro “pielroja”, entre lo que se nos impone y lo que de hecho existe: culpa, penitencia, expiación, profanación, consagración, desatino, todas esas palabras de allí desprendidas servirían para empezar

a componer, desde ese pentagrama, la sinfonía patas arriba de nuestra historia nacional colombiana.

El “loco” Guerra, en su delirio sacrosanto, producía algo de temor, de susto, en los desprevenidos transeuntes, y quizás también en los prevenidos intelectuales que endulzábamos el café con las gotas amargas de Silva, las astringentes acuarimantimas de Porfirio, o los mamotretos de Greiff. La viejita de los papeles, con su ser mugriento, provocaba una sensación de repulsión, de asco. Este par de vasos comunicantes y comunicados por nuestros saltos metafóricos eran parte real del folclor interno de la ciudad: los papeles de ella servirían para estampar en poesía las inmaculadas concepciones de él, era nuestro deseo. Pero toda realidad tiene su propia realidad, como pensamos cuando vemos un cuadro de Andy Warhol en el museo o una salchicha colgando de una piola en la puerta de una carnicería.

El “loco” Guerra, lo comprobamos tiempo después, era en verdad el hombre más cuerdo que pueda pensarse, menos cogito que Descartes y más digital que Pascal, el dinero que recogía a diario lo llevaba a su casa para alimentar su familia y ahorrar para mandar a sus hijos a la universidad. La viejita de las cajetillas, y esto lo vimos con nuestros ojos en el célebre bar de Efraín, separaba el papel de estaño del papel suave y blanco que venía en el interior de las cajetillas, y con éste último hacía pequeños paquetes que vendía a buen precio a los fumadores de marihuana, que ella misma surtía. No vivía tan mal la viejita de las cajetillas, quien los domingos, día de asueto, se peinaba elegante, se vestía bien luego de un buen baño, y a gozar de la vida a la calle volvía. Efraín, riéndose a las carcajadas, aseguraba que era muy buena, alma caritativa con los necesitados.

Recordar esta anécdota me lleva de frente a la realidad dual de nuestro país, la que todos vivimos ya sea en las nostalgias cristalizadas del exilio o en la candente presencia de los que a diario la viven. Nada hay más sorprendente que la bonhomía de

nuestra gente, ese firme y sólido compromiso de entregarse a la amistad y al afecto por los demás; pero asimismo la violencia es nuestra marca de fábrica, y por medio de ella podemos llegar a los extremos. El “loco” Guerra, amparado en la demencia, y la viejita de las cajetillas, camuflada en la mugre, necesitaron de los extremos de su imaginación para alcanzar una vida normal, donde la profanación y el delito eran los únicos caminos viables.

Confundido, con deseos de explorar mundos, de buscar nuevos horizontes cuadrados, me fui de Colombia en el año 69 para luego regresar sólo esporádicamente, aunque siempre prendido a esa presencia de dos mares y tres cadenas montañosas. Ni acto de fe, ni de esperanza o caridad, ese ser colombiano, chicle en el zapato, es también el alfiler que fija al insecto que somos contra una superficie de sueños, pesadillas y realidades. Aquellos años anteriores a la inauguración de mi exilio, eran los años en que todavía le tirábamos piedras a las palomas, los años en que ya todo lo habíamos dicho, lo habíamos oído, o esperábamos haberlo escrito; eran los años de una revolución que iba y venía, con patas de liebre, de cangrejo, sin patas en fin y simpática en los periódicos; los años en que un chiste, una salida rápida en la mesa del café, en el bar, en la calle, sonaban como monedas de oro cayendo en el empedrado; años en que al humanismo prometéico le tirábamos, encendidos, los fósforos de palo de Eróstrato; los años en que uno por uno éramos muchos cayéndonos de risa sobre los aturdidos transeúntes, risa que iba y venía, la risa loca de monjes sueltos. Y era la Cali de salsa y zarza, de murga y bulla, y estábamos en el centro del mundo, aunque para muchos el mundo estaba en otra parte.

Pero me fuí un buen día que se prolonga hasta hoy. Por mucho tiempo pensé que lo que buscaba con huir era claridad, comprensión, acercamiento, que tenía que salir de Colombia para poder continuar adentro. Era el dolor de no querer ver más, de no oír más, dejar que el tiempo remendara los rotos en los pantalones. Hoy pienso que el exilio nos permite ganar tanto

como perder, pero en direcciones que no podemos precisar. Hoy me pregunto, ¿gana uno en claridad de visión del país desde el exilio? No lo sé a ciencia cierta. Aunque en un país tan encerrado en sí mismo como Colombia, el salir de él abre nuevas perspectivas, gracias a la comparación y el análisis. Sin embargo, dada la complejidad de sus problemas dudo que podamos ver la realidad con mayor precisión que los que adentro se quedaron. Porque los que estamos fuera hemos cristalizado ciertas zonas del afecto y el odio, las hemos detenido en un tiempo pasado que no existe y que se proyecta en un futuro inexistente. Sin la virtualidad del presente no podemos modificar las coordenadas de nuestro tiempo vuelto memoria e imaginación. Tal vez allí está la clave, ¿pero cuándo empezaremos todos, los de adentro y los de afuera, a recordar para dar paso a la imaginación creadora?

Quiero hablar de Colombia desde la perspectiva del amor, lo cual conlleva el riesgo de hacer el ridículo frente a nuestros queridos amigos escépticos, sarcásticos, cínicos, de romper con la tradición de rabia, ira, frustración, desesperanza, y por qué no, odio que se desprende cuando revisamos nuestra historia republicana, justificada ella por la difícil verdad de que somos un país que no ha aprendido a quererse, desde los días independentistas en que esa gallina clueca de nuestra historia, el General Santander, puso el huevo de la serpiente, para dejarlo allí frito con la imagen de Ingmar Bergman. Nuestro ser histórico, manipulado por las clases de poder, es el de un ser fronterizo, casi invisible. El país verdadero no aparece en la historia más que con el número de sus muertos. Aprendimos de la distancia, del desafecto, el odio como respuesta, y cuando conseguimos una presencia un tanto visible echamos al cesto todo lo que teníamos, no importaba si era bueno o malo. Las constituciones del siglo XIX se iban a la candela como los escritos de Caro y Cuervo, se tachaba la prosa y la retórica de Marco Fidel Suárez como si fuera el Catecismo Astete, los discursos de Silvio Villegas limpiaban los traseros nadaístas como los versos de Guillermo Valencia, los que despreciaban a

Silva lo hacían con tanta vehemencia como los que se burlaban de Barba Jacob, y no hablemos del zafarrancho de los políticos. Hay que empezar de nuevo. Fundemos otro país con los pocos que quedan, era la consigna. El odio como respuesta, la violencia contra la violencia. Nos olvidemos por completo que en todo ese paquete que odiábamos y quisimos tirar a la basura iba una parte de lo mejor que éramos.

Sin saber cómo ponerlas en función del beneficio común hemos dejado de lado muchas de nuestras cosas buenas. Tal vez no teníamos salida en aquel entonces: el país necesitaba una respuesta negativa como forma del cambio, de la rebelión. La consigna era burn, baby, burn, pero así como los negros de los guettos norteamericanos, nosotros nos quemamos a nosotros mismos, y en lugar de construir, como era el objetivo, aproximamos el país cada vez más a las fronteras de la destrucción. Las profecías del nadaísmo se cumplían para horror de los mismos nadaístas, como lo dejó bien claro el poeta Jotamario en uno de sus lúcidos ensayos. Tal vez la rebelión, ahora que lo negativo es la norma, es buscar una respuesta positiva, conciliatoria, para salvar al país. Gonzalo Arango, antes de morir, había llegado a esta misma conclusión. Probablemente esa era su otra forma de ser profeta. Cada quien tendrá que dar algo de lo suyo para que los otros tengan algo. La verdad es simple pero tan compleja frente a los ojos del poder. Lo humano en busca de lo humano, como era la consigna de Gombrowics.

El canibalismo de algunos políticos encargados de la cultura, capaz de devorarse los órganos de Bach, los cornos de Mozart o los sobrados de la Última Cena, no nos debería asustar. La filosofía del currulao o la metafísica del mapalé que defienden, traza ciertas coordenadas que están en relación íntima con nuestra costumbre de denigrar de lo que no nos gusta en el país o de poner las cosas en plan de choque violento. Es como si no tuviéramos salida. La proclama violenta de lo que resta de los guerrilleros no puede ser más justa, todavía piensan algunos.

¿Lo es la rabia, la frustración de un soldado? ¿El odio satánico de un paramilitar? No lo sabemos, tal vez porque cada mañana nos despertamos con la utópica esperanza de que la noche se hizo para que ellos se autoeliminaran, desaparecieran por completo, o que un rayo milagroso los sacara así del mapa, para siempre. Pero, ¿nos vemos a nosotros mismos, en ese sueño, como seres violentos, partícipes de la misma tragedia y no simples espectadores, hacedores de guerra y no de paz?

Nuestra historia literaria está llena de cadáveres exquisitos desde nuestro pasado colonial hasta nuestro milenio presente. Desde el magnífico don Hernando Domínguez Camargo hasta algunos de nuestros poetas y narradores contemporáneos todos han sufrido su consabido corte de franela literario. La lucha feroz por establecer un canon, por tratar de poner el pie antes de que se cierre la puerta de la historia literaria, coloca los verdaderos objetivos de la literatura en un segundo plano. Si Lezama Lima, al referirse a Martí, dice que éste recibió una tradición y la regresó engrandecida, nosotros, en nuestro afán desacralizador no hemos querido recibir la tradición, a veces por simple desconocimiento. Cuando en 1960, el joven Gabriel García Márquez (contemporizando con la crítica devastadora a la literatura nacional que hacía ya para ese entonces el nadaísmo), le señala al país su mediocridad literaria en su artículo “*La literatura colombiana: un fraude a la nación*”, más que definir una realidad crítica constructiva lo que estaba haciendo era contribuir a la percepción general del país como fracaso literario. Su conocimiento de la literatura nacional era pobre, mal informado. Esa misma actitud se puede ver en el libro *La tradición de la pobreza*, del poeta Juan Gustavo Cobo Borda, aunque con resultados algo diferentes y a partir de un conocimiento más sólido de la literatura nacional. Cobo Borda también sigue la tradición desacralizadora del nadaísmo, pero menos iconoclasta ya que su intención, luego de cortar algunas cabezas prominentes, es la de entronizar nombres, llenar nichos. Su estudio podría verse más como “la afirmación de la riqueza”,

ya que los estudios recogidos allí tienden a establecer un canon a partir de poetas y autores que él considera fundamentales. No obstante, la idea que se maneja en todo el libro es de una literatura nacional pobre, donde sólo se salvan algunos.

Mi intención con estas citas no es despertar antiguas polémicas ya que si de eso se tratara debería empezar a polemizar conmigo mismo, culpable como soy también de tomar posiciones radicales, no con mucha fortuna a veces. Sólo quiero señalar que me parece que ya debemos cerrar esas etapas, pasar a vernos con ojos más positivos, más cercanos a esa otra verdad de lo que somos. Los surrealistas indicaban que era necesario pegarle a la madre mientras estaba joven, y eso lo hemos hecho bien desde Vargas Vila en adelante. Pero ya nuestra madre está vieja, la pobre, y seguirle pegando con un palo y duro en la misma madre sospecho que no lleva a buenos resultados, además de que es algo injusto cuando vemos que la historia de la literatura en nuestro país, joven o vieja, tiene momentos excelentes como la de cualquier otro.

Creo que en vez de construir mafias y círculos de viciosos en el arte del mal-decir, que lleva al mal-escribir, los escritores deberíamos unirnos para combatir, ahora sí, la crueldad best-seller de algunos editores, su entusiasmo para que comercemos el horror que padece nuestra gente, que nosotros también padecemos, para que ferimos en superficies la profundidad de nuestros deseos y pasiones. Lo único que ha podido y puede seguir contrarrestando las fuerzas negativas de la violencia, es la alta calidad de nuestro arte, de nuestra literatura. Esa verdad encerrada en el encuentro fortuito de los paraguas de la memoria, la máquina de coser de la imaginación, en la soledad de nuestras mesas de confección y confesión. Una forma de luchar, repito, es no dejarse vencer por los facilismos que proclaman los consorcios editoriales españoles o latinoamericanos, copias horrorosas de los norteamericanos, cuando no son directamente de su propiedad. Se que es una lucha dolorosa, y a veces suicida. Pero, entonces, qué. ¿Dejaremos que nuestra narrativa la

escriban los peluqueros, que nuestra poesía la dicten los jurados de los concursos?

