

# Leer *y* releer

Junio de 2013 N.º 69



## El beso de la Gioconda

*Juan Manuel Roca*

Universidad de Antioquia / Sistema de Bibliotecas



Ilustraciones: dibujos de Elizabeth Builes  
Portada e ilustraciones interiores: grafito e intervención digital



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**SISTEMA DE BIBLIOTECAS**

**Somos el Alma de la Universidad**

# Presentación

Juan Manuel Roca (Medellín, 1946) es un nombre indefectiblemente familiar para cualquier lector conocedor de la poesía de nuestro país, cualquiera de aquellos lectores que no hayan tenido la indelicadeza de negarle un poco de su tiempo a la lectura gustosa de algún puñado de buenos poemas. Roca es, desde hace años, un referente obligado de esa buena poesía, autor de títulos fundamentales como *Los ladrones nocturnos*, *Luna de ciegos*, *Señal de cuervos*, *Pavana con el diablo* y *Biblia de pobres*, pero autor de muchos otros títulos que le han merecido premios y reconocimientos dentro y fuera del país, tales como el Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus; Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia; Premio Casa de las Américas de Poesía José Lezama Lima, Cuba; Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura, Colombia; Premio Casa de América de Poesía Americana, España. Esos premios (lo mismo que reconocimientos y permanentes invitaciones al exterior y en el país), claro, son equivalentes al buen número de lectores que su poesía ha cosechado aquí y allá. La suya es una voz que, desde un comienzo, mostró alto nivel de composición, un tono rítmico dueño de una música que, sin estridencias, goza de altos y seguros registros; una voz, ante todo, dotada de una imaginación que no va por caminos de gratuitas ensoñaciones ni metáforas al desgaire. La palabra en sus poemas es la de una

escritura firme y plástica al mismo tiempo, humorística en la cual el sarcasmo y la ironía rondan siempre con ganas de reír, sobre todo del poder y de las estupideces propias de pacaterías, moralismos y falsedades, tan comunes en casi todo lo que nos rodea (es la poesía, quién si no, la que mejor desnuda dichas taras). Pero su gusto por la risa (que pasa por saber reír de sí mismo, faltaba más) lo abarca casi todo, ella es ampliamente democrática: “hacer zumbiar la mosca en la nariz aguileña del orador”.

Juan Manuel Roca es también un magnífico ensayista, un poco menos conocido. Su amplia cultura literaria, su generosidad para compartir el conocimiento de quienes han guiado de alguna manera su voz poética, la agudeza que acompaña sus comentarios, y su escritura que sabe convertirse en prosa dúctil y en estudios que en nada pretenden la pedante erudición ni la inscripción a ninguna escuela, lo dotan de la solvencia suficiente para escribir libros, como *Museo de encuentros* (1995), *Cartógrafa memoria* (2003) y *Galería de espejos* (2012) —aparte de otros textos aún no incluidos en libros y de sus presentaciones de autores cercanos y queridos por él—, donde lo encontramos inmerso en la conversación (otra de sus artes) de temas que lo apasionan, como la pintura, el humor, el cine, la música, la poesía y los poetas (cuando habla de los poetas lo hace, por supuesto, del mundo mismo, de su sentido más profundo, aunque ello signifique, también, imperfecto).

Para el presente número de *Leer y releer* el autor nos ha permitido la publicación de varios de sus ensayos editados en libros y algunos que no han pasado todavía por dicha edición. Son un botón de muestra de su prosa juguetona e irreverente, culta y perspicaz, que nos lleva a lugares tan entrañables como la noche de Borges, la risa de Luis Vidales, la paleta de viejos y nuevos pintores que han alimentado su imaginación, los “trabajos silenciosos del ocio” y, arropándolo todo, claro, la poesía.

*Luis Germán Sierra J.*

# El beso de la Gioconda (Pintura escrita, palabra pintada)

Por Juan Manuel Roca

*Para Pablo Montoya y Samuel Vásquez*

*La luz no tiene lengua pero es toda ojo*

John Donne en "Raya el alba"

Los vasos comunicantes que se dan entre la poesía y la pintura, entre imaginería poética e imaginería plástica vivieron en el mismo vecindario uno de sus momentos más luminosos del arte en el siglo xx.

Por momentos se diría que poesía y pintura son las dos caras de un mismo asunto, aunque difieran las materias con las que se construye su expresión.

De tal manera, hay poetas-pintores de una paleta casi monocromática, o restringida, como la de Georg Trakl en quien pre-

dominan los colores plata, azul y negro, y líricos del minimalismo que buscan el ascetismo y la brevedad en su lenguaje, como el pintor-poeta Giorgio Morandi, un apasionado de “la metafísica de los objetos comunes”, como Giorgio de Chirico (antes de amanerarse y de volver a un tardío clasicismo), y como Carlo Carrá. Estos últimos son pintores epigramáticos. Pintores que aborrecen la verbosidad o los excesos narrativos.

