

MORÍ POR LA BELLEZA

*Morí por la Belleza, pero apenas
en la tumba yacía,
a uno que murió por la Verdad dejaron
en la estancia contigua.*

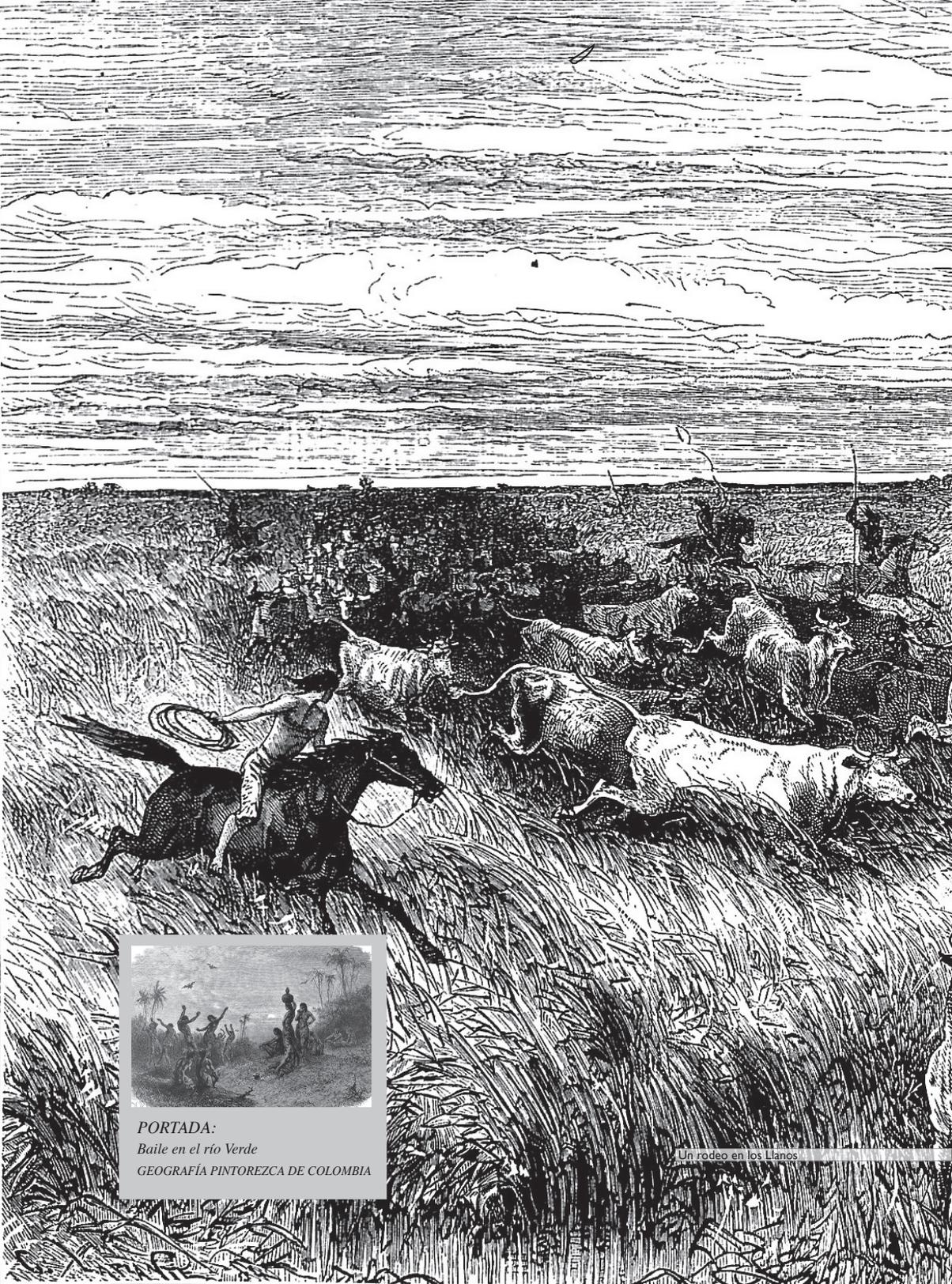
*Me preguntó en voz baja la causa de mi muerte.
“Por la Belleza -dije- he fallecido. ”
“Y yo, por la Verdad: las dos son una;
somos hermanos”, dijo.*

*Así, a través de la pared hablamos,
como unos allegados que se encuentran de noche
hasta que el musgo nos llegó a los labios
y cubrió nuestros nombres.*

(Hacia 1862)

Emily Dickinson

Versión al español de M. Manent



PORTADA:
Baile en el río Verde
GEOGRAFÍA PINTOREZCA DE COLOMBIA

Un rodeo en los Llanos

ÍNDICE

6 **LOS VIENTOS DE LAS SOLEDADES**
Presentación de Elkin Restrepo
Selección de poemas de Amilcar Osorio

18 **LA NOVELA Y LA HISTORIA**
Ensayo de William Ospina

27 **POESÍA Y REVOLUCIÓN, HUNGRÍA 1956**
Una frase sobre la tiranía
Presentación y traducción de Vera Székács
y Rodrigo Escobar Holguín

42 **RECUERDOS DE LA LUZ:
ANTONIO GAMONEDA**
Presentación de Ramón Cote
Discurso de recibimiento
Premio Cervantes 2006
Poemas de Antonio Gamoneda

56 **A MÍ HAGAME SENTIR
LA AUSENCIA DEL MAR**
Entrevista a Juan Manuel Roca
Poema inédito de Juan Manuel Roca

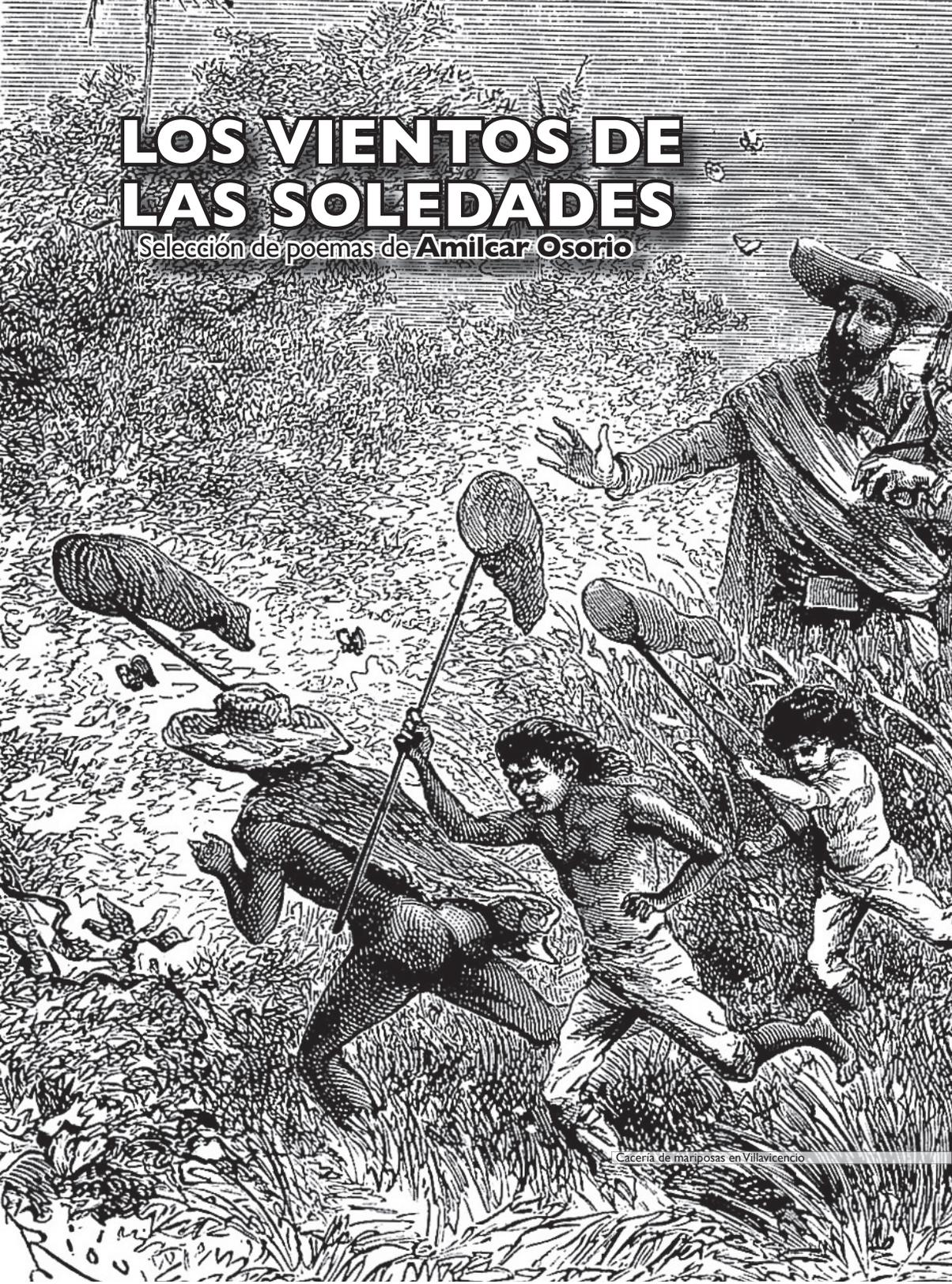
71 **DESAYUNO CON TUCANES**
Texto de Enrique Vila-Matas

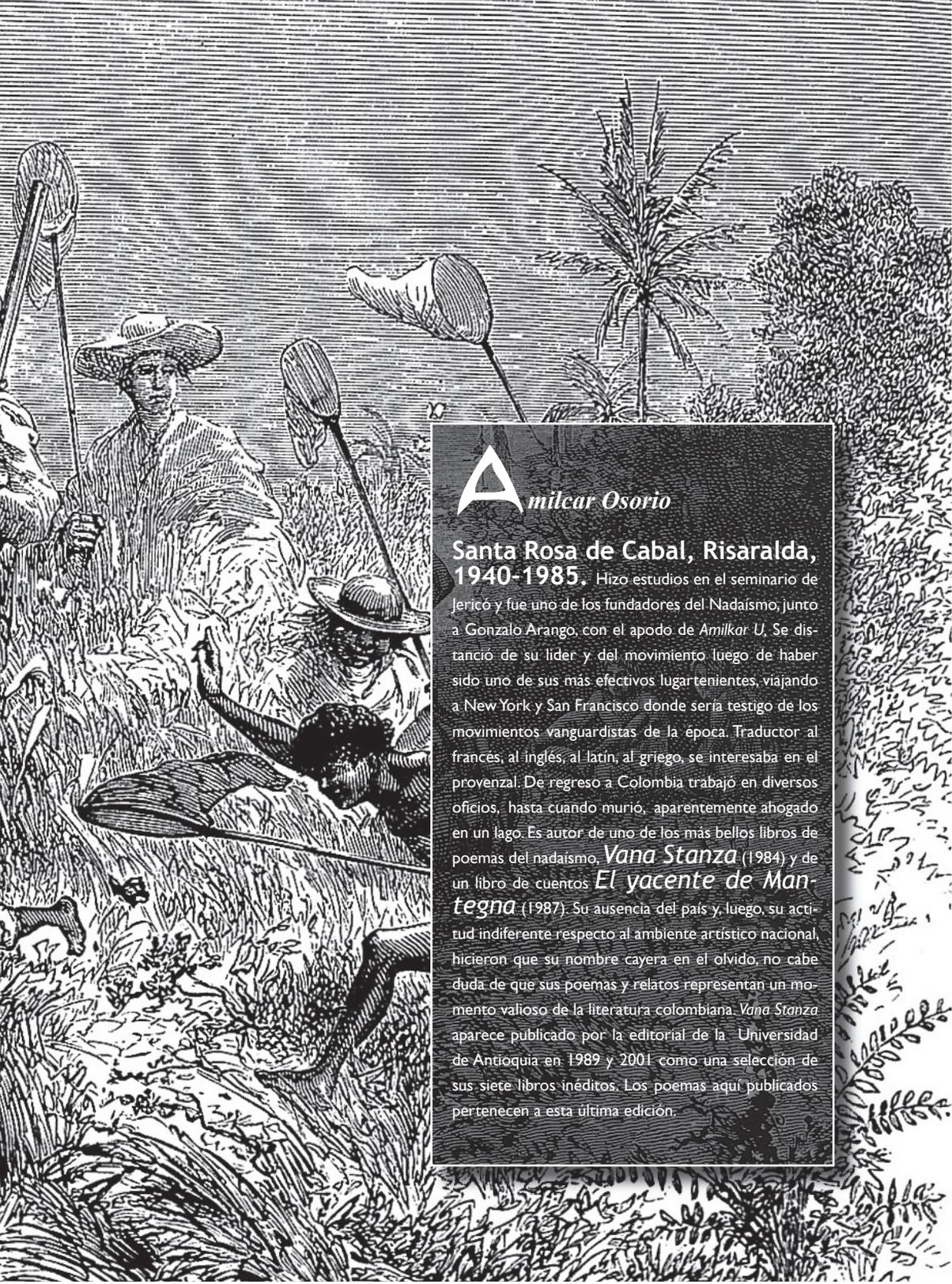
76 **HOTEL DES BAINS**
Dossier de fotografía de Daniel Tevini

88 **HISTORIA DE LA ETERNIDAD:**
Adagios poéticos de Wallace Stevens
Selección de Luis Fernando Afanador

LOS VIENTOS DE LAS SOLEDADES

Selección de poemas de **Amilcar Osorio**

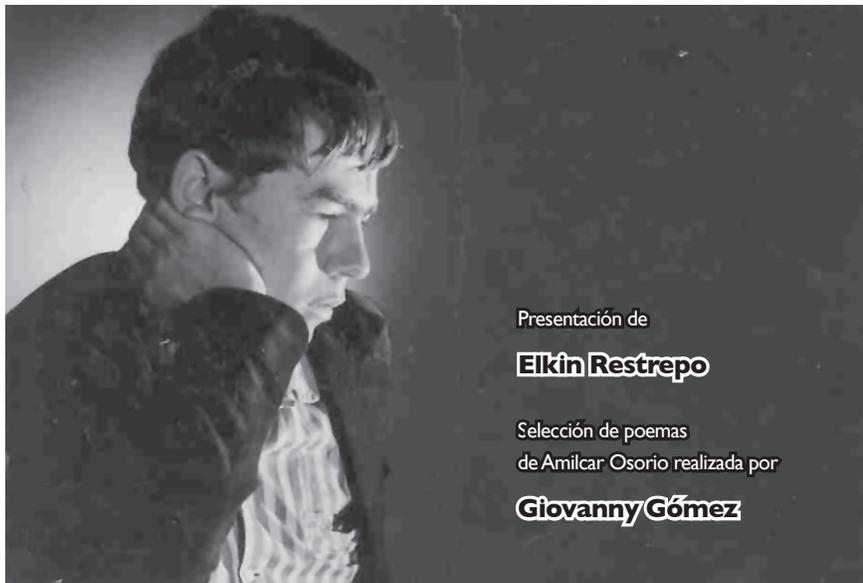




A milcar Osorio

Santa Rosa de Cabal, Risaralda, 1940-1985.

Hizo estudios en el seminario de Jericó y fue uno de los fundadores del Nadaísmo, junto a Gonzalo Arango, con el apodo de *Amilkar U*. Se distanció de su líder y del movimiento luego de haber sido uno de sus más efectivos lugartenientes, viajando a New York y San Francisco donde sería testigo de los movimientos vanguardistas de la época. Traductor al francés, al inglés, al latín, al griego, se interesaba en el provenzal. De regreso a Colombia trabajó en diversos oficios, hasta cuando murió, aparentemente ahogado en un lago. Es autor de uno de los más bellos libros de poemas del nadaísmo, *Vana Stanza* (1984) y de un libro de cuentos *El yacente de Mantegna* (1987). Su ausencia del país y, luego, su actitud indiferente respecto al ambiente artístico nacional, hicieron que su nombre cayera en el olvido, no cabe duda de que sus poemas y relatos representan un momento valioso de la literatura colombiana. *Vana Stanza* aparece publicado por la editorial de la Universidad de Antioquia en 1989 y 2001 como una selección de sus siete libros inéditos. Los poemas aquí publicados pertenecen a esta última edición.



Presentación de

Elkin Restrepo

Selección de poemas
de Amilcar Osorio realizada por

Giovanny Gómez

Antes de morir, a los 47 años, mientras tomaba un baño en el lago de la finca La Oculta en Támesis, Amilcar Osorio alcanzó a publicar *Vana Stanza*, su único libro de poemas. Era un volumen pequeño, de color rojo, con un nombre hermoso, que no circuló más allá del grupo de amigos que lo patrocinó, después de convencer a su autor de lo necesario que era publicarlo. En fólderes dispersos aquí y allá, quedaban también una serie de cuentos suyos, no muchos, escritos a máquina, algunos todavía en proceso de corrección, que luego bajo distintos títulos fueron publicados en la colección Celeste de la editorial Universidad de Antioquia. Allí mismo, en 2001, en la Colección de Poesía, se reeditó su libro de poemas. De este modo, gracias al interés de unos pocos, se lograba reunir el trabajo de un autor, sobre el cual, pese a su indiscutible importancia, cayó y cae todavía toda clase de olvido.

Con Gonzalo Arango y Jaime Jaramillo Escobar, Eduardo Escobar, Humberto Navarro y Darío Lemos, cinco cocacolos desasosegados de la época, Amílcar fundó el Nadaísmo, un movimiento que hizo saltar de la silla a la cultura señorial y pecuecudada del país. El antiguo seminarista, según se dice, hablaba varios idiomas, escribía poemas rebeldes y sarcásticos, que el mismo Fernando González, adelantándose a todos, no demoró en acoger y celebrar. Con su cabello a los hombros, sus enormes bigotes de charro del mismísimo Jalisco, sus sacos a gruesas rayas negras y corbatas chillonas, inauguró en Colombia un dandysmo, que no tuvo consecuencia alguna y que apenas sirvió para que el resto de mortales aceptara que Amílcar, si mucho, llegaba a camaján adobado con un cierto tufillo existencialista.

Homosexual, cuando el medio no se prestaba a ambigüedades de ninguna clase, escribía cuentos inmorales bajo el seudónimo de Margarita Santa María, estudiante del Marymount, en la revista *Cromos*. Por aquel entonces, un aforismo suyo hizo carrera: "las mujeres dan cáncer". Era culto, ingenioso y refinado. Altivo, agregarían otros. Por aquel entonces, se hacía llamar Amílkar U, nombre de batalla con el que se enfrentó al tedio quisquilloso de una literatura pendejona que no daba siquiera para un cóctel. En el Medellín de los sesenta conoció al poeta norteamericano David Howie, cuyos poemas tradujo al español, y con quien viajó a San Francisco en la época dorada del hipismo y los beatniks, con los cuales fraternizó hasta el punto de sentirse como pez en el agua. En Frisco y New York vivió por más de diez años, hasta que una amenaza de expulsión por parte del gobierno americano, a quien francamente le disgustaba su participación activa en los bochinches de la época, lo hizo regresar con alguna precipitación al país. Pero fue allí, en medio de esos días azarosos, que escribió algunos de los cuentos más hermosos, experimentales, y poco leídos de nuestras letras nacionales. Fue también, dado el quehacer nervioso de la época, fotógrafo y creador de objetos de arte vanguardista que, alguna vez, a su regreso, mostró en una exposición en Suramericana. Para entonces, había dejado de llamarse Amílkar U, retomando el de Amílcar Osorio, su nombre verdadero. Ya no le paraba bolas a nada, menos a su papel de escritor, se había vuelto un escéptico consumado. En las tardes, uno se lo podía encontrar, el gesto altivo, en el Junín de sus amores. Vuelto de su temporada en USA, reanudamos una cierta cercanía que desde 1963, cuando el también poeta y empresario Edgar Piedrahita nos presentó, dio posteriormente sus frutos, cuando para la revista *Daedalus*, publicación de los estudiantes de derecho de la Universidad de Antioquia, entregó el cuento *Nuestra señora de la tristeza*, y, más tarde, en los setenta, para la revista *Acuarimántima*, además de una selección de sus poemas de Yana Stanza, traducciones de Ezra Pound y Wallace Stevens. En mil novecientos ochenta y seis, un año después de su muerte, se lograron reunir con la colaboración de su hermano los cuentos que aparecieron bajo el título, tomado de uno de ellos, de *El Yacente de Mantegna*. Más, tarde, en dos mil uno, vino la reedición de su libro de poemas y, aprovechando un archivo que entregó Jaime Espinel, viejo compinche de andanzas, a la editorial de la universidad, se publicó *Gato o soledad en la lluvia*, que reunía todos sus cuentos.

Amílcar murió y por las señales que se advierten aquí y allá es probable que le haya llegado el momento de su resurrección.

Stanza

parece que antes fue un garaje a donde vinieran los carros a dormir, parece que antes fue una floristería de flores venenosas y dispersas. parece que antes también fue una botica de cosméticos o algo por el estilo.

pero, en realidad, fue la morada de algunos pétalos, de palabras inciertas, regalos y amores indecidos todos.

parece que ahora es algo así como un recuerdo, como algo que se alquila o se venera.

Astronomía posicional

*En nuestro fragoroso periastro
se conturba el universo conocido
-quizá haya una aberración en nuestra órbita
que disloca los órdenes astrales e inmanentes.
En todo caso crujen las paredes,
las sábanas sibilan sus augurios,
los vientos atormentan las bahías,
los meteoritos escapan locamente,
se rompen mastelerías y envigados,
y a cada abrazo trema el universo.
Nacen dioses, se deflagran pueblos,
épocas enteras se sumen en el caos,
las selvas amanecen mustias o en pavesas,
marchitas las madréporas vagan derrotadas,
se equivocan las estrellas apagadas
con este abrazo de los dos mágicos cometas
que desesperados agonizan tratando de alejarse.*





Cuidados maternos y elaboración de guarapo

Cuerpo celeste

*Con aplicación reverente
va fundando besos
por todo mi cuerpo:
aquí uno frío y rápido
como un Aldebarán apagado,
aquí uno más leve pero tibio,
aquí uno ardiente, Betelgeuse,
aquí un mordisco, aquí una luna,
aquí otro y otro aquí, asteroides,
aquí las Pléyades, y en el pecho
la vagante supernova,
una binaria azul en las caderas,
uno de cráteres abiertos en la boca,
cúmulos estelares en la frente,
hasta convertirme en la equivocada
constelación de la Medusa
fija en el firmamento de esta noche.*

Del lado de los sueños

*Esta noche, la noche ha pasado su buen rato
recorriendo las avenidas desoladas,
visitando el purulento río
que parte la ciudad con su tajo de podre:
incógnita e indiscreta ha subido
las turbias escaleras que conducen
a hoteles y residencias donde los pederastas
hacen el amor con los muchachos;
impúdica y con aire despreocupado
se ha ido por callejones de cuchillos,
por crudas luces que caen a las calles
como empujadas desde las cantinas
y los lupanares de gritos recedidos.*

*Esta noche, en tanto, yo me he ido yendo solo
por las encrucijadas del lado de los sueños,
alejado de los sobresaltos, por un mundo
muelle y quieto, cercano e impalpable,
por unos estanques de luz sin precedentes,
por unos giros desconocidos y vagos,
para caer, de súbito, al amanecer,
entre sus brazos de aurora boreal.*

Carta vacilante del otoño

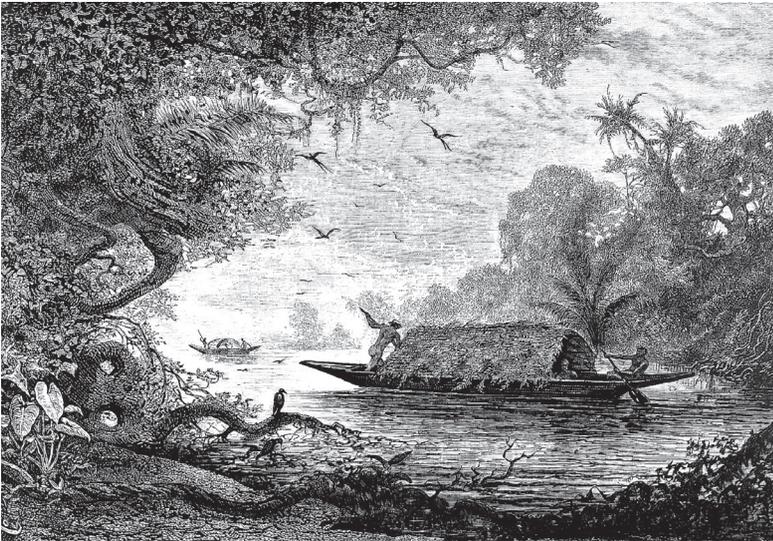
*Quisiera que fuese desde el puente de Brooklyn,
arrojar esta bola de papel
que he hecho de su carta.*

*Penosamente he pasado el día
escribiéndola sin detenerme
y a la vez sin confiar en ella,
lenta y nerviosamente
como se desplaza ese ojo de vacío
en el nivel del ingeniero.*

*Y es otoño,
arden las hojas en el patio,
chasquean los insectos,
surge el humo, huele a leños.*

*Pero por más que me distraigo
echo de menos sus dedos desdoblándola,
y el papel crujiente entre su puño.*

*Mejor entre mi puño -pomo del duelo.
Incendio la esfera, la arrojé
a la papelera donde arde
y crepita -inútiles hojas de otoño
que un día el agua
encontrará junto al puente de Brooklyn.*



Bogas y champanes

Perennidad del día

*Cuando jugamos al tenis
queda un resquemor violáceo
y las secciones de césped,
y a él le parece que la tarde
está adecuada para unas cervezas.*

*Queda un sinsabor precario
después de montar a caballo,
la espuma en las bridas,
la silueta de los árboles
y el sol que cae sobre la yerba.*

*Un desaliento se presenta
sobre el rectángulo traslúcido
de la piscina quieta
-un zafiro cortado
que se enfría tras los saltos
que hemos logrado esta tarde.*

*El resquemor, el sinsabor y el desaliento
no son más que expresiones
para explicar vagamente
la ansiedad que tira de nosotros
como en ciertos juegos de niños,
o esa equívoca displicencia
de aquellos que se desean incontroladamente
porque no pueden mirarse
sin conmover los órdenes del follaje,
la perennidad del día.*

A P. V. y J. J.