En Milán, ¡Ay! ya hace varios años, el rostro amable de Colombia relucía en el Encuentro de Soñadores que allí organizó el gran y nunca olvidado Ignacio Ramírez; y asimismo, ese rostro salta cada año en las jornadas magníficas del Encuentro Internacional de Poesía en Medellín, en el Festival de Poesía de Bogotá, y en todos los otros encuentros de poetas y escritores, aunados a editores valientes, independientes, quienes festejan amor y esperanza con el papel y las palabras. Ojalá que éstas y todas las manifestaciones de protesta y solidaridad de los escritores y poetas colombianos y del mundo entero, nos permitan detenernos hoy en un presente que ve en el repique de la palabra una respuesta al ruido ensordecedor de los cañones. En la ficción de los papeles de la viejita de las cajetillas vamos a escribir la verdad de las plegarias del “loco” Guerra.

DE LA NUEVA REBELIÓN A LA NUEVA OSCURIDAD: BEATNIKS Y NADAÍSTAS

No podemos negar que los norteamericanos de los Estados Unidos son factor fundamental en el movimiento cultural, político y social del mundo entero desde que se lanzaron a la democracia como triunfo de la burguesía. Y hoy en día con más fuerza, dado el poder que viene del dinero y su aliada la ciencia. Sin embargo, a veces pienso que ellos descubren el mundo cada dos o tres décadas. Lo descubren para ellos, se entusiasman con su nuevo hallazgo, lo incorporan como parte de su cultura, y luego lo olvidan en aras de la nueva búsqueda y subsecuente encuentro. Lo interesante de esto es que entonces el mundo se descubre descubierto, bautiza lo que ya existía con un nuevo sustantivo anglosajón y lo deglute como parte de la cultura del momento, o lo mastica como chicle, divertido. Pienso en estas dos líneas confluyentes cuando me encuentro con la poesía de Allen Ginsberg y por extensión, la generación *beat*. Pero antes de seguir con esta especulación intelectual, permítanme ir a la memoria.

Bien recuerdo los días de comienzos de la década del 60 cuando encontré en mis manos, gracias a mis compañeros nadaístas, un ejemplar de la revista *Eco Contemporáneo* que dirigía el argentino Miguel Grinberg, y allí pude leer *América*, uno de los más famosos poemas de Ginsberg, y donde el poeta hacía clara, visible, su homosexualidad. Poco después caería como una bomba, nada extraño en la Colombia de entonces y de hoy, su poema *Aullido* (*Howl*). Poemas que inmediatamente publicaría Alfredo Sánchez en su ya legendaria *Esquirla*, el suplemento literario del diario El Crisol.

Ya desde el primer versículo este poema daba en el centro de nuestra necesidad vital, poética: “*He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, histéricos famélicos muertos de hambre arrastrándose por las calles...*”. Voz de la nueva rebelión que venía del norte, se aunaba a la nueva oscuridad que predicábamos

nosotros, los nadaístas. Allí estaban, en línea, los adjetivos que tocaban nuestra rabia, nuestra angustia, nuestra desolación, pero también nuestra alegría y humor juvenil. Y desde ese momento en adelante Allen Ginsberg fue uno de los nuestros, alguien que nos acompañaba en espíritu y poesía por el camino, en los bares humosos de droga y alcohol, y en el descubrir que Cali no era un pueblo miserable sino una ciudad creciente, y que no éramos un subproducto cultural provinciano, sino los llamados a cambiar el clima cultural de todo el país, “desacreditar el orden”, como era la proclama de Gonzalo Arango.

Es interesante notar que Ginsberg no estaba muy lejos físicamente de nosotros en aquel entonces, porque fue en esos años cuando de visita en Chile, invitado por Gonzalo Rojas de la Universidad de Concepción, dictó su famosa charla a punta de ronquidos, ya que borracho se quedó dormido en la mesa del auditorio antes de hablar; también entre Bolivia y Perú se empaquetó unos viajes de “ayahuasca”, la droga sagrada de incas y aymaras, y si no llegó a Colombia era porque lo esperaban Paul Bowles y William Burroughs en Tánger, o Peter Orlovsky en el famoso *Hotel Beat* de París.

Fue en 1965 cuando Ginsberg invitado a Cuba dice la leyenda le tocó el trasero a Haydee Santamaría y trató de enamorar a cuanto efebo caminaba por las calles de La Habana. Su visita era en ocasión a una de esas fiestas de la izquierda que se llamaban Premio Casa de las Américas. Como invitado especial estaba también de jurado nuestro compañero nadaísta Elmo Valencia, mejor conocido como “el monje loco”. Llamados a concilio, los jurados en pleno, excepción de Camilo José Cela, votaron por la expulsión a Praga de Ginsberg. La postura de Elmo Valencia, que no vale la pena juzgar, dice sí de las vacilaciones de algunos de los integrantes del movimiento nadaísta con respecto a la revolución cubana.

Hablaba al comienzo de esas dos líneas que se encuentran cuando nos hallamos frente a la cultura norteamericana.

Ginsberg y sus compañeros de la *beat generation* no son la excepción. Aunque mucha de la fuerza que viene en su poesía está ligada a William Blake y a Walt Whitman, la experimentación de escritura automática, libre, casual, circunstancial, que predica para ese entonces Jack Kerouac, la cual hace eco en el joven Ginsberg, viene de la vanguardia surrealista europea, de los gritos sin sentido de Dada, de la poesía elástica de Apollinaire y Cendrars, de los viajes al fin de la noche de Celine, o de los aullidos de los expresionistas alemanes, para decir de unos cuantos. Sin embargo, e incluso hasta hoy en día, los académicos y poetas norteamericanos, al referirse a esta época, la ven como producto original de la poesía anglosajona, y si dan algún crédito va hacia Eliot o Pound. Digo esto porque, paradójicamente, hay una crítica al movimiento nadaísta que lo convierte en un subproducto subdesarrollado de la vanguardia *beatnik*. Ignoran estos críticos que los aires de la literatura europea ya estaban en Colombia años antes, que los mismos poetas e intelectuales que se agrupan alrededor de la revista *Mito* habían movido bien los cimientos de la cultura nacional oficial, e incluso que las librerías de Cali, entre ellas la nunca olvidada *Librería Bonar* de Alfonso Bonilla Aragón, traía libros de México, Argentina, Chile, donde se traducían a los poetas surrealistas, se conocían los esfuerzos de un joven llamado Julio Cortázar, o se oía la voz de Álvaro Mutis en la edición en Buenos Aires de su “Los elementos del desastre”, uno de los libros capitales para la formación poética de algunos de los poetas jóvenes. Era más fácil en ese entonces encontrar en una librería de Cali *Ulises* de Joyce que hoy, envenenados como estamos de basura literaria. Entonces, la voz poética de Ginsberg era importante, nos llenaba de infinito gozo rabioso, pero no fue fundamental en la formación de nuestra poética juvenil. Ya Amilkar U y Gonzalo Arango nos habían encantado con sus poemas beligerantes, ya Jotamario se deslizaba por los bailaderos del Barrio Obrero con sus palabras que hacían malabarismos de la prosa a la poesía, ya X-504 viajaba con su ballena al hombro por las calles de Cali encaramado en sus

versos largos y oscuros. Sin embargo, insisto, no podemos negar la presencia de Ginsberg, así como la de Kerouac y la de Henry Miller.

Pasan los años y los zapatos de caucho y a veces de cuero me llevan por los caminos de América de arriba abajo, haciendo de la poesía el diario vivir, y en uno de esos viajes el ir mismo me atrapa en los Estados Unidos, engarzado ya no en el golpeteo de los blues y las noches de Chicago, sino entre los hornos de acero que se apagaban al comienzo de los 80 en Pittsburgh. Y es allí, cantando con sus campanillas orientales, sin barba, de corbata y saco, que veo frente a mí al mismo poeta, ahora Allen Ginsberg, profesor de poesía en el Instituto Budista Naropa de Boulder, Colorado. Ya sus poemas no tienen esa fuerza que recordaba en mi infancia, ya su presencia, con la que tanto había soñado, no era tan importante. Luego de sus cantos y quejidos búdicos, varios poetas amigos me invitaron a una recepción que le daban esa noche, y allá fui, a dialogar con el gran gurú, el líder de la poesía de los 60 y los 70.

Muy formal y discreto Ginsberg me habló rápidamente de sus días en América Latina. Pero cuando le pregunté qué poetas le interesaban de nuestra América, abrió la boca y me dijo que lastimosamente no conocía nada de la poesía de esta parte del continente que, si yo le ayudaba con algunos poemas largos, algo que tuviera el aliento de Whitman, de la *Prosa del transiberiano* de Cendrars, entonces le mandara una traducción literal a Naropa. Tomó un pedazo de papel y me escribió su dirección y firmó, con la grafía que yo había visto en los libros desde siempre. Al salir de la casa revisé el papel de nuevo. Era el mismo Ginsberg, indudablemente. De eso se trata la vida, y por qué no, la poesía.

AÑOS DE APRENDIZAJE Y AÑOS DE OLVIDO

*Sin proponérmelo, La Vida Nueva de Dante inspiró estas líneas sobre mi vida,
que más que nueva deviene antigua.*

Si el poema es una hoja que cae, ¿podríamos decir que la poesía es el aire que desplaza?

Si el poema es el salto de un cucarrón en el cemento, ¿venderá la poesía a ser la luz oscura que se le desprende?

Si el poema es un papel en el bolsillo, ¿será la poesía el roto por donde se escapa?

Preguntas por respuestas, planteamientos por soluciones, tesis por antítesis, la poesía pareciera no querer dejarse reflejar por esas mismas palabras que al fin la crean.

Vuelvo sobre todo esto sentado hoy aquí en mi casa en Cincinnati, mientras pienso en Ud., curioso lector, que ha tenido la amabilidad de venir a leer estas reflexiones del azar que acompañan mis versos. Creo con usted que la poesía cumple una función mayor en la vida de la humanidad, que la antigua disyuntiva entre lo útil y lo inútil ha quedado rezagada para los que comercian con la palabra; pero también siento que todo adorno filosófico aproximativo, interpretativo, sobra. Que decir la verdad sobre la poesía es igual a quedarse en silencio, que lo que supongamos es la poesía no va más allá, en la busca de expresión, de un tiovivo de paradojas.

A cada siglo que se abre el poeta está más solo, y si bien la poesía que lo acompaña no se altera por el golpeteo de las horas y sus días, su condición de poeta, de abanderado en una causa para siempre perdida, lo coloca solitario en el centro del mundo, que no es otro que su mundo compartible. Ser extraño que trabaja mirando por la ventana, como se ha dicho, o tirándose por ella al abismo.

Pero, ¿qué es lo que le pasa a ese ser que un día cualquiera empieza a transformarse en esa cosa que llamamos poeta?

Algunos se arriesgan a creer que es una luna brava que agarró a ese pobre muchacho o muchacha desprevenida en el patio de la casa; o tal vez, en este siglo de química para todo, la falta o el exceso de una vitamina o proteína. Quizás es ese mismo aire que después se mete debajo de nuestra cama y al cual sólo queremos tocar con nuestros sueños.