Lo dijo muy bien Anatole France: “el velo que los genios poéticos echan sobre sus figuras es la luz. Sean ellos Caravaggio o Rembrandt, su medio de expresión es el claroscuro, el juego de la luz y de la sombra, la doble envoltura de la claridad”. Las palabras de France señalan a las claras una poética sin palabras, una sintaxis escrita con luz.

Si aceptamos que la lírica a veces exalta más el sonido que el sentido, o por lo menos que no es de uso privativo de la razón lo que dicta el poema, hay también, como en toda poética, pintores que cuentan y pintores que cantan. En estos últimos, que pueden incluso ser abstractos, no se privilegia el sentido de lo que se representa sino sus ecos, sus resonancias.

6

Desde Leonardo da Vinci, como puede seguirse en muchos de sus aforismos, la reflexión sobre los nexos entre la pintura y la poesía son asuntos cotidianos. Decía que la poesía es pintura para escuchar y la pintura poesía para ser vista. Una suerte de sinestesia.

Hay grandes líricos de la pintura que desbordan en sus cuadros lo que en poesía se ha dado en llamar como una vocación de “impulso lingüístico”, a la manera de Roberto Sebastián Matta o de Wifredo Lam, dos de los grandes pintores de América Latina que a veces parecen gobernados por formas interiores, por gestos irracionales que funcionan por acumulación, por un “horror vacui” al lienzo en blanco.

A lo mejor alguien me diga que en el caso de Matta esas formas dictadas por su adentro tengan que ver con su ya legendario



texto “La guerrilla interior”, que preparó para un encuentro en La Habana en 1968 y donde sentaba la tesis de que hay que librar una guerra interior de guerrillas contra la modorra, el gregarismo y tantas lacras que anulan las estéticas particulares. Y por supuesto, que asfixian la voluntad de estilo, que es la peculiaridad para observar las cosas.

Supongo que en una guerrilla interior los campos minados sean quizá los de la duda, las emboscadas podrían ser la manera de tomarnos por sorpresa a nosotros mismos en nuestra desnudez moral, la movilidad tendría que ver con un desprecio a los dogmas inamovibles, se deberían mantener centinelas que alerten frente a nuestras propias traiciones para, con todo el poderío del que hagamos acopio, enfilear una guerra sin cuartel contra los grandes ejércitos de la mediocridad o de la servidumbre, sean estéticas o ideológicas.

Un capítulo en una historia de la relación de los poetas con la pintura tendría que destacar en América Latina a Vicente Huidobro, que fue un campanero de la renovación en las pequeñas capillas del arte.

Otro poeta, esta vez el brasileño Oswald de Andrade, realizó en 1928 un singular Manifiesto Antropófago, alto elogio de la poesía aunada a la pintura en la que afirmaba que “Solo la antropofagia nos une socialmente. Económicamente. Filosóficamente”. La suya era una teoría engullidora de todo, de todos los saberes y de todas las culturas. Un verdadero artista acaso no sea otra cosa que un engullidor de otros, alguien que se alimenta de los demás.

Oswald de Andrade, una especie de caníbal ilustrado, se atrevió a mencionar esa palabra tabú. Pero todo poeta atento al mundo —y sobra decir que todo pintor— sufre de cromofagia, del hábito de engullir colores como otros comen, de manera exclusiva, su pan de cada día.

Canibalizar al caníbal, engullir su cultura y sus dioses tutelares fue un “buen” y “santo” propósito de la conquista, de ese mestizaje por violación que es lo más parecido a la antropofagia. ¿Por qué entonces sorprendernos? En todo ello destaca su premisa de un mundo que se devora a sí mismo, de una especie de autofagia, tal vez con la inocencia del tigre sagrado que va por un claro de la selva eructando misionero.

8 Si Robert Louis Stevenson, en una de sus estancias en las islas Marquesas, asistió a una sagrada fiesta de culto polinésico y miraba con admiración los ritos, hasta que se dio cuenta de que él iba a ser la cena; si Lu Sin describió en el *Diario de un loco* su estado paranoico al creer que lo querían hacer comer carne humana y pedía salvar a los niños mientras se preguntaba: “¿Cómo voy a poder, tras cuatro mil años de canibalismo encontrar a un hombre verdadero?” en medio de una China feudal; si el gran poeta polaco Boleslaw Lesmian en sus *Aventuras de Simbad el Marino* imaginó una tribu de pigmeos que amaban tanto al prójimo que lo querían llevar para siempre incorporado; si nuestro argentino Roberto Arlt vivió la pesadilla de *Los hombres fieras* y su gozoso canibalismo, ¿por qué un poeta de Brasil no puede proponer una bandera caníbal entre todas las artes combinatorias con epicentro en la pintura y en la poesía?