*Llora sobre mi corazón la lluvia
de su canto de muchacho desolado.
Lloro contenido de duras gotas,
trizas de mica tibia sobre el desierto
de este pecho que agita sus dunas
alejando cada vez los oasis;
lágrimas que se hunden en la piel
buscando las cisternas de la ternura,
lágrimas que buscan la sangre
para convertirse en rosas fijas.
"¡Llora sobre Ragoon!", llora aunque sea sobre mí.*

Étude

I

*La boca, hontana
de gestos refulgentes.*

*Los ojos de vidrio mojado
en estancadas aguas.*

*El rostro, sí,
como la luna
en el décimo cuarto día,
en invierno
y sobre los madreperla campos
de Connecticut –oscuros
pinos contra el cielo plata.*

*El decir incierto,
discontinuo, alocado
se diría; el decir intermitente
y de tonos que se vierten
sobre esta ternura emocionándola.*

Étude

IV

*La palabra “garulla” –del demótico,
la entendía y pronunciaba
de manera muy precisa.
Sabía yo lo que significaba
pero no de la manera tan precisa
como él la sabía y solía musitarla.*

*Hoy, yo diría,
si no fue de manera
muy “garulla” (del demótico –preciso)
como se ha alejado
hacia las costas del Long Island Sound.*

La alcoba estremecida

*El muchacho al alba
sobre el lecho sentado
sus pies calza y deja
caer sobre las sábanas
aromas de su espliego,
antes de irse al colegio.*

*A quienes a muerte
han condenado les sucede,
y a los que perdieron
la guerra y a aquellos
después de recibir
en la mejilla el beso
de la despedida, se quedan
soñando en su lecho
con el muchacho
que al amanecer deja
la alcoba estremecida.*

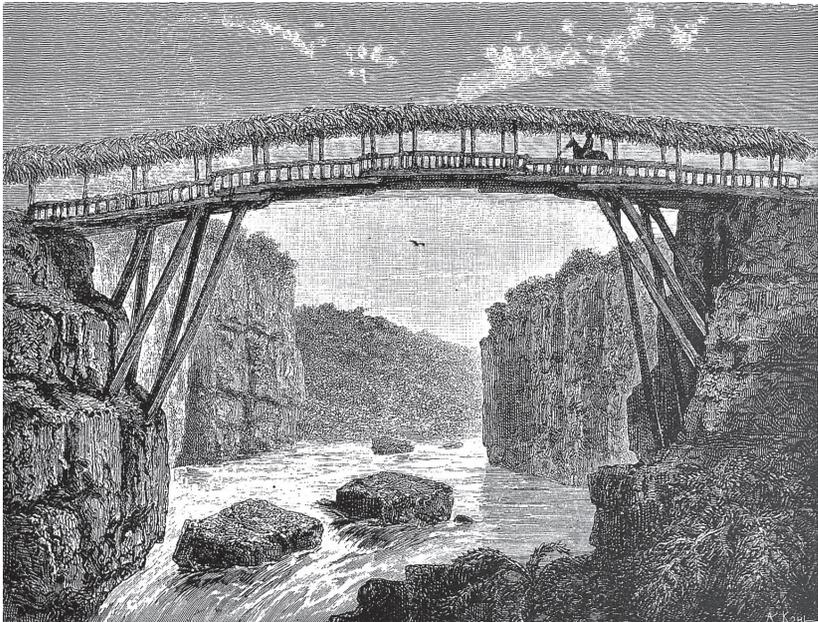
Morada

*Para su casa ha estudiado los vientos
-que no los haya de amor
para que no los haya de pena;
que no los haya de pasión
para que no los haya de soledades.
¡Ah, los vientos de las soledades!*

*Por las cuatro puertas
ha tocado su trompeta
para renunciar al sonido de las aves,
a las proposiciones del paisaje,
a la voluptuosidad de la luz,*

*y se ha encerrado en su silva íntima
a tocar su flauta solo.
¡Ah! y ha cernido un azor en los pórticos
para guardar su dominio.
¡Ah, los vientos de la pena!*

Puente sobre el río Otún



El muchacho del Metropolitano

-reproducción Romana-

*Una mano le queda,
a medio empuñar,
en la nalga izquierda.*

*Perdió la cabeza,
por algún pederasta,
en otros tiempos.*

*Los pies se le gastaron
viniendo al museo
-los muñones de mármol.*

*Los brazos, tal vez,
los agotó nadando
para venir a América,
o en un abrazo
despidiéndose.*

*El tronco curvado
a la manera curva
de los que saltan
o se ofrecen.
La parte del cuello
por donde la bajaron
vino y aire.*

*El pubis herido
en la parte
de los genitales
benevolentemente,
como para que no
reprodujera igualdades.*

Forminx

*Entre su cuerpo y el mío
es una luna su muerte.*

Elegía

*Por la rosa para su solapa
he ido hoy a la tienda de flores.
Y aquí traigo este ramo
para su funeral. ¡Amado,
canto memorial!*

*Su muerte fue el orgullo de tenerme
-por obnubilación, por mirarse
en mis ojos.*

*Y por su partida conozco los crímenes,
el más grande: quererme a mí más que a sí mismo.
Su falta no es la sombra, es que ya no puede
mirar al cielo claro.
Ni el Bleu Marine, ni los Eminence;
ni el Chateau Margaux, ni el olor
de las rosas, ni el mío,
porque no hay cuerpo.
La necropsia fue múltiple,
plural el reconocimiento
del cadáver -el volumen expresivo
de su cuerpo. Rictus mortis
por bronconeumonía originada
en su voz de flauto d'amore,
sedosa fantasía, sabor de acedera,
asedio mío; estrangulación
de la amígdala izquierda
por contusión parietal
-aliteraciones sangrientas.
¡Qué saben los conspiradores
de la sombra!*

IV

*En el cuenco de mis manos
ya no caben sus hombros.*

*Midón: "Calló el dueño,
calló el invitado,
calló el blanco crisantemo".*

*Cerca a Perigord le comparé
a un "summer's day" que se mutó
en esta tenebra: "Je suis le tenebreux,*

le veuf, l'inconsolable".

*Un mausoleo le he levantado
en la memoria y que "juzguen
los dioses cómo se le ha amado".*

Torso

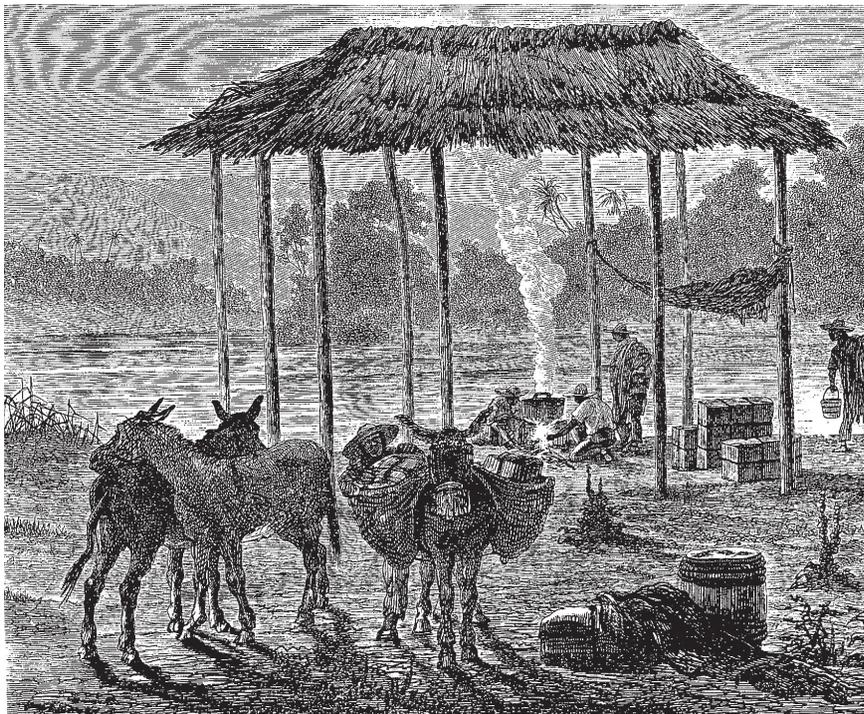
*El pedazo que queda
consiste en los tobillos,
el epigastrio, las caderas,
el bajo vientre.*

*Las nalgas y la espalda
están recostadas al muro.*

*No se sabe si es un despojo
de las guerras dorias
o un muchacho del gimnasio.*

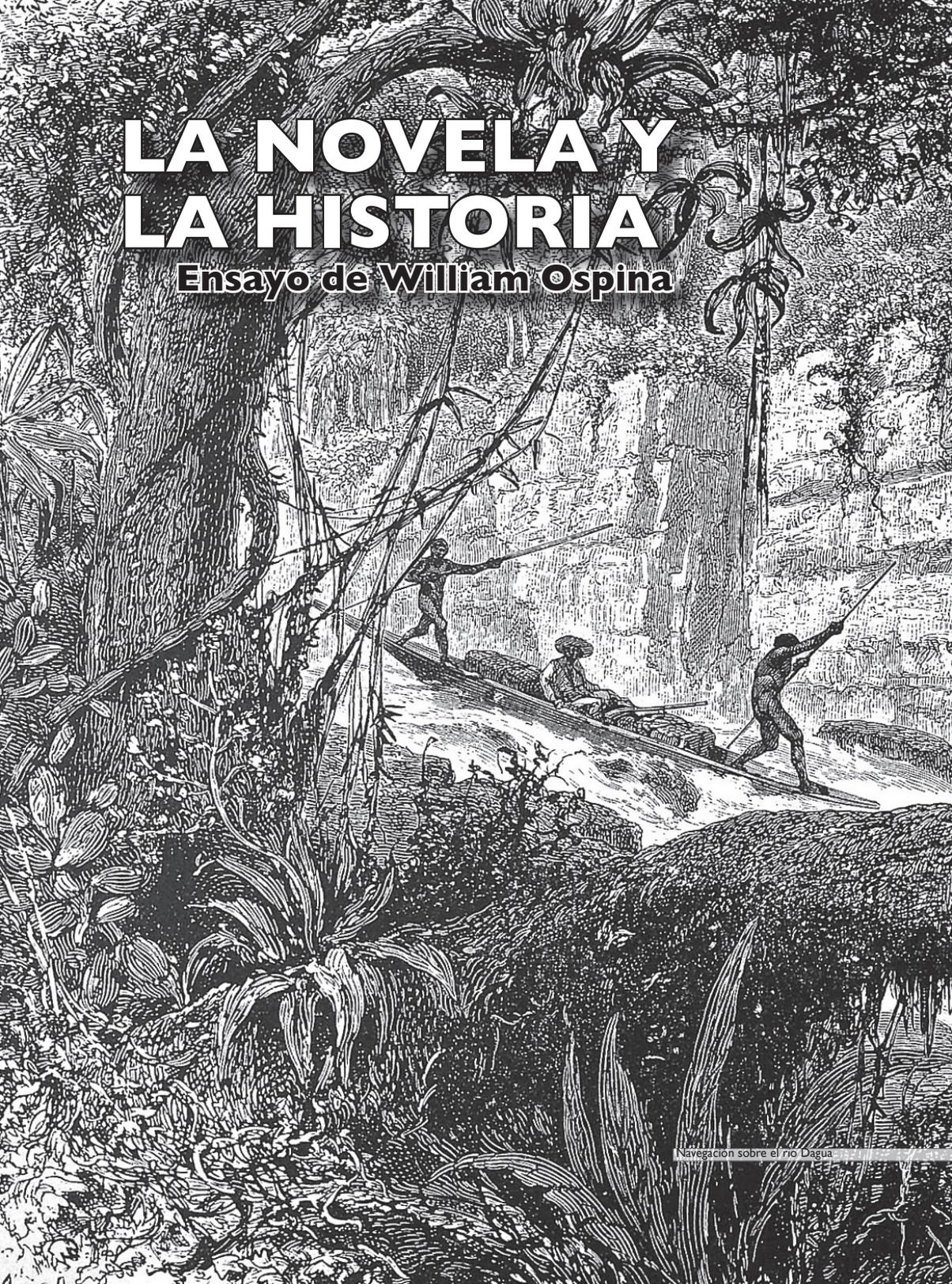
*Pero muerto como vivo
es una mera estatua. ☹*

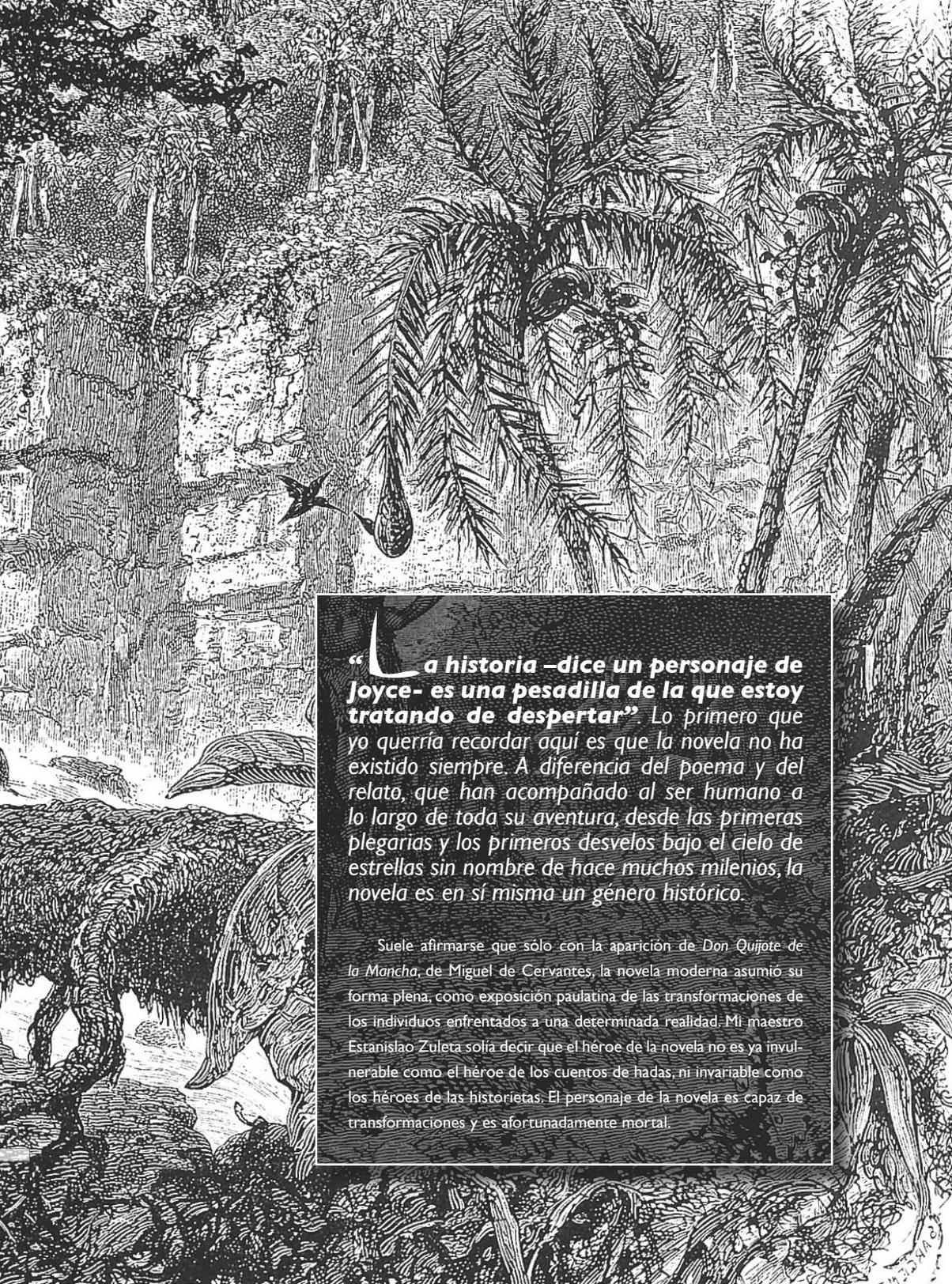
Un tambo



LA NOVELA Y LA HISTORIA

Ensayo de William Ospina





“La historia –dice un personaje de Joyce- es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar” Lo primero que yo querría recordar aquí es que la novela no ha existido siempre. A diferencia del poema y del relato, que han acompañado al ser humano a lo largo de toda su aventura, desde las primeras plegarias y los primeros desvelos bajo el cielo de estrellas sin nombre de hace muchos milenios, la novela es en sí misma un género histórico.

Suele afirmarse que solo con la aparición de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, la novela moderna asumió su forma plena, como exposición paulatina de las transformaciones de los individuos enfrentados a una determinada realidad. Mi maestro Estanislao Zuleta solía decir que el héroe de la novela no es ya invulnerable como el héroe de los cuentos de hadas, ni invariable como los héroes de las historietas. El personaje de la novela es capaz de transformaciones y es afortunadamente mortal.

Ahora bien, fue Borges quien afirmó que la diferencia entre el cuento y la novela no radica en la extensión, como piensan muchos, sino en el hecho de que en el cuento lo más importante es la anécdota, son los acontecimientos, en tanto que en la novela lo más importante es el carácter de los personajes. A don Quijote y Sancho, decía Borges, podríam ocurrirles muchas otras aventuras: mientras los personajes sean los mismos seguirá siendo la misma novela. En un cuento, en cambio, casi no importa a quién le ocurren las cosas, uno puede cambiarles de nombre o de rostro a los protagonistas de *El escarabajo de oro* de Edgar Allan Poe, o a los protagonistas de los cuentos de Bradbury; mientras ocurran los mismos hechos, el relato será idéntico. Es una tesis que resumió brillantemente el gran escritor norteamericano Philip K. Dick cuando dijo: "el cuento trata del crimen, la novela, del criminal".

Esto nos llevaría a la conclusión de que la novela, el género literario de la modernidad, es una de las consecuencias del triunfo de la idea de individuo que se abrió camino precisamente a partir del Renacimiento. No se trata de que el individuo no haya existido en otras épocas, hubo incluso un individualismo en los tiempos clásicos de la cultura griega. Sólo que la existencia del individuo en aquellos tiempos estaba profundamente moderada por unas creencias, unos valores y unos mitos que no autorizaban plenamente la aventura individual. Sabemos de grandes individuos de la antigüedad hebrea y griega y romana, como Ulises, Aquiles, Sócrates, Diógenes, Platón, Alejandro Magno, Olimpia, Cristo, Virgilio, Tiberio, César, Servilia, Clodia Pulcher, Adriano; sabemos, en la Edad Media, de grandes personajes como Agustín de Hipona, como los caballeros del rey Arturo, Parsifal, Lancelot, como Carlomagno y sus doce pares de Francia, Roldán, Oliveros; personajes como Abelardo y Eloísa, como Tomás de Aquino, como Francisco de Asís, como el papa Gregorio, como Juana de Arco, pero esas edades se abstuvieron totalmente de convertir a esos personajes en héroes de novela. Tendría que llegar la edad moderna a intentar descifrar esos destinos en el lenguaje de la novela, a intentar arrebatarlos al magma de las costumbres y los mitos y mostrarlos como pasto de contradicciones y como esfuerzos de afirmación de una voluntad personal.

Por ello la novela tuvo que gestarse muy lentamente, y podemos seguir sus rastros dispersos desde *La Odisea*, que anuncia la novela de aventuras, *Los Diálogos* de Platón, que anuncian la novela de tesis, *La Divina Comedia*, que anuncia la novela de iniciación y de viajes, *Dafnis y Chloe*, que anuncia la novela amorosa, las obras de Luciano de Samosata, que anuncian las novelas de ficción científica, las tragedias de Sófocles que anuncian la novela psicológica y la policíaca, o la obra del argelino Cayo Suetonio Tranquilo, cuya *Vida de los doce Césares* anuncia la llamada novela histórica.

La novela es el escenario de este mundo despojado de toda tutela trascendental, la novela es la aventura de los individuos en un mundo sin dioses, sometida a un orden de explicaciones completamente humano. Por eso es muy importante el aporte de Marguerite Yourcenar, quien decidió escribir su novela sobre la vida de uno de los grandes emperadores de Roma, *Memorias de Adriano*, a partir de la meditación de que hubo una época, muertos ya los dioses antiguos y aún no triunfante Cristo, en que el hombre estuvo solo. Esa, dice Yourcenar, fue la época del Emperador Adriano, y añade que en esa breve grieta de la historia, Adriano fue nuestro contemporáneo, pudo vivir las angustias, las preguntas y las incertidumbres de nuestro tiempo.

También fue Yourcenar quien dijo que en nuestra época la novela tiende a devorar a todos los otros géneros literarios. Es verdad: si Tolkien hubiera vivido en la Edad Media, *el Señor de los Anillos* habría sido sin duda un poema épico. En nuestro siglo asumió la forma de una novela. Si la propia Marguerite Yourcenar hubiera vivido en el Renacimiento, su libro sobre el Emperador Adriano habría sido tal vez una biografía. En nuestra época se resolvió como una novela. Si Bernard Shaw perteneciera a otra edad, su César habría sido el protagonista de un ensayo histórico. Si Joyce hubiera escrito en otro tiempo, su *Ulises* habría sido un gran poema cosmológico al modo de los libro de Bernardo Silvestre o de Dante. Y, en sentido contrario, es posible que si Dante hubiera escrito en nuestro tiempo, la Divina Comedia habría asumido la forma de una novela de pesadillas, tormentos y placeres intelectuales; que si Tomás de Aquino fuera un autor contemporáneo, su *Suma Teológica*, aún con ese nombre, sería una investigación novelesca a la manera del *Sartor Resartus* de Carlyle sobre la verdad de las visiones de los personajes bíblicos, sobre las meditaciones de San Bernardo de Siena y de Juan Crisóstomo, o sobre las argumentaciones posibles acerca de la unión hipostática de las personas de la Santísima Trinidad, de la verdad fabulosa de la transubstanciación, o de las categorías angélicas.

En nuestra época la novela tiende a devorarlo todo, y también la historia ha entrado de lleno en el juego de la novela. Los novelistas, casi todos los novelistas, se han lanzado a la aventura de tratar de rescatar a los individuos pasados de su existencia ceñida de fábulas y movida por la fuerza de los grandes mitos, y han tratado de interpretarlos a la luz de las explicaciones de nuestra época, que por fin cree saber cuáles son las fuerzas que nos gobiernan. La novela también ha querido arrebatar a sus héroes de los brazos de esos dioses que en otros tiempos los gobernaban, y dejar el primado de su destino a la naturaleza, a las fuerzas sociales, a las manías personales.

En esa medida, si bien hay un tipo de novelas que se proponen muy expresamente tener un tema histórico, ser la reconstrucción de una época, de un personaje en unas circunstancias precisas, de un acontecimiento y de la urdimbre de seres que lo vivieron, toda novela está en diálogo con la historia, y ninguna se resigna, ni siquiera las de ciencia ficción, a carecer de un marco temporal reconocible, así sea especulativo o proyectado hacia el futuro. Para poder prescindir de la historia humana y de la geografía planetaria, Tolkien se propuso inventar todo un mundo, con sus continentes y sus mares, con sus cordilleras y sus países, con sus razas y sus lenguas, y soñar en él la sucesión de las naciones, desde el génesis melodioso del *Silmarilión* hasta sus desmesurados crepúsculos. Frederick Pohl, en la novela futurista *Pórtico*, para no tener que fechar los acontecimientos, prefirió sugerir la época por los laberintos subterráneos de un planeta ya sin capa vegetal, contaminado y mortífero, donde infinitos proletariados agonizan extrayendo en la penumbra los nutrientes residuales de la capa inorgánica, para opulentas y neuróticas oligarquías que tratan de vivir la plenitud de la vida en ínsulas de lujo, bajo grandes burbujas de aire puro.

“Todo existe para un libro”, decía Mallarmé. Si toda época anhela ser contada, toda época tiende hacia un libro, así ese libro no aparezca jamás. Antes de Dante, muchos autores, como Bernardo Silvestre, habrán intentado escribir *La Divina Comedia*. Muchos, como Marlowe, habrán intentado antes de Shakespeare, escribir el cosmos de pasiones de Shakespeare. A lo largo de siglos muchos intentaron, antes incluso de Marlowe y de Goethe y de Thomas Mann, escribir *el Fausto*.

Y acaso no haya nada tan novelesco como la historia misma de la novela, abriéndose camino entre las sagas homéricas y las sagas nórdicas, entre los diálogos platónicos y las vidas paralelas de Plutarco, entre los poemas filosóficos sobre la naturaleza de las cosas y los romances pastoriles, entre la *Vida de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio y las hagiografías de *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine, entre los romances carolingios y moriscos y “los Ciclos de Rolando y de Bretaña, entre los cuentos de hadas y las novelas de Caballería, hasta alcanzar a ese pobre soldado “acabado, solo y pobre”, que en una prisión de España, “donde toda incomodidad tiene su asiento y todo triste ruido hace su habitación”, escuchó ese rumor formidable de las literaturas y de los siglos, y consiguió que entre esa muchedumbre de sombras previas surgieran cabalgando el caballero loco de libros y el escudero ahito de proverbios que cambiaron el mundo.

Valga recordar el soneto que escribió Borges sobre esa circunstancia del nacimiento de la novela.

UN SOLDADO DE URBINA

Sospechándose indigno de otra hazaña
como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado
erraba solo por su dura España.
Para borrar o mitigar la saña
de lo real, buscaba lo soñado,
Y le dieron un mágico pasado
los ciclos de Rolando y de Bretaña.
Contemplaría, hundido el sol, el ancho
campo en que dura un resplandor de cobre,
Se creía acabado, solo y pobre.
Sin saber de qué música era dueño,
Atravesando el fondo de algún sueño,
Por él ya andaban don Quijote y Sancho.

Todos los episodios de las guerras de Carlomagno contra los moros y de las aventuras del rey Arturo y sus caballeros de la Mesa Redonda, la búsqueda del Santo Grial, la ciencia del mago Merlín y de Morgana, la belleza indecible de la Reina Ginebra, los ideales amores caballerescos, los desvelos de los trovadores, la muerte de Rolando en Roncesvalles y la locura de Orlando enamorado, y sobre todo el hormiguo de guerras y de fantasías de un mar de novelas de caballería, todo cayó en el sueño de aquel lector tan desafortunado como el propio Quijote, Miguel de Cervantes, quien dijo de sí mismo que era tan ávido que leía hasta los papeles que encontraba tirados en las calles.

Y por aquellos tiempos empezó a llegar a España, también, junto con la historia de Gonzalo Fernández de Oviedo, el rumor enloquecido de las crónicas de Indias, el modo como la avidez de los lectores de novelas de caballerías se estaba convirtiendo en delirio al otro lado del mar, donde estaban apareciendo de nuevo todas las cosas que Europa había delirado y perdido: los enanos y los gigantes, la fuente de la eterna juventud, la ciudad de los doce césares, las sirenas y los endriagos, la ciudad de oro, la piedra filosofal, las riquezas desmesuradas, el paraíso terrenal, la selva de las Amazonas.



El monte de la agonía

Cervantes lo leyó todo, leyó infinitamente, y esto es importante decirlo porque la novela fundadora de la modernidad no se debe ya a la mera tradición oral, como buena parte de la literatura anterior, como por ejemplo la saga de los cuentos de hadas medievales sino que es en primer lugar fruto de la escritura, y en segundo lugar fruto de Gutenberg, ya que para la existencia de don Quijote era indispensable la existencia de una biblioteca personal en la cual el héroe pudiera leer hasta enloquecer, y la posibilidad de esa biblioteca sólo surgió en el mundo a partir de la invención de la imprenta.

Desde el comienzo la novela fue un diálogo entre la ficción y la realidad, un diálogo entre lo verdadero y lo verosímil, un esfuerzo del mundo real por volverse ficción literaria y de la ficción por volverse realidad. Una aventura paralela a la española se vivía por entonces en Inglaterra, y el otro costado de la invención de la novela es sin duda la obra de Shakespeare. Creo que tenemos que ver sus obras como novelas, a pesar de que a menudo estén escritas en verso, porque su espíritu es ya el de nuestra época, porque su propósito es mostrarnos al hombre sujeto a la sola maraña de sus pasiones, lejos de toda tutela trascendental, y porque todas estas tragedias y estas comedias están inscritas en el proceso de fundación del individuo como lo entiende la modernidad.

Y no puede ser una objeción el hecho de que estén escritas a menudo en verso, porque verso y novela no son incompatibles. Una de las más importantes novelas de los últimos siglos es *El anillo y el libro* de Robert Browning, escrita en innumerables versos ingleses. También en Rusia, *La hija del Capitán*, de Pushkin, de la que nadie duda que se trata de una novela, está escrita en verso. Y es en la serie de las tragedias históricas de Shakespeare donde es necesario ubicar, mucho antes del Romanticismo, el nacimiento de la novela histórica moderna, es decir, la novela que se propone expresamente recrear episodios históricos y reconstruir el carácter de sus protagonistas.

Con su talento casi sobrehumano, Shakespeare escapa a todas las clasificaciones, hace historia, hace teatro, hace poesía, hace novela, y vuela por encima de todos sus perseguidores como un cisne demasiado esquivo para la crítica. Es indudable que en sus recreaciones de los episodios de La guerra de las dos rosas, sobre todo en las tres partes de *Enrique VI*, Shakespeare sigue fielmente las crónicas de Holinshed, la historia convencional de Inglaterra. Se ciñe a la historia pero es evidente que su intención es ir más allá de lo que hasta entonces el relato histórico podía hacer. Los hechos están allí, y son casi siempre fieles, pero los personajes hablan con una libertad y con una plenitud emocional tan intensa, que cualquier erudito celoso tendría que reprocharle al autor el afirmar cosas que no están documentadas.