En 1960, cuando mis bigotes pasaban por pelusa, oí además del traqueteo de las pistolas que cantaban sus muertos a diario en mi barrio obrero de Cali, el repique de los tambores de un grupo facineroso armado de una palabra a la que nunca se le dio ninguna explicación ni la tuvo, Nadaísmo. No venían en caballos apocalípticos porque ni siquiera tenían plata para comprar zapatos, y a falta de papel bond escribían sus proclamas, manifiestos y poemas en papel higiénico. Se decían los profetas de la nueva oscuridad, y se definían como “geniales, locos y peligrosos”. Los Nadaístas no eran muchos pero hacían toda la alharaca posible para asustar y enfurecer a los señores y señoras de la sociedad. La leyenda generada en los dos años de actividad que en ese momento tenían hablaba de sacrilegios al altar de Dios y pactos nunca cumplidos con el demonio, robos de todo tipo, incluso literarios, secuestros de cuanta idea les pareciera adoptable, irreverencias y desobediencia al poder, cárceles y drogas, amor y vino, pero sobretodo, cargaban todos ellos el arma más poderosa que se ha inventado contra el establecimiento: la risa, pero no la risa cortés, aprobadora o cómplice, no, la risa como carcajada atronadora, como bofetada o discurso de Buda, la risa como forma de la perversión, el goce, la locura. Entonces salí de mi casa corriendo, como alma que se lleva el diablo, literalmente, y me encaramé en los parapetos surrealistas, patafísicos, dadaístas, existencialistas, que habían levantado en los bares del centro de la ciudad a punta de palabras donde el sinsentido era la semántica de turno.

Pronto estaba, pues, escribiendo poemas, cuentos o cuanta cosa sonara a latigazo verbal. Recuerdo que lo primero que salió de mi nuevo y desplumado bolígrafo fue una forma en cuento que se titulaba “Cuando se sigue subiendo no se piensa en nada más”. Leída en concilio por mis nuevos amigos les produjo un voto de aprobación, y en círculo me miraron con ojos que declaraban que estaba tan loco como ellos, y que era bienvenido. Otro de los intentos fue un “Diario” que los mismos nadaístas tuvieron que purgar para publicarlo en un periódico local. Mi tono se había subido demasiado. Poco a poco mis versos, buscando convertirse en poemas, se fueron depurando a fuerza de castigarlos con borrones. Uno de estos ojalá refleje para ustedes en algo ese momento:

EXTRAÑOS SERES RELUCIENTES CIUDADES

*Cuando las formas luminosas que se reflejaban en mis ojos tomaban
consistencia corpórea
Y cuando alargando mis manos podía tocarlas
Comenzaban a bailar en mi presencia extraños seres y relucientes
ciudades
Y era difícil escapar de la bella posibilidad de mezclarse con ellos de
perderse
Las noches se sucedían ágilmente saltando las cuerdas flojas de los
relojes
Los mares se estrellaban contra mi cuerpo como tanques amanerados
de la guerra
El sonido del tren desatornillándose de risa ante la presencia ineludible
del descarrilamiento
Las máscaras ocultando los rostros desconocidos de dios
Los gritos de las paredes ante la herida de los cuadros*

*Oh extraños seres
Oh relucientes ciudades*

El mundo se me está viniendo encima con toda su algarabía

— Salteadores de autos en caminos como caminos hurtándose lo
profundo de la noche
Muchachas de bluejeans como bluejeans puestos a escurrir en las
alambradas
Nadaístas desenfrenados acuchillados en las esquinas como esquinas
de una moral sin salida
Pederastas recogidos por el viento como instrumentos de viento
solitarios dentro del humo
Cuchillos entrando y saliendo sobre las fascias como fascias de
esqueletos fosilizados
en las pirámides de papelillo
Besos prolongados sobre los parabrisas como parabrisas que han
detenido el encanto de la noche
Médicos corrigiendo heridas como heridas que aparecieron luego de
que todo se hubo consumado
Lágrimas confundándose con el plasma como dolor que se ha plasmado
sobre los rostros de las
vírgenes
Abortos en los teatros como bellas prácticas de teatro futurista

*¿Y qué voy a hacer yo contra todo este mundo que se me está cayendo
encima?*

Nada

Sólo sé que estoy feliz
Que tengo unos pocos pelos en el pecho que bastan para aplacar todas
las balas
Y que te estoy amando
A pesar de todo
Y que te amaré
No importan las citas no concurridas
Ni los gritos al teléfono

Pero no fue ese el primer poema que se salvó de mi feroz autocritica. Un día, sentado en el pupitre que me correspondía en mi colegio de bachillerato, me puse a repasar lo que en poesía podríamos denominar como circunstancial, y de esa mezcla de clases de anatomía, física y biología, a la cual le salpicaba el nombre de uno de mis compañeros, salió una idea que se puso a bailar frente a mí y devino ese mi primer poema:

EL DIA QUE SE ESTRELLO EL MAR

*Me he detenido repentinamente
En el sitio donde se estrelló el mar
Lo he visto triste y reclinado
Introduciendo un pedazo de arena
En la última de sus cavidades articulares
Una pesada polea acciona los destrozos
Un ingeniero agita sus manos dirigiendo la empresa,
—Creo que va a volar
Vuela
Se pierde—
El mar se estrelló ayer por la tarde a la 1 y 15
Me dice José el Periodista
Luego agrega
¿Quieres comprobarlo?
Está bien
Toma tus manos
Llénalas de agua
Lo verás sangrar*

Mi afán irreverente y pendenciero me impulsó a mostrárselo al profesor de preceptiva, quien lo declaró por supuesto inentendible, falto de elementos de “razón”, y por supuesto antipoético, pérdida de tiempo, paja mental. La pagó cara el

inocente profesor porque desde ese momento yo lo declaré imbécil e ignorante, para felicidad de mis compañeros que tampoco entendían el poema, pero no tenían ningún afecto por el maestro, y el apodo de “mango viche” le quedó de perilla, para siempre. Los profesores no saben lo que les puede pasar cuando se meten con la poesía.

Mi estrecha relación con los miembros del movimiento nadaísta continuó por todos esos años, pero algo en mí comenzó a alejarse de ellos. Era algo simple, que no significaba querella o desaprobación, pero que me era importante: distancia. Quiero explicar esto.

Uno de los puntos importantes del Nadaísmo era la búsqueda incesante de publicidad, de autopromoción, para así difundir el escándalo por todo el país, y el exterior como sucedió. Violencia de las palabras y la imagen contra la violencia política, social. Para conseguir estos fines cada uno de los nadaístas se ideaba la mejor manera de estar en los periódicos todas las semanas, sino los días. Era pues necesario alimentar la bestia de las noticias a como diera lugar. Cualquier cosa era útil, incluso falsas peleas internas bien preparadas como maíz para los pollos de la prensa. Y los periódicos y revistas gozaban con este manjar de noticias picantes e irreverentes, este seguir a diario a los equilibristas de la razón y la locura. Yo gozaba y aplaudía esta conducta exhibicionista, pero cuando se trataba de mí la cosa cambiaba. Nada de eso me atraía, y tal vez por un cierto pudor, una timidez o una distancia de la exposición de mi propia imagen, no participaba en estos eventos, mi rostro no aparecía en los periódicos. Horas y horas de lectura en la biblioteca era mi respuesta, mi sitio. Tal vez eso marca mis poemas de esos días, su concentración en la imagen que se oculta a sí misma. Escribo entonces un poema que mereció no sólo la carcajada feliz de mis amigos sino su inclusión en cuanta antología nadaísta se hacía en Colombia o el exterior:

EL ÁRBOL DIGITAL

Era un hombre al que le habían enterrado su mano derecha

*Pasaba sus días metido en una pieza vacía
Donde se sentaba
Los pies contra el ángulo superior de la ventana
Y su mano izquierda sosteniendo un ojo de buey
Por el cual los rinocerontes
Ensartaban su cuerno
Y hacían brillar su corteza metálica*

*Le había dado por ser poeta
Y se pasaba todo el tiempo hablando de la guerra
De tal manera
Que había descuidado su mano derecha
Esta creció lenta y furiosamente
Y sin que él se diera cuenta
Atravesó el mundo de lado a lado*

*Cuando los niños de la parte norte de Sumatra
Vieron aparecer un árbol sin hojas y sin frutos
Corrieron espantados a llamar a sus padres
Estos vinieron con sus gruesas espadas
Y cortaron el árbol de raíz
Un líquido blanco lechoso salió de la corteza tronchada*

*Desde ese entonces
El hombre como un poeta
Siente un dolor terrible
Agudo
En un sitio del cuerpo que no puede determinar*

Tiempos de guerra eran esos, no sólo nuestra sempiterna guerra civil colombiana, que merece la categoría de animal fantástico,

sino la guerra nuclear que se nos vino en octubre de 1962 con los misiles de rusos y americanos, enredados en la rumba cubana. La radio, con sus mensajes a todo momento, nos señalaba los lugares donde nos podíamos esconder a la caída de las bombas: debajo de la cama, detrás de una puerta, en un closet. También se recomendaba cerrar los ojos ante el quemonazo del fotógrafo atómico, y no comer nada porque todo estaría contaminado, especialmente las lechugas, espinacas y berros. Esto último no nos preocupaba porque no incluía las cosas buenas, succulentas. Pensando tal vez en la eternidad de la poesía, escribí el siguiente poema para darle sentido al holocausto:

FLORES DE URANIO

*Llegaron los tres al mismo sitio
Pidieron espumeantes bebidas
Saludaron a la amable concurrencia*

*Llegaron los tres a la misma mesa
Tomaron humeantes pociones
No conocían a nadie
No estaban incómodos*

*Y he aquí
Que cuando los tres se encaramaron
Sobre la cornisa
Sobre la ventana
Sobre el agujero
La mujer de la cantina dijo no se asusten que ellos
eran una nueva flor traída de Oriente*

*Pero cuando descendieron y mataron a toda la concurrencia
Ella dijo antes de morir que no había nada que temer
Que se había equivocado de jardín*

*Que se había equivocado de flor
Y que en vez de traer flores de Buda
Había traído flores de Uranio*

Este poema sí mereció los elogios de mi profesor de química porque lo que yo no sabía, y él me lo señaló bien, era que en verdad existían las flores de uranio.

Yo no sabía tampoco en aquel entonces, pero mis días en Colombia empezaban a acortarse. Todo empezó con unos deseos de ir al otro lado, aunque fuera a la esquina. El movimiento nadaísta continuaba en todo su esplendor y ya tenía tarjeta ciudadana, es decir, la voraz sociedad colombiana empezaba a deglutírselo. A fuerza de marihuana en el Congreso, salsa en la Presidencia, y rock y ácido entre militares y curas, fuera de los convidados de siempre: guerrilla, paramilitares, hampones, y como resultado violencia y muertos por todos lados y sabores, mis compatriotas veían al nadaísmo como algo más en el baile de lo cotidiano, y ya las señoras y señores de la sociedad empezaban a aprender a no asustarse, y muy por lo contrario, a auspiciar eventos nadaístas, patrocinar publicaciones, etc. Mis deseos de cambio estaban unidos a una búsqueda interior que yo sentía cada vez más intensa, más necesaria. Un poema de aquellos días señala con cierta exactitud mis desazones de entonces:

MIS FANTASMAS

*Iba a hablar de mis
fantasmas...
pero
¿cómo puedo
hablar de mis
fantasmas
si no los*

he visto todavía?
Se enreda la sombra
por la trepadora de
mi boca
y me quedo largo tiempo
asomado al infinito
como el perro al cuadro
vacío de la ventana
y sé
que pilas de
fantasmas
podrán brotar de
un momento a otro
como manantial
a su arroyo
y que
a pesar de todo
yo que canto
no podré hablar de mis
fantasmas
sin haberlos visto
todavía

La condición de viajero será desde aquel entonces mi marca de fábrica. Sin tener un barco para encallar decidí un día que con la poca plata que tenía podría comprar un pasaje en avión hasta la frontera sur de Colombia, Ipiales, y allí, sin dinero para regresar, debería echar hacia delante. Y así lo hice. Casi un año de arrastrarme por esos caminos que de Ecuador me llevaron a Chile, me permitió adquirir el aprendizaje y la coraza para continuar el viaje después. Veamos como aparece esto en este texto introductorio a mi libro *A rienda suelta*:

PROEMIO

¿De qué huimos cuando han tocado la campana para que el día termine? Si el viaje fuera uno y otro paso, qué no decir de todos yendo. Pero el viaje es como el sueño, todo se va, y va poblando de unos hilos ligeros que caen del cielo y levantan humo de la yerba verde. El viaje tiene que decir de minerales y noches como ésta. O aquélla, la que endurecida y pintada como un huevo me dijo de la fugacidad del amor en un cerro de Santiago.