Shakespeare no hace caso. Para que los hechos ocurrieran como ustedes dicen, parece responderles, es necesario que los personajes hablaran como yo los he hecho hablar o al menos que pensarán como yo los he hecho pensar. Ricardo de York tiene que ser altivo y cruel, Eduardo tiene que ser solemne y enfermizo, la reina Margarita de Anjou tiene que ser soberbia y vengativa, Clarence tiene que ser disciplinado y falto de ambición, Ricardo de Gloucester tiene que ser un monstruo del ingenio, de la elocuencia y de la perfidia. Y el lenguaje nos lleva a vivir los hechos con mucha más intensidad que la historiografía, de modo que en Shakespeare hasta los más casuales personajes aprovechan su minuto en el escenario para decir alguna frase inmortal. Claro que en el teatro estaba desde la Edad Media el germen de estas audaces reelaboraciones históricas, y antes de Shakespeare ya Christopher Marlowe, joven y elocuente conspirador oscuramente asesinado en una taberna, había puesto a la musa de la historia a embanderar de sangre los escenarios de Londres. Pero Shakespeare y Cervantes son, en gran medida, como bien lo ha expresado Harold Bloom, los fundadores, en las dos lenguas más extendidas de nuestra época, de la idea que hoy tenemos de nosotros mismos, aunque por supuesto toda la literatura posterior se ha esforzado por enriquecer, matizar y a veces incluso contrariar esos paradigmas.

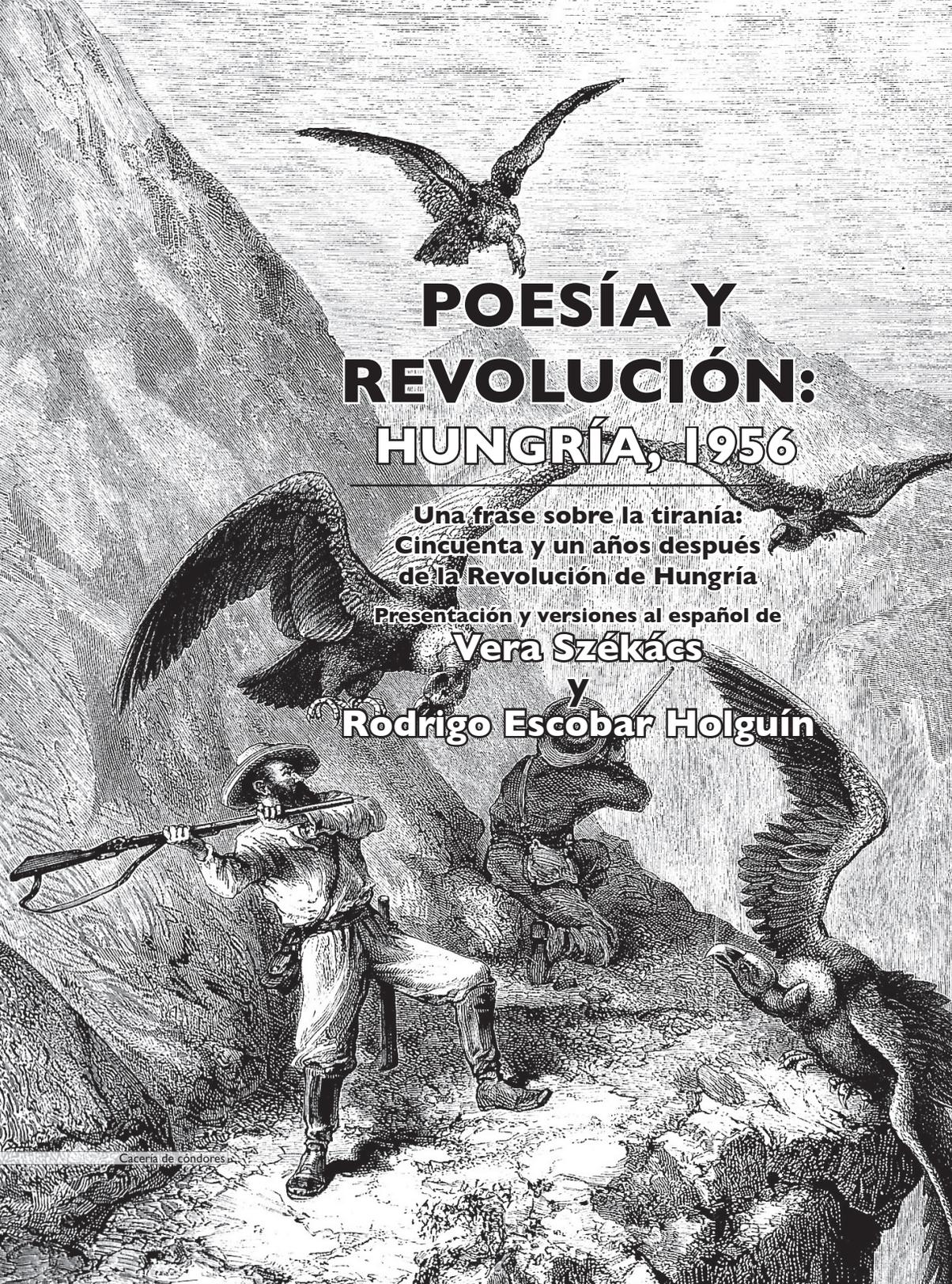
Hablar de novela histórica es hablar por lo menos de dos aventuras distintas. En el menor de los casos, de un esfuerzo de los escritores por dramatizar con fines de divulgación la información y la documentación que existe sobre un determinado personaje o una determinada época, sin mayores pretensiones literarias o filosóficas. En el mayor, de un esfuerzo de relectura y reelaboración de nuestra idea del pasado, en el que se procura que el lenguaje creador sea el instrumento de esa transformación. Es difícil que alguien se anime a escribir una novela histórica de grandes dimensiones sin una intención de modificar el pasado, es decir la memoria que tenemos de él. Pero modificar no significa adular sino por el contrario restituir una verdad probable perdida o deformada por la historia. La historia en que todos vivimos es necesariamente un discurso. Y la novela histórica no es

tanto un reflejo de la historia cuanto a menudo una lucha contra ella, en la medida en que se espera que en mayor o menor grado modifique la percepción que tenemos de ella. En eso consiste por lo demás todo acto creador, y de la novela y de la poesía esperamos siempre que altere nuestra idea del mundo y en esa medida nuestra manera de vivir en él.

Pero las maneras de aparecer la historia en la novela son incontables. A veces parece, como en *Los tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas, sólo un escenario con el colorido y el clima de una época para hacer vivir al lector amenas aventuras, pero también así se establece una percepción de esa época como región de hazañas, de aventuras románticas y de episodios sentimentales. A partir del Romanticismo la novela de expreso contenido histórico arreció en Europa y en América. Uno de sus más inmediatos precursores fue sin duda Voltaire, cuyas biografías del rey Carlos XII de Suecia y Pedro I de Rusia se leen como novelas. Se dice que fue Walter Scott quien al publicar *Waverly* en 1814 y sobre todo *Ivanhoe* en 1820, no sólo fundó la novela histórica en el sentido que hoy le damos sino que la utilizó expresamente para reivindicar el heroísmo del pasado escocés y su dimensión heroica en la historia de Inglaterra, pero es bueno recordar que la extraordinaria novela breve *Michael Kolhaas*, del joven Henrich von Kleist, es de 1808, y en ella está el rastreo minucioso de una injusticia y de la violencia que despierta en un hombre justo, en la Alemania del siglo XVI, un análisis harto elocuente y luminoso del origen de las conductas terroristas. Influido por Scott, Fenimore Cooper publicó en los Estados Unidos en 1826 *El último de los mohicanos*, una mirada romántica al territorio norteamericano, y una versión del modo como los ingleses y los franceses, disputándose la posesión del territorio, enfrentaron a unos pueblos indígenas contra otros, los convirtieron en indios buenos e indios malos, dependiendo de a quién apoyaban, y los llevaron a crueles episodios, como la matanza del fuerte William Henry. En 1831, Victor Hugo hizo, con *Notre Dame de Paris*, una relectura de la edad media Gótica, una revaloración de la arquitectura de aquel tiempo, y una crítica profunda a los simulacros decorativos del estilo napoleónico que había pintado de blanco la catedral para la ceremonia de coronación del emperador y a los excesos del radicalismo revolucionario que, para expresar su odio por la monarquía, había derribado de la fachada todas las estatuas de los reyes de Judá. En 1823, en su novela *Los Novios*, Alejandro Manzoni había revelado a sus italianos todos los tormentos de la vida en Milán bajo la dominación española. Y así arreciaron las novelas con reinterpretaciones de la historia: Alfredo de Vigny publicó su obra *5 de marzo* en 1826; Balzac comenzó su extraordinaria y multitudinaria Comedia Humana con *Papá Goriot*, en 1834, con el propósito de hacer un retrato total de la sociedad de su tiempo; Alejandro Dumas publicó *Los tres mosqueteros* en 1844; y finalmente Flaubert publicó en 1862 *Salammó*, con la cual el propósito de recrear una época con el rigor de un erudito, la filigrana de un orfebre, la elegancia de un pintor clasicista y la minuciosidad de un miniaturista marcó todo un rumbo a la novela histórica y también a la pintura y a la larga al cinematógrafo. De esa extenuante y copiosa aventura proceden posiblemente los grandes frescos históricos posteriores, como *Guerra y Paz* de León Tolstoi, publicada en 1869, que pone en escena centenares de personajes en tiempos de las guerras napoleónicas, bajo el poder de los grandes jefes Napoleón y Alejandro, grandes obras como *Antes de la tormenta*, publicada en 1878 por el alemán Theodor Fontane, o como el más complejo fresco histórico mitológico del siglo XX, *José y sus hermanos*, publicada en 1945 por un discípulo de Fontane, Thomas Mann.

El polaco Henri Sinkiewicz recreó en *¿Quo vadis?* el Imperio Romano en tiempos del nacimiento del cristianismo. Joseph Conrad, en *El Duelo*, logra el prodigio de hacernos ver y vivir el espíritu de las campañas napoleónicas sin que aparezca una sola vez el Emperador. A través de la guerra privada entre dos oficiales en el seno del mismo ejército francés, nos es dado vivir el furor y la arrogancia, las obsesiones y la bizarría de aquella época. Robert Graves recreó la vida del Emperador Claudio y de su esposa Mesalina. *Las Memorias de Adriano*, de Yourcenar, trazaron a un tiempo el retrato físico y espiritual de ese Emperador y del imperio que forjó a su imagen y semejanza. De pocos gobernantes como de Adriano se puede decir que fueron su época, porque proyectaron sobre ciudades y cultos, sobre muchedumbres y ejércitos, sobre artistas y pensadores, la marca de su estilo. En esta novela el retrato y el fondo son la misma sustancia, lúcida, apasionada, elegante, generosa; la labor de una sensibilidad y un pensamiento arrebatando una fracción del tiempo a las garras de la barbarie y modelando en su barro unos rasgos divinos. *Los Idus de marzo*, de Thornton Wilder, recrea el último año de la vida de Cayo Julio César, a través de cartas que se envían unos a otros los principales personajes de Roma. El tejido de intrigas es finísimo, la galería de personajes vigorosa, vistosa, y es observada con profunda penetración psicológica.

Pero si he dicho que la novela histórica, más que nutrirse de la historia parece hecha para luchar contra la historia, es porque hablar de historia en los tiempos presentes parece exigir una precisa secuencia cronológica, la exposición de las causas y de los procesos, el rastreo de los protagonistas, la interpretación psicológica y antropológica, el análisis económico, la especulación psicológica y hasta la argumentación política de los hechos. La historiografía hace tiempos parece prohibirse ser relato, está cada vez más anclada en la documentación, en la argumentación y en el análisis. La novela en cambio cada vez más se mueve con mayor libertad entre el relato de los hechos históricos y en la duda sobre el hilo secuencial, sobre la precisión de las causas, sobre la verdad de nuestros esquemas psicológicos. Cada vez más duda de que haya protagonistas y personajes secundarios, de que exista el hilo de una trama y no una verdadera red de tramas entreveradas. Por eso de la voz diáfana de los novelistas del siglo XIX ha surgido la voz cavernosa de Franz Kafka, que se alimenta otra vez de fábulas y de mitos, la voz turbulenta de Faulkner, que a veces habla desde todas las bocas, la voz de James Joyce, en la que hasta las calles y las cosas lanzan su grito. Los novelistas históricos han aprendido a dudar de los documentos y han aprendido a creerle otra vez a la intuición. Shakespeare, quien siempre llega primero, al escribir su tragedia, *Macbeth*, basada en las crónicas de las guerras de Escocia, a pesar de que Macbeth mató a Duncan lealmente, en una batalla, tomó la decisión de que Macbeth invitara al rey Duncan a su propio castillo, y lo asesinara a traición mientras dormía. La verdad de los datos históricos era otra, pero el carácter de su personaje le exigía esa traición. Dicen que en los primeros años del siglo XIX, Napoleón se encontró con Goethe en un salón de Weimar y le pidió que escribiera una tragedia sobre Julio César, comprometiéndose a hacer que la estrenaran en el teatro de París. “La tragedia –añadió– está por encima de la historia”. Era un pequeño homenaje que Napoleón, que en ese momento encarnaba a la historia, le estaba haciendo al espíritu de la tragedia, a la verdad profunda del arte. Tal vez es por ello que ese personaje del *Ulises* de Joyce, que no ignora que es la voz misma de la ficción, que no ignora que es un personaje de una de las aventuras extremas del arte literario, dice en los comienzos de la novela: “La historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar” 



POESÍA Y REVOLUCIÓN: HUNGRÍA, 1956

Una frase sobre la tiranía:
Cincuenta y un años después
de la Revolución de Hungría

Presentación y versiones al español de

Vera Székács
y
Rodrigo Escobar Holguín

En el año 16 de la democracia de Hungría corrió la sangre de los motines por las calles de Pest, y una muchedumbre de diez mil personas estuvo manifestándose cada noche frente al Parlamento, exigiendo la renuncia del Gobierno, en una grave crisis moral de la clase política dirigente y una crisis económica y política igualmente grave para el pueblo, se dió el año pasado el aniversario 50 de la Revolución de 1956 contra la férrea dictadura comunista, impuesta por la Unión Soviética. ¿Cómo se espero el aniversario? Más divididos que nunca, mucho más que en la dictadura, y los poetas están callados, retirados a su mundo, porque la democracia no es un campo fértil para la poesía política.

Los gloriosos días de la Revolución -apenas trece- duraron hasta el 4 de Noviembre, día en que las tropas soviéticas invadieron Hungría, y después de una lucha por la Independencia que fue un “budapestazo” en grande y se extendió por todo el país, vino la dura represión de parte del Gobierno de János Kádár, telecomandado desde Moscú. Represión que culminó con el ahorcamiento de Imre Nagy, Primer Ministro legítimo de la Revolución -comunista también-, pero un comunista que se había atrevido a proclamar la neutralidad de Hungría, y por eso debió morir.

Todo eso pertenece ya a la Historia, pero la Revolución de Hungría dio un ejemplo duradero al mundo, y su memoria sigue viviendo intensamente en los que participamos (yo, estudiante universitaria flamante), en la famosa manifestación del 23 de Octubre, y estuvimos frente al mismo Parlamento, exigiendo que Imre Nagy apareciera en el balcón. Fue un martes casi de verano, de sol radiante frente a la estatua de Sándor Petfi, poeta y mártir de la Revolución de 1848, que continuó con bruma frente al Parlamento, y terminó con los primeros disparos de la noche, frente a la Radio Nacional.

Tampoco los poetas callaban en esos días. La botella a presión, tapada por la censura total del régimen comunista a partir de 1949, estalló en los primeros días de la Revolución; aparecieron poemas ocultos en un rincón, y muchos poemas nuevos nacidos con el ímpetu de los primeros días, escritos por poetas grandes, y hasta por personas que no eran poetas, pero que no podían con su pasión y empuñar la pluma. No importaba el nivel poético en esos días: la gente devoraba las palabras de la Revolución, impresas en los varios periódicos tradicionales y recién nacidos. (Todos esos poemas fueron reunidos en un grueso libro que salió hace unos años, con el título de *En Pest la calle roja en sangre.*)

La publicación semanal literaria de Budapest era el *Irodalmi Újság* (Gaceta Literaria), y el número que salió el 2 de noviembre – el primero aparecido después del 23 de octubre – fue una verdadera revelación. En él se pudo dar espacio a la voz libre de muchos de los más importantes poetas y escritores húngaros. Todos ellos saludaron y apoyaron unánimemente la Revolución. No sabían el poco tiempo que habría para el júbilo: dos días después, al alba del 4 de noviembre, los tanques soviéticos invadieron el país.

Ese único número de *Irodalmi Újság* libre, encabezado con el poema de Petfi *Los húngaros se han vuelto otra vez húngaros*, llegó a ser famoso en el mundo entero, y traducido, en su totalidad o parcialmente, al francés, al italiano, al inglés y a varios idiomas más, ya en 1957. La traducción polaca apareció en edición *samizdat*, en 1986.

Entre tantas voces vigorosas de ese número destaca la de Gyula Illyés. Como afirmó Alain Bosquet en 1963: “*Una frase sobre la tiranía*, su famoso poema, permanecerá como uno de los más puros lamentos de una generación obligada a gritar al mundo con gran fuerza y vehemencia su verdad primordial”. El poema lleva la fecha de 1950, uno de los años más duros de toda la dictadura estalinista. En vida del poeta nunca más fue publicado en Hungría. Apareció en 1986, en los últimos años del régimen, más blandos, en un libro póstumo.

Una frase sobre la tiranía es el poema húngaro que mayor repercusión ha tenido en el siglo XX. Para muchos húngaros es también el más importante del siglo, de igual trascendencia a la que tuvo en el siglo XIX el *Canto Nacional* de Sándor Petfi, al estallar la Revolución de 1848, que dio inicio a la Guerra de Independencia contra los Habsburgo, otra guerra perdida.

Después de la derrota de la Revolución, Illyés, como otros, cesó de publicar por largo tiempo. En 1957 escribe en su diario: “*Frente al ataque, a la acusación, el escritor tiene un triunfo. No contesta. Así, a quien lo critica, le pasará lo que al hacedor de lluvia: su lluvia no llega. Y tiene otra arma terrible: tiene el derecho de destruir un valor social. Se calla. Sin embargo, hay que tener cuidado, porque si en el transcurso de una generación un país tiene diez escritores verdaderos, puede estar feliz de su suerte. El escritor verdadero se reconoce también por sentir cuándo se ofenden su justicia y su verdad. Un pequeño abuso contra diez personas, y la nación quedará muda durante una generación*”.

Otros dos poemas de nuestra selección, *Los caídos* de László Benjámín y *En Pest la calle roja en sangre* de Lajos Tamási salieron en el mismo número de *Irodalmi Újság*, causando gran repercusión, y hasta mucha ternernación porque ambos poetas habían estado muy comprometidos con el Partido Comunista de los años anteriores, ocupando cargos políticos en instituciones literarias. Pero la ira y la desesperación manifestadas en esos poemas eran tan intensas y auténticas que ambos poemas llegaron a ser muy populares tras su publicación casi simultánea en los periódicos de la Revolución.

El poema *Flota* de Ágnes Nemes Nagy, la *grande dame* de la poesía húngara del siglo XX, fue escrito en 1957, pero no pudo salir por mucho tiempo. Nemes Nagy estaba entre los poetas que no se comprometieron con la dictadura comunista y por eso su revista *Újhold* (Luna Nueva) fue suprimida al inicio del régimen estalinista, y las puertas de las editoriales se cerraron delante de ellos casi por un decenio.

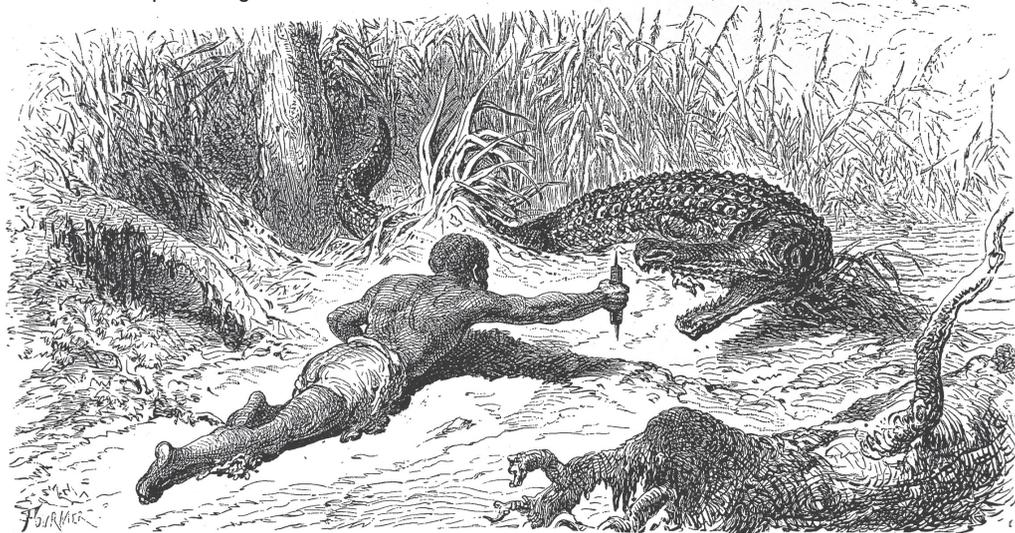
Los poemas *Ángel del Cielo* de Sándor Márai y *Dándole lustre a Octubre* de György Gömöri nacieron en la emigración. Márai, uno de los novelistas y publicistas húngaros más destacados de la primera mitad del siglo XX, después de haber perdido Kassa, su adorada ciudad natal, que en 1921 cesó de pertenecer a Hungría, después de haber perdido su biblioteca entera, de más de seis mil libros, en las llamas de su casa de Budapest, bombardeada en la segunda guerra mundial, emigró del país en 1948,

ante la inminencia de la dictadura comunista, para no perder incluso hasta su libertad de expresión frente a la censura; y prohibió la publicación de sus obras en Hungría, mientras durara la dictadura comunista. Por eso las generaciones más jóvenes no pudieron conocer su obra antes de los años 90; ahora es uno de los autores más leídos. *Ángel del Cielo*, cuyo título cita las primeras palabras de la canción que todo el mundo canta al encender las velas en el Árbol de Navidad, fue conocido pronto en Hungría, transmitido por emisoras de radio desde el extranjero.

El poeta György Gömöri, emigrado de Hungría en el mismo mes de la derrota de la Revolución, noviembre de 1956 -como uno de los más de 160 mil húngaros que emigraron del país en esos meses, mientras la cortina de hierro no se cerró de nuevo- revive en su poema sus emociones y experiencias de miembro del Círculo Petfi, el círculo de intelectuales precursores de la Revolución, y de redactor de la Revista Universitaria que dio lugar a las exigencias de los estudiantes.

Dándole lustre a Octubre es un hermoso gesto poético para defender la verdad frente a la mentira. A partir de noviembre de 1956, el Gobierno de Kádár rebautizó la Revolución, llamándola Contrarrevolución. Los que pronunciaban la palabra Revolución, se arriesgaban a la cárcel o la pérdida del trabajo. La palabra Contrarrevolución, impuesta por más de treinta años y usada en todos libros y medios de comunicación, fue acompañada por una serie de mentiras, por un proceso de ensuciar y criminalizar la Revolución. La mayoría de la gente no estaba dispuesta a pronunciar la palabra Contrarrevolución, y para evitar esa palabra se generalizó por tres decenios el uso del eufemismo: *los lamentables sucesos de Octubre*. La palabra *Revolución* fue rehabilitada solo en 1989, por el Comité Político del mismo partido que la había ensuciado, pero para entonces era tarde: el régimen ya estaba tambaleando.

Budapest, Hungría



Cacería de un caimán

Una frase sobre la tiranía Egy mondat a zsarnokságról

*Donde haya tiranía,
está la tiranía
no sólo en calabozos
ni en bocas de fusiles,*

*Hol zsarnokság van,
ott zsarnokság van
nemcsak a puskacsőben,
nemcsak a börtönökben,*

*no sólo en cuartos de tortura,
no sólo en las nocturnas
consignas de los guardias,
está la tiranía*

*nemcsak a vallató szobákban,
nemcsak az éjszakában
kiáltó ór szavában,
ott zsarnokság van*

*no en los pliegos de cargos
ardiendo oscuros como el humo,
la confesión, ni el morse
del preso sobre el muro,*

*nemcsak a füst-sötéten
lobogó vádbeszédben,
beismerésben,
rabok fal morse-jében,*

*no sólo en la sentencia
fría del juez: ¡culpable!
está la tiranía,
y no sólo en las órdenes*

*nemcsak a bíró hüvös
ítéletében: bűnös!
ott zsarnokság van
nemcsak a katonásan*

*de ¡Preparen! y ¡Fuego!
ni en los redobles,
ni en el modo en que arrastran
el cadáver al foso,*

*pattogatott „vigyázz”-ban,
„tűz”-ben, a dobolásban,
s abban, ahogy a hullát
gödörbe húzzák,*

*no sólo en las noticias
susurradas con miedo
a través de una puerta
furtiva y entreabierta,*

*nemcsak a titkon
félignyílt ajtón
ijedten
besuttogott hírekben,*

*en el dedo en los labios
indicando callarse,
está la tiranía,
y no sólo en el rígido*

*a száj elé hulltan
píszjt jelző ujjban,
ott zsarnokság van
nemcsak a rács-szilárdan*

*trazo como de rejas,
ni en el aullar luchando
mudo contra las rejas,
ni en la cascada
de lágrimas calladas
acreciendo el silencio,
ni en la pupila abierta,
está la tiranía,
y no sólo en los ¡Viva!,
ni en el ¡Bravo! y los cantos
que en pie todos corean;*

*főlrakott arcvonásban
s e rácsban már szóltan
vergődő jaj sikolyban,
a csöndet
növelő néma könnyek
zuhatagában,
kimeredt szembogárban,
ott zsarnokság van
nemcsak a talpraálltan
harsogott éjjenekben,
hurránkban, énekekben,*

*donde haya tiranía
está la tiranía
no sólo en los aplausos,
las palmas incesantes,*

*las trompetas, la ópera,
la piedra en las estatuas,
el color del retrato
chillón y mentiroso,*

*no sólo en cada marco,
ya en el pincel estaba;
ni en el vibrar del auto
de noche y en silencio,*

*que se detiene
bajo la arcada;*

*donde hay tiranía, siempre
está presente
en todas partes, como
tu dios nunca estuviese;*

*está la tiranía
en el jardín de infantes,
el consejo del padre,
la sonrisa materna;*

*en el modo del niño
responder al extraño;*

*no sólo en el alambre
de púas, ni en las frases
gastadas que en los libros
duelen más que las púas;*

*está en el beso
de despedida,
al decir de la esposa
cuándo vuelves, querido;*

*en los qué tal triviales
que en la calle te llueven,
y ese apretón de manos
que de súbito aflojan;*

*al helarse la cara
de tu amor de repente,
pues en las citas
de amor está presente;*

*hol zsarnokság van,
ott zsarnokság van
nemcsak az ernyedetlen
tapsoló tenyerekben,*

*kürtben, az operában,
éppoly hazug-harsányán
zengő szoborkövekben,
színekben, képteremben,*

*külön minden keretben,
már az ecsetben;
nemcsak az éjben halkan
sikló gépkocsizajban*

*s abban,
megállt a kapualjban;*

*hol zsarnokság van, ott van
jelenvalóan
mindenekben,
ahogy rég istened sem;*

*ott zsarnokság van
az óvodákban,
az apai tanácsban,
az anya mosolyában,*

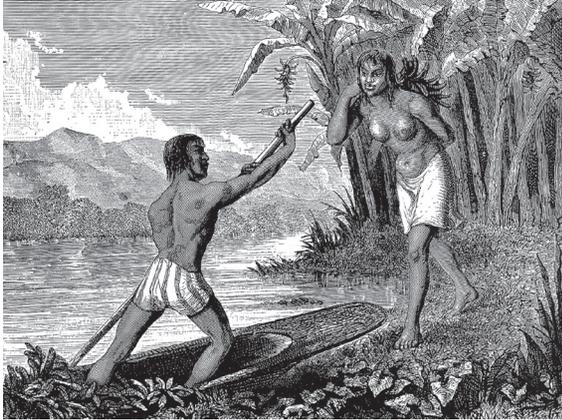
*abban, ahogy a gyermek
idegennek felelget;*

*nemcsak a szögesdrótban,
nemcsak a könyvsorokban
szögesdrótnál jobban
butító szólamokban;*

*az ott van
a búcsúcsókban,
ahogy így szól a hitves:
mikor jössz haza, kedves;*

*az utcán oly szokottan
ismételt hogy-vagy-okban,
a hirtelen puhábban
szorított kézfogásban,*

*ahogy egyszercsak
szerelmed arca megfagy,
mert ott van
a légyottban,*



Indios del río San Juan

*no sólo en los careos,
la confesión, las dulces
palabras embriagadas,
como mosca en el vino,*

*ni en tu sueño estás solo,
está la tiranía
en el tálamo, y antes
aún, en el deseo,*

*pues para ti lo bello
es lo que ya ella tuvo,
y con ella yacías,
mientras creías que amabas,*

*en el plato y el vaso,
la nariz y la boca,
en el frío y la sombra,
en tu cuarto y afuera,*

*como hedor de carroña
al abrir la ventana,
como cuando un escape
de gas llena la casa,*

*si estás hablando solo
es ella quien pregunta,
ni cuando fantaseas
te libras de ella,*

*se hace tierra de nadie
la vía láctea, los focos
la iluminan, minada,
los luceros: mirillas,*

*nemcsak a vallatásban,
ott van a vallomásban,
az édes szó-mámorban,
mint légy a borban,*

*mert álmaidban
sem vagy magadban,
ott van a nászi ágyban,
előtte már a vágyban,*

*mert szépnek csak azt véled,
mi egyszer már övé lett;
vele hevertél,
ha azt hitted, szerettél,*

*tányérban és pohárban,
az van az orrban, szájban,
hidegben és homályban,
szabadban és szobádban,*

*mintha nyitva az ablak,
s bedől a dögszag,
mintha a házban
valahol gázfolyás van,*

*ha magadban beszélgetsz,
ő, a zsarnokság kérdez,
képzetedben
se vagy független,*

*főnt a Tejút is már más:
határsáv, hol fény pásztáz,
aknamező; a csillag:
kémlelő ablak,*

*la celeste bóveda un campo
de castigo, pues en el doble
afiebrado de las campanas
está hablando la tiranía,*

*en el cura a quien te confiesas,
en sus predicaciones,
potro, templo y parlamento,
son otros escenarios suyos;*

*al abrir y cerrar los párpados,
siempre te mira;
como dolencia está contigo,
como el recuerdo,*

*y la rueda del tren, ¿la escuchas?
preso estás, preso, repite,
por las montañas y las costas
sigues oliéndola,*

*relampaguea y es ella
la que truena y deslumbra,
y al corazón lo paraliza,
inesperada;*

*está en la calma,
en los grilletes del hastío,
en la lluvia precipitándose
en barrotes hasta los cielos;*

*en la nevada que te encierra
como blanca pared de celda;
es ella quien te mira
por ojos de tu perro;*

*y estando en toda meta
ocupa tu futuro,
está en tu mente,
y en cada gesto tuyo;*

*como el agua a su cauce,
la sigues y la creas;
¿miras fuera del círculo?
al espejo te espera,*

*te acecha, inútil escaparse,
eres guardián y preso,
en el olor de tu tabaco
y en el paño de tu vestido*



Vista del río Cauca cerca de Cartago

a nyüzsgő égi sátor:
egyetlen munkatábor;
mert zsarnokság szól
lázból, harangozásból,

a papból, kinek gyónói,
a prédikációból,
templom, parlament, kánpad:
megannyi színpad;

húnyod-nyitod a pillád,
mind az tekint rád;
mint a betegség,
veled megy, mint az emlék;

vonatkereke, hallod,
rab vagy, rab, erre kattog:
hegyen és tenger mellett
be ezt lehelled;

cikáz a illám, az van
minden váratlan
zörejben, fényben,
a szív-hökkenésben;

a nyugalomban,
e bilincs-unalomban,
a zápor zuhogásban,
ez égig érő rácsban,

a cellafal-fehéren
bezáró hőésésben;
az néz rád
kuttyád szemén át,

s mert minden célban ott van,
ott van a holnapodban,
gondolatodban,
minden mozdulatodban;

mint víz a medret,
követed és teremted;
kémlélődsz ki e körből?
ő néz rád a tükkörből,

ő les, hiába futnál,
fogoly vagy, s egyben foglár;
dohányod zamatába,
ruháid anyagába,

*penetra, hasta en tu médula,
quieres pensar, tu mente
no tiene otras ideas
sino las tuyas,*

*al mirar ves apenas
la ilusión que te muestra,
y te cerca el incendio
del bosque, por el fósforo*

*que al lanzar a la tierra
no apagaste pisándolo,
y así te guarda prisionero
en casa, campo y fábrica;*

*no sabes ya qué es vida,
ni pan ni carne,
qué es amor ni deseo,
ni un abrirse los brazos,*

*así forja esposas el siervo
y él mismo se las asegura,
cuando comes ella se nutre,
para ella engendras tu hijo,*

*donde hay tiranía, son todos
un eslabón de su cadena;
su hedor emana de tu cuerpo,
tú mismo eres tiranía;*

*como topos al sol desnudo,
damos tumbos en las tinieblas,
apretándonos en un cuarto
tal como en el desierto;*

*pues donde está la tiranía
todas las cosas son inútiles,
incluso las canciones,
o cualquier obra;*

*pues estaba desde el comienzo
junto a tu tumba, es ella
quien dice lo que fuiste,
tus cenizas son sus esclavas.*

beivődik, evődik
velődik;
eszmélnél, de eszme
csak övé jut eszedbe,

néznél, de csak azt látod,
mit ő eléd varázsolt,
s már körbe lángol
erdőtűz gyufaszázból,

mert amikor ledobtad,
el nem típortad;
s így rád is ő vigyáz már,
gyárban, mezón, a háznál,

s nem érzed már, mi élni,
hús és kenyér mi,
mi szeretni, kívánni,
karod kitárni,

bilincseit a szolgál
maga így gyártja s hordja;
ha eszel, őt növeszted,
gyermeked neki nemzed,

hol zsarnokság van,
mindenki szem a láncban;
belőled büzlik, árad,
magad is zsarnokság vagy;

vakondként napsütésben,
így járunk vaksötétben,
s fészengünk kamarában,
akár a Szaharában;

mert ahol zsarnokság van,
minden hiában,
a dal is, az ilyen hü,
akármilyen mű,

mert ott áll
eleve sírodnál,
ő mondja meg, ki voltál,
porod is neki szolgál.

(1950)

En Pest la calle roja en sangre Piros a vér a pesti utcán

Caminamos, una corriente invisible nos cubre el pecho, aún vuela el canto balbuceando, pero en Pest la calle ya es nuestra.

Nada que hacer, esto nos queda, esto apenas como refugio, un resplandor alzando vuelo, un flamear sagrado que brota.

Banderas altas, jubilosas, se derraman en anchas sendas, su color de seda se llena: ¡La calle en Pest de nuevo es nuestra!

Otra vez nuestro el bravo canto, de corazón, ya no por fuerza, y a los ojos miran las armas: Ministro, ¿contra quién apuntas?

En Pest la calle roja en sangre, sangre de obreros y estudiantes, en Pest la calle roja en sangre, ¿contra quién apuntas, Ministro?

¿Contra quién las armas temblantes, vosotros, ministros caídos? Ni los tanques ni los servicios secretos ya podrán salvarlos.

Tú que a nombre del pueblo alzaste las armas contra nuestro pecho con las manos ha mucho en sangre, Geró, asesino, ¿a dónde huyes?

En Pest la calle roja en sangre, la lluvia cae y con su golpe lava la sangre, pero queda sobre las piedras de la calle.

En Pest la calle roja en sangre, sangre de obreros y de jóvenes, junto a banderas tricolores poned una insignia de luto.

Y en las insignias tricolores poned un trío de promesas: una en lágrimas, puro llanto; otra de odio a la tiranía, y un voto: tú, país pequeño, nadie que en ti viva lo olvide, que la libertad ha nacido de la sangre que en Pest corría.

26- 27 de octubre 1956

Megyünk, valami láthatatlan áramlás szívünket befutja, akadozva száll még az ének, de már miénk a pesti utca.

Nincs más teendő: ez maradt, Csak ez maradt már menedékül, Valami szálló ragyogás kél, Valami szent lobogás készül.

Zászlóink föl, ujjongva csapnak, Kiborulnak a széles útra, Selyem-színei kidagadnak: Ismét miénk a pesti utca!

Ismét miénk a bátor ének Parancsolatlan, tiszta szívvel, S a fegyverek szemünkbe néznek: Kire lövetsz, belügyminiszter?

Piros a vér a pesti utcán, Munkások, ifjak vére ez, Piros a vér a pesti utcán, Belügyminiszter, kit lövetsz?

Kire lövettek összebújva Ti, megbukott miniszterek? Sem az ÁVH, sem a tankok Titeket meg nem mentenek.

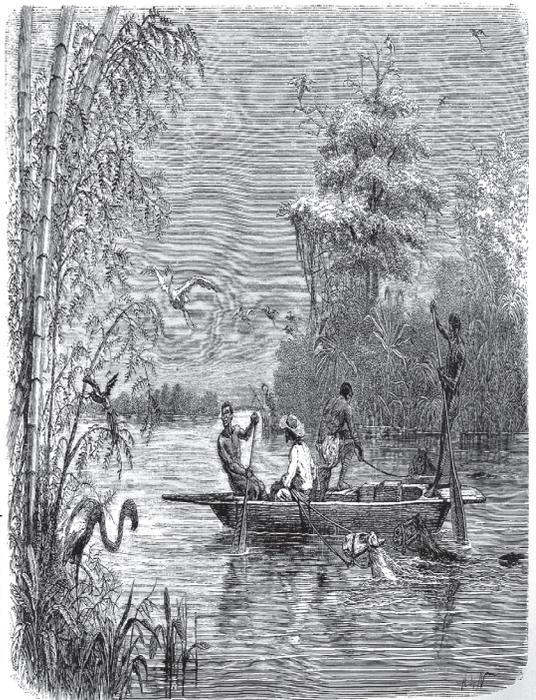
S a nép nevében, aki fegyvert Vertél szívünkre, merre futsz, Véres volt a kezed régen Geró Ernő, csak ölni tudsz?

...Piros a vér a pesti utcán, eső esik és elveri mossa a vért, de megmaradnak a pesti utcák kövein

Piros a vér a pesti utcán, Munkások -ifjak vére folyt, A háromszín lobogók mellé Tegyetek ki gyászlobogót.

A háromszín-lobogók mellé Tegyetek három esküvést: Sírásból egynek tiszta könnyet, S a zsarnokság gyűlöletét, s fogadalmat: te kicsi ország, el ne felejtse, aki él, mert úgy született a szabadság, hogy pesti utcán folyt a vér.

Paso en el Canal del Dique



György Gönöri

Dándole lustre a Octubre

*Como a tazón de plata que hace años se guardara,
con su brillo manchado y deslucido,
Revolución, así te limpio.
De tus hechos ya no he de decir nada:
las banderas con huecos en el viento de octubre,
las palabras volando en libertad, el éxtasis salvaje,
el terror de los tanques atacando, su fuego de cañón,
tumbas de adolescentes en los parques...
No, lo que voy a decir lo entenderá cualquiera,
quien no lo llegó a ver, o quien naciera luego:
nunca antes pude decir "húngaro"
con cabeza tan alta ni con tanta certeza,
ni tan consciente de mi entereza humana.
A orgullo de nación derecho nunca tuve antes.
De cierto sé que ante el estrado del futuro
con apenas decir "56" y "Hungría"
tendrán perdón nuestros inúmeros pecados;
si de nosotros algo sobrevive, será esto y por siempre.*

Ángel del Cielo Mennyből az angyal

*Ángel del cielo, ve de prisa
a Budapest frío y tizado.
Allí donde entre tanques rusos
las campanas se silenciaron.
Donde la Navidad no brilla,
ni hay dorado sobre los árboles.
Sólo hambre, hielo, escalofrío.
Dilo de modo que comprendan.
En voz alta desde la noche:
el milagro anúnciales, Ángel.*

*Haz susurrar veloz tus alas,
vuela aprisa, que ellos te esperan.
No les vayas a hablar del mundo
donde ahora hay velas prendidas,
tibias casas y mesas puestas,
cura y sermón de frases bellas,
papel crujiendo de regalos,
palabras sabias, deseos buenos,
y en el árbol brillan centellas.
Háblales, Ángel, del milagro.*

*Diles del milagro del mundo:
el árbol de un pueblo que sufre
en la Noche de Paz ha ardido,
y ahora muchos se persignan,
Lo miran las gentes del mundo,
unos comprenden y no otros,
les queda grande y cabecean,
rezan o miran espantados.
En el árbol no cuelgan dulces,
sino Hungría, Cristo de pueblos.*

*Y ante ella hay muchos que pasan:
el Soldado que hirió su pecho,
el Fariseo que la vendiera,
el que la negó las tres veces,
el que se ha lavado las manos,
el que al darla en treinta monedas
la humilló, la golpeó, la hiriera:
y comió de su cuerpo y sangre—
muchos, lelos, paran a verla,
pero a hablar no se atreve nadie.*

*Mennyből az angyal menj sietve
Az úszkös, fagyos Budapestre.
Oda, ahol az orosz tankok
Között hallgatnak a harangok.
Ahol nem csillog a karácsony,
Nincsen aranydió a fákön,
Nincs más, csak fagy, didergés, éhség.
Mondd el nekik, úgy, hogy megértsek.
Szólj hangosan az éjszakából:
Angyal, vigyél hírt a csodáról.*

*Csattogtasd szaporán a szárnyad,
Repülj, suhogj, mert nagyon várnak.
Ne beszélj nekik a világról,
Ahol most gyertyafény világol,
Meleg házakban terül asztal,
A pap ékes szóval vigasztal,
Selyempapír zizeg, ajándék,
Bölcs szó fontolgat, okos szándék.
Csillagszóró villog a fákról:
Angyal, te beszélj a csodáról.*

*Mondd el, mert ez világ csodája:
Egy szegény nép karácsonyfája
A Csendes Éjben égni kezdett –
És sokan vetnek most keresztet.
Földrészek népe nézi, nézi,
Egyik érti, másik nem érti.
Fejük csóválják, sok ez, soknak.
Imádkoznak vagy iszonyodnak.
Mert más lóg a fákön, nem cukorkák:
Népek Krisztusa, Magyarország.*

*És elmegy sok ember előtte:
A Katona, ki szíven döfte,
A Farizeus, ki eladta,
Aki háromszor megtagadta.
Vele mártott kezét a tálba,
Harminc ezüstpénzért kínálta,
S amíg gyalázta, verte, szidta:
Testét ette és véréit itta –
Most áll és bámul sok ember,
De szólni hozzá senki nem mer.*

*Tampoco ella habla ya ni acusa.
Como Cristo de la cruz mira.
Qué árbol de navidad tan raro-
que trajera el Ángel o el Diablo.
Y quienes se juegan su manto,
no saben lo que están haciendo,
sólo huelen, gimen, sospechan
el gran secreto de esta noche,
pues está en este extraño árbol
el pueblo húngaro colgado.*

*Y comenta el mundo el milagro,
los curas hablan de coraje,
un estadista da el responso.
El Santo Padre lo bendice.
Y los pueblos de toda especie
preguntan a qué todo esto.
¿Por qué no se ha acabado Hungría
como ellos lo demandaban?
¿Por qué se partió en dos el cielo,
cuando un pueblo dijo: Ya basta?*

*Tántos hay que no entienden esto.
¿Qué creció aquí como un océano?
¿Por qué tembló el orden del mundo?
Gritó un pueblo, y luego el silencio.
¿Qué pasó? se preguntan muchos.
¿Quién dio esta ley de sangre y huesos?
Y otros más preguntan, preguntan,
balbuceando pues no comprenden,
los que han sido sus herederos-
¿La Libertad es tan preciosa?*

*Ángel del cielo, da la nueva:
siempre dará vida la sangre.
Ellos antes ya se encontraron
-El pastor, el asno y el Niño-
En las pajas, junto al pesebre,
al parir la vida a un viviente,
ellos cuidan hoy del Milagro,
montando guardia con su aliento:
arde una estrella, brota el alba-
Díselos todo, Ángel del cielo.*

Nueva York, 1956

*Mert ő sem szól mar, nem is vádol,
Néz, mint Krisztus a keresztfáról.
Különös ez a karácsonyfa,
ördög hozta, vagy Angyal hozta -
Kik köntösére kockát vetnek,
Nem tudják, mit is csefekesznek,
Csak orrontják, nyíának, gyanítják
Ennek az éjszakának titkát,
Mert ez nagyon furcsa karácsony:
A magyar nép lóg most a fákon.*

*És a világ beszél csodáról,
Papok papolnak bátorságról.
Az államférfi parentálja.
Megáldja a szentséges pápa.
És minden rendű népek, rendek
Kérdik, hogy ez mivégre kellett.
Mért nem pusztult ki, ahogy kérték?
Mért nem várta csendben a végét?
Miért, hogy meghasadt az égbolt,
Mert egy nép azt mondta: „Elég volt?”*

*Nem érti ezt az a sok ember,
Mi áradt itt meg, mint a tenger?
Miért remegtek világrendek?
Egy nép kiáltott. Aztán csend lett.
De most sokan kérdik: mi történt?
Ki tett itt csontból, húsból törvényt?
És kérdik, egyre többen kérdik,
Hebegve, mert végképp nem értik -
Ők, akik örökségbe kapták:-
Ilyen nagy dolog a Szabadság?...*

*Angyal, vidd meg a hírt az égből,
Mindig új élet lesz a vérből.
Találkoztak ők már néhányszor -
A gyermek, a szamár, a pásztor -
Az alomban, a jászol mellett,
Ha az élet elevent ellett,
A Csodát most is ők vigyázzák.
Leheletükkel állnak strázsát,
Mert csillag ég, hasad a hajnal,
Mondd meg nekik -
mennyből az angyal.*

Flota Flotta

*Viento, viento.
La casa como proa
a babor y estribor bandea en la noche,
crujiendo se estremecen
el papel y el batiente
y abajo en negras barricadas
por cauce de asfalto estridente
estalla un son de acorazados,
olas y olas dan en las casas,
barriendo a los que están ahogándose,
y las casas, restos de barcos,
están jadeando y tambalean
con finos mástiles de antenas,
se balancean y hasta vuelcan,
y vibra en el bajío nocturno,
quebrantada, la ciudad-flota.*

*En el cielo ígneas señas mudas.
Y en las cumbres sobre la noche,
olvidadas y ya en jirones,
las banderas descoloridas.*

*Rugen, rugen la noche entera
filas de tanques en el Campo
de Sangre: océano indomable.*

*A szél, a szél.
A ház, mint egy hajó-orr
az éjszakában jobbra-balra bókol,
zörög, remeg
papír, keret,
és lent fekete torlásokban
csörömpölő aszfak-mederben
páncélosok robaja robban,
hullám hullámra vág a háznak,
a fulladókon át-meg átcsap,
s a házak mind, a roncs hajók
csak imbolyognak és zihálnak
sovány antenna árbócokkal
még himbálóznak körbe-körbe,
s rezeg az éji zátonyon
a város-flotta, összetörve.*

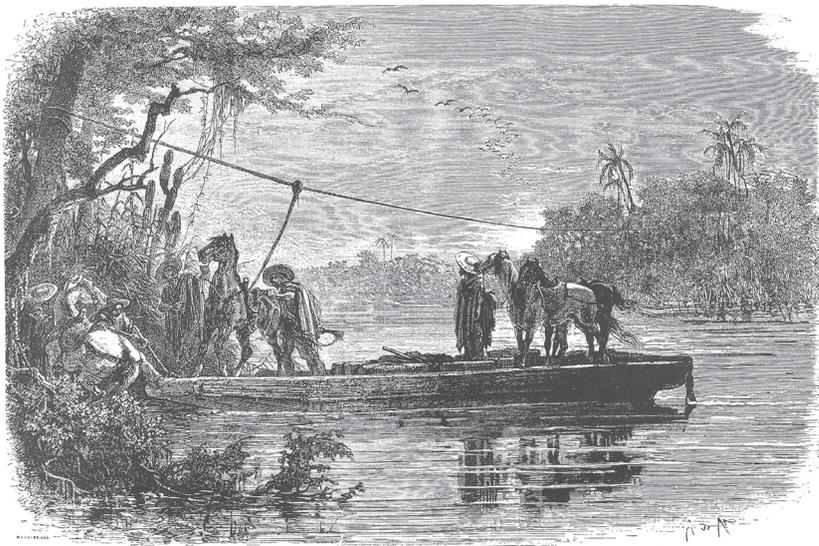
*Az égen nema tűzjelek.
S az ormokon az éj felett
a kint felejtett, tönkre-ázott
széjjelmosódott-színű zászlók.*

*S zúg, zúg, zúg teljes éjszakán
a tanksor lent a Vérmezőn:
csitíthatatlan óceán.*

1957

Pelea de gallos en Ibagué





Balsa del río Cauca

Los caídos Elesettek

*Sobre orugas y en uniforme vino la MUERTE por vosotros.
De amor, maldad, bondad, trabajo y esperanza ya os despojaron.
Y ahora de vuestra memoria hasta la honra están quitando.*

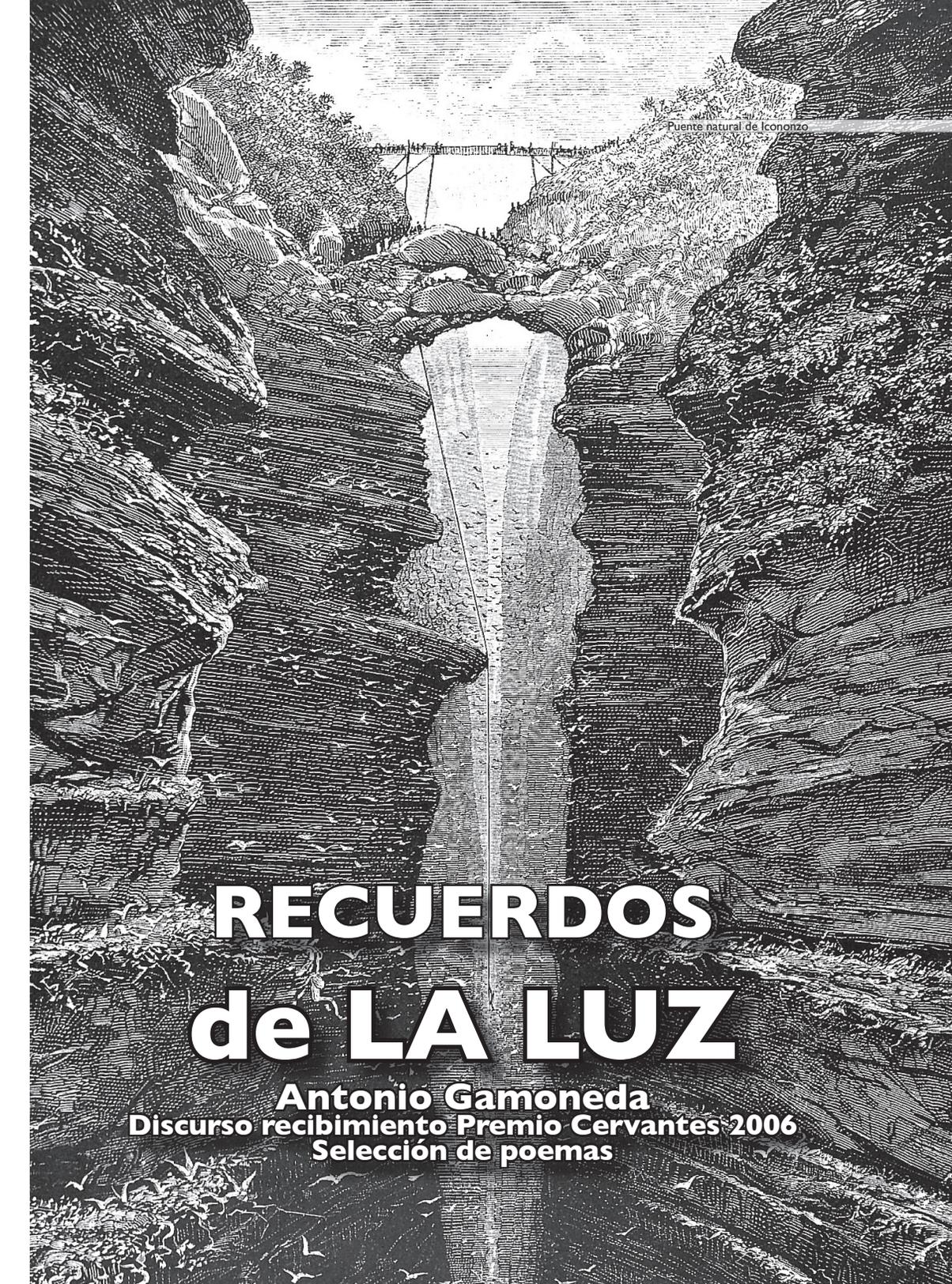
*A vosotros, vivos y muertos, os acusa de saqueadores
quien quiere en este país triste saquear los últimos tesoros.
¡Venga el Poder pues en orugas! ¡A saquear nuestros corazones!*

*Valses y obuses, y no llanto, son el adiós de los caídos.
¿Qué será de nosotros? ¡Sólo en la tumba nos libraremos?
No hay respuesta. Sólo hay sangre, sólo duelo.*

*Lánctalpakon, egyenruhában jött a HALÁL értetek.
Szerelem, munka, remény, jó és rossz már tőletek elvétellett.
De már emléketektől is veszik el a becsületet.*

*Élők és holtak: fosztogatónak titeket gyaláz, aki
Ezt a szomorú országot utolsó kincseitől akarja megfosztani.
Hát jöjjön a lánctalpas Hatalom! Szívünket fossza ki!*

*Ágyúszó, könnyűzene búcsúztatja az elesetteket, nem sírás.
Mi lesz velünk? Már csak a sírban van szabadulás?
Nincs felelet. Csak a vér van, csak a gyász. ☹*



Puente natural de Icononzo

RECUERDOS de LA LUZ

Antonio Gamoneda
Discurso recibimiento Premio Cervantes 2006
Selección de poemas

Lo conocí en 1987 en un almuerzo que sus amigos le daban con ocasión de haber recibido el premio Nacional de Literatura por Edad, libro que recogía la totalidad de su poesía hasta la fecha. Recuerdo que llevé Lápidas para que me lo dedicara, pero era tal la gravedad de sus palabras, la falta o la ausencia de alegría y entusiasmo de su parte, la seriedad reforzada en sus inmensas cejas grises que le caían sobre sus ojos cansados, que decidí ocultar el libro, pues me parecía indebido pedirle, en la ceremonia adusta donde el alcohol extrañamente no ocupó el primer lugar, una firma a un libro que ya entonces consideré, a mis veintitantos años, definitivo.

Todo había empezado un año antes cuando por iniciativa de Esperanza López Parada y Juan Carlos Suñén leí por primera vez y para siempre su *Descripción de la mentira*, libro inencontrable en su primera edición que fue reeditado por el Barrio de Maravillas en 1986. Su poesía nació para mí, y resonaron sus palabras, sus versos limpios y profundos, como solo nacen y resuenan cuando se lee por vez primera un poeta de verdad: nos vuelve a llenar el mundo de sentido, a iluminarlo por dentro, y esto lo logró, en mi caso, por encontrar a un poeta tan distinto y tan distante de su generación, la del 50, como también tan diferente de lo que en ese momento se escribía en España.

Allí estaba el salmódico Perse, el agudo Char, el desvío de Lautreamont, la crudeza de Trakl, mezclado con una adustez machadiana, sin confesiones personales al hilo. Me impresionó el hecho que un poeta fuera capaz de hacer un poema de cuatro o seis versos solitarios, sostenido por la callada suntuosidad de su vocablo, en definitiva, por estar fundando una senda poco transitada por la poesía en nuestra lengua, apuntando a una verdad herida, dolida, traspasada, a una desnudez lograda, lejos del efectismo, del rebuscamiento o la sonoridad complaciente.

Ese premio, entonces, vino a descubrir a un poeta que, lejos del ruido y las entrevistas y las declaraciones, había venido trabajando calladamente desde la ciudad de León, en una especie de periferia provocada y provocativa, como si fuera más bien un poeta de la Patagonia y no de una capital de provincia situada poco más de 500 kilómetros de Madrid.

Después vino una lectura en el Palacio Real. Allí lo vi por segunda vez y por segunda vez su severidad honda, su control extático, contrastaba con el ambiente austero pero festivo que sus admiradores ondeábamos como banderas de un equipo de fútbol que hubiera ganado, tras largos años, el título de campeón de la primera división.