Uno tiene siempre dos sueños al alcance de la mano: en uno vamos en pos de algo, en otro somos perseguidos. El sueño es movimiento que interroga el espacio, hostigándolo para ser otro. Y ese espacio de cambio constante acoge el rutinar sin sentido de nuestros pies. Así el viaje dice que todo lugar es el lugar, que dondequiera que estemos no estamos. El viaje nos lleva a nacer en otra frontera, y en otra.

Yo caminé a desgarrones este ir y venir de las palabras que es el camino, le di duro a la sandalia o a los viejos carramplones por el polvo, en esos pueblos, en esas ciudades, en aquellas montañas, al lado y adentro de ese mar, este río, y entre ellas levanté una sola palabra como quien se levanta temprano y busca la botella de vino, el cigarrillo, un pedazo de pan.

Hace muchos años, sentado al pie del carbonero que florecía al frente de mi casa, ví pasar un hombre arrastrando su huida como una carga de trastos viejos. Adónde o de dónde eran las preguntas sin respuesta, y allí estaba él, huyendo para siempre. Mas no era yo quien se quedaba.

Son ahora, en el camino, estos destellos que juega al dado de las combinaciones la memoria, fragmentos de un palpitar por los relámpagos, los que vienen a ella entrelazados para construir el viaje, no hacerlo de nuevo sino de primera vez, como la huida detrás de la almohada o el aguijonazo de un tiempo que en el ver nos despierta.

El golpe fue violento. Nomás poner los pies en tierra extranjera, si extranjero puede llamarse otro país que no sea el de uno en América Latina, para sentir cuán aislados estábamos los colombianos, cuánta soledad se nos había metido por las hendijas de los años. Fue un abrir de ojos a lo humano, como cuando se tiene un hijo. Ese saber que algo se nos desprende del cuerpo para siempre y se integra al ser de los otros. Asimismo, la realidad que dejaba atrás se tornaba insoportablemente transparente. Pasados los años un poema viene a buscar esas claves:

OTRO PAIS

Tan duro le dieron a ese país por todas partes que lo fueron haciendo redondo, y ya convertido en una masa grande daba de bola bola contra sus fronteras. No había quien lo detuviera cuando se iba para un lado, ni para el otro. Rodaba y rodaba dando tumbos cada vez más violentos. Dicen que si alguien permanecía mucho tiempo adentro se olvidaba del vértigo pero pobre del que saliera por un minuto, las maquinaciones del horror nunca lo perdonarían.

Este viaje iniciático también abrió otra puerta intuita por mí pero nunca experimentada en su totalidad: mi amor por las ciudades, que al fin y al cabo son sus gentes secretas, conocidas o desconocidas, la historia que se enreda por calles y avenidas. El olor particular de cada una de ellas, el olor, siempre el olor. Dos poemas vienen a ilustrar lo que digo:

QUITO

A Rafael Larrea, in memoriam

Recuerdo que un bárbaro en Asia dijo que ésta era una ciudad con nombre de cuchillo. Algo hiriente y hermoso. Sin embargo, para mí se trata simplemente de una ciudad donde todos enredan las palabras. Las retuercen de tal manera, las envuelven, las estiran, hasta que hacen una masa como de harina blanca. Entonces la empastelan contra las puertas de madera formando extrañas volutas, semicircunferencias, espirales, estrellas, soles en círculos concéntricos, líneas rectas como paralelas de líneas curvas, acentos, serpientes, granos de maíz, ángeles. Luego pasan unos hombres acaballados en unos sombreros altos y negros que pintan de oro estos moldes. De otra manera no puedo imaginármela, ni más allá ni menos acá de estas formas aventadas.

VALPARAISO

Tal vez tendría una falsa memoria de Valparaíso si no me hubieran sucedido
cinco cosas: Primero, en la cima de uno de los cerros dos hombres
cargan un piano,
y su silueta recortada contra el cielo es la misma música; segundo, en
el malecón un
pescador se ha quedado dormido con varios peces atravesados en el
pecho; tercero,
en la plaza Echaurren una prostituta con un hueco en la frente me dice
de abandonarlo
todo e ir con ella hasta las alturas; cuarto, te busqué por entre los
colores de las puertas
y el ruido de los funiculares y no estabas; quinto, se fue la noche y vino
una mañana
de todos los cielos.

Al regresar, luego de un año, a Colombia, el mozalbete e impertinente nadaísta se había transformado en un ser extraño y distante. Mis amigos me veían como con lentes de larga vista, pero al revés. Gonzalo Arango, profeta mayor del Nadaísmo, me llamó a formar filas de comandante en el movimiento, pero con la sonrisa del que cree haber visto una tercera orilla en el río, me despedí y salí así, el año es 1969, de Colombia para siempre. Venezuela fue el país de salida ahora. Venezuela, otra isla, la Pequeña Venecia. Fui allí para poder saltar de nuevo y me quedé en el intento por muchos años, y en vez de saltar al Sur, mi sueño de entonces, terminé saltando al Norte, gracias al amor y el azar fortuito. Este paulatino cambio creo puede verse en este poema que escribí años después:

STRIPTEASE

A Eduardo Espina

*A veces pienso que la vida lo va desnudando a uno. Yo, por lo menos, me
he
quedado sin ese zapato que caminó por la avenida séptima de Bogotá
una noche
salida del interior de un tiempo adelgazado por las esperas; la
chaqueta de cuero,
de origen dudoso, se despedazó contra el respaldo del bar donde el
bohémio infiel
empalidecía de aguardiente todas las noches; una camisa que no había
pintado Rolf,
el alemán, acabó como trapo sucio en un apartamento de Valle Abajo;
mis pantalones de
vaquero murieron congelados en los páramos de Mérida todavía con
la bragueta en
perfectas condiciones; un roto de bala en el pecho tenía la camiseta a
rayas cuando la
perdí de vista en Puerto La Cruz; los pantaloncillos terminaron*

haciendo cama para Agapi, la gata blanca de Sebucán. Es extraña esta vida que nos desnuda y nos viste de otro, tiempo tras tiempo

Caracas, ciudad de luz y concreto, de montes y tráfico, ciudad encerrada detrás del mar, fue desde ya una de las ciudades de mis sueños. Ciudad para amar y odiar, ciudad para salir corriendo o quedarse para siempre, barroca ciudad sin curvas, sólo líneas rectas, cuadrados y paralelepípedos, como su arte cinético, pensado hasta la locura de la razón. Ciudad amada por Alejo Carpentier, quien podía pasear por ella sus lógicos perros franceses como si fueran chihuahuas. Sin embargo, debo decir que otra ciudad marcó bien mis días de ese entonces. Presionado por dificultades económicas, luego de un viaje largo de casi dos años por este México de tantos rostros y por el solo rostro de los Estados Unidos, a más de Centroamérica, me fui a vivir en una ciudad venezolana, Mérida, trepada en un valle precioso en medio de los Andes. Si el viaje es movimiento, también es quietud, así como la música se alimenta de sus silencios. Y eso fue para mí Mérida: un estar en la posada del paraíso esperando que alguien diga algún día que se ha convertido en morada para siempre. No fue así. Pero los tres años que allí viví me dejaron unos poemas que bien ilustran ese lado del viaje. Veamos este titulado:

BRISA

*El sólo movimiento de una hoja en el limonero puso en actividad toda
la casa
A ras de suelo un leve humo disipó sus sombras y dejó al descubierto el
dulce
ladrillo de los antepasados
El antiguo fantasmero de caoba fue puras risas entrecortadas y pasos
blandos
como guantes
Las vigas en el techo y el soporte de las arañas temblaron como una
trapecista*

en celo de tendones
—Apagada estaba ya la vela en el altar contra el rincón y no se
movía—
Al borde y al centro de una pantalla de adobe habían ahora puertas y
ventanas
en vaivenes de secos golpes y monótonos
Paso tuvo el sol que quedaba restando y sumando por los postigos y los
portillos
En la fragilidad de sus lazos y la corredera del hilambre la hamaca
dijo sí o dijo nó
Corrió veloz la mariposa única hasta el escaño deshuesado y sólido
que esperaba
en el corredor
Y desde allí la ahumada cocina hizo leve muestreo de rescoldos y
cenizas
Viejas ollas en depósito de sentencias y perfumes
Desierto de áridos granos y legumbres florecidas
Leña ya en el musgo y el renacimiento de las parásitas
Tardo hueco del fogón y su encanto
Platos y tazas desportillados por un constante repique de los usos
Pocillos en la pared como una interrogación colgando
Por el patio donde se desvanecía el acento trinitario y el punto aparte
de las gallinas
caminó como un murmullo que no era sino roce y frotación de pieles
desnudas por la hierba
El cielo se sostenía en un meridiano preciso que era una nube gris y
muchas blancas más azul
Fue sólo un múltiple movimiento de pies como las hojas cortadas del
plátano
Un sólo movimiento en esa tarde
Pero al detenerse el limonero
Todo en aquel sitio continuó como antes

Nada queda atrás. Lo arrastramos todo siempre, como aquel
personaje de “El perro andaluz”, así que al acto de escribir se

adhiera el acto de sentir, en un ir y volver constante. Un librito que publiqué en esa época en Mérida, “Los móviles del sueño”, carga estos dos poemas que viajan en esa dirección:

NOSTALGIA

*Hay un alejado ángel
Del chorro primero y abundante*

*Sus alas de velos de color
De fuego
Niegan aguas y ondas*

*Se mece en hoja de talco
Y es lento como si comprendiera
El infinito diálogo de los espejos*

*En sus ojos
A flor de agua o a raíz de aire
La rama de un carbonero
Se humedece*

*Luego vendrá a su cuerpo
La nostalgia
Como hilos ligeros que flotan
En la atmósfera
Por las tardes de otoño*

VIAJERA

*En cuanto a los árboles
Tiene cabellos como batidora de plantas
Sube en sogas por la miel de las raíces
Y en la punta de las hojas es cristal de agua
En cuanto a las noches*

*Camina por el añil en fondo
Dejando humo y sonido como vapor de fuego
Chispa de seno en curva adolescente*

*Es amor de múltiples amantes
Trigo en aire de inigualado desenfreno
Astilla firme en el corazón de los pájaros
Ovulo centro que esperma y desaparece*

*Hada en techos de zinc y asbesto
Muévase como trepadora en cruz sobre la rama
Precisa como gotera a medianoche
Da paso a un nuevo ruido*

*Esperándola estamos los hombres de la tribu
En la danza de abeja con olor a signo
Callados a la espera de palabras
Es a nosotros su más certero desafío*

*Mírala venir de ella en agua
Mírala caminar de ella en árbol
Mírala flotar de ella en noche
Mírala partir de ella en pájaro*

Debo decir que seres y ciudades han marcado mis días, aunque el desierto, la selva, el mar y los ríos están constantes en lo que me resta de imaginación y memoria, esas dos grandes serpientes emplumadas de todo lo que busquemos sea creativo. Estos paisajes naturales, humanos, de nuestra América han venido desde mis pies y mis ojos a mis manos que escriben.