En ese tiempo tuve el inmenso placer de regalarle a Álvaro Mutis un ejemplar de *Descripción de la mentira*. Al día siguiente me llamó para decirme que había quedado absolutamente desconcertado y feliz por el descubrimiento. Es que Gamoneda es de esos pocos poetas que le producen al lector un contagio inmediato, un fervor y un agradecimiento infinito. Reacción similar recibí cuando le regalé a Hernando Valencia el tomo negro de *Edad*. “Ramón, me dijo con su sarcasmo de siempre, por qué me habías ocultado a este poeta tan hondo, tan visceral, tan verdadero. No lo conocía y es más grande que muchos otros”.

Volví a Madrid en 1996 y entre mis propósitos estaba conseguir su, entonces, más reciente libro: *Libro del frío*. Con la enfermiza y maniática perseverancia de los buscadores de tesoros, finalmente lo encontré en la librería Fuentetaja y cuál no fue mi sorpresa cuando me tropecé con su nombre, pero en otra sección de la librería: *Libro de los venenos*, en Siruela, que compré de inmediato, un tanto desconcertado por el género del libro, ya que no era de poesía sino de un tratado de medicina escrito por Dioscórides, traducido a su modo por Andrés de Laguna en el siglo XVII, y a su vez, comentado por Antonio Gamoneda.

Ambas lecturas, realizadas en el frío paralizante de un invierno, me marcaron a hierro, tal como diez años atrás había pasado con la *Descripción de la mentira*.

Fue en el 2003 en Madrid cuando me atreví a darle mi ejemplar de *Lápidas*, aquel que había ocultado alguna vez. “Yo, como tú, me dijo, también tuve un padre poeta. Y también murió. En eso nos parecemos”, me dijo antes de escribir unas cuantas palabras con su caligrafía angulosa, electrizada y electrizante, paralizada y paralizante, como sus poemas.

Si descubrir a un poeta es determinante, también lo es compartirlo, lo que de alguna manera viene a reivindicar el hecho de que no todo ha sido en vano, que la devoción, cuando se multiplica es más gratificante como fogatas que se encienden en la punta de los montes que avisan una noticia grandiosa. Gracias a él recobré, en una lectura suya, a un gran amigo que no veía desde hacía veinte años. De ese modo tan hermoso la poesía vino a recobrar, a unir lo perdido, lo que ardía en pérdidas en la memoria. Gracias a ellos y a su proximidad con el poeta, recibí en el 2005 su libro *Cecilia*.

¿Qué más se le puede pedir a un poeta? Ahora es la ocasión de *Luna de Locos* para cumplir un deseo largamente aplazado: entregar y compartir nuevamente estos poemas de un poeta que en noviembre del 2006, veinte años justos de mi primera lectura, ha recibido el premio Cervantes. Un premio para todos. Porque esa es la poesía: compartir el deslumbramiento, y repetir con él que escribir es inyectar un poco de luz en las venas.

Discurso de recepción PREMIO CERVANTES 2006

Majestades,



Antonio Gamoneda

Señor Presidente del Gobierno, Señora Ministra de Cultura, Señor Rector de la Universidad de Alcalá de Henares, Autoridades estatales, autonómicas, locales y académicas, señoras, señores, amigas, amigos:

Quiero, antes de entrar en mi exposición, dirigirme al Jurado que pensó en mí para conceder este reconocimiento. Por respeto a su autoridad crítica, no diré que el galardón me sobrepase. Únicamente, con emoción, muchas gracias.

Señor:

Recibir de manos del Rey de España el Premio Cervantes, ciento cuarenta y cuatro días después de que Su Majestad La Reina me conmoviese en una circunstancia que ha resultado premonitoria, es un hecho cierto que, habiendo ocurrido ya en mi vida, permanece, sin embargo, en el espacio de lo increíble.

Increíble y cierto. Han venido a mí estas dos palabras y, de inmediato, me he dado cuenta de que, sin saberlo ni dejar de saberlo, ya estaba hablando de mis causas y convicciones. Increíble y cierta es también, en su esencialidad, la poesía.

Este hecho pone en mí una seria extrañeza que podría nacer de lo inesperado y elevado de la circunstancia, pero creo que no es sólo por esto; hay algo que hace más grave mi perplejidad, es decir, mi necesidad de interrogación. Tengo que preguntarme y contestarme por las causas, sabiendo que éstas estarán en mi vida y en su calidad existencial, mucho menos desgraciada que la de millones de seres humanos, aunque pueda ser justo contemplarla hermanada con la de éstos y no con la de los vivientes socialmente afortunados.

Tengo que preguntarme también por el acontecer de mi escritura.

Pronto se me depara la evidencia de algo que, más que cualquiera otra circunstancia o razón, ha condicionado a una y a otra, a mi vida y a mi escritura. Hablo de la pobreza.

¿Deberé entender que existe y se valora una cultura que se genera precisamente en el interior de la necesidad y del cansancio y que conlleva rasgos de tipicidad, a la vez que existe y predomina una cultura que se desprende en modo natural de células familiares o sociales afortunadas, una cultura, esta segunda, que lleva consigo bibliotecas selectas, estudios avanzados y conocimiento numeroso de idiomas, pongo por ejemplo?

Porque yo vengo de la penuria y del trabajo alienante. Mis fuentes, en lo que concierne al saber; a la vigilia de la sensibilidad y al acendramiento de la conciencia, son, permítaseme decirlo crudamente, de baja extracción.

Tengo que pensar que sí, que existe un estado pasional del pensamiento nacido en la pobreza y servido por el infortunio; un algo que, de aquí en adelante, nombraré diciendo simplemente cultura de la pobreza, y que esta cultura es, de algún modo, diferenciable de la que prospera a partir de una situación privilegiada.

Dentro de esa cultura de la pobreza yo no soy más que un caso mínimo y ocasional. Mínimo, dentro del inmenso dolor planetario; ocasional, porque mi vida se ha hecho, finalmente, llevadera.

Es verdad que, en 1936, en mi casa había un solo libro en el que aprendí a leer. Quizá aquel libro no fuese una señal completa de infortunio: al tiempo que me recordaba mi orfandad, tenía la intensidad y la atracción de ser un libro de poesía escrito por mi padre. Es verdad así mismo que mi primera información sobre la vida civil consistió en advertir la horrible represión en el barrio más tristemente obrero de León, y es verdad también que, al día siguiente de cumplir catorce años, a las cinco de la mañana, yo estaba cargando carbón en la caldera del extinguido Banco Mercantil y que, a esa misma hora, mi madre, desde otra hora lejana del día anterior, inclinaba más de la cuenta su cabeza sobre una máquina Singer.



La tarabita

Pero, dentro de la cultura de la pobreza, ¿quién soy yo al lado de un François Villon, de un César Vallejo o de un Miguel de Cervantes?

Miguel de Cervantes, para permanecer en la vida, tenía que ofrecerse a la muerte, vender su sangre en el mercado de las grandes empresas negociadas a la contra entre los poderosos y extender su mano ante estos mismos mendigando auxilios; no pudo hacer lo que antes llamé “estudios avanzados”, no sabía latín ni cursó en la universidad; y quizá hubo de mirarse a sí mismo con dolor o con desprecio en razón de alguna negra personería y del escondido comercio que de su cuerpo habían de hacer sus hermanas.

Yo quiero decir algo sobre la obra creativa de Cervantes considerando que fue hecha, precisamente, desde la pobreza. En modo general, se ha considerado la presencia de esta pobreza en su vida, pero quizá no se ha estimado como causa de peculiaridad en su obra.

Cervantes, pensando en su escritura estrófica, sabiendo o no sabiendo lo que decía, hablaba con pesadumbre de “la gracia que no quiso darme el cielo”. Sin embargo, fue él quien encendió la poesía -digo la poesía- en el interior del discurso narrativo y dio cuerpo a las revelaciones quizá más bellas, más increíbles y ciertas, surgidas de la lengua española.

Cervantes, en el capítulo XLVII de la primera parte del Quijote -cito abreviada y fielmente- dice que “... la escritura (...) de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las ciencias de la poesía...”. ¿Manifestó aquí una lucidez transitoria? Porque también es cierto que, en algún otro momento, llegó a decir (cito según Vicente Gaos) “que su único propósito era el de combatir los libros de caballerías”. Es este un tópico razonable pero irrelevante. Bien pudo Cervantes concebir su obra como un irónico y melancólico artefacto, beligerante frente al palabrerío y la imaginaria vacua de aquellos ya periclitantes libros, pero esto no pudo y no puede ser todo.

El conocimiento vacilante que tiene Cervantes de la que es, en mi convicción, radical esencialidad poética de su obra prosística mayor, se corresponde, poco menos que punto por punto, con el “no saber sabiendo” de San Juan de la Cruz, que estaba poseído por una inocencia análoga: creía que estaba hablando únicamente de la experiencia mística, pero también estaba definiendo, con una precisión hasta ahora insuperada, la experiencia poética.

He dado en San Juan de la Cruz; no puedo pasar por él de cualquier manera. Haré un inciso que no será una desviación: también él pertenece a la cultura de la pobreza.

Juan de Yepes era hijo de unos muy humildes tejedores y, socialmente, un villano. Torpe en los oficios, parece que fue hábil -le adiestraría la caridad- en el cuidado de los sífilíticos. Sufrió hambre, cárcel y torturas, y padeció el temor a la Inquisición. Sí estudió, brevemente, latín y filosofía, pero su saber más real surge de la lectura alucinada del Antiguo Testamento, en particular del *Libro de Job* y del *Cantar de los cantares*, así como del conocimiento, incompleto e igualmente alucinado, de la mística sufi.

Vuelvo a Cervantes. Matizando el que he llamado “conocimiento vacilante” de la naturaleza de su propia obra, doy en otra hipótesis de Gaos, quien dice de Cervantes y del Quijote que “cuando empezó a escribirlo, no tenía idea cabal de lo que se proponía”. Esta noción de la obra “inconsciente” es bienvenida por numerosos eruditos. Yo la comparto con serias reservas; no comparto las razones profundas de la motivación: yo entiendo que no es exactamente inconsciencia, sino que se trata de la inocencia presente en grandes poetas, y en otros no tan grandes, que es asimilable, insisto en ello, al “no saber” postulado por Juan de la Cruz.

Hay un juicio de Ortega y Gasset que mucho me importa, aunque sea por motivos que Ortega no vio o no quiso ver. Cito abreviadamente: “No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en el que hallemos menos (...) indicios (...) para su interpretación”. Habla de un texto hermético. Preferiría que pensase en un texto inmensamente abierto. En cualquier caso, sabiéndolo o sin saber que lo sabe, Ortega alude al pensamiento poético ya en su modernidad.

La aseveración de Ortega me hace pensar en los inicios de tal pensamiento; en Garcilaso, de quien un coetáneo -creo que Castillejo- decía que sus versos eran “tan oscuros que había que entrar por ellos con antorchas”; en Góngora; en los vanguardismos inscritos en la Generación del 27; en las tendencias iberoamericanas predominantes en el siglo XX y en el ahora mismo. Sin embargo, no me hace pensar en el realismo convencional, ornamentado o no, que aún circula y hasta predomina en el castellano, asistido por parte de mis coetáneos y por abundantes epígonos, aunque algunas opiniones críticas y, sobre todo, la decreciente adscripción de poetas jóvenes, empiezan a indicar una cierta “cotización a la baja”. Este realismo se da también en Alemania, se manifiesta con mayor precaución en Francia y apenas tiene presencia en los restantes países y lenguas de Europa.

Yo respeto y disiento, a la vez, de esta extendida opción estilística, de este realismo vertido en un lenguaje meramente informativo al que dicen “claro” o “normalizado”.

No seré yo quien olvide que se hizo moralmente presente en la España de la Dictadura, y sé que puede transportar buena voluntad en su tematismo social, aunque se dan casos en que se propone como simple divertimento. En mi opinión, aun cuando sean ciertas y progresistas sus causas morales, se atiende, sorprendentemente, a una especie de pensamiento y de lenguaje poéticamente reaccionarios. Cervantes -hay que decirlo aquí precisamente- “con su poder simbólico y sus escasos indicios para ser interpretado”, está en el pensamiento poético y en sus equivalencias lingüísticas progresivas y progresistas, y está también en la tradición, porque la tradición es, a su vez, progresiva y progresista.

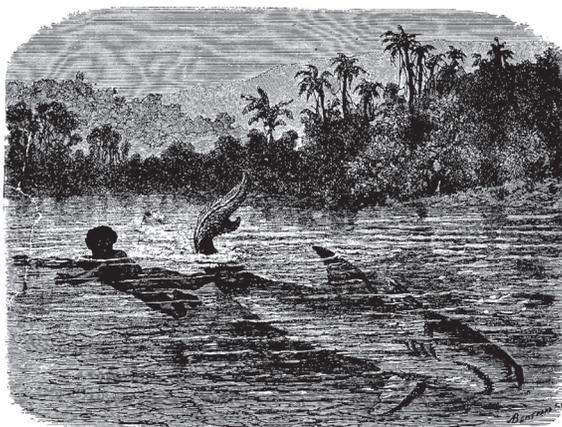
Quiero traer aquí una afirmación de un contemporáneo pleno, de José Manuel Caballero Bonald. Dice así: “... la poesía en prosa del Quijote tuvo un poder anticipatorio...”. Sí; lo tuvo. Es relacionable, por ejemplo, con creaciones del propio Caballero Bonald, como *Ágata ojo de gata*, y, claro está, con la obra de Claudio Rodríguez, en su totalidad, o con la de Valente desde su juvenil madurez.

No proseguiré -por sabida, no parece necesaria- en la referencia nominal a mis coetáneos españoles a propósito de actitudes creativas que considero consecuentes o divergentes puestas en relación con las que Cervantes anticipa. Tampoco entraré en la escritura de creadores más jóvenes por considerar que su obra está aún abierta a una imprevisible evolución.

Cervantes es el origen de la novela moderna, y lo es porque instaló bien instalada la poesía moderna en el seno de la narratividad. Del don que él decía que le negó el cielo sólo cabe aceptar que se sintiese inseguro en relación con aspectos formales, evidentemente secundarios aunque fueran decisorios en el entendimiento que de la poesía se tenía en la época. Ciertamente, Cervantes no alcanzaba más que a componer; con una corrección que hoy llamaríamos “plana”, dentro de los módulos versales. Hoy contamos ya con un nivel de información y de sensibilidad suficiente para saber que es insegura y precaria la identificación absoluta de la poesía con los procedimientos versales, y que la distinción entre verso y prosa es, a los efectos poéticos, poco menos que trivial. Los grandes creadores lo sospecharon pronto. Dice Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, refiriéndose a la prosa: “Yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario. El cual camino quise yo de abrir”. De Fernando de Rojas a Valle Inclán, en el intermedio y en el después, bien clara tenemos la virtud prosística del número, virtud que avanza orientándose de las pautas métricas a las causas rítmicas.

En la creación de un universo en el que la poesía, disfrazada de “locura”, atiende a lo Desconocido; en la transgresión, “no sabida” o sabida inconscientemente, de las pautas convenidas en sus días para la narratividad; en la figuración increíble y cierta, Cervantes impulsa la tradición en un sentido determinante de modernidad. Su poder anticipatorio consiste en la creación de claves liberadoras que, siglos después, serán activas en la obra poética (sigo insistiendo: poética) de un Kafka, de un Joyce, de un Faulkner y de otros muchos creadores importantes dentro y fuera de nuestra lengua.

Me interesa precisar aquí que el pensamiento específicamente poético se distingue del pensamiento discursivo, reflexivo o de cualquiera otra especie, en que procede de lo Desconocido -de lo desconocido incluso por el propio poeta- y en que lo revela; en que realiza lo irreal; en que puede crear lo que no existía; y en que se hace presente precisamente en un instante en que se produce la disolución de la normativa común del pensar: Una vez más, aquí, el “no saber sabiendo” de Juan de Yepes. Yo, en mi pequeñez, he argumentado en alguna ocasión “que no sé lo que sé hasta que no me lo dicen mis propias y ya escritas palabras”. A Cervantes, en su grandeza, creo que le ocurría algo parecido.



Parada a un tiburón



Migración en el río Verde

Serían una conclusión y una simplificación poco meditadas decidir que en Don Quijote y Alonso Quijano, en la locura y en la cordura del uno y del mismo, no hay un trasunto, una creación autorreferente del propio Don Miguel; está ahí aun en el caso de ser un discurso inconscientemente activado, una emanación impensada de su vida.

Voy a ayudarme, en este punto, de alguien, lejano, al que también entiendo surgido de la cultura de la pobreza. Su vida se descifra en salarios escasos, en “una vieja casa de madera en Estambul” y en largos años de cárcel, exilio y enfermedad. Hablo del poeta turco Nazim Hikmet y de la primera mitad de su poema titulado “Don Quijote”, que dice así:

“El caballero de la Eterna Juventud / obedeció, hacia la cincuentena, / a la verdad que latía en su corazón. / Partió una bella mañana de julio/ para conquistar lo bello, lo verdadero y lo justo. // Delante de él estaba el mundo / con sus gigantes abyectos, / y bajo él estaba Rocinante, / triste y heroico. // Yo sé / que una vez que se cae en esta pasión / y que se tiene un corazón de un peso respetable, / no hay nada que hacer, Don Quijote, / nada que hacer: / hay que embestir a los molinos de viento.”

Se habla aquí de la apariencia de una sinrazón: “embestir a los molinos de viento”; se habla de una locura que cabría entender reducida a peripecia grotesca. Pero en la apariencia de la sinrazón palpita gravemente una verdad: “la verdad que latía en su corazón”. Estamos ante un hecho poético.

Este hecho se da en el lenguaje de la falsa “locura” cervantina, en el lenguaje que sólo es ficcional en superficie, ficcional únicamente en relación con realidades objetivas que no han sido interiorizadas por el poeta, con significaciones meramente coloquiales o con las que, ahora mismo, están convenidas para la información mediática. Pues no; en el lenguaje poético, no: los molinos son gigantes, los gigantes son poderosos, su ejercicio es la maldad, y el Caballero de la Eterna Juventud, el abatido, nos revela que su infortunada verdad consiste en la causa necesaria de luchar contra esa maldad.

El lenguaje representativo de este ser y de este acontecer en poesía, yo lo advierto ligado a la cultura de la pobreza. La relación dialéctica entre el poder injusto y el sufrimiento está prácticamente en todas las “locas aventuras” que configuran el curso poético del Quijote. Es hondamente significativo que Cervantes, al cerrar este curso, nos ofrezca la pérdida de la locura como preámbulo de la muerte.

Si en aquellos días hubieran circulado criterios que lo hacen en la actualidad, Cervantes hubiera sido quizá motejado de manipulador de un lenguaje impropio, deducido, incluso, del irracionalismo, o de una escritura palabrera, gratuita e increíble.

La autoridad del Quijote ha permanecido, pero yo creo que el libro aún ha de ser mejor comprendido. La locura de Don Alonso es más que un recurso literario; es creación de la función lingüística que integra lo cierto en lo inverosímil, que hace suya y revela la verdad increíble, la verdad nueva y desconocida, propia e interna de una tradición decidida por la invención progresiva del pensamiento poético moderno. Este pensamiento está habitado casi siempre por una extrañeza que no por “extraña” deja de ser una realidad intelectual plena, ni de estar presente también en el ánimo y en la sensibilidad, ni de ser abarcadora del nivel cognitivo que llamamos conciencia y de su contenido moral. El Quijote es un libro ligado al pensamiento y al lenguaje comunes tan sólo en zonas de superficie, en añadiduras “razonables” con las que, por boca propia, por la de Sancho o por la de algún personaje secundario, Cervantes (en el que aún habrían de pesar juicios y prejuicios), moteja de locura la verdad poética trasunto de sí mismo y emanación de su propia vida.

No obstante, el libro lleva consigo la voluntad de crear placer, es decir, lleva consigo efectos en los que algo hay que se asemeja a una salvación, a una interrupción del dolor. Toda poesía, incluida la que se deriva del sufrimiento, de la crueldad o de la injusticia, está orientada a la creación de una forma de placer. Dice Aristóteles (al que cito por la edición trilingüe de Valentín García Yebra): “... no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio...”. La afirmación aristotélica del placer en la representación de lo terrible es una apreciación vigente en el ahora mismo.

Hasta aquí, he intentado demostrar que, desde la pobreza y a través de la prosa, Cervantes es uno de los creadores, el más importante en la lengua española, del pensamiento poético moderno y de su realización en el lenguaje. Nótese que no he entrado en el dislate de atribuir en exclusiva a la cultura de la pobreza la creación de tal pensamiento.

He acudido también al “no saber” de San Juan de la Cruz, interpretándolo como clave poética y como señal de pobreza (pobreza en el subsistir y en la sabiduría), y he traído una cita de Ortega, referida al Quijote, en la que me permito insistir aún más abreviada: “No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas (...) sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en el que hallemos menos indicios para su interpretación”.

Quiere decir la reunión de las referencias a Juan de la Cruz y a Ortega, que la tradición poética, en su modernidad, depara textos difíciles; textos que conllevan verdades ocultas, que se revelan, sí, pero por medio de una semántica poética, ajena a la semántica informativa, privada la primera, según el quizá excesivo criterio de Ortega, de “indicios para su interpretación”. Conviene recordar aquí el aviso de Eliot relativo a que “la poesía es la aprehensión sensible y directa del conocimiento”, o, como yo me atrevo a decir, que la poesía es antes sensible que inteligible, o que es inteligible bajo condiciones de sensibilidad. En todo caso, Ortega no dice que el Quijote sea un libro fácil y realista, sino un libro difícil fundamentado en el poder de las alusiones simbólicas.

La poesía “cuyo género carece de nombre” (vuelvo aquí a citar a Aristóteles) puede implicarse en módulos poemáticos, pero también, con igual entereza y legitimidad, en cualquiera otro de los géneros literarios o en la trama de varios o de todos ellos, trama a la que alude Lázaro Carreter como peculiar de la escritura contemporánea.

Por no tener género, por no ser, en rigor, literatura, la poesía puede estar en todas las formas que la literatura adopte. Su esencialidad y su sentido han de buscarse en la sensibilidad y en la existencia antes que en el lenguaje convenido.

El “no saber” es natural en la creación que se desprende de la cultura de la pobreza. Es una suerte de pureza en la oscuridad del pensamiento, que podría ser anulada precisamente por el saber metódicamente adquirido. Nosotros, “los de la pobreza”, no tuvimos libros, no fuimos a la universidad. Esta diferencia con los creadores cultos a partir de una situación social que pueda considerarse afortunada, no es, ni a favor ni en contra, una diferencia de grado cualitativo. Esta diferencia la procurará el talento.

Pero el individuo y, por tanto, el poeta, se realiza en la colectividad. Por esta indefectible circunstancia, toda poesía, aun siendo “irremediablemente subjetiva” (nos lo dice Sartre), es también siempre, en su significación última, poesía social. Puede o no llevar consigo convicciones ideológicas. Ante los poderes injustos, en los poetas de origen acomodado podrá darse la ideología solidaria; en los que se reconocen en la pobreza, será una manifestación de su vida desafortunada. Dicho más brevemente: hablar desde el interior de la pobreza no es lo mismo que solidarizarse con la pobreza.

Ellos, los solidarios, pueden, por las causas ideológicas que digo, encontrar necesario manifestarse realistas y críticos, pero lo hacen -no sé si se dan cuenta- con el mismo lenguaje “normalizado” que adoptan los poderes injustos. Insensiblemente, se asimilan a tales poderes.

Es frecuente también la aparición de la ironía en aquellos cuya cultura no ha sido configurada por la pobreza. En nosotros (“los de la pobreza”, los que nos hemos acercado al conocimiento de forma intuitiva y solitaria y los que, advertida o inadvertidamente, se han identificado con nosotros) la subjetivación radical y el patetismo resultarán naturales, y nuestro lenguaje no estará “normalizado” porque, aun amando la paz, el nuestro será un lenguaje poética y semánticamente subversivo. El sufrimiento de causa social es nuestro sufrimiento, y penetra, en modo imprevisible, nuestra conciencia lingüística.

Quiero dejar dicho que si Don Miguel de Cervantes resucitase o aún permaneciese físicamente vivo (¡qué disparate, por mi parte, cerrar este parlamento con tales fantasías!), estaría, pensativamente, cerca de nosotros.

He terminado con mis reiteraciones. He puesto cierta intención en acumularlas. Perdónenme.

Muchas gracias.



Recolección de cera, en el Quindío

De Descripción de la mentira

*El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.
El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,
y no acepté otro valor que la imposibilidad.*

*Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,
escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra
al ingresar en lo que queda de mí;
escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
y no pude resistir la perfección del silencio.*

.....
*La crueldad nos hizo semejantes a los animales sagrados y nos
condujimos con majestad y concertamos grandes sacrificios
y ceremonias dentro de nuestro espíritu.*

*Descubríamos líquidos cuya densidad pesaba sobre nuestros
deseos y aquellos lienzos y las escamas que conservábamos
de las madres se desprendieron de nosotros: atravesábamos
las creencias.*

.....
*Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño
que sueña con cuchillos.*

*No te pondré otra venda que la que está roída alrededor de mi
cuerpo, no te pondré otro aceite que el que descansa dentro
de mis ojos.*

*Ciertamente es una historia horrible el silencio, pero hay una
salud que sucede a la desesperación.*

*Acuérdate de la paz en los comercios abandonados, acuérdate
de la dulzura en las habitaciones donde se corrompía el olvi-
do. Nadie tenía razón ni esperanza, ¿qué podíamos hacer?*

Ahora pasan vencejos entre el nogal y su sonido tiembla sobre mí.

*Tú, lejos, debes dormir entre alaridos, hijo mío, tú que acos-
tumbrabas a enloquecer a los maestros, y a las mujeres que
se deslizaban debajo de tus dedos.*

*Es más sencillo proceder de un país suntuoso, de una memoria
recamada de espejos —cada espejo con su vértigo, cada espejo con
su profundidad llena de frutos— pero, de todas
formas, desconfía de aquellas manos cuya blancura puede
ser besada.*

*Es más sencillo despertar de un tiempo cuya hermosura no
existió aunque se extendiera como un crepúsculo.*

*Acércate a quien se calienta con los excrementos de la justicia.
Hay más honor en no tener razón.*

Ahora mi paz está en avergonzarme de la esperanza.

De El libro del frío

Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.

*Hay yerba negra en las laderas y azucenas cárdenas entre sombras,
pero ¿qué hago yo delante del abismo?*

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado.

.....

*El cuerpo espelnde en el zaguán profundo, ante la trenza del esparto y los
armarios destinados a los membrillos y a las sombras.*

De pronto, el llanto enciende los establos.

*Una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos son blancos entre la noche y el
agua.*

.....

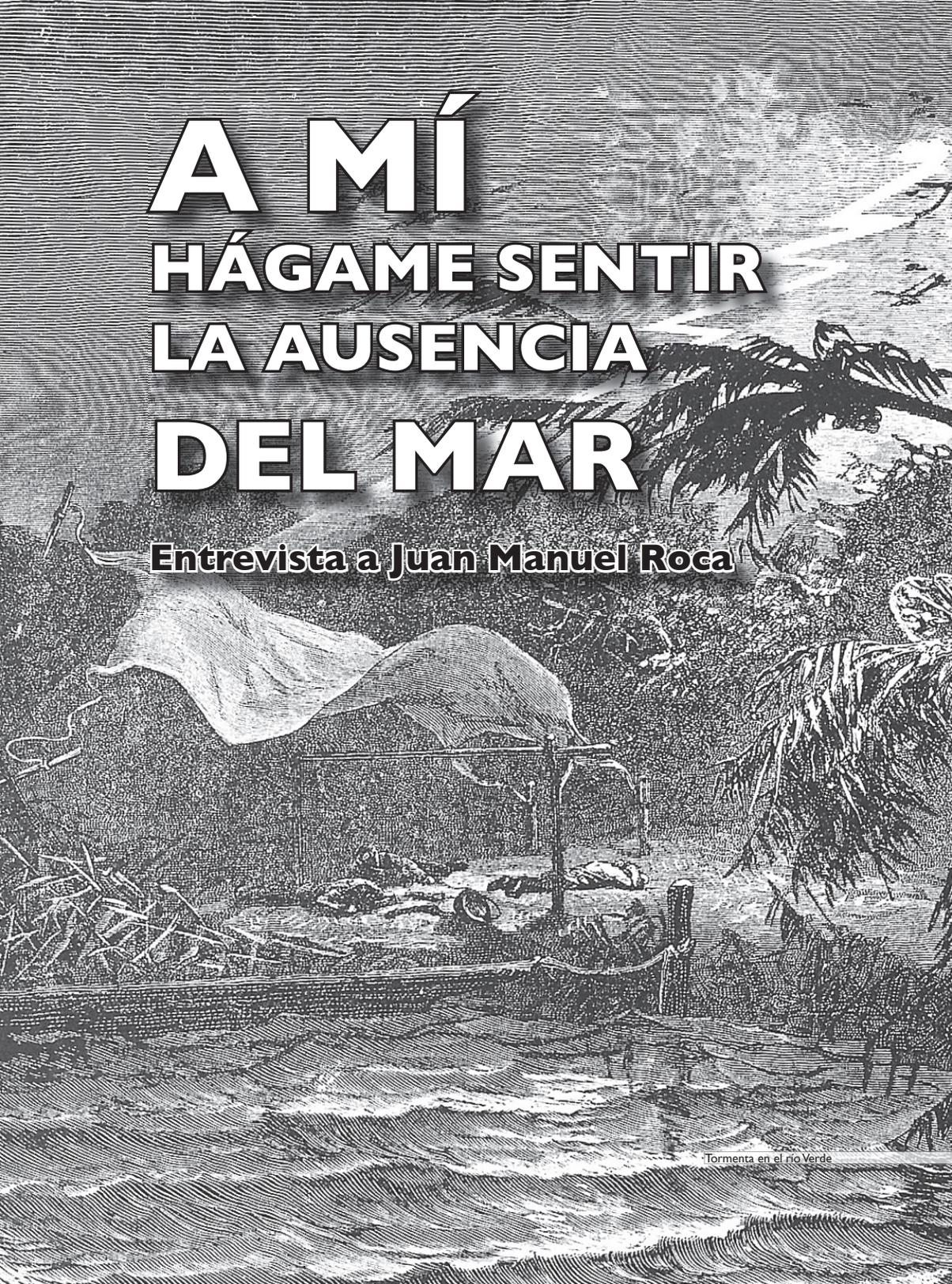
Hay una hierba cuyo nombre no se sabe; así ha sido mi vida.

*Vuelvo a casa atravesando el invierno: olvido y luz sobre las ropas húmedas.
Los espejos están vacíos y en los platos ciega la soledad.*

Ah, la pureza de los cuchillos abandonados.

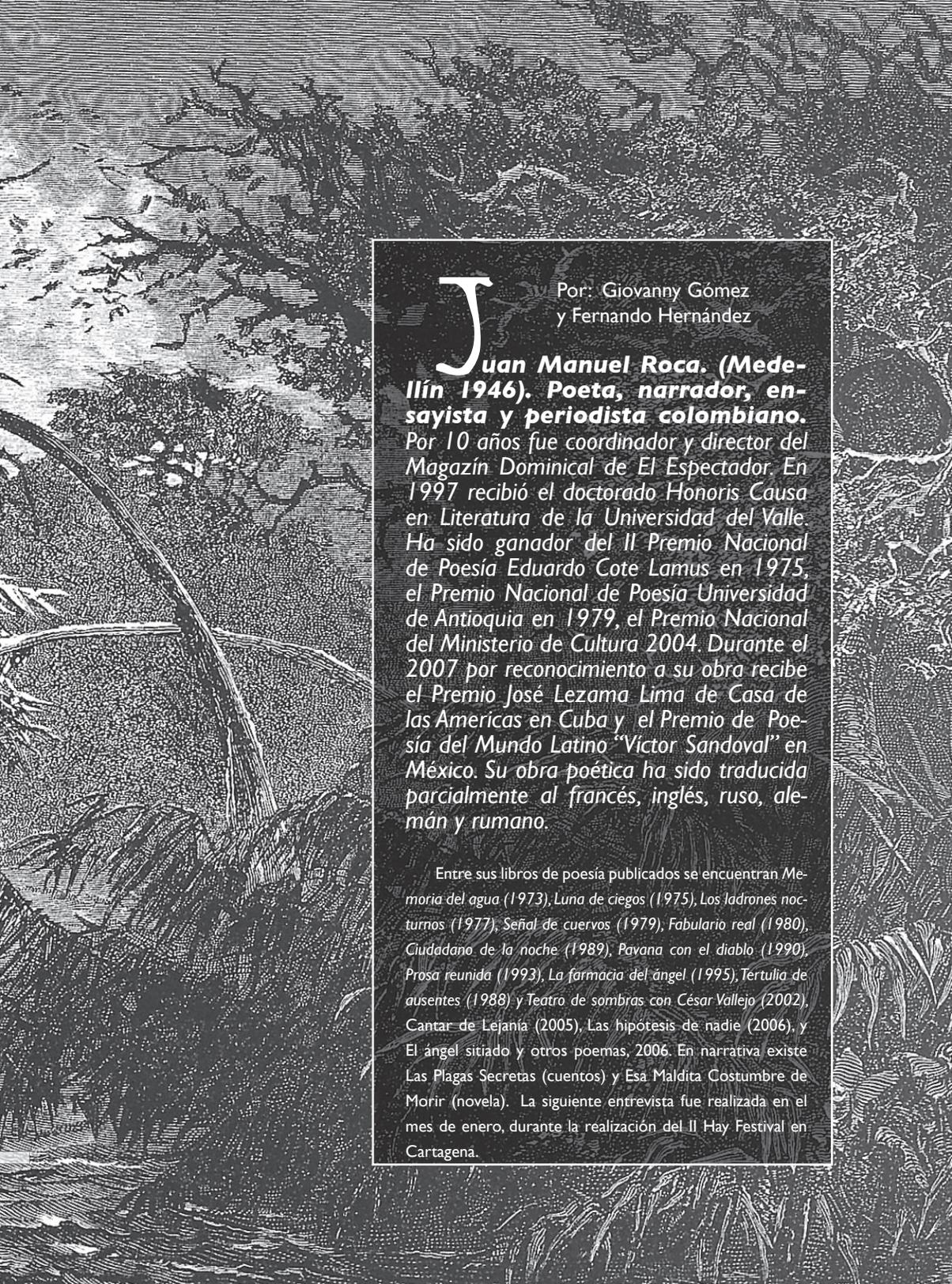
.....

*Busco tu piel inconfesable, tu piel ungida por la tristeza de las serpientes;
distingo tus asuntos invisibles, el rastro frío del corazón. ☹*



A MÍ HÁGAME SENTIR LA AUSENCIA DEL MAR

Entrevista a Juan Manuel Roca



Por: Giovanni Gómez
y Fernando Hernández

Juan Manuel Roca. (Medellín 1946). Poeta, narrador, ensayista y periodista colombiano.

Por 10 años fue coordinador y director del *Magazín Dominical de El Espectador*. En 1997 recibió el doctorado *Honoris Causa* en Literatura de la Universidad del Valle. Ha sido ganador del II Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus en 1975, el Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia en 1979, el Premio Nacional del Ministerio de Cultura 2004. Durante el 2007 por reconocimiento a su obra recibe el Premio José Lezama Lima de Casa de las Américas en Cuba y el Premio de Poesía del Mundo Latino "Victor Sandoval" en México. Su obra poética ha sido traducida parcialmente al francés, inglés, ruso, alemán y rumano.

Entre sus libros de poesía publicados se encuentran *Memoria del agua* (1973), *Luna de ciegos* (1975), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Señal de cuervos* (1979), *Fabulario real* (1980), *Ciudadano de la noche* (1989), *Pavana con el diablo* (1990), *Prosa reunida* (1993), *La farmacia del ángel* (1995), *Tertulia de ausentes* (1988) y *Teatro de sombras con César Vallejo* (2002), *Cantar de Lejania* (2005), *Las hipótesis de nadie* (2006), y *El ángel sitiado y otros poemas*, 2006. En narrativa existe *Las Plagas Secretas* (cuentos) y *Esa Maldita Costumbre de Morir* (novela). La siguiente entrevista fue realizada en el mes de enero, durante la realización del II Hay Festival en Cartagena.

Luna de Locos: *¿Queremos saber cuál es la historia colombiana que habita en sus lecturas, y sobre todo conocer esos poetas que determinaron su obra?*

Juan Manuel Roca: Creo que el que no tiene influencias es un primitivo, que las influencias no sólo hay que aceptarlas y decantarlas, sino nombrarlas. Todo poeta tiene sus hombres de cromagnon en la búsqueda personal, una serie de antecedentes que muchas veces son del propio país, el poeta escribe en su propia lengua, pero algunas veces esas influencias son de otros lados y de otros entornos, de otras culturas y de otras lenguas. En el caso particular mío, referido a la poesía colombiana, pues hay una serie de autores y de nombres que para mí han sido fundamentales, a la vera de una valoración de la poesía colombiana, y de confrontar una tradición como la nuestra. Si bien la poesía colombiana no es una poesía que tenga un cuerpo, un carácter orgánico tan totalizante, ni tan poderoso, ni tan vigoroso como el de la poesía peruana que es la poesía del continente que más estimo, o el de la poesía chilena en un segundo rango para mi gusto, es una tradición de todas maneras que es importante a pesar del tono menor, del tono asordinado que se puede encontrar en los mejores momentos de esa tradición. Creo que se puede crear una especie, una suerte de espejos y de decapitaciones en la poesía colombiana, espejos en los cuales mirarse en los poetas que uno encuentra como referentes necesarios para señalar que sí existe una tradición poética importante, para mostrar que de todas las artes en Colombia es quizás la que genera una mayor coherencia, mucho más que la narrativa por supuesto, mucho más que la ensayística también. Y mirarse en esos espejos para cotejarse con lo que ellos han hecho, y por otro lado también una suerte de decapitaciones en relación a poetas que uno considera que a pesar de que sean importantes para la historia de la poesía colombiana, no sean importantes para la poesía.

Dentro de esos poetas yo podría por ejemplo señalar, en tiempos de la Colonia, a la madre Josefa de Castillo que a pesar de su obra tan breve me ha significado momentos de reflexión porque me parece que hay ahí un abismo, un trato con lo fantasmal, con la otredad, y con presencias que son muy evanescentes, me parece muy seductora en sus textos y en sus poemas. Pegando un salto cronológico no veo otro poeta después que me interese. Me interesa Domínguez Camargo, considero que a pesar de que la gente lo señala erróneamente como un epígono demasiado evidente de Don Luís de Góngora, yo encuentro que tiene poemas extraordinarios, una honda musicalidad, y es un poeta, que si bien viene evidentemente de la tradición poética hispana, es un excelente poeta. No así Juan de Castellanos. Me parece que hay un equívoco tremendo que está planteado en un libro de William Ospina con el cual discrepo radicalmente porque Juan de Castellanos ni es un poeta, ni pretendió ser un poeta, ni mucho menos como dice Ospina, “*el Shakespeare de nuestra lengua*”, porque es realmente soso, aburrido, y no encuentro ninguna voz poética ahí. Recomiendo el texto de Baldomero Sanín Cano sobre la pobreza de Juan de Castellanos. Posteriormente, la voz de nuestro primer poeta moderno José Asunción Silva. Silva inaugura la modernidad en Colombia y tiene un rasgo que se va a volver episódico en la poesía colombiana: la ironía. Todo ese segmento de *Gotas Amargas* me parece que de todas maneras aparecerá en la poesía posterior de Luís Carlos López, o de Luís Vidales, es decir cómo la poesía puede desprenderse de los temas preconcebidamente poéticos, elaborados con palabras preconcebidamente poéticas y atender a lo cotidiano de una manera más despojada e irónica.

Por supuesto Silva, y no solamente el poeta, Silva el narrador de *De Sobremesa* me parece excelente. Es una novela mal vista en Colombia porque realmente cuando uno lee a Robbe Grillet, y los franceses que según ellos crean el objetalismo, ese objetalismo que se encuentra permanentemente en *De Sobremesa*, que es una novela adelantada, dicen que no pasa mayor cosa en la novela de Silva, y uno se pregunta si la novela moderna no es eso, una cosa donde no suceden cosas.

Después de Silva hay un segmento muy pequeño de la poesía de Porfirio Barba Jacob que me interesa, pero que viene en buena parte de la presencia de Silva. Barba Jacob le dedica toda su obra a José Asunción Silva, de manera que se mira en ese espejo, así haga decapitaciones de toda la generación del Centenario con la cual no tiene ningún vínculo porque Porfirio a pesar de cierto parnasianismo tardío va mucho más adelante que esa caduca y cegatona generación del Centenario. Entonces, volviendo hacia esa idea de los espejos y las decapitaciones, yo me miro en esos espejos hasta ahí, y decapito cosas que no me interesan. También se es maestro por negación, hay cosas que a uno le dicen cómo escribir poesía, y otras cómo no escribir poesía. A la generación del Centenario le sigue la generación de Los Nuevos, cronológicamente, en donde aparecen a mi entender tres figuras que resultan sobresalientes por aspectos diferentes: Luis Vidales más allá de que haya una dosis sana de nepotismo; Luis Vidales porque precisamente empieza a ver el mundo por el otro lado del catalejo, a ironizar en los años veinte, en medio de una poesía y de un país virreinal, conventual, y donde lo máximo que se escribía eran sonetos al *Claro de luna*, y esa voz me parece que es renovadora para la poesía colombiana. Él y otras dos figuras me interesan de la generación de Los Nuevos. Uno que no es un poeta en puridad, pero que lo es en su obra en su totalidad, Luís Tejada. Me parece que a través de sus crónicas de un alto voltaje lírico es donde uno puede surtirse más que de muchos otros poetas de su generación. Tejada además vuelve a esa idea de la desacralización de los temas poéticos cuando dice que hay que darle el mismo rango estético a la rosa que a la zanahoria. Por supuesto que es mucho más fácil pretender, así sea en un poema fallido, a través de una cosa tan emblemática como la rosa que tiene un rango de credibilidad



Juan Manuel Roca



Entre los robles

poética, llevarle un ramo de rosas a una novia en un poema y parecer poético. Lo difícil es llevarle un ramo de zanahorias y que lo parezca. En esa vertiente me parece que se mueve la poesía de Luís Vidales. El otro poeta que me interesa de ahí, no su poesía sino sus traducciones de Saint John Perse, y sobre todo su libro de *La poesía ignorada y olvidada*, es Jorge Zalamea.

León de Greiff no es un poeta que me guste, me parece un poeta anacrónico, que siempre tuvo una visión pasadista. Dicen que hay una cantidad de heterónimos en León de Greiff. Es falso, hay una cantidad de seudónimos porque el poeta sigue siendo el mismo, monocorde y sonoro, más ruidoso que musical para mi gusto. Pero hay un poeta posterior que sí me parece el poeta que realmente nos enseña la eufonía, el gusto por el lenguaje melodioso, el poeta más músico, el poeta que más me gusta de toda la poesía colombiana que es Aurelio Arturo. Arturo está encabalgado entre la generación de Los Nuevos y la generación de Piedra y Cielo, a veces se le vincula con la generación de Piedra y Cielo, pero no creo que tenga nada que ver. Llegarían hasta ahí mis espejos y decapitaciones porque después de esa generación de Piedra y Cielo aparece la generación de Mito, que realmente decapita los gustos poéticos tardíos e hispanistas de la generación de Piedra y Cielo, y más o menos se pone más cercano a la poesía de algunos de la generación de Los Nuevos, a través de un influjo de la poesía francesa, pero también de la poesía inglesa y norteamericana-anglosajona que es lo que hace precisamente el tono diferente de Aurelio Arturo. Aurelio Arturo ya no bebe de las fuentes hispanistas como Piedra y Cielo, ni de las fuentes francesas como los Nuevos, sino en el gusto por la poesía que él traducía, además muy bien, del inglés, que le da un matiz a la poesía colombiana bien diferente. Luego vendría la

generación de los Nadaístas que hacen borrón y cuenta nueva pues según ellos no les interesa la tradición pasada. Allá ellos. Y después vienen los poetas de mi generación con los cuales tengo algunas afinidades. Siento que soy diferente, no mejor ni peor, pero sí distinto a la mayoría de los poetas de mi generación, encuentro entronques y me gusta y celebro mucho la poesía de Giovanni Quessep. O la de Darío Jaramillo Agudelo. Y un tanto, no toda la obra de un poeta que en ciertos momentos me suscita simpatía, un poeta que podría ser de la generación del Nadaísmo pero que publicó su primer libro el mismo año que yo publiqué mi primer libro en Medellín en el año 73. Hablo de José Manuel Arango y su libro *Este lugar de la Noche*. En mi desorden no puedo dejar de nombrar a Carlos Obregón, a Héctor Rojas Herazo y Fernando Charry Lara, que tanto me gustan.

L de L: ¿De acuerdo con esto, de dónde viene esa valoración de que nuestra poesía tiene un tono menor?

JMR: Tiene un tono asordinado. No es un tono tan vistoso como otras poéticas, porque acá no hubo vanguardia, sin embargo lo que más me gusta de la poesía colombiana es ese tono menor, reposado, que tiene frente a otro tipo de poesía estentórea, que también hay en la poesía colombiana, ese tono asordinado uno lo encuentra en poetas como Carlos Obregón, Aurelio Arturo, en lo mejor que no es una gran cantidad de los poemas de Jorge Gaitán Duran, en la poesía de Luis Vidales. Hay un tono mesurado, no es esa cosa arrolladora y vitalista de Pablo Neruda; y digo también de tono menor en nuestra área lingüística, digamos en América Latina: hay poetas tan poderosos que terminan por apabullar a los otros. Es decir, en Nicaragua la presencia de Rubén Darío no permitía que surgieran otros poetas por su voz tan extraordinaria, entonces quedan poetas eclipsados para el grueso de los lectores, poetas como Salomón de la Selva, o poetas posteriores como Carlos Martínez Rivas, que me parece uno de los más grandes poetas de la América Latina, prácticamente desconocido mientras se privilegia a poetas muy menores y muy mediocres como Ernesto Cardenal; o una voz tan poderosa y extraordinaria como la de Neruda que incluso logra eclipsar a un poeta como Huidobro, a quien admiro más que a Neruda, y posteriormente como Rosamel del Valle. Esto ocurre en el Perú con César Vallejo. Nosotros no hemos tenido un Vallejo, un Neruda, ni un Rubén Darío, y esto ha permitido una pluralidad de voces un tanto asordinadas como es por ejemplo la poesía de Fernando Charry Lara, una poesía evanescente, muy elusiva y por supuesto muy bella.

L de L: En estos seis meses aparece la antología de poesía de Colombia presentada por Fabio Jurado en México, y aparece también la antología que hace Ramón Cote "Poetas Colombianos del Siglo XX" en la Colección Visor, ¿cómo ve ese esfuerzo por tratar de organizar un supuesto canon de la poesía colombiana?

JMR: Se agradece que haya esos esfuerzos que sumados van configurando más que un canon, un derrotero de la poesía colombiana en el cual el resto del continente puede mirar más o menos lo que ha pasado con la lírica en Colombia, sobre todo en el siglo veinte. Me parece que el esfuerzo de Fabio Jurado es notable. Corre el riesgo de incluir figuras que son desconocidas o medianamente conocidas, lo cual no lo considero un defecto. Me parece desastrosa la de Ramón Cote, porque se mutilan los

poemas. Hay poemas míos donde aparece publicada sólo la mitad, el resto no se sabe qué duende, qué fantasma los escamoteó, a lo mejor los mejoraron. Y cosas tan raras como que un poema de José Manuel Arango aparece como si fuera de Luis Vidales.

L de L: El hecho es que estas antologías recientes son un indicio de que hay un interés por la poesía colombiana, que hay una curiosidad por las cualidades que figuran en unos nombres y unos libros especialmente. ¿Usted cree que se debe a un buen momento de la poesía colombiana?

JMR: Creo que sí. Realmente en dos sentidos es un buen momento. Es un buen momento en el sentido del que usted me habla, del interés que suscita la poesía colombiana, lo cual es un síntoma positivo. Y además de eso creo que hay unos buenos momentos en la poesía actual colombiana, y en los poetas posteriores a mi generación. Hay poetas como Rómulo Bustos que considero de primera. Me tiene deslumbrado la poesía de Lucía Estrada.

L de L: “Cantar de Lejanía” es una antología personal que recoge una trayectoria de más de treinta años, ¿en ese viaje hacia usted, dónde encuentra con mayor regocijo los momentos que a usted más lo reflejan, o lo emparentan con lo que deseaba hacer expresivamente?

JMR: Hay varios momentos de lo que yo he intentado escribir, de los que no me siento totalmente satisfecho. Lo que tiene un poeta es un gran cultivo de insatisfacciones y de dudas. Y es fundamentalmente el libro *Ciudadano de la Noche*, un libro al que le tengo cariño porque logré, no sé si bien o mal, exorcizar dos temas que me son muy caros, la noche y la ciudad, y ponerlas al unísono; la ciudad como un recinto muy propicio para la vida y la noche, y la noche como un recinto muy propicio para el quehacer urbano, porque yo creo que todos mis poemas nacieron en la calle y desembocan en el libro. Pienso y parece una cosa taxativa y fundamentalista, que cuando leo un poeta teniendo inconscientemente a ver si pertenece a uno de dos bandos, a los que tienen calle y los que no la tienen. Los poetas que no tienen calle pueden ser buenos poetas, son poetas académicos, un tanto desvitalizados, y uno nota que su poesía proviene de una reflexión interior, de un mundo libresco, no lo estoy diciendo desdeñosamente, de muchos aspectos de la cultura como tal. El poeta que tiene calle uno lo adivina, no porque señale la vida del barrio, la música popular callejera entre otros, sino porque hay vivencias que no son incorporadas sino en la calle. Yo intenté trasladar, un poco, ciertas sensaciones, ciertas atmósferas, ciertas vivencias, que yo no aprendí en las aulas que son lamentablemente los cuatro muros cardinales, sino en los cuatro puntos cardinales que es la calle. Entonces yo creo que en ese libro hay un intento de eso. No estoy diciendo que sea estéticamente perfecto, pero es un libro al que guardo mucho afecto. Otro libro es *La Farmacia del Ángel*, lo quiero mucho y en él se encuentra un buen rango de poemas en prosa, que es un género que me gusta, que es una combinación entre el cuento y el poema, algo que viene directamente, no de Baudelaire sino de Aloysius Bertrand y su *Gaspar de la Noche*, que creo yo es el inventor del poema en prosa; y por último *Las Hipótesis de Nadie*, porque “nadie” es un personaje que uno puede rastrear en casi toda la lírica, desde Homero hasta nuestros días. Hay poemas extraordinarios a nadie escritos por un poeta cubano como Rafael Alcides, hay poemas escritos a nadie como un poema muy bello que se llama “Don Nadie” de Emily Dickinson, hay poemas de Enzensberger. En fin, es un tema



Un bosque de limoneros

recurrente desde la fantasmalidad y desde esa posibilidad que yo sintonizo irónicamente para decir que nadie nos permite presumir que somos alguien. Nabokov decía alguna vez que la literatura no nació cuando un muchacho en un valle de Neandertal llegó gritando “un lobo, un lobo” y detrás de él venía un lobo, sino cuando ese mismo muchacho venía gritando “un lobo, un lobo” y detrás de él nadie venía. Yo creo que esa fantasmalidad, ese hecho de cambiar la realidad a través de ese personaje de nadie puede prestarse para jugar con él, verlo desde un lado filosófico, desde un lado irónico, desde nuestras vidas tan fugaces en la tierra, que permiten una serie de reflexiones y de juegos que siempre quise hacer, insertándole; no es ninguna novedad, no estoy tratando de inventar ese aspecto del hombre fantasma, del hombre humo, del hombre ninguno, del NN, pero me ubico en esa vertiente. Esos son tres libros que a mí me complace haber escrito.

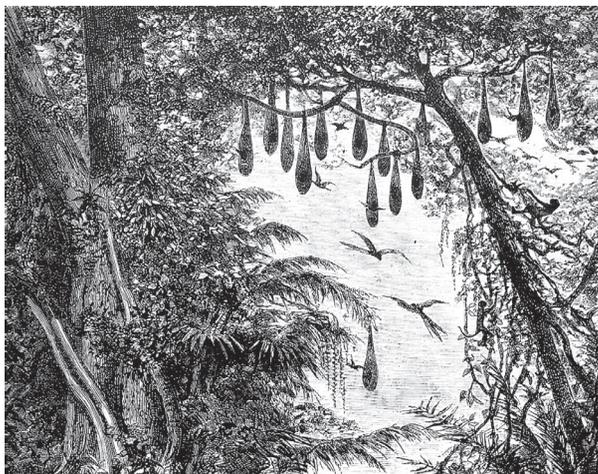
L de L: Siguiendo en esa definición de poetas de la calle, uno lo siente de ese bando por su acción vitalista, y porque esa actitud enfrenta en cierto modo el mundo de su poesía, llevando la voz de una tercera persona que recoge el eco de otras voces, esos fantasmas que en apariencia son los otros, y esas ausencias también, y esos extrañamientos. ¿Lo siente conscientemente?

JMR: Consciente e inconscientemente. Inicialmente inconscientemente porque soy refractario a lo confesional, al yo sufro, yo padezco, yo gozo, cosa que me tiene sin cuidado. Esto me disgusta en la poesía de León de Greiff, “yo no he visto el mar”, a mí qué me importa, a mí hágame sentir la ausencia del mar. Ese yo confesional, privativamente individual me fastidia mucho en la poesía, me choca mucho en Gómez Jattin, no le veo interés. Le veo el interés a eso que plantea Rimbaud, yo es otro, es decir a la creación de máscaras, de otras personas, al monologar desde otros seres, un sastre, un carpintero, etc., para eso, más o menos, hay que conocer la calle. Yo creo que eso es muy importante, y ahí sí una respuesta consciente contra el academicismo, cosa que me parece abominable. Fernando González

era coetáneo de un sociólogo antioqueño bastante epidérmico y tonto que se llamaba Luís López de Mesa; cuando don Fernando González leía a Luís López de Mesa siempre terminaba rezando una oración cristiana que decía, “Dios mío, haz que López de Mesa no muera sin probar señora”. A mí me pasa eso con los poetas académicos, “hombre, si probaran un poquito de calle”, porque hay unas sensibilidades poéticas anestesiadas por el purismo de pensar que todo ocurre en las aulas y todo ocurre en los libros. Pienso que casi todo ocurre en la calle. Repito pues que para mí todos mis poemas nacen en la calle y desembocan en el libro.

L de L: La experiencia de la calle, explica también en usted a un ser solitario?

JMR: Yo soy muy solitario. Muy, muy solitario. Es curioso porque la gente me ve rodeado de muchas personas, porque a la vez soy sociable, quiero decir en el trato con la gente, me gusta tratar a la gente, me gusta leer a la gente, últimamente leo más a la gente que a los libros. Me gusta mucho lo que me pasa a mí en los demás, en ese sentido soy colectivista, como buen y pretencioso anarquista, pero a la vez soy un pajaraco individualista como decía Unamuno de él, en el sentido de que sí tengo un reducto de soledad que defiendo a todo trance, y que es donde nutro mi grado de independencia. Yo nunca he pertenecido a un grupo, pero he sido amigo de mucha gente de diferentes grupos; nunca he pertenecido, a pesar de que me interesa el mundo desde un ámbito político a ningún partido y espero no pertenecer a ninguno. No me gustan los poetas que son boca de partido, me fastidia enormemente un poeta como Neruda que escribe un poema de loas a Stalin, y cuando Stalin cae en desgracia para el partido, escribe un poema de diatribas contra Stalin, detesto esa actitud en un poeta tan significativo para mí en lo afectivo y en lo estético como Luis Vidales, que era no pocas veces un poeta boca del partido; los libros que dependen de eso son francamente deplorables, una poesía pancartada, de puño cerrado, obvia e inmediatista; detesto los funcionarios poetas como Benedetti, detesto los funcionarios curas como Ernesto Cardenal, porque operan de una forma ideologizante, que me parece terrible para la poesía. Hay que defenderse de todo eso. De lo excesivamente conceptual y de lo excesivamente ideológico.



Selva virgen en las márgenes del Magdalena

L de L: ¿De acuerdo con ese ser solitario, todavía siente los pasos al subir la escalera?

JMR: Hombre... ese es un poema tan desolado, "estoy tan solo, amor, que a mi cuarto sólo sube, peldaño tras peldaño la vieja escalera que traquea"; para que eso no me siguiera ocurriendo, me pasé a vivir a un primer piso.