Luego de mis muchos años de peregrinaje encontré un día el amor y la tranquilidad de una ciudad más de ficción que de verdad, Cincinnati, donde me he quedado como tronco anclado en una curva del río. Y es desde ese centro, que no es ombligo ni culo del mundo, que empecé a laborar en el recuerdo para

convertirlo en una forma del olvido, ya que cada vez que lo capturamos con nuestras palabras y lo convertimos en algo literario toda su verdad desaparece. Yo, por ejemplo, transformé a mi tía Chinca, en un poema, y así se convirtió en “una de las cien mujeres colombianas”, según palabras de un antólogo de poesía colombiana:

LA TÍA CHINCA

A Antonio Zibara

Nunca hablé de mi tía Chinca por miedo a su silencio. Recuerdo esas largas oleadas de humo que venían desde la última pieza, la que daba al patio, y que eran producto de sus cigarros baratos. Ella los fumaba allí, en lo oscuro, como quien saluda al infinito. No sé cómo era su voz porque nunca me dijo una palabra de rabia ni de cariño. Tengo memoria sí de sus vestidos negros y de sus babuchas gastadas por un caminar de no sé dónde. Nadie me dijo qué hacía mi tía Chinca los domingos o si tuvo amores secretos, pasiones violentas, encuentros fortuitos. ¿Qué hacía mi tía Chinca sentada sola en el patio? Cuando pasaba a mediodía por la sala, donde toda la familia se reunía a oír las canciones de Pedro Infante, mi tía Chinca dejaba una estela de cenizas y escombros como si lentamente se estuviera deshaciendo. Pero nadie lo notaba, o ¿era yo sólo el que descifraba las manchas que dejaba en el espacio? Dicen que murió pequeñita, como una torcaza, y que con ella enterraron también su silencio.

Cali, esa ciudad que mira hacia lo que está detrás del mar, donde mi infancia se había paseado por sus polvosas avenidas, su río seco, y la miseria de unas palmeras tristes en el centro, vino a resumirse en estas pocas y escuetas líneas:

MI CIUDAD

*Tal vez si de polvo y arcilla
Se volviera a construir la calle,
Si de arena y piedra
Se reflejara del sol la luz que asciende,
Yo volvería a encontrar la palabra luna
De esta mi ciudad de viento.*

*No puedo olvidar que me detuve
En medio de las ruinas de lo que ya era
Una multitud de enigmas indescifrables
Y allí solté en canto
Lo que se iba en sueño
Salté las piedras
De lo que fue tiempo.*

*Tengo clara memoria
De estar allí
Con el amargo de los días idos
Entre los dedos:
Paso de a paso entre fragmentos.*

La selva del Amazonas, donde no me devoró la manigua como en “La vorágine” de Rivera, sino que casi me tragan las arenas movedizas de Tabatinga o me electrocutan las anguilas eléctricas de Leticia. Donde sudé todo lo que ser humano que poco ha trabajado puede sudar bajo un aguacero interminable. Donde soñé ir en una isla por el río que no se detuviera hasta el mar y más, pasó a ser un poema en 4 partes:

DE LA SELVA

A Christof Westenfelder

I

La noche en la selva tiene el sabor distinto de los animales. Ya se han ido los pasos de los tigres en su blanda lana y quedan las uñas arando la corteza de los árboles. No hablemos de pájaros o monos colgando un chillido en el follaje, pero sí de saltamontes en un fluir de élitros alarmados, de murciélagos que hieren el aire con sus alas, de serpientes que tiramos por el piso. La noche en la selva luce oronda la materia atravesada de sus espinas, y todo es un crujir de huesos que se multiplican, de atentas bocas pobladas de colmillos que esperan entre las ondas apenas visibles de los esteros. Una caravana de pieles enmarañadas en la vecindad de la memoria abre sus esferas, y de esos adentros gruesas gotas como árboles se deslizan por el agua. De los animales no regresa más que el carbón hiriente de una mirada. La noche en la selva tiene del sueño y del amor un recuerdo vago.

II

Con la lancha y nuestra torpeza habíamos puesto en fuga todos los peces del chinchorro; con el saludo nos invitaron a la sala oscura de una casa entre los manglares; con un gesto amable aceptamos el café con panela que nos ofrecieron. De allí en adelante todo fue silencio y ojos brillando por las paredes. Y apenas nos despedimos, desde la distancia, los vimos tejiéndonos en el olvido de sus cuerpos por la selva, como si no fuéramos otra cosa que arañas.

III

Tendrían que haberse quedado allí, como nosotros, contemplando las lepidosirenas, esos pedazos de látigo que el agua escondía en huecos de barro, o atisbando al capibara con su hocico enhiesto y los dientes dispuestos a la carga; pero no, ahítos de sol se encaramaron en una isla que iba río abajo, palpitante, y allí limpiaron sus plumas con una parsimonia que sólo el espíritu de lo verde podía soportar. ¿Quién le había dicho a esos pájaros no venir sino ir olvidándonos en el irse de la selva? Obstinados, le lanzamos la garra a la lancha y nos pusimos al trote de las aguas, no fuera que en su ausencia nos dejaran presos en la espesura o en la vecindad de los abismos. Ya dentro del río no había noticia de ellos, tal vez ese deslizarse gastándose de escombros. Para ver pájaros como esos hay que ir hasta la punta, fue lo que le oí al remero. Por eso no quiero que hoy se diga que fue mi impaciencia la que hizo hundir la lancha.

IV

Algo carnosoy subterráneo se nos trepa por el cuerpo para alimentarnos e inflamar velas al viaje en fuga de nuestro barco. Los pájaros cantan a gritos el cansancio de las aguas y el navegante desteje sobre la marcha el éxodo de los días. Con esa raíz que es emblema de la huida vamos trajinando desalados tras la vida.

El desierto de Atacama, ese hilo de arena que va desde los pies del Inca hasta la iracundia de los araucanos, donde hay montañas y abismos de arena para siempre, se vino a poblar con mis pesadillas:

ATACAMA

En cuanto pedazo se había partido la tierra habitaba un ser monstruoso, aunque

invisible. Por las noches dejaba a su paso un hilo como de agua por las dunas y en las mañanas brillaba más que los espejismos. Vivía allí entre esas rajaduras del suelo dolido por los cambios verticales de temperatura, y no se alimentaba más que con la esperanza de volver a ser visible y poder abandonar el perleo inmoderado de la arena. Yo también lo había soñado cerca de Piura, pero fue allí, antes de llegar a Antofagasta, donde su pesadilla me despertó. Por un segundo el desierto fue plano y continuo como la mesa de un billar divino.

Qué decir de ese mar de El Salvador, tierra de amor y sufrimiento. Sólo esto:

ATECOZOLO

*A Alfonso Quijada Urías,
leyendo a Pound en Amecameca.*

Hay una arena negra en una playa cerca de San Salvador. Hay una tarde también con esa arena. Alguien a mi lado mira la eternidad en la playa. Un pájaro cruza el cielo negro envuelto en esa arena. Un niño tira piedras sobre la playa. Alguien llora sobre esa arena. Ya pronto no hay pájaro ni tarde en la playa. Tampoco hay niños sobre las piedras. Sólo esa arena, negra.

Debo concluir aquí con la lectura de estos tres poemas que forman parte de mi libro de viaje en poesía, *Hagion Oros-El Monte Santo*. Este libro recoge mi visita al Monte Athos, la república ortodoxa al norte de Grecia, donde monjes y anacoretas habitan 20 monasterios como ciudadelas paralizadas allá en la Edad Media.

NADA DE MUJER, HEMBRA O ANIMAL FEMENINO

De aquí en adelante ya no habrá más mujeres.
Se levanta el puente sobre la cubierta y ellas allá,
a la distancia, saludando.
No habrá de ellas más presencia, tal vez una llamada
por teléfono, una postal para enviar desde Daphni.
No estarán sus vestidos como banderas columpiándose en las
alambradas.
Ni el roce de un perfume contra la tarde.
Nadie llevará rouge en los labios, el pelo suelto
contra la espalda.
El monte Athos enhiesto será todo Zeus mas no Venus.
Las caderas serán estrechas y el grito de un niño la ilusión
de un pájaro o un cerdo pequeño.
Habrá peces sí pero no el espejo de sus pieles.
Por los corredores de los monasterios no repicará el
taconeo de sus zapatos.
Ausencia habrá de cierto orden, la inefable disciplina que conllevan.
No habrá el silencio que viene con su silencio, ni alegría,
ni rabia, ni tormento.
Narra la historia que un icono de la Virgen, furioso,
le incriminó a la emperatriz Pulcheria cuando
visitaba el monasterio de Vatopedi:
“No sigas adelante, en este lugar hay otra Reina y no eres tú.”
Nada de mujer, hembra o animal femenino caminará entonces por
veredas, montes o el cuartel de los monjes alucinados.
[Cierto es que en Pantocrátoras vi gallinas precedidas de
polluelos y en Docheiariou maullaban gatas por los gatos]
“Sólo con la divinidad es la cópula permitida”, decía el monje
Palamás con su acento de Oxford.
“Sólo en la noche la oración bendice las almas”, decía el eremita
de Santa Ana.
“El sucio”, un aprendiz de monje que a todo huele a la distancia,
ríe en su griego de entredientes y al monje mayor sirve: “No

*hubo ni habrá mujeres en este santuario”, dice.
¿Y cómo sería si ellas vinieran y lo limpiaran todo?, nos preguntamos.
No ver mujeres por días y ya ahí mismo nos hacen falta.
No aquí, decidimos.
Dejemos esto para saber que existen,
y que por ellas existimos.
Lo mismo estos monjes que las ven a la distancia.*

HAZ DE ASCETAS

*Qué tanta cruz y tanto signo
en la iconostasis de la iglesia de la Transfiguración en Pantocrátoras.
Todo aquel que hizo piltrafas del cuerpo para engordar el alma,
camina por estos cielos frescos pintados por Panselinos:
San Antonio de Memfis, padre de los padres del desierto,
sirvió a Dios hundiéndose en la oscura vida de las cavernas;
San Pacomio, modelador de eremitas a imagen y semejanza
de los monjes que son ahora y para siempre;
San Macario el Grande, estigmatizado, 60 años en el desierto,
padre de la danza macabra;
San Pablo de Tebas, cien años interno en una cueva hasta que
San Antonio lo enterró en el desierto ayudado por dos leones;
San Moisés el Negro, rufián convertido a Dios y monje del desierto;
San Onofrio, cuyas barbas tocaron el suelo de esta tierra y
lo enredaron para siempre en la profundidad de su caverna;
San Simeón el Estilita, encaramado para siempre en una pilastra
de cinco metros, en el pie izquierdo un año, en el derecho
el otro. Una sogá hundida en la carne podrida de su cuerpo,
y de ella se desprendían los gusanos: “Comed lo que Dios
os ha dado”, les decía con su bendición;
San Daniel, a su lado, como sombra del que no tiene sombra.
La larga fila de eremitas y anacoretas
—San Nilo, San Efraín, San Moisés, San Pedro el Athonita,
San Pablo de Xeropotamou—*

*se pierde en la oscuridad y en los años borrosos de la iconostasis,
pero allí está con humildad y soberbia
todo aquel que hizo infierno de la vida a tormento,
para ganar un cielo dulce como higos maduros,
una eternidad de boca abierta frente a Dios.*

ADÍOS DE DIOSES

*Vagan las historias de los dioses por los libros como
por nuestra imaginación.
Perenne movilidad en el eterno y clausurado Caos de su origen.
Si el Monte Athos fue el primer trono de Zeus antes de ir al Olimpo,
también es Athos quien lleva desde Tracia la gran montaña
para coronar en las alturas el tridente de su padre,
Poseidón, hecho verdad en las tres lanzas de tierra de la península
Calcídica.*

*Es Homero, aquel que dijo a no ver más que por nosotros desde
el allá al ahora, quien de entrada esto nos afirma.*

*Claudio, emperador, lo contradice, cuando señala que Athos,
monstruoso hijo de la tierra, lanzó contra los dioses
del Olimpo toda la furia de sus nieves, correspondiendo
a un mortal, Hércules, el derrotarlo por designio del Oráculo.
Cierto lo uno o lo otro los dioses colmaron con sus líquidos
seminales este vaso de tiempo hasta derramarlo.*

*Por senderos y caminos, valles y montañas, al mar y entre los
riscos, una estela de azares y encuentros, caprichos y
destinos marcó las lindes de su permanencia.*

*Erguidas estatuas aunadas a una geografía hierática eran faros
para iluminar la rada que desde la otra orilla viene a la
vida mientras regresa.*

*Pero un día aciago deben haber sentido los dioses un puntazo en
el pecho, un llamado al origen.*

*Era el pie de una Mujer Virgen en las playas de Dion la aguja
que se enterró en su tiempo para detenerlo;
y como el Todo, en movimiento de siglos, se detuvo en ese instante,
la danza de los dioses los congeló en el último gesto al momento*

*de empezar a resquebrajarse en pedazos por los suelos.
Pasto ahora de la historia, de los desenterradores, de los
reconstructores, los dioses en fragmentos observan
silenciosos el todo poder del Único, el nombrable con
el sólo signo que no es dos.*

¡Qué tristeza de dioses hay donde vive Dios!