L de L: ¿Su respuesta también nos recuerda algo en usted apreciado, como es su sentido del humor, no le parece que humor le ha faltado a la poesía, burlarse de sí misma, quitarse esa pretensión de solemnidad?

JMR: La poesía colombiana tiene de aburrida que es una poesía sacra y solemne. Por eso me interesa tanto el Vidales de *Suenan Timbres* que es como la mosca en la nariz del orador. Si usted observa un orador al que se le para una mosca en la nariz, lo único que puede pasar es morir de la risa. Eso es lo que hace con la solemnidad colombiana Luis Vidales, y eso es lo que me interesa como rasgo en muy buena parte de la poesía universal. A mí me gusta mucho de Henri Michaux, su feroz ironía. A mí me interesan algunos de los surrealistas, ese dislocamiento de la realidad. A mí me interesa Jacques Prevert con su despojo verbal. Pero en común, de todos ellos, lo que más me seduce es la dosis de humor para ver la tragedia humana; cómo en toda tragedia subyace el humor, y cómo ver a través del otro lado del catalejo nos humaniza más, nos vuelve mucho más humanos. Yo creo que el humor es nuestra gran coraza. En un país como Colombia con la tragedia de tener la clase dirigente más inepta de América Latina, con la tragedia de las desigualdades más espantosas, con la tragedia de una falta de cultura política a tal punto que reeligimos al mismo verdugo, sino fuera por el humor, no podríamos salir a la calle, sino que saldríamos todos llorando o gritando, o jalándonos los pelos como en una tragedia griega. Creo que el humor es esa coraza que nos permite burlarnos de los demás sin olvidar que esa burla también es contra uno mismo. Creo que en Colombia existe un humor chaplinesco, que es ese humor de la burla del otro, pero fundamentalmente de la burla de sí mismo. Y eso nos permite sobrevivir de alguna manera en un país tan solemne en todos los órdenes, un país lleno de himnos, de gestos retóricos, de ademanes ampulosos; como decía por ejemplo Rojas Herazo cuando llegó a vivir de Tolú a Bogotá, llegó a una Bogotá lluviosa, turbia, hombres vestidos con gruesos abrigos, y él se alarmaba porque se saludaban de una acera a otra, pero lo hacían en latín. Es una exageración de Rojas Herazo pero me parece muy típica de toda esa cosa nuestra tan pasadista. Ese humor que aparece también de manera permanente en la narrativa, en García Márquez, ese humor es un ingrediente que tendríamos que rescatar, casi de manera programática para nuestra poesía. Obviamente que el humor programático muchas veces se vuelve un chiste efectista, pero creo que es un esfuerzo que hay que hacer, hay que quitarle el yeso a nuestra poesía, y dejar de pronto que bajo ese yeso haya una carnadura humana más real.

L de L: Aparte de la falta de humor, uno tiene la intuición de que la soledad se mira con desconfianza en estos días quizás porque parece vacía, que nada se pudiera encontrar, creo que la poesía colombiana presenta una meditación más que nada de la soledad frente al mundo ¿cómo es la soledad de Juan Manuel Roca?

JMR: Pues es una soledad bien acompañada, es una soledad que rodeo de una puesta en escena, y una puesta en escena sencilla que consiste en la soledad del guerrero que está en el mundo de los libros y de la música, que son para vivir compañías definitivas, y sobre todo la soledad botánica, yo soy un Humboldt de bolsillo, un José Celestino Mutis de bolsillo porque me gusta mucho sembrar. Primero me veían como un loco porque sembré la calle de mi barrio de árboles, hoy es la calle más arborizada posiblemente de todo el barrio. Me gusta mucho el contacto con la tierra, como soy agnóstico, esa es mi forma de rezar. Es una soledad acompañada de esa actividad y de muchas lecturas sobre botánica, pero fundamentalmente es una soledad que de todas maneras tiene sus dificultades.

L de L: ¿Cómo podría definirse la ética de un poeta?

JMR: Yo creo que se conforma de varios aspectos. Uno de ellos es que no puede ser cortesano. En el caso del poeta, la servidumbre lo anula en su obra y lo anula en su vida. No puede andar batiendo la cola en busca de amo. A los cortesanos los desprecio, pero sobre todo desprecio a los “tibios”, a los indiferentes; hay una frase terrible de San Juan en el Apocalipsis que dice, “porque no eres frío ni caliente, sino tibio, serás vomitado por mi boca”. Yo creo que tiene toda la razón. Los tibios son los indiferentes, los que les resbala todo lo que le ocurre a los demás. El que es indiferente porque es poeta o artista y se empotra en un rango superior a los demás, y por lo tanto no baja a la arena de lo que le ocurre a un conglomerado social y a un momento de la historia de un país tan cruento donde la guerra siempre viene después de la post-guerra, y la conquista de todo se vuelve una batalla. Siempre he dicho que intentar cambiar la realidad con poesía es como intentar descarrilar un tren atravesándole una rosa en la carrilera, una condena al fracaso. La poesía no apuesta por el éxito, la poesía no apuesta por el triunfo, la poesía no apuesta por el reconocimiento.





L de L: ¿De qué nos puede proteger la poesía?

JMR: De todo. Poesía, dice Aldo Pellegrini, es aquello que le cierra la puerta a los imbéciles. La poesía nos salva del aturdimiento, de la imbecilidad y la barbarie. Quien escribe o lee poemas, es una persona que está configurada para otro tipo de vida, para otro tipo de mundo ajeno a la barbarie. De manera que un poeta no puede estar con la barbarie institucional, apoyando regímenes espurios.

L de L: Usted habla con desdén de las cosas que rodean este mundo cultural, y las ambiciones que en este se muestran, pero usted es un poeta reconocido en estos círculos. ¿Qué lectura hace de esos premios y todos esos reconocimientos?

JMR: A mí me complace que haya personas que se interesen por lo que yo hago. El reconocimiento claro que me gusta, me halaga. Para mí el hecho estético no ocurre cuando uno escribe, pinta, o compone música, sino cuando eso habita en el otro. Si uno escribe un extraordinario poema pero jamás habita en otra persona es como si no lo hubiera escrito. Es una forma de onanismo intelectual. Cuando eso habita en otra persona, ahí sí se produce el hecho estético. Entonces cuando lo que yo intento hacer, tiene cabida en el mundo de los otros, ese hecho representa para mí un momento de felicidad que hay que aceptar con humildad, y a la vez con distanciamiento, porque la cáfila de aduladores es también una cosa que abomino. Hay que sospechar de la idea camaleónica de que al festejado hay que festejarlo, con aplausos que muchas veces se dan porque ya en los medios se sacralizó.

Entonces hay que tener un margen de duda. Una vez a Eliseo Diego estando en Bogotá, una chica le preguntó cuando lo estaban celebrando después de una lectura, ¿maestro usted cómo hace para recibir todos esos elogios? Y dio una fórmula que yo me apropié, que es hacer de cuenta que están celebrando a otro. Entonces es una

manera de que no lo afecte a uno ese espejismo del importantismo. Este es el país del importantismo, tú eres importante, yo soy el más grande, etc. Yo creo que el poeta que escribe para la celebración, para el reconocimiento, de entrada se falsea. Hay que escribir con el mismo rigor para el cajón del escritorio que para la edición del libro.

L de L: Para nosotros ha sido muy importante en la joven trayectoria de la revista, entender que la poesía no es un género, y en ese sentido la novela no está tan lejos de la poesía, ni la crítica, ni la filosofía como se ha querido escindir para tratar de discernirla. Por ejemplo la lectura de García Márquez es muy profunda porque mucho de su obra revela poesía, y parece más revelador que un hombre que se ha hecho pleno en la narrativa, en su discurso del premio Nobel recuerda la fuente primaria de todo su talento en un homenaje a la poesía. ¿El homenaje a la poesía no es también un homenaje a la lengua?

JMR: Creo que sí. Nuestra lengua es poderosísima, pero con nuestra lengua se puede llegar a los artificios y a crear una niebla de palabras que no dice nada, eso que señalaba un clásico, “remover las aguas para parecer profundo”. Pero también tenemos los dispositivos lingüísticos y verbales para el ascetismo de la lengua como en Rulfo. Rulfo es para mí el más poeta de los narradores latinoamericanos, en Rulfo todo es poesía, hay unas páginas de García Márquez donde encontramos poesía, pero en Rulfo todo es poesía. Y volviendo un poco a la parte primera, rompe esa idea de los compartimentos estancos para llegar a crear una teoría general de las artes a partir de lo poético, para decir que donde no hay poesía no hay arte, sea en la narrativa, sea en la cinematografía, etc. Entonces la lengua, como lo afirmaba Esopo, que sirve para injuriar o alabar; también sirve para el discurso verboso, que no dice nada. Por ejemplo el discurso de los políticos que son vendedores de humo. Un poeta que nos ha enseñado a encontrar la aguja en el inmenso pajar del lenguaje, o sea la palabra que no parece escrita para el poema, sino dispuesta para el poema, es Borges, que me parece fundamentalmente un gran cuentista, un gran ensayista, más que un gran poeta; pero su lección es el ascetismo del lenguaje, cierto grado de minimalismo que va en contravía de los excesos retóricos provenientes de España. Creo que sí, que nuestra lengua es dúctil, hermosa, y hay otra cosa que agradecer: nos ha servido para una conversación agradable como esta.

L de L: Usted puede de algún modo examinar con plenitud lo que ha hecho, ¿cree que hay alguna aspiración en cualquier obra al silencio, un silencio definitivo?

JMR: Sí. Es algo paradójico. La poesía, siendo construida con palabras, aspira al silencio. ¡El silencio es tan importante en la poesía! Por eso me gusta Aurelio Arturo, porque a veces es más importante lo que no dice, lo que oculta, que lo que está diciendo. Por eso no me emociona León de Greiff, porque no hay silencio, hay sonido en sus versos.

L de L: ¿Cómo escuchar y ser consecuente cuando la voz dice, “no hay nada más que decir”, en un mundo que le está pidiendo constantemente palabras?

JMR: Creo que uno debe entender cuándo debe cerrar el grifo. No porque se repitan temas. No por temor a repetir obsesiones, sino porque esos temas y esas preocupaciones pueden volverse recetarias. Hay que tener mucha atención, mucha vigilancia, para que eso no ocurra. Otra vez Rulfo y su lección de silencio. Él pudo haber escrito mucho más que un libro, pero creyó que ya había dicho lo que tenía que decir y calló. Pero hay otros narradores que son como fábricas de novelas, y que nos dan una novela anual. Hay jóvenes que al paso que van en este país, publicando novelas van a humillar por una goleada extraordinaria y estrepitosa a Balzac.

L de L: ¿Qué opina de la convocatoria de 39 escritores menores de 39, y que deja por fuera a los poetas, los ensayistas, los cuentistas, no le parece un poco peligroso e indelicado que se utilice el rótulo de escritor para designar solamente a los novelistas?

JMR: Es privilegiar el facilismo. Es mucho más difícil escribir un buen libro de ensayos que una novela mediana. Incluso es mucho más difícil escribir un libro mediano de poemas que una buena novela. Entonces uno se pregunta, ¿los ensayistas no escriben, no son escritores?, ¿los poetas no escriben, no son escritores también?, los historiadores, los cronistas, ¿no son escritores? Privativamente parece que la escritura estuviera relacionada con la novela. Hay algunos editores, con gloriosas y notables excepciones, que de *Los tres mosqueteros* han leído dos.

L de L: ¿Cómo ve el papel de las revistas de poesía en nuestros días?

JMR: Creo que cumplen una función bien importante. Y es que precisamente en ese grado de carencias que hay alrededor de la poesía, en ese estado de sojuzgamiento y aislamiento en que vive la poesía, en esa manera desdeñosa de ver la poesía que nace de un epicentro que se llama ignorancia, las revistas cumplen con la función de poner en contacto a los lectores y a los propios poetas, para enlazar con poetas de otras naciones. Eso crea un cúmulo de hechos significativos pues no se tiene otro espacio. No se tiene en el diarismo, que cada día privilegia más el espectáculo. Existe muy ocasionalmente en las editoriales, y casi privativamente en las editoriales universitarias que tienen un circuito de distribución muy lento. De manera que la única forma de enterarse del momento cultural relacionado con la poesía, se da a través de estas revistas. Creo en su utilidad.

NOCTURNO DE LOS POETAS MUERTOS

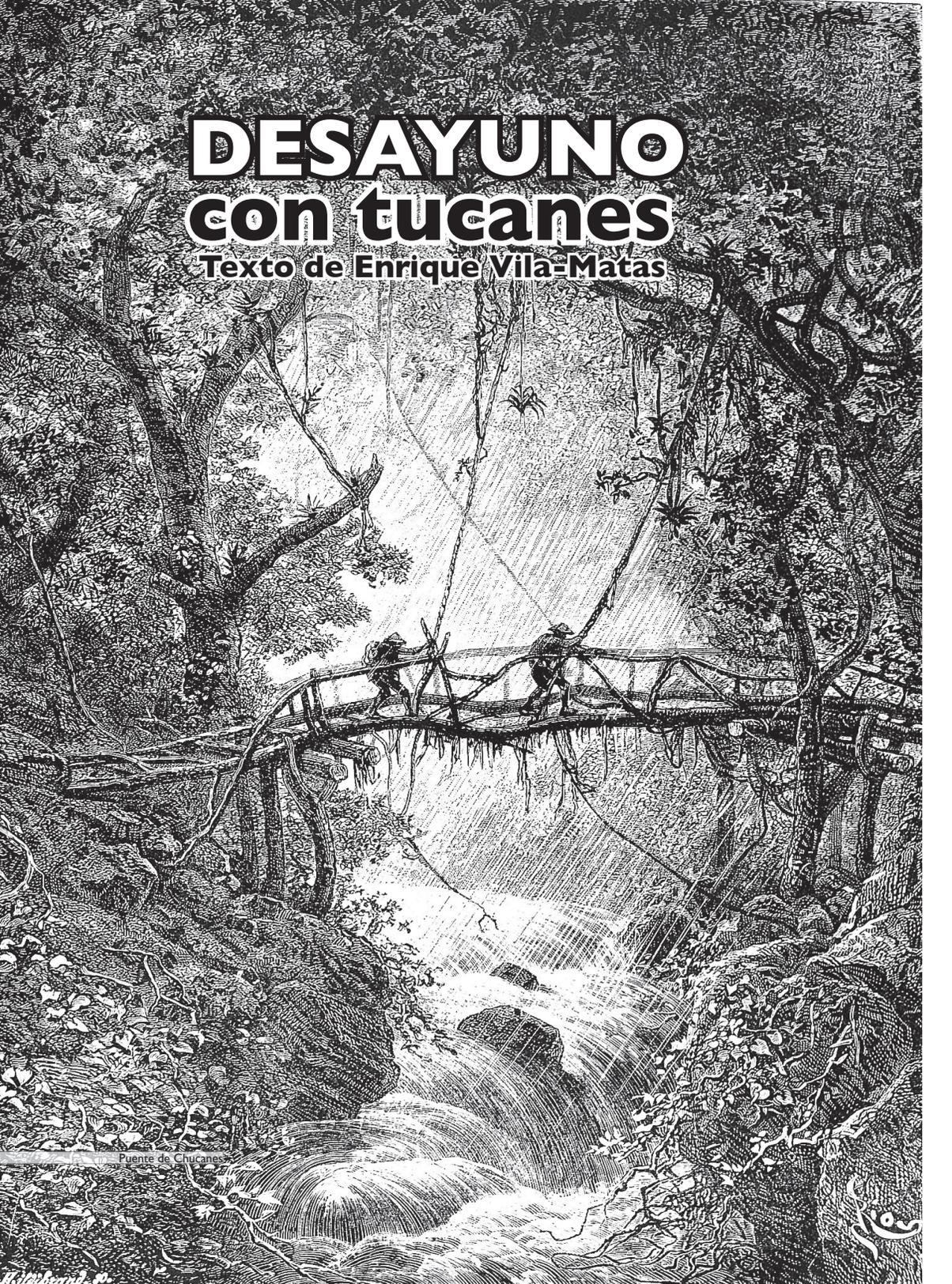
*Las calles nocturnas de la ciudad
fueron trazadas con los pasos de Silva.
Lejos, un hombre caminaba
entre bosques de lluvia
y potros nacidos en tierras hechiceras:
Aurelio Arturo, su música
con olor de viejas landas
y hablas sonoras como charcas.
Y las sombras chinescas. Dos puntos.
La sombra del gato es más felina que el gato
y en las fronteras de la noche Luis Vidales
oía el respirar de un fantasma en su cornisa.
Él portaba un catalejo para mirar
el revés de las cosas. Punto.
Y una linterna rota para buscar a Diógenes.
Carlos Obregón fraguaba un comercio
con los dioses del sueño
como si un monje arropado en la aureola de la noche
cruzara la pradera del poema.
Fernando Charry Lara ve cruzar, por una vaga avenida,
sonoros trenes llenos de vacío.
El hermano mayor construye la ruina
antes de levantar la casa
y se asoma a ella para darnos
una lámpara encendida: Héctor Rojas Herazo
vela porque el amigo encuentre su camino.
Ahora los veo en tierras de nadie:
José Asunción Silva pasea
su sombra humedecida en un naufragio,
Aurelio Arturo regresa de una lluvia de espliego,
Luis Vidales baraja el naipe de las dudas, Carlos
Obregón abre y cierra la celda de sus salmos,
Charry Lara golpea a las puertas del alba,
Rojas Herazo vuelca en el papel
la tinta indeleble de la infancia.
Dioses melindrosos,
estrábicas deidades del sueño,
que sus voces estén a mi favor.*

Para María Matilde Rodríguez

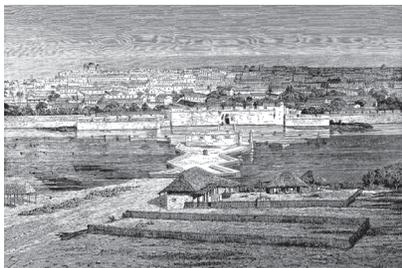


DESAYUNO con tucanes

Texto de Enrique Vila-Matas



Puente de Tucanes



Vista de Cartagena

Llevo tantos días en Cartagena de Indias que estoy empezando a pensar que voy a pasarme aquí cien días, de soledad. El hotel en el que me encuentro es el antiguo convento de Santa Clara. Todas las mañanas, mi primera hora del día tiene un innegable colorido. Desayuno con tucanes. Tengo a esos pájaros a medio metro de distancia, la mirada fija en los alimentos.

Este bello convento junto al Atlántico lo describe García Márquez en *Del amor y otros demonios*: “El convento de Santa Clara era un edificio cuadrado frente al mar, con tres pisos de numerosas ventanas iguales, y una galería de arcos de medio punto alrededor de un jardín agreste y sombrío. El edificio estaba dividido por el jardín en dos bloques distintos. A la derecha estaban los tres pisos de las entradas vivas, apenas perturbados por el resuello de la resaca en los acantilados”.

En una de esas numerosas ventanas iguales está mi habitación, medio oculta por el tronco de una palmera esbelta, medida por la brisa cartagenera. Aquí todo parece una ficción de García Márquez.

2

La literatura toma una experiencia real, des familiariza esa experiencia imaginándola como ficción y por último la configura en palabras. Alfonso Reyes habla de una ficción mental, de una ficción verbal que logra crear otro mundo cuando los hechos irreales conciertan con las palabras. Así, cuanto más sentido haya decimos que una obra literaria es verosímil: arte de decir mentira rectamente o cosa nueva que se añade a lo ya existente. Ya Demócrito opinaba que todo cuanto puede ser dicho en palabras existe de alguna manera. Montaigne, que somos hombres y estamos ligados los unos a los otros nada más que por la palabra.

Por las mañanas, las palabras adquieren una importancia enorme en los desayunos. Cruce de conversaciones, contactos múltiples, febril actividad humana, ligados los unos a los otros por las palabras y los implacables tucanes.

3

Nada me parece esta mañana tan obvio –o tan íntimamente verdadero- como la idea de que escribir bien depende de un deber moral, es decir, de la necesidad absoluta de no traicionarnos a nosotros mismos, de ser fieles a nuestros originales puntos de vista. Originales, sí. Porque originales –en contra de lo que absurdamente se cree- lo somos todos. Bioy Casares decía que a los que buscan originalidad habría que explicarles que buscarla es una manera poco sutil de lograrla, ya que para conseguirla les bastaría con ser ellos mismos.

4

El deber de ser fiel a uno mismo. Para mí es innegable que la importancia del yo está en la raíz misma de esta idea. El escritor percibe el mundo a través de una serie de sensaciones, experiencias e ideas, que le son propias. Muchas de ellas están albergadas en su inconsciente. Zadie Smith decía recientemente que sólo negociando con ese inconsciente, hurgando en su ser verdadero, esa identidad profunda del escritor puede aparecer en lo que escribe: “Ante todo, uno tiene que eliminar todo el lenguaje muerto, los dogmas de segunda mano, las verdades que no son de uno sino de otros, las sentencias, las frases hechas, los mitos históricos”.

Ser nosotros mismos, está claro. Por un lado, los escritores que creen que hay que escribir para entretener o para enseñar o para ensalzar o simplemente para parecer muy importantes y que en realidad son sólo solemnes y aburridos, y en cierto modo los más tramposos. Por el otro, aquellos que escriben acerca de su oscura realidad interior, los que arriesgan, los que acaban escribiendo de aquello que no sabían que les preocupaba, los que terminan por hacernos ver el mundo del modo en que ellos lo ven.

5

Si uno cierra un libro de Kafka, por ejemplo, y sale a caminar por su barrio, las cosas de pronto se han vuelto kafkianas. Lo mismo nos ocurre con tantos otros autores. Con Chejov, por ejemplo. Los rostros de los transeúntes, el vagabundeo de los perros, el murmullo de las hojas de los árboles son todos chejovianos cuando uno viene de leerlo. Tal es el poder de la gran narrativa. Un buen escritor es aquel que lleva a extremos tan inauditos la fidelidad consigo mismo que su originalidad -innata en todos nosotros, aunque no todo el mundo sabe explorarla- aporta una nueva mirada sobre el mundo, el cual deja de ser lo que hasta entonces había sido para pasar a ser lo que era, pero añadiéndole la original y tan diferente visión que ha llegado con el nuevo escritor verdadero.

6

Pero al lado de esto y como si se tratara de confirmar que no hay una sola verdad ni siquiera cuando hablamos de escritores verdaderos, encontramos otro tipo de escritor, el Truman Capote de *Música para camaleones*, por ejemplo, que se relaciona de forma diferente con la verdad y lo hace prescindiendo precisamente de su imprescindible yo, o al menos tratando de que éste se difumine en honor de la máxima objetividad posible, que es como decir que quiere otorgarle un papel, por

fin verdaderamente fundamental, al lector. El caso de Capote en *Música para camaleones* es el de un escritor que busca una literatura documental, una comunicación directa entre lector y materia narrativa; busca una escritura “sencilla y límpida como un arroyo de montaña”: una prosa que le permita a su yo ausentarse o, al menos, mantenerse apartado del tema tratado, sin influir con su estilo, juicios y opiniones. En palabras del propio Capote, hacer del lector un observador o, mejor aún, el testigo de una experiencia verdadera.

7

Resumiendo de un modo grosero, diría que hay tres tipos de actitudes ante la ficción: los que creen que hay que escribir para parecer muy importantes y que en realidad son sólo solemnes y aburridos; los que perciben el mundo a través de una serie de sensaciones, experiencias e ideas, que les son propias y a las que llegan por el sistema de eliminar todo el lenguaje muerto; finalmente, los que buscan ser invisibles, difuminarse en el interior del texto y que sean los lectores los que establezcan una relación directa con el mismo.

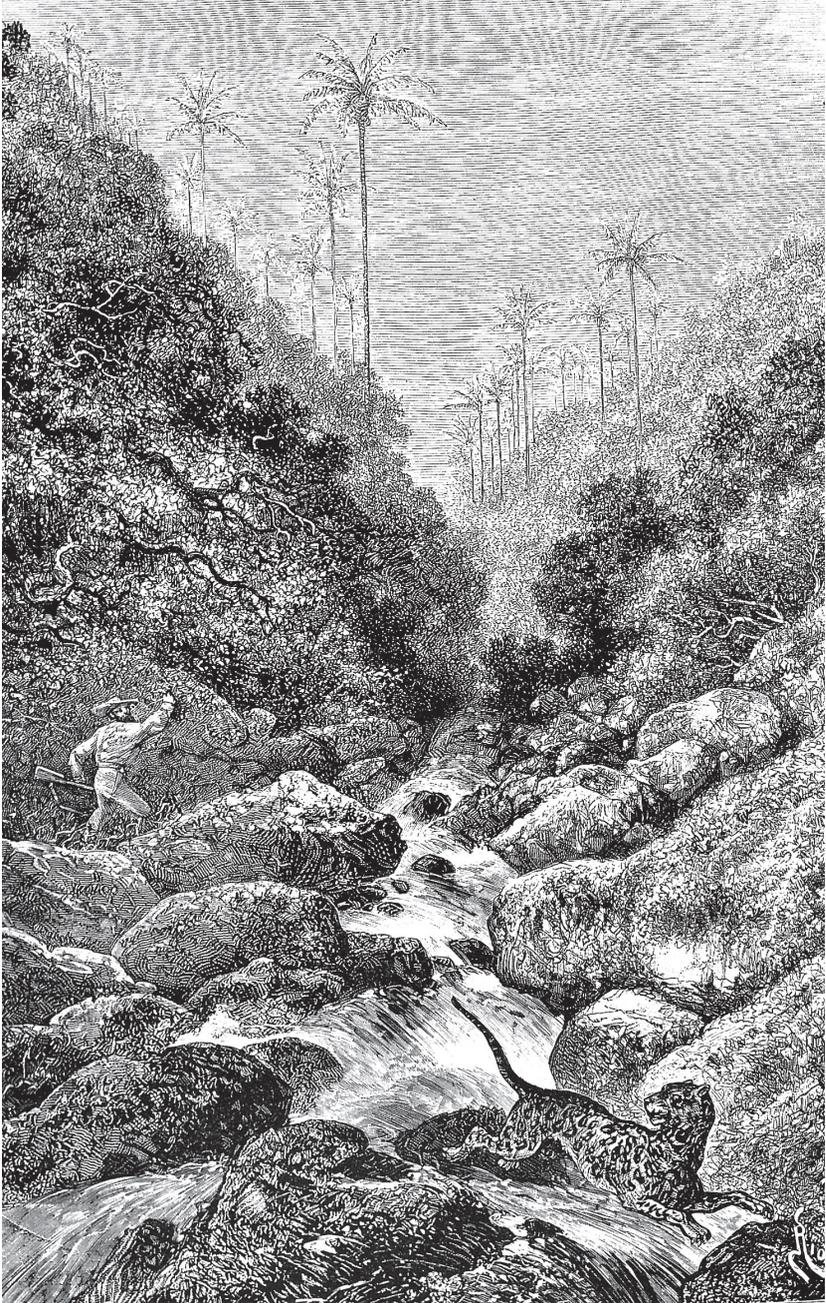
Y bueno, creo que, más allá de estas, aún queda una cuarta actitud, encarnada por aquellos que viven junto al precipicio, con una sensación o estado espiritual de camino clausurado. Roberto Bolaño hablaba de esos que han llegado al final del camino y ante ellos se abre un abismo, un borde, un filo, una lengua privada detrás de la cual está el vacío. Bolaño, que siempre tuvo presente el desafío como un modo de zafarse de la repetición y del estereotipo.