¿Es esto la poesía? No lo sé. Sólo puedo decir que son años de aprendizaje y olvido, entremezclados ellos como iguanas en una calle que desapareció en el centro de la vieja Managua. Pero la pregunta que sí es válida, creo, es la que se me ocurrió en uno de mis primeros poemas: “¿Cuándo conseguiré de nuevo el silencio?”. Muchas gracias, amigo lector.

DONDE ESTÁ EL ZAPATO IZQUIERDO

Algunos escritores son malabaristas, prestidigitadores: otros prefieren caminar por la cuerda floja. Creo pertenecer a esta última estirpe. Tal vez el hecho de ser ligeramente disléxico, de aquellos que no pueden saber dónde está el zapato izquierdo, hizo que, para mí, desde muy joven, el descomponer la sintaxis y el subsecuente caer de las palabras sobre el texto no fuera un juego sino una necesidad o fatalidad, una enrevesada virtud. A esto contribuyó en la década del 60 el auge de una literatura, de un cine, que buscaba el objeto por encima del sujeto, o por lo contrario permitía que el sujeto se desplazara libremente por el espacio que se abre entre memoria e imaginación. De Robbe-Grillet a Fellini a Resnais era el ir de la rumba entre las palabras en mis días de Cali, y lo fueron por los años de Bogotá, Caracas, México, Chicago, Pittsburgh, mientras iba dejando caer como huevos de serpiente mis cuentos, o eso que se movía como cuento o historia en una página movediza.

Sin embargo, esto no me impedía una devoción por la literatura tradicional, valgan los cuentos de Borges, los de Saroyan, Hemingway, Carson McCullers, Álvaro Mutis o García Márquez, los cuales me acompañaban junto a Kafka, a Proust, a Cendrars, y esos tantos otros que todavía son amor y reverencia a mis años. Esta necesidad de desbarajustar la estructura convencional del cuento, o en su defecto dejarla entreverada dentro del fluir de las palabras, no intentaba irrespetar a Quiroga o a su maestro Poe, sino ir un poco más allá, como se dice que Lobachevsky hizo con Euclides. Y esa era mi pretensión de muchacho irrespetuoso.

No fue fácil empezar a publicar estos cuentos. De inmediato eran rechazados, aunque uno de ellos, que lastimosamente no publiqué y he perdido, quedó de finalista en un concurso de cuento colombiano, en el año 1969. Recuerdo el título, que todavía exuda el humor de esos mis días cercano al nadaísmo,

“Por no trabajar, dirías tú, increíblemente exacta”.

Pero debo narrar aquí, antes de que se haga tarde, la historia del primer cuento que escribí, muy temprano a mis 17 años, y antes de que tuviera acceso a una literatura mayor, es decir, cuando todavía andaba de la mano de las novelas de vaqueros. Gracias a mi curiosidad y necesidad de conocer el ámbito cultural de Cali, ese año de 1961 me acerqué a la entrega de premios literarios del Festival de Arte de Cali, y allí, valga el azar, conocí al escritor tolimense Bor Torre (Roberto Ruiz), quien ya tenía cierta fama nacional por la publicación de algunos de sus cuentos en *El Tiempo* de Bogotá. Bor Torre, quien era un joven generoso y amigable, me preguntó si escribía, y yo, quien a duras penas había intentado poner unas frases en el papel, sin resultado alguno, le dije que por supuesto, que escribía cuentos. Bor me dijo que lastimosamente él volvía a Ibagué al día siguiente pero que me presentaría a un poeta nadaísta que estaba allí presente, quien había recibido una mención en el concurso literario. Este poeta era X-504, o sea, Jaime Jaramillo Escobar. Jaime, muy amable, me dijo que le gustaría mucho leer mis cuentos y si tenía uno lo llevara por su casa ese fin de semana. Le dije que allí estaría. Fui a casa y escribí, escribí todo lo que pude, y le llevé mi manuscrito. Lo leyó y me miró muy seriamente. “¿Has leído a Kerouac?”, me preguntó. Yo no sabía de quién estaba hablando, por supuesto, y así le dije. “Kerouac dice que cuando se sube a la cumbre de una montaña hay que seguir subiendo”, dijo. Mi cuento se llamaba “Cuando se sigue subiendo no se piensa en nada más”.

No fue fácil publicar, repito. En mis primeros años en Caracas sólo publiqué poemas o notas críticas, y ya en México en 1972 quise arriesgarme con un cuento y se lo llevé personalmente a Edmundo Valadez, director de la revista *El Cuento*, la cual era tal vez la revista más importante para los nuevos escritores en América Latina. Valadez leyó el cuento y me llamó para decirme que había una frase que le gustaba, aunque ese cuento no era cuento, que él no sabía si esa iba a ser la dirección que tomaría

la literatura luego, pero en lo concerniente a su idea del cuento, imposible publicarlo. Sin embargo, un año después, Álvaro Mutis llevaría este mismo cuento “Cables” a Bogotá y se lo entregaría a Ernesto Volkening para su publicación en Eco, la magnífica revista literaria de la librería Buchholz.

Más de 20 años de trabajo en esta dirección experimental me permitió ver diversas reacciones con respecto a estos cuentos por parte de escritores y críticos. Tuve suerte que editoriales en Venezuela se arriesgaran a exponer al lector estos frutos carcomidos por los gusanos de la inconformidad y la imperfección. Por extraña razón la crítica no fue totalmente negativa, aunque la aceptación del público lector general fue nula. Escritores como Salvador Garmendia, Raúl Gustavo Aguirre, Diana Bellessi, Esdras Parra, encontraron en las páginas de mi primer libro, *El demonio y su mano* (Monte Avila Editores, 1975), elementos para exaltar el sueño surreal, la urgencia de volver por el lenguaje para salvarlo del servilismo de la anécdota.

Mi segundo libro, *La casa de los vespertilos* (Monte Avila Editores, 1982) se encontró con la suerte de lectores críticos que consideraron algunos de ellos para antologías colombianas o latinoamericanas. El cuento “Neuronita” le causó una sorpresa inmensa al crítico Eduardo Pachón Padilla, quien lo incluyó en el último de sus dos tomos sobre el cuento colombiano. El cuento de los tres niños alucinados Croar, Croir, Croure, despertó el entusiasmo de Juan Gustavo Cobo Borda para su antología de nuevos escritores colombianos, y luego fue escogido por Darío Jaramillo para su libro *Lecturas amenas*. Más tarde, el crítico chileno Fernando Burgos lo incluyó en su *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX* (Castalia, 1997). Y así, poco a poco, algunos de ellos han encontrado acomodo dentro de ciertos espacios de la literatura en nuestros países.

Ya he señalado algunos aspectos que impulsaron mi trabajo literario en lo relativo a la escritura de cuentos, pero debo añadir otros que considero también importantes. La década del 60 en

América Latina se caracterizó por un fuerte empuje literario y artístico, el cual dio como resultado grandes obras que inundaron el continente de norte a sur. También aparecieron movimientos literarios que retomaban las vanguardias de las primeras décadas del siglo y las actualizaban con respecto a las circunstancias de cada país. Valga citar el nadaísmo, el techo de la ballena, los Tzantzicos, los mufados, etc. Sin embargo, y a pesar de la conciencia vanguardista de todos los integrantes de estos grupos, el carácter convencional de la literatura primó, especialmente en lo que respecta al cuento.

Cierto es que escritores como Borges, Onetti o Cortázar le habían dado nuevos rumbos a la narrativa cuentista, pero en lo que a mí respecta, mi intención era demoledora, intentando con ella refundir la historia dentro de la maraña del lenguaje, para hacer de éste elemento integral del cuento, pero no como ropaje sino como ser actuante. Es decir, que el lenguaje pasaba de piel a intestino, de cuerpo a alma, si así se puede decir. Este planteamiento audaz no era fácil, y sólo podía hacerse concreto dejando que las palabras adquirieran vida propia, sin el control del hilo narrativo convencional. Obviamente que las palabras, al no tener algo que las sujetara, se desbordaban por la página en un juego de desperdicio e inutilidad, y conseguían la incoherencia como divisa. Poco a poco, tratando de no perder ese efecto de *action painting* que se le venía encima a la página, empecé a domesticar algunas de ellas para que consiguieran una forma de equilibrio, y así contaran ese algo que venía buscando, trataran de encontrar orden dentro del desorden. Tengo que aclarar que estas reflexiones son a posteriori, ya que en los momentos de escritura los demonios del azar o la intuición se me venían a las manos libremente, sin un pensamiento crítico o consciente que los detuviera y alineara en esa dirección. Antonio Benítez Rojo, el formidable escritor cubano, deja esto bien claro en su introducción a una antología de mis cuentos, titulada *Una mariposa en la escalera* (1993).

Poco a poco, e inmerso ya en la factura de una trilogía de novelas sobre el exilio, empecé a dejar estos cuentos de lado y no escribí más. Esta serie de novelas, que empezó con *Un día entre las cruces* (1994), centrada en Cali, Colombia, buscaba un enfrentamiento directo con tres temas centrales a mi hacer literario: el viaje, el exilio y la violencia. La continuación en *La rueda de Chicago* (2004) confirma esta dirección, así como *La piel por la piel* (1998). Y a pesar de que mi obsesión por el lenguaje está presente en ellas, plantean formas más cercanas a la historia en sí, a lo narrado. Siento, entonces, que algo se había detenido en el fluir de mis cuentos, ese desafío dentro de las coordenadas de la imperfección como propuesta experimental, y sólo una serie de cuentos cortos apareció en Colombia, Venezuela y México bajo el título de *La raíz de las bestias*. Pero estos trataban de alcanzar otras lindes, las fronteras entre el poema en prosa y el cuento.

Hace unos pocos años, el director de la revista mexicana *La Otra*, José Ángel Leyva, me sorprendió incluyendo en ésta mi cuento “La esquina del movimiento”. Gracias a este impulso y a unos dos o tres más en publicaciones diversas, decidí retomar los cuentos, y amparado en los talleres de reparación que inventó Borges, empecé a despojarlos un poco más de los ya visibles residuos afectados por el tiempo. Era volver sobre esa tarea de domesticación que había emprendido antes, pero que mi juventud atolondrada no había permitido concluir. Laboriosa tarea dado que la idea general no era transformarlos sino dejar más claro su espíritu de aventura y experimentación. Y aquí están ahora de nuevo, no luciendo un traje nuevo sino buscando exaltar su espíritu juvenil, su necesidad de saber por qué el zapato izquierdo no está al lado derecho.

EL SURREALISMO MIENTRAS CAMINA POR LAS CALLES CON ARMANDO ROMERO Y FLORIANO MARTINS

Floriano Martins: El tema del surrealismo me parece que todavía contiene un sin-número de perspectivas por explorar. Una de ellas, por ejemplo, es la que toca a la comprensión que artistas e intelectuales tienen con respecto a la realidad cotidiana, las fuerzas que mueven la vida de la gente. Recordemos a Breton que decía en un discurso en 1922 que tanto deseaba —hasta entonces, por lo menos— una revolución sangrienta, como si fuera esta la manera con que la gente podría liberarse de toda forma de opresión. Pero lo que pasa es que el control de la revolución implica una nueva forma de opresión, y mejor lo había comprendido Rene Daumal, al decir que en toda sociedad el pueblo es el que más comprende la dialéctica, porque no la mira desde una perspectiva intelectual, sino que la vive intensamente. No quiero aquí referirme únicamente al error del acercamiento del surrealismo al comunismo, pero antes de tocar un punto que me parece tener un alto grado de equivocación y de permanente renuevo entre los artistas de todas partes —ya no importa que sean surrealistas o no—, el cual es el abismo que muy pocos logran evitar entre la realidad concreta y su idealización de esta misma realidad. El surrealismo, justamente por haber propuesto una subversión en la lectura del tema, seguro podría haber dado un aporte más grande al mismo, lo que acabó no ocurriendo. Que te parece si empezamos nuestro dialogo por aquí, hablando de las cosas cotidianas que entraran en la poesía y la plástica surrealista, pero que no logran de todo entrar en la dimensión humana, en el carácter de la mayor parte de los artistas y poetas del surrealismo. ¿Hay en todo eso una contradicción, o es natural que así pase entre creadores y vida real?

Armando Romero: Lo más terrible de esta contradicción es que la observamos hoy mismo entre los intelectuales, ya sean poetas o artistas plásticos, que preconizan una idea de establecimiento de repúblicas socialistas o revolucionarias, donde lo que se esperaría es una amplia libertad, pero donde lo que se consigue es silencio frente al poder y la represión. Ahora bien, si vamos al surrealismo no creo que los problemas surjan de los Manifiestos o de las proposiciones de Breton y sus amigos, sino de la práctica surrealista, donde el liderazgo pasó a ser más importante que el pensamiento. Entonces el problema es la desobediencia, pero no a las leyes caducas de la sociedad como se querría, sino a las ideas de cambiar la vida, cambiar el mundo. Fueron muy pocos los poetas surrealistas que lograron cambiar la vida en el sentido estricto de la palabra, ¿Artaud, Daumal, Desnos...? Aunque creo que no es necesario ir a la locura o a la mística o al sueño hipnótico, para encontrar un cambio en la vida. Ese cambio, esa transformación, también se puede encontrar en la vida de todos los días, con tal de no caer en las mentiras de cualquier tipo de sociedad que no esté basada en el amor, la libertad y la poesía. Y esa es todavía la ilusión de una realidad otra, que no tenemos frente a frente. Por eso, los poetas que queremos substraernos a estas sociedades marcadas por cualquier tipo de poder, ya sea de izquierda o derecha, vivimos el eterno exilio en nuestro mundo interior, donde el sueño se realiza dando vida y carne a nuestros fantasmas, componiendo paisajes donde prima el amor loco, y donde la relación con el mundo se hace a través de vasos comunicantes, al alto nivel de la vida. Creo que frente a las torres de guerra y poder, hay que oponer las torres de marfil, o la catacumba como quería el mismo Breton. La libertad nos queda bien por dentro, ya que por fuera sólo prima la sumisión.

FM | Pero la libertad hay que sacarla de adentro, desentrañarla como si fuera lo mejor de cada uno de nosotros, poetas o no, ya no importa, porque el límite entre la libertad y la sumisión no puede ser dado por la creación artística. Un poema no puede

garantizar un mundo mejor para nadie, ni siquiera para quien lo escriba. La libertad como “un nacimiento perpetuo del espíritu” como lo quería Paul Éluard, sí, pero que se realice como tal, que sea algo más allá que simple libertad de expresión o exaltación retórica. Lo que ha pasado con el surrealismo, en lo peor, es que ha tocado en muchas heridas, todas ellas fundamentales para el desarrollo de un nuevo hombre, pero no las pudo abrir con la vehemencia necesaria, con un grado más intenso de actuación, haciéndolas sangrar sin restricciones, destrozando incluso sus pudores más cotidianos, que hicieron que muchos no fuesen más allá de una fantasía de la libertad. Es por eso que se debe volver siempre a la importancia de aquellos que trataron de pelearse más febrilmente con los temas de la locura, la hipnosis y la mística, como mencionas arriba. Son categorías fundamentales que fueron tratadas con esa fuerza mágica de fundir vida y obra en casos como los de Gherasim Luca, Georges Bataille, y los que bien recuerdas: Desnos, Daumal, Artaud. Y así en otras categorías, como el humor negro, la histeria, las doctrinas herméticas, el amor loco, lo maravilloso, donde se pueden ubicar tantos poetas y artistas importantes, lo que nos estimula pensar sobre las razones de cierto fracaso del surrealismo en términos de esa misma relación propuesta como punto central del movimiento, la relación no de todo imposible entre vida y obra. El concepto de libertad es la mejor trampa para develar la hipocresía de una sociedad. El mismo surrealismo no ha escapado de esa trampa, sobre todo cuando estaban en juegos los postulados morales del movimiento. Si volvemos a la fuente primigenia, a las tres piedras básicas —poesía, amor y libertad— ya veremos que la última fue, bajo el punto de vista moral, siempre condicional, una teoría con restricciones prácticas de toda orden. Aquí podríamos enumerar casos los más abyectos tratados directamente por Breton con respecto a las opciones sexuales o al comportamiento social. Pero no hay que cuestionar al surrealismo aisladamente por eso, no pasando de mala fe las sospechas o rechazos de sus críticos que le niegan importancia tomando por base tales aspectos. Hay dentro del

surrealismo muchos artistas y poetas que no incurrieron en esas fallas, al mismo tiempo que la historia de la creación artística esta rellena de casos los más lastimosos de hipocresía. La verdad es que jamás se supo contestar a que función debe atender un poeta en la sociedad que le toca vivir. Cuando abrimos al azar las páginas de un libro lo que nos suena mejor al espíritu son los versos que allí se encuentran, y cambian las preferencias de un lector para otro, siendo el grado de sensibilidad de cada uno lo que determina cual la mejor imagen, el mejor poema. La biografía del autor sigue importando más a la promiscuidad del mercado. Los malos versos amorosos de Paul Éluard siguen exitosos y sin depender de las contradicciones de su carácter, así como los descubrimientos de tantas equivocaciones en las traducciones de los textos bíblicos no afectan la fe de un solo cristiano en todo el mundo. Pero en verdad la sinceridad es un atributo considerable, la gente cree en la sinceridad como la piedra indispensable para que se mueva su vida. Si la religión, la política y el mercado trataron de envenenar su nido sagrado, la sinceridad no podría perder su referencial en el arte, lo que dejaría el mundo sin respuesta, o peor, en manos de sus brújulas falseadas, sus malos profetas. Por eso sigue siendo fundamental volver al tema, recordando la fuerza que le dio el surrealismo, su percepción de que “lo que califica la obra surrealista es el espíritu en el que ha sido concebida”, esa creencia incondicional en la sinceridad del creador, volver siempre al tema como quien busca las pistas para el fracaso de la especie humana. Si, pues no se trata de un fracaso del surrealismo.

AR | Es bien interesante que hemos empezado este nuestro diálogo informal sobre el surrealismo, señalando algunas de las fallas de sus haceres y quehaceres. Como tú lo dices, las fallas están más en la forma cómo algunos de los poetas y pintores interpretaron su libertad creadora y vital, prescindiendo a veces de ciertos dictados que los identificaban como surrealistas. Pero estas fallas, que como vimos, empiezan por la cabeza de Breton, no pueden servir para calificar o descalificar a todo

un movimiento, que marcó con su sello mayor a todas las vanguardias en el siglo XX. De ahí su grandeza y perpetuidad.

Ahora bien, si reflexionamos en Dadá, es decir, si es posible reflexionar sobre algo que nos exige la no-reflexión para su comprensión, o aprehensión, vemos que Tzará y sus amigos de Zurich querían tirar la última piedra, y en efecto, la tiraron. Pero la tiraron tan lejos que todavía no podemos saber dónde cayó. Muy por lo contrario, el surrealismo si bien tiraba piedras, las tiraba a objetivos cercanos, que no estaban más lejos que la casa del vecino de Breton, o el Café de Flore, o un bar de Montparnasse. Y es por eso que todavía está con nosotros, no importan sus metamorfosis, de lo cual sería bueno que habláramos después. Porque estas piedras, dirigidas contra una sociedad marcada por los desperdicios de la lógica y la razón, que habían llevado el pensamiento occidental a los despropósitos económicos de la burguesía, o al horror asperjado por la guerra, caen precisamente en el blanco de los ojos de los europeos de comienzos de siglo. Más adelante empezarán a repercutir en nuestras sociedades latinoamericanas, cuando éstas dejan de ser sociedades semi-feudales para empezar con su lento proceso de industrialización. De allí su valor hasta hoy en día.

Pero si retomamos las críticas al surrealismo vemos que seres tan distantes, poética e intelectualmente, como Ezra Pound y Pablo Neruda, coinciden en crear para el surrealismo una atmósfera de cobardía, de poetas encorsetados como señoritas finas, o de escapistas de una realidad que ellos quieren encontrar como fuente ineludible para la poesía. Podemos ver que los problemas de crítica al surrealismo se entrecruzan entre los que defendían una realidad que necesitaba modificarse, pero no cambiarse totalmente, verse con ojos lúcidos, pero no alucinados, y los que no entendían el forcejeo de las metáforas surrealistas para sacarlos de las gavetas donde los habían metido Descartes y sus amigos de pensamiento lógico y racional. Recuerdo que un amigo poeta, muy dentro de la corriente de la poesía como razón y pensamiento, me dijo un día que le gustaba

mucho cómo yo terminaba uno de mis poemitas en prosa, y quería saber cómo había hecho para llegar a ese verso final. Yo le dije que había sido un hacer automático, que la verdad es que no lo había pensado, sino que así había salido, sin mucho esfuerzo. Desilusionado, mi amigo poeta me dijo que ahora, al saber su extraño origen, ese verso había perdido todo valor para él.

FM | Hay un tema fundamental que aquí tratas de evocar que es justamente el de las metamorfosis, de tan preciosa riqueza que en algunos casos tales *cambios* no estuvieron al alcance de la sensibilidad de Bretón, por ejemplo. Pero no hablo aquí de modo negativo, como una crítica, sino pensando en singularidades que se manifestaran en distintos tonos, saltando de matrices diversas, camino a formas basadas en la mezcla, la relación amorosa de amplia entrega al otro, y el mestizaje. Asimismo, con la presencia de la industria y del mercado, el arte de mayor consistencia no se ha dejado abatir, jamás perdió fuerza frente a las trampas del éxito o del prestigio oficial. En la plástica las posibilidades de trabajo y afirmación estética se ampliaron de tal manera que técnicas y estilos supieron crear un ambiente valioso de realizaciones, de que son ejemplos las portadas de discos y la escenografía cinematográfica. Lo mismo se puede verificar en el art pop, los grafitis e instalaciones. En la literatura la presencia de la prosa poética como que permitió la búsqueda de otros lenguajes, sea la crónica policial, el teatro, los relatos mediúnicos, la ciencia-ficción etc. La simbiosis entre esas variadas piedras-de-toque es lo que pasa a valorar la importancia de un arte *otro* que naturalmente puede volver a decepcionar por exasperación formal, en muchos casos por la obsesión de representar algo nuevo a cada letra, a cada forma. Ya no importa que sea surrealista o no la base de esa equivocación. El tema es del mismo orden de lo que ha motivado tu amigo poeta a desilusionarse al descubrir que no tenías dominio total sobre la creación de un poema. La nota triste, que hace actual y siempre necesario el surrealismo, es la repetida pérdida de confianza del hombre en sí mismo, la falta de clarividencia permanente a

guiarnos por el interior de nuestros sueños, deseos, recuerdos. La conciencia, lo mismo que la novedad, está en otro sitio. Hay que regresar siempre al territorio de la *unidad rítmica*, la unidad mágica que nos pone en contacto ulterior con todas las fuerzas de la existencia humana. Y no se puede llegar a ese punto de floración ígnea como si fuera un blanco, o ilusionado de que se puede tener dominio sobre él. El dominio de técnicas no debe ser confundido con el dominio de la creación. Hace casi un siglo el surrealismo repite tales preceptos, renueva el cuidado que debemos tener ante los vicios más precarios del arte. En el caso de nuestro continente, hay particularidades que exigen cuidado mayor al tratar de ellas. Pero lo que importa es que tengamos en cuenta la necesidad de aclarar ciertos puntos en este encuentro, para ir definiendo desde ya algunos tópicos iniciales, que mantengan relación directa con el surrealismo y nuestra experiencia poética. Creo que es necesario ir al principio de todo, empezando por la atracción inicial que ha ejercido sobre nosotros el surrealismo y lo que descubrimos en su cajón de maravillas.