8

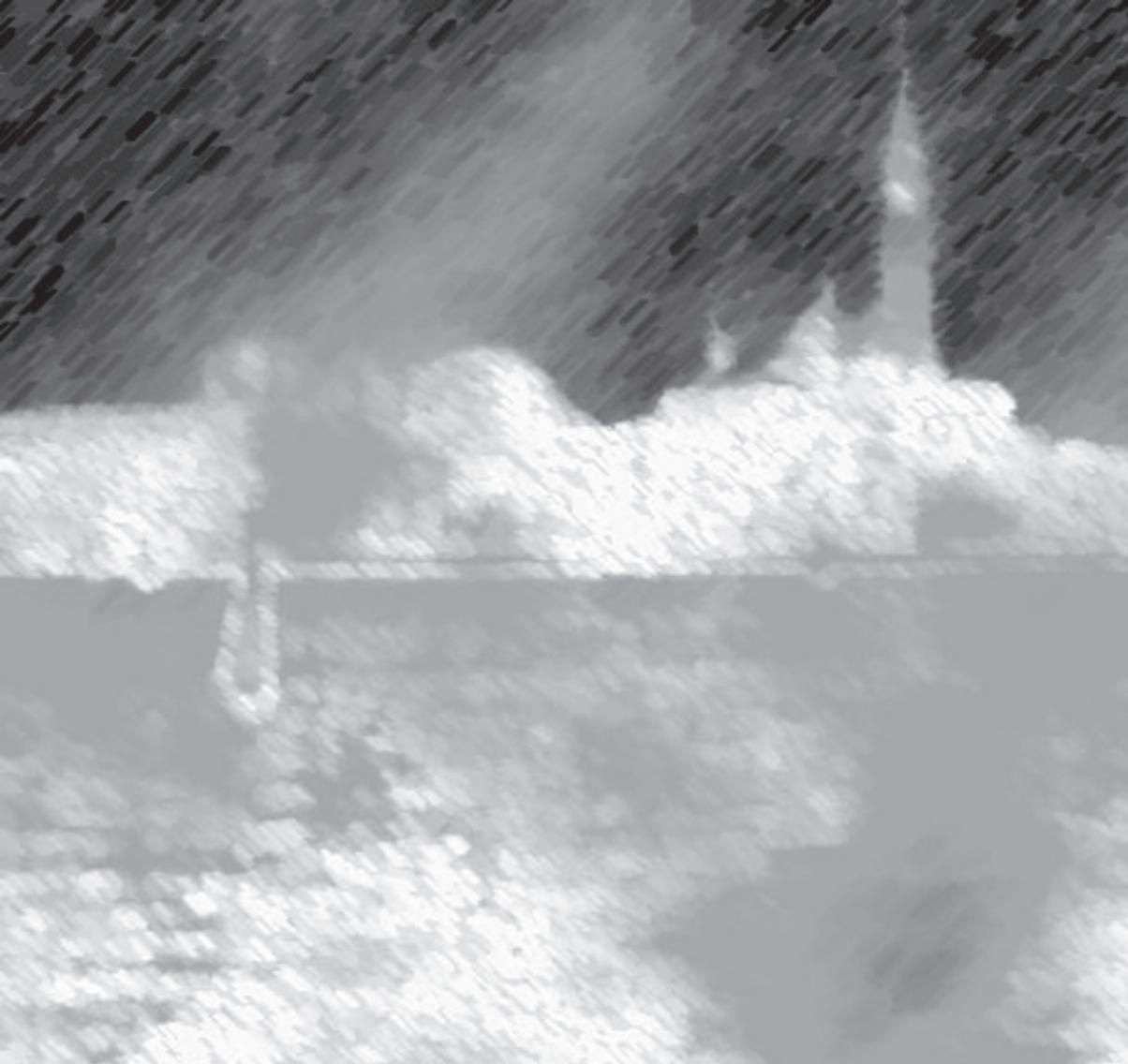
En efecto, las novelas mienten, no pueden hacer otra cosa. Pero, como dice Vargas Llosa, ésta es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Y es que, como decía Mae West: “Narrar es como jugar al póker, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad”.

9

Me han preguntado una infinidad de veces si tal o cual historia “era verdad”. Parece cómo si el asunto de si es verdad o no, fuera a la larga lo que más interesara de lo que leemos. Yo mismo me he sorprendido tratando de indagar, en conversación con algún escritor, si aquello que éste contaba en tal o cual libro debía yo considerarlo como verdadero. He actuado muchas veces así, como si no supiera que no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. Unos tucanes, por ejemplo. Y como si no hubiera oído nunca aquello tan extremadamente justo de que el poeta es un fingidor que finge constantemente, que hasta finge que es dolor, el dolor que en verdad siente. ☺



Cacería de jaguar en el Quindío



HOTEL DES



Dossier de fotografía

HOTEL DES BAINS

de Daniel Tevini

BREVE NOTICIA DE LOS HECHOS

Dicen los que lo vieron llegar al hotel que ya presentían que se quedarían atrapados entre los corredores de los canales de Venecia. Dicen, además, que cuando Thomas Mann partió de las playas del Lido, ya había concebido esa nouvelle que adivinaba su muerte y la de todos, y que se dio un nombre, Aschenbach; y otro para ese joven polaco, Tadzio. Que los pederastas rondaban por las playas y que con su mirar invisible los descubrieron. Dicen, además, que leyeron esas páginas, y juran que lo vieron a Aschenbach morir, y que Tadzio volvería varias veces a esas playas hasta hacerse invisible y adulto. Aclaran que fueron varios los que se alojaron en el Hotel Des Bains frente a las arenas del Lido, buscándolos, y que Mahler intentó un oratorio que quedó inconcluso y Visconti finalmente filmó en sus riberas la película. De la obra de Mahler solo quedan unas “Variaciones sobre un tema de Gustav Von Aschenbach”, ciertos recitativos pertenecientes al oratorio, y un grupo de poemas para un ciclo de canciones sinfónicas titulado “Lamento de Tadzio”. Dicen finalmente que las aguas pudieron con todos. Ahora que Aschenbach ya no está, que Tadzio ha desaparecido, que la peste está presente y la muerte anda rondando nuevamente por la tierra con su sed de Eros y de Thánatos: quieran estas palabras atraparla y maldecirla.













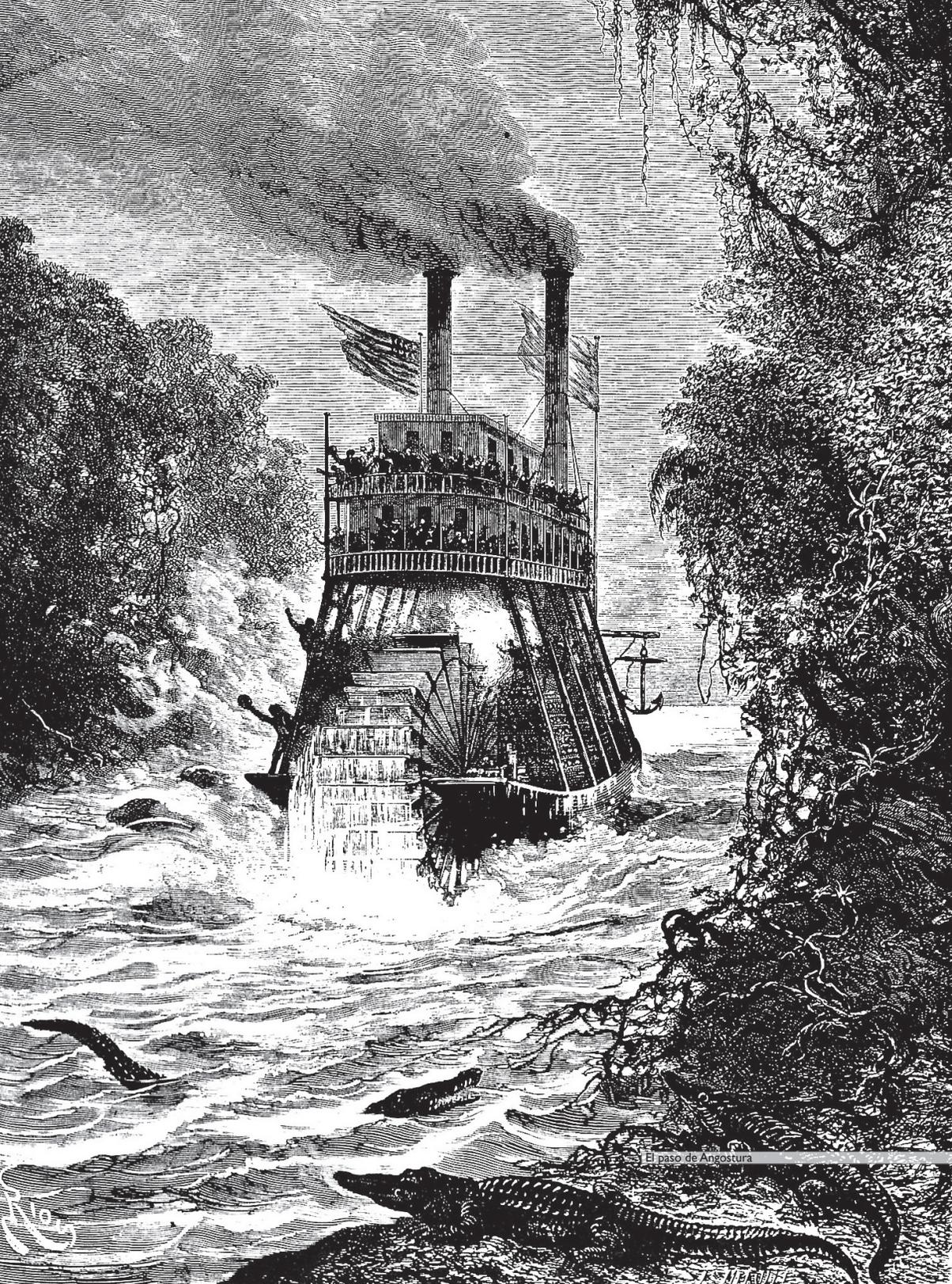








CALLE DE
BALON



El paso de Angostura

R. 16

J. S. P. 1845

HISTORIA DE LA ETERNIDAD

ADAGIOS POÉTICOS

La mayor parte de la obra del norteamericano **Wallace Stevens** (1879-1955) es una honda reflexión sobre la poesía. “La poesía es el tema del poema, / De esto sale el poema y/ A esto vuelve...”. Él nunca separó la teoría de la práctica; su visión poética lleva implícita una metafísica y viceversa. Poesía y realidad es el gran tema de este poeta más cercano a Mallarmé que a sus compatriotas y contemporáneos, el imaginista Ezra Pound y el naturalista William Carlos Williams. Stevens, fue un verdadero filósofo de la poesía escondido bajo la máscara burguesa de un prestigioso abogado experto en seguros.

Su teoría poética puede encontrarse en los ensayos *El ángel necesario* (Visor) y también en sus aforismos y proverbios publicados en español bajo el título *Adagia* (Península) con traducción de Marcelo Cohen. De esta querida edición que me ha acompañado e iluminado durante muchos años he hecho una selección para los lectores de *Luna de Locos*.

Luis Fernando Afanador

De los gusanos, el poeta hace trajes de seda.

Autores son actores, libros son teatros.

La literatura es la mejor parte de la vida. A lo cual parece forzosamente necesario añadir: siempre y cuando la vida sea la mejor parte de la literatura.

Es la vida lo que intentamos captar en la poesía.

Cuando uno ha dejado de creer en un dios, la poesía es aquella esencia que ocupa su sitio como redención de la vida.

Parece como si el poeta otorgara su identidad al lector. Es más fácil reconocer esto cuando uno escucha música. Me refiero a lo siguiente: la transferencia.

No es lo mismo ir reuniendo poesía a lo largo del camino que meramente escribir poesía.

Poesía y materia poética son términos intercambiables.

La poesía es una vía de redención.

El poeta debe resultar cuando menos la bestia milagrosa y, en lo posible, el hombre milagroso.

El poema sólo se revela al hombre ignorante.

No es lo mismo la relación entre poesía de la experiencia y poesía de la retórica, que la relación entre poesía de la realidad y poesía de la imaginación. La experiencia, al menos en el caso de un poeta de cierto alcance, es mucho más amplia que la realidad.

En buena medida, los problemas de los poetas son los problemas de los pintores, y a menudo los poetas deben volverse hacia la literatura de los pintores para debatir sus propios problemas.

Al menos en la poesía la imaginación no debe desprenderse de la realidad.

El poeta debe poner en su poesía el mismo grado de aplicación que, por ejemplo, el viajero en su viaje, el pintor en su pintura.

La mera imagen y la imagen como símbolo forman el contraste: la imagen sin significado y la imagen como significado. Cuando la imagen se emplea para sugerir otra cosa, es secundaria. La poesía como cuestión imaginativa consiste en algo más que engaños en la superficie.

En poesía, debes amar las palabras, las ideas y las imágenes con toda tu capacidad de amar lo que sea.

Ten en cuenta: I. Que el mundo entero es materia para la poesía; II. Que no existe ninguna materia específicamente poética.

Se lee poesía con los nervios.

El poeta es intermediario entre las personas y el mundo que viven, y también entre las personas entre sí; pero no entre la gente y algún otro mundo.

El sentimentalismo es el fracaso del sentimiento.

La poesía no es lo mismo que la imaginación tomada aisladamente. Nada es lo que es tomado aisladamente. Las cosas son en virtud de interrelaciones o interacciones.

El vino y la música no son buenos hasta la tarde. Pero la poesía se parece a la oración en que resulta más efectiva en soledad y en las horas de soledad, como, por ejemplo, el comienzo de la mañana.

El gran objetivo es la verdad no sólo del poema sino de la poesía.

La poesía es una concepción poética, como quiera que se exprese. Un poema es poesía expresada en palabras. Pero en un poema hay poesía de las palabras. Evidentemente, un poema puede constar de varias poesías.

La ética no es parte más importante de la poesía que de la pintura.

Así como la razón destruye, ha de crear el poeta.

El exquisito entorno del hecho. El poema final será el poema del hecho en el idioma de los hechos. Pero será el poema del hecho nunca antes realizado.

Vivimos en la mente.

Un poeta debe poseer algo por naturaleza y, luego, por la razón debe saber más acerca del mundo.

El poeta siente *con abundancia* la poesía de todo.

La poesía debe ser algo más que una concepción de la mente. Debe ser una revelación de la naturaleza. Las concepciones son artificiales. Las percepciones son esenciales.

Leer un poema debería ser una experiencia, como cuando se experimenta un acto.

La poesía es un esfuerzo del hombre insatisfecho por encontrar satisfacción a través de las palabras; de vez en cuando, del pensador insatisfecho por encontrar satisfacción a través de sus emociones.

No todos los días del mundo se dispone en un poema.

No se escribe para ningún otro lector que uno mismo.

El escritor que se conforma con destruir está en el mismo plano que el escritor que se conforma con traducir. Ambos son parásitos.

Un poeta mira al mundo del mismo modo en que un hombre mira a una mujer.

No tener nada que decir y decirlo de una manera trágica no es lo mismo que tener algo que decir.

La poesía es la suma de sus atributos.

No creo en que debamos insistir en que el poeta es normal o, para el caso, en que cualquiera lo sea.

Llegará el día en que poemas como el Paraíso se consideraran artificios muy tristes.

La gran conquista es la conquista de la realidad. No basta presentar la vida, por un momento, tal como hubiera podido ser.

Un poema es un faisán perdiéndose en la espesura.

En la poesía dramática la imaginación se apega a una realidad intensificada.

En todo poeta debe haber algo de campesino.

El gran poema es el cuerpo.

La dificultad fundamental en todo arte radica en el problema de lo normal.

La metáfora crea una nueva realidad comparada con la cual la originaria parece irreal.

El romanticismo es a la poesía lo que lo decorativo a la pintura.

El poeta no debe adaptar su experiencia a la del filósofo.

La lectura de un poema debería ser una experiencia. Tanto más debería serlo su escritura.

La poesía debe resistir la inteligencia casi victoriosamente.

Poemas son nuevos temas.

La ignorancia es una de las fuentes de la poesía.

El poeta es un dios, o el joven poetas es un dios. El poeta viejo es un vagabundo.

Todo poema es un poema dentro de un poema: el poema de la idea dentro del poema de las palabras

Las palabras son todo lo demás del mundo.

La poesía es grande sólo si explota grandes ideas o lo que igual grandes sentimientos.

Un poema debería estimular cierto sentido de vivir y de estar vivo.

Un poema no necesita tener significado y como la mayoría de las cosas de la naturaleza a menudo no lo tiene.

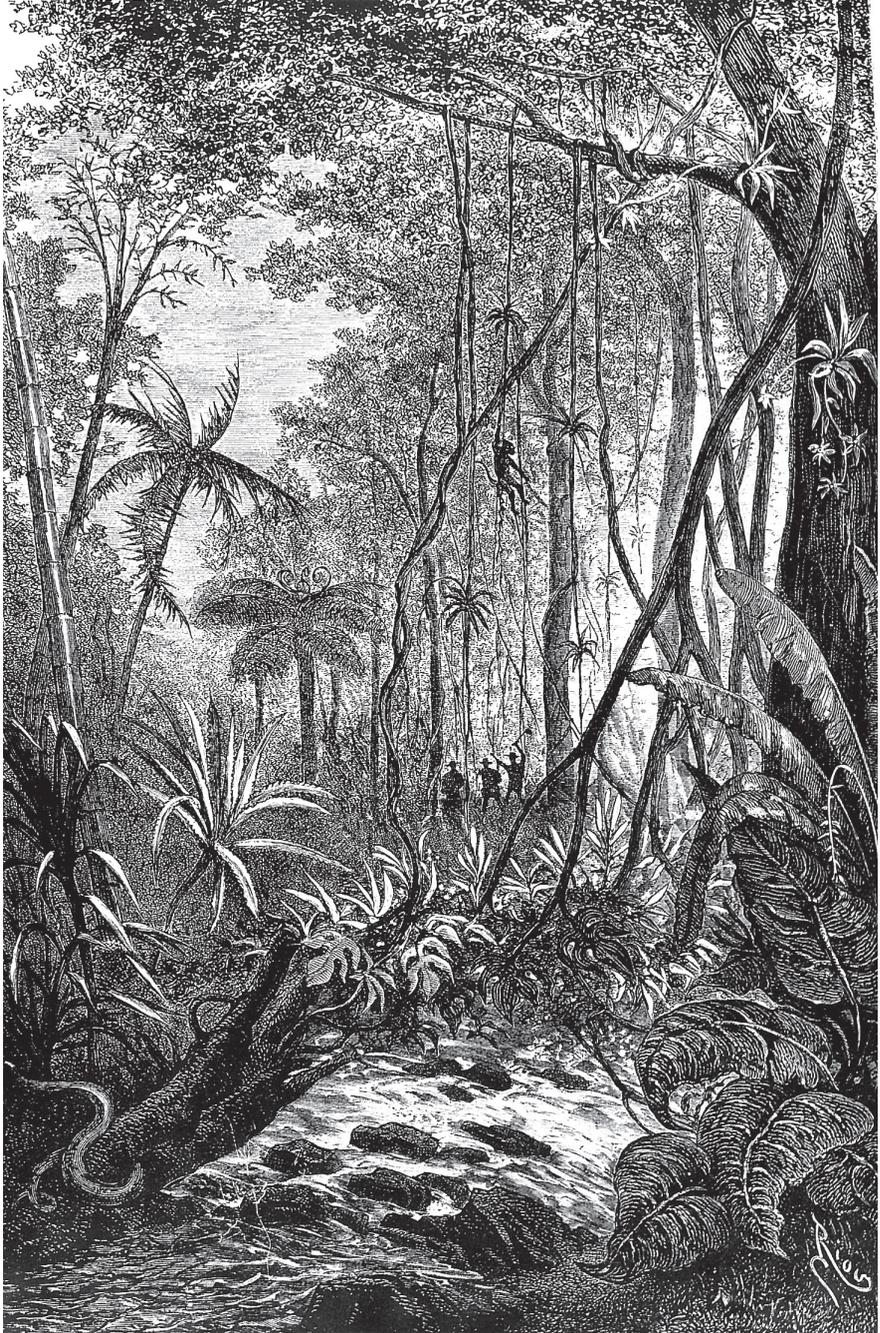
La poesía es una respuesta a la necesidad cotidiana de arreglar el mundo.

La realidad es un cliché del cual escapamos por medio de la metáfora. Es sólo *au pays de la métaphore qu'on est poète*.

La imaginación es el único genio.

La teoría de la poesía es la vida de la poesía.

La teoría de la poesía es la teoría de la vida. ☺



Nuestra Gente

ENRIQUE VILA-MATAS. Barcelona, 1948. Escritor. Premio Rómulo Gallegos. Entre sus títulos más destacados son: "Historia abreviada de la literatura portátil" (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *El viaje vertical* (1999) y *Bartleby y Compañía* (2000).

RAMON COTE: Cúcuta, Norte de Santander, 1963. Licenciado en Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Publicista, ensayista y crítico. Ha publicado: *Poemas Para una fosa común* (1985), *El confuso trazado de las fundaciones* (1991), *Informe del estado de los trenes en la antigua estación de Delicias* (1992) y *Botella Papel* (1999). Fue ganador del III Premio Casa de América, en 2003, con su libro *Colección privada*.

DANIEL TEVINI Buenos Aires, 1962. A los 21 años obtuvo una mención en el 1º Certamen Latinoamericano de Poesía organizado por la Editorial Helguero. Tiene publicado el libro *Hotel des Bains*, un trabajo poético en torno a la película y el libro de Thomas Mann *La muerte en Venecia*.

WILLIAM OSPINA: Padua, Tolima, 1954. Poeta, ensayista y traductor. Es miembro fundador de la revista Número. Ganó el Premio Nacional de Poesía Colcultura en 1992 con *El país del viento*. Algunos de sus libros de poemas son: *Hilo de arena* (1986), *La Luna del Dragón* (1992), y *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* (1995). Dentro de sus libros de ensayo más reconocidos están: *Es tarde para el hombre* (1994), *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994), *Los dones y los méritos* (1995) y *Un álgebra embrujada* (1995). En 2005 publicó *Ursúa*, su primera novela.

LUIS FERNANDO AFANADOR: Ibagué, 1958. Abogado con maestría en literatura. Fue catedrático en las Universidades Javeriana y de los Andes. Ha publicado *Julio Ramón Ribeyro, un clásico marginal* (ensayo); *Extraño fue vivir* (poesía) y *Toulouse-Lautrec, la obsesión por la belleza* (biografía). Poemas suyos han aparecido en varias antologías. Es colaborador habitual de las revistas SoHo, Plan B y Crítica Ácida. Actualmente es comentarista de libros de la revista *Semana*, dirige el portal de cine www.ochoymedio.info y prepara el libro *Poemas sin movimiento*.

RODRIGO ESCOBAR HOLGUÍN: Poeta, ensayista y traductor colombiano. Ha traducido a poetas bengalíes, chinos, japoneses, húngaros. Ha publicado dos libros de poesía propia y dos de traducciones. Vive en Cali.

VERA SZÉKÁCS: Traductora húngara. Ha traducido la mayor parte de la obra literaria de Gabriel García Márquez, así como novelas y cuentos de otros autores hispanoamericanos. Ha traducido algunos poemas de poetas colombianos. Vive en Budapest.

GYULA ILLYÉS : (1902-1983) poeta, escritor, dramaturgo y traductor; fue una de las figuras más importantes de la literatura húngara del siglo XX. Desde los años 30 se colocó en la primera fila del movimiento regionalista, orientado hacia temas del campo. Fue codirector y director de las revistas literarias más prestigiosas de Hungría: *Nyugat*, *Magyar Csillag* y *Válasz*. Publicó 23 libros de poemas, varios dramas y ensayos. Desde los años de la posguerra hasta su muerte fue considerado el primer poeta de su país, dedicado a los problemas del destino de la nación magiar.

AGNES NEMES NAGY: (1922-1991) Nació en Budapest. Se graduó en 1944 en letras húngaras y latinas en la Universidad Péter Pázmány de Budapest. De 1945 a 1953 trabajó en la revista pedagógica *Köznevelés* (Educación Pública); luego fue profesora del Liceo Pet_ fi hasta su muerte 1958. A partir de esa fecha se dedicó solamente a la literatura.

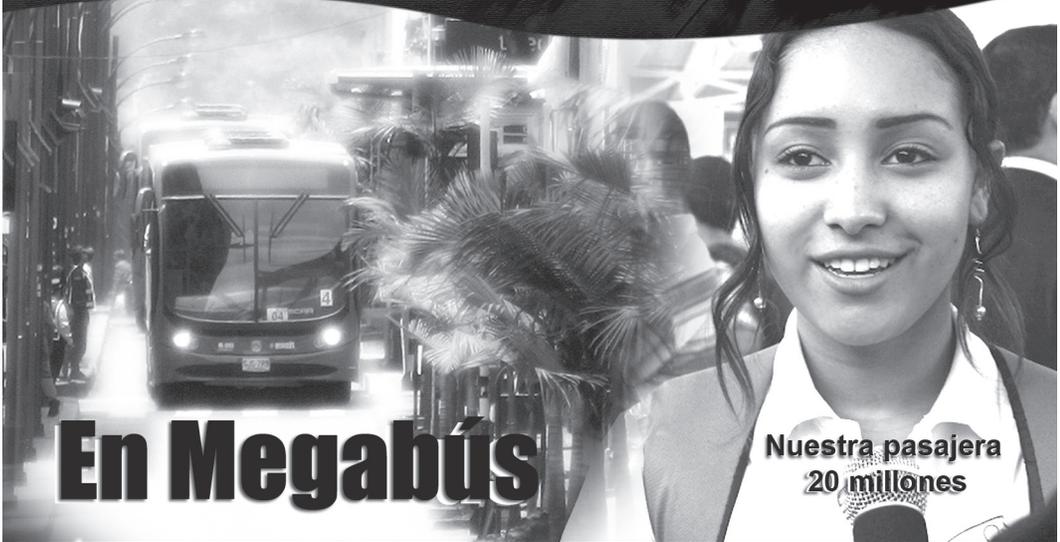
SÁNDOR MÁRAI: (1900-1989). Nació en Kassa, Hungría del Norte (hoy Kosice, Eslovaquia). Novelista, autor de *Confesiones de un Burgués*, *Divorcio en Buda*, *La Herencia de Ester*, *La Amante de Bolzano*, *La Mujer Justa*, *¡Tierra, Tierra!*, *El Último Encuentro*, así como otras obras aún no traducidas al español. Entre éstas, sus Diarios son especialmente valorados por los lectores húngaros. En 1948 se exilió y estuvo primero en Italia y luego en Estados Unidos. Excepto algunos artículos periodísticos al inicio de su carrera, para la prensa alemana, siempre escribió en húngaro. Murió en San Diego, California.

LÁSZLO BENJÁMIN.; Poeta y periodista húngaro.

GYORGY (GEORGE) GÖMÖRI: Nació en Budapest, poeta, traductor y crítico, es profesor de literatura polaca y húngara en la Universidad de Cambridge. Vive en la Gran Bretaña desde 1956. Ha publicado varios volúmenes de poemas suyos en húngaro, traducciones de poesía polaca, y traducciones al inglés de poemas húngaros. La traducción de este poema se basa en la traducción del húngaro al inglés hecha por el autor y Clive Wilmer y publicada en *The Hungarian Quarterly*, volumen XXXIX, Número 15, verano de 1998.

ELKIN RESTREPO: Medellín. Poeta, narrador, grabador y dibujante. Director de la revista de la Universidad de Antioquia. Algunos de sus libros publicados: *Retrato de artistas*, *La visita que no pasó del jardín*. la antología *Amores cumplidos*.

Las palabras narran tus sueños



En Megabús

Nuestra pasajera
20 millones

los transportamos

MEGABÚS
¡Estamos MegaOrgullosos!

PereiraConvida
Cultura Ciudadana



Cultura Ciudadana
PereiraConvida

Vamos **BIEN** en Cultura
CIUDADANA



Los pereiranos le apostamos
a valores como el respeto
y la tolerancia

William Ospina

holman morris

La **Óptica** del Sueño

Una reflexión del cine contemporáneo

un proyecto de **af40 años** con el apoyo de

Alliance Française Pereira 1991-2015

Teatro Cámara de Comercio
www.camarapereira.org.co
NUESTRAS PELÍCULAS
3387800 ext 5

Alfredo molano

Diana uribe

Enrique Serrano

Antonio arnedo

montealegre diseño

Evento especial gracias al programa de concertación del ministerio de cultura



Billete de 1 peso cortado y
 resellado como 1/2 peso:
 un recurso para afrontar la
 escasez de moneda hacia 1942

ni un peso.

Visite las colecciones del Banco de la República

- Museo Botero
- Colección Numismática
- Museo del Oro
- Colección de Arte
- Colección de Instrumentos Musicales
- Exposiciones temporales

www.lablaa.org



Calle 11 No. 4-21, Bogotá
 Lunes a sábado 9:00 a.m. a 7:00 p.m. / Martes cerrado
 Domingos y festivos: 10:00 a.m. a 5:00 p.m.
 Entre gratis y pregunte por las visitas guiadas