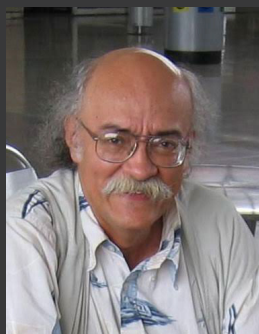
AR | Yo no sé a ciencia cierta si uno llega al surrealismo o éste le llega a uno un día cualquiera, cuando menos se lo espera. Yo creo que estaba sentado en mi casa del Barrio Obrero de Cali, ya hace mucho tiempo, cuando de improvisto apareció esa luz montada en el cuadro de un poema de Prévert, que hablaba de un desayuno bañado en amor, y que venía como apéndice de mi libro de aprendizaje de francés. Desde ese entonces la poesía surrealista se apoderó de mi casa, se metió por los corredores, sacó el gato de su agujero, espantó a las hormigas, y allá sigue encaramada en el abovedado, gracias a la escalera de un viejo maravilloso a quien llamábamos Don Pacho. Entonces para peor, cuando creí que me salvarían los poemas de amor de Neruda, o los caballos verdes de Lorca, se desencadenó sobre toda la ciudad el torrencial Pellegrini, y ya todo fue inundación. Ya no había perros sino “licántropos”, los peces en la mesa eran “solubles”, los poetas todos eran “poetas negros”, cualquier dolor de muelas

era “la capital del dolor”, las navajas eran “las armas milagrosas”, en el cementerio todos los cadáveres eran “exquisitos”, y “tanto soñé contigo” que las potenciales noviecitas salieron corriendo, huyéndole aterrizadas a la “unión libre”. No había remedio, yo era un poeta surrealista, y por primera vez se justificaba que no me cambiara las medias a menudo.

FM | Lo más probable, en mi caso, es que la puerta del surrealismo fue más que abierta, rota por el Marqués de Sade, que me ha visitado ya a principios de la adolescencia con sus *120 días de Sodoma*, libro que de inmediato se ha convertido en mi caja de Pandora de infinitos pecados, los apenas pensados y también los realizados. Fue con Sade que he dialogado acerca de los conflictos del deseo, la exasperación del sexo, los desbordes eróticos que se podría llamar de criminales tomando por base nuestras sociedades y su fulgor de la hipocresía. Así es que entro en el surrealismo por la ventana del erotismo, un erotismo que se mezcla a mis lecturas de teatro y novela, mucho más que de poesía. Es que en la biblioteca de la casa de mis padres los únicos libros de poesía eran el *Paraíso Perdido* de Milton y el volumen de los sonetos de Shakespeare. Paul Éluard fue el primer poeta surrealista que he leído, cuando tenía ya como 16 años, luego seguido de *El poeta en Nueva York* de García Lorca, las residencias nerudianas y el brasileño Murilo Mendes, este último difícilmente considerado surrealista por su declarada búsqueda de una poesía en Cristo. Pero en verdad era una poesía rellena de metamorfosis, de imágenes dotadas de una fuerza de transformación tal que me han apasionado. En principio de los años 80 es que aprendo a leer en español y luego los dioses me regalan la antología del surrealismo en lengua francesa organizada y traducida por Aldo Pellegrini, que ha provocado una verdadera revolución en mí, sobre todo porque allí conocí a poetas como René Daumal, René Char, Malcolm de Chazal, César Moro, Hans Arp (cuya obra plástica ya entonces me encantaba)... Y el estudio introductorio de Pellegrini, con sus luces sobre los aspectos esenciales del surrealismo, fue pieza

fundamental a desafiarme a buscar más y más el convivio con la poesía y una mejor percepción de la plástica. Todo era como una confirmación de mucho que ya había leído o intuitido en Sade, de tal manera que un mundo nuevo comenzaba a desvelarse con fuerte presencia en mi vida, lo que luego se ha enriquecido con las novelas y ensayos de Bataille. Era la filosofía entrañable de los postulados del surrealismo lo que yo trataba de descubrir y que me había cambiado toda la manera de mirar las cosas.

EL AUTOR POR ÉL MISMO



Como poeta y narrador, tuve la fortuna de compartir el entusiasmo, la ira, las ilusiones y la inocencia de la generación de los años sesenta, que en nuestra versión colombiana contó con un grupo estelar: el Nadaismo, que incluía a poetas de gran talla como Jotamario Arbeláez, Jaime Jaramillo Escobar, Eduardo Escobar, Amilkar Osorio, entre otros. Mi afiliación generacional, al Nadaismo, con todo lo que sonaba

vanguardista, como una respuesta violenta a la violencia de los poderosos, me llevó a sentir afinidad por ese grupo de poetas y escritores que, desde diferentes perspectivas, desafiaron a la sociedad conservadora, fascista y reaccionaria que nos dominaba. Su inclinación política no importaba; lo que importaba era que se desafiara a los poderes establecidos, ya fuera artística o socialmente. En Latinoamérica, ampliando el panorama, los nombres podrían ser una mezcla de Macedonio Fernández, Borges, Vallejo, Huidobro, Paz y generaciones posteriores, incluyendo a la gente de Mandrágora, o poetas como Gonzalo Rojas en Chile, del movimiento poético de Buenos Aires (Bayley, Aguirre, Madariaga) o surrealistas declarados y maravillosos como Enrique Molina o Aldo Pellegrini, en Argentina. En la propia Colombia, Álvaro Mutis es una voz central para mí, al igual que algunos de sus contemporáneos, Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría. También la voz de César Moro en Perú, y del otro gran César Dávila Andrade en Ecuador, los venezolanos Vicente Gerbasi, Juan Sánchez Peláez, Ramón Palomares y la gente allí tan cercana, tan querida, del movimiento El Techo de la Ballena, Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Ludovico Silva, Caupolicán Ovalles, y más al norte, los grandes poetas de Nicaragua, los que hicieron realidad geográfica la palabra de Darío, Carlos Martínez Rivas, Pablo Antonio Cuadra, Coronel Urtecho y Roque Dalton en El Salvador, y en México de las grandes águilas y poetas espinosos como Jaime Sabines, Efraín Huerta, la gente de La Espiga Mutilada, y mejor dejar de contar porque son muchos más. Debo hablar de la importancia de la poesía brasileña, de cómo aprovechamos con esmero esas pocas revistas o publicaciones

que nos trajeron las voces de grandes y maravillosos poetas de esa parte de nuestra realidad: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes. Los años han mantenido firmes todos los afectos, con pocas excepciones, y han ampliado la lista, aunque, a medida que profundizamos en el claroscuro de nuestra propia retórica, comenzamos a ver más a través del espejo de Narciso que a través del de Alicia. En mi caso particular, mis inclinaciones hacia la poesía narrativa, hacia el poema en prosa, me han situado en una dirección bastante directa con lo referencial del poema, aunque mis relatos, aquellos que van más allá del poema en prosa, se inclinan hacia un estilo barroco complejo, con un juego idiomático y sintáctico, con una estructura libre y anárquica. Quizás por eso mi afecto por la poesía puede trascender las líneas tradicionales que los poetas trazan al seguir las coordenadas de su propia poesía.

ÍNDICE

Palabras liminares

Inventando a cervantes

El asombro ha reemplazado la cordura: encuentro fortuito con
el filósofo Fantasmas

Fernando Pessoa en América Latina

Verso, anverso y reverso en la cama de Pessoa

El Nadaísmo contra sí mismo

De la realidad objetiva (dada) a la realidad virtual, o del
renacimiento a la Edad Media (pasando por Pascal)

América Latina y España: dos personas distintas y un solo
idioma verdadero

Cita con Álvaro Mutis en Estambul

Poeta (de paso) en New York

El papel y las palabras

De la nueva rebelión a la nueva oscuridad: beatniks y nadaístas

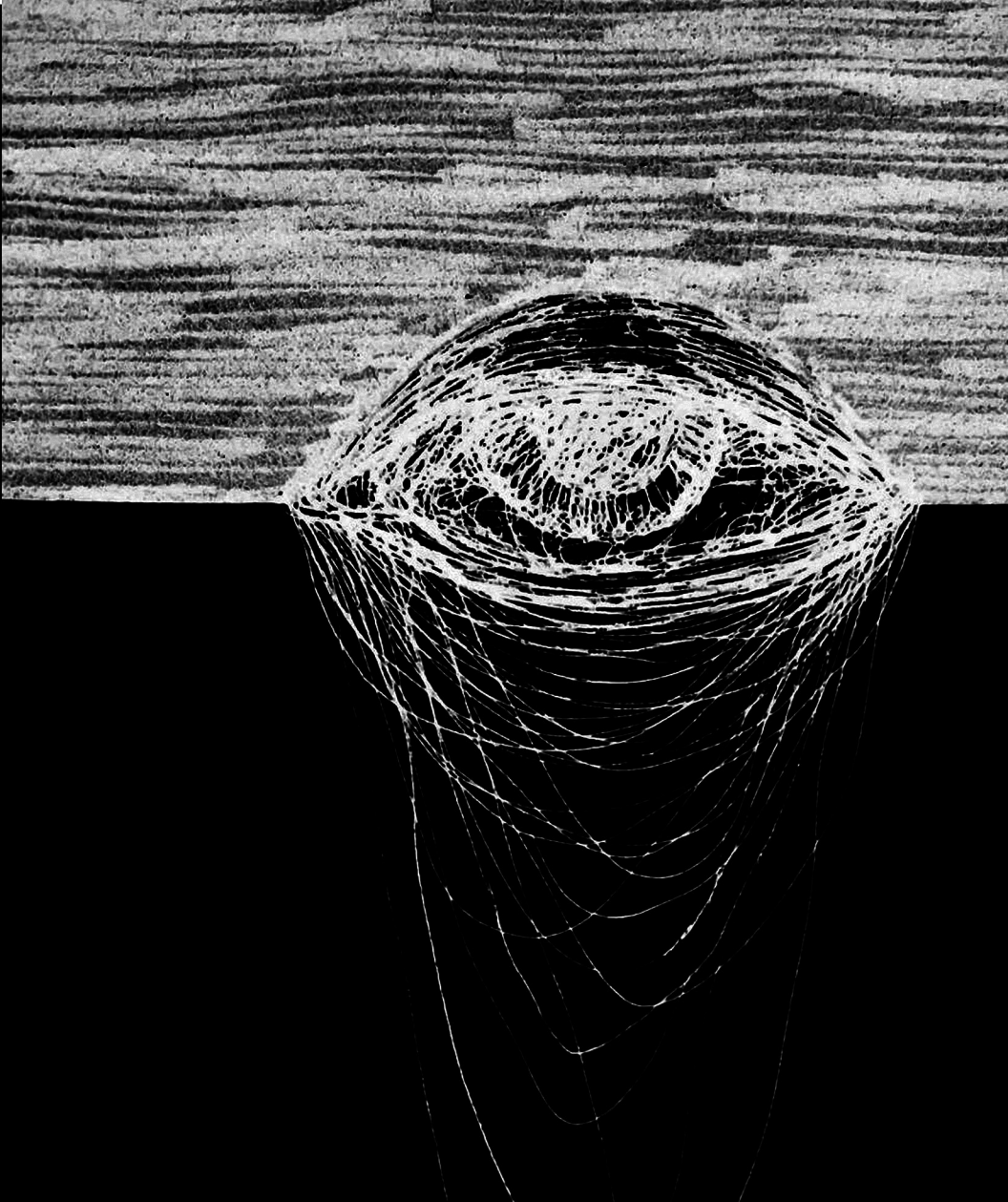
Años de aprendizaje y años de olvido

Donde está el zapato izquierdo

El surrealismo mientras camina por las calles con Armando
Romero y Floriano Martins



El asombro ha reemplazado la cordura, de Armando Romero, se terminó de ensamblar en septiembre de 2026. En su composición se utilizaron los tipos: Californian FB, Minion Pro, Garamond Premier Pro: 10, 12, 14, 18, 24, 30.



EL ASOMBRO HA REEMPLAZADO
LA CORDURA
2026



Colección Libros
Imposibles