Tras esta digresión caníbal, y si se me permite una cierta enumeración o categoría que no aspira a ser cerrada, una cierta taxonomía que nace de la intuición, vale la pena recordar a los poetas del color, como Wasily Kandinsky, refractarios a la descripción y a la poesía coloquial, como se puede seguir en su cuadro de 1909 titulado *Vista de Murnau con ferrocarril y castillo*, en el que lo único narrado es su propio título, algo que contrasta con la economía de elementos y la precisión en las áreas de color.

Y, por supuesto, hay pintores del habla, poetas que escriben desde atmósferas abstractas y tonalidades indefinidas, como Paul Valéry, o artistas plásticos que acuden a la analogía poética, como Marc Chagall, es decir, a la unión de elementos antípodos atrapados por el puente que tiende su mirada para la creación de una tercera y nueva realidad: la metáfora.

Marc Chagall es un gran hacedor de metáforas. Para dar cuenta de la elevación que suscita una emoción musical le basta con pintar un violinista trepado sobre los tejados de Vitebsk. *El violinista verde* es un cuadro en el que hay una fragmentación de filiación cubista, un despliegue geométrico que nos recuerda la expresión de Gaston Bachelard: “La música es el alma de la geometría”.

Tal era la naturaleza del pintor, su manera de pleitearse con la realidad desde un espectro metafórico. No hay que olvidar el gran poeta y narrador que fue Chagall, autor de bellos poemas y de una conmovedora autobiografía lírica titulada *Mi vida*, en la que afirmaba estar seguro de que Rembrandt, de manera intemporal, lo amaba a él, ya que nadie lo apreciaba en la Rusia de los soviets. Algunos años después habría de ilustrar *Almas muertas*, la extraordinaria novela de Nicolai Gogol para recordar, precisamente, la tristeza de la Rusia zarista y la posterior tristeza de la Rusia estalinista.

Como si recordara la frase de Max Bense de cómo la poesía ocurre cuando “dos palabras se encuentran por primera vez”, Chagall junta un buey y un candelabro, sinagogas y bonetes, relojes y ángeles, acróbatas y multitudes, asnos y nubes, peces y

aldeas, novias y árboles, casas y cielos. Elementos que parecen irreconciliables por sus formas y materia pero que el pintor logra poner en armonía, como si fundara una nueva naturaleza.

No en balde el arte del pintor judío fue anunciado y celebrado por el poeta Guillaume Apollinaire, amante de la fragmentación en el arte, creador de los pictóricos Caligramas, y por su amigo entrañable Blaise Cendrars. Sin duda Cendrars, Apollinaire y Chagall son artistas de una misma raza, de una misma estirpe. Hubo tanta empatía entre ellos que un nómada, un disidente de muchas geografías y culturas, el manco Blaise Cendrars, bautizó algunos de los cuadros de su amigo pintor, en un acto de confianza recíproca. Esos tres artistas fortalecieron, qué duda cabe, muchos vasos comunicantes entre la plástica y el poema. Muchos nexos estéticos y filosóficos que, compartidos por algunos pintores y poetas, desembocan no pocas veces en una poesía de la imagen y al mismo tiempo en una poética de la pintura.

Largas conversaciones sostuvieron esos tres amigos artistas sobre el asunto de las formas liberadas. Y, muy seguramente, sobre las teorías que Balzac y Baudelaire expresaron sobre la forma. La forma, decía Balzac a propósito de Rafael, es una “intermediaria para comunicar ideas, sensaciones, una vasta poesía”. Y lo decía en oposición a Rubens y a sus “montañas de carne flamenca”.

Es algo que podría trasladarse, de igual manera, a la excesiva adiposidad de cierto lenguaje poético que opera por añadiduras y no por su ascetismo expresivo. De la misma manera vale esa afirmación en torno a la forma en la poesía, como si también formara parte de la pintura o el dibujo. Cuando el mismo Balzac afirmaba que “la línea es el medio gracias al cual el hombre se da cuenta del efecto de la luz sobre los objetos”, no dista mucho de un arte poético en el cual las palabras más que nombrar iluminan lo no visto o lo apenas entrevisto.

Son maneras de aislar las cosas del gran caos que se disfraza de orden, para darles un sitio, para otorgarles una vida particular dentro del todo.



Los medios difieren, pero no de tan radical manera como para que el arte poético y el pictórico se puedan separar en compartimentos estancos. Por los dos lenguajes se atrapa el imposible, se le quita hibridez a la piedra o se libera un color que permanecía atrapado en un tubo o, a veces, en el adentro de un pincel. Cuántos poemas por escribirse reposan en un simple lápiz, cuántos en un simple papel que espera sin saberlo la visita del amanuense.

El pintor insumiso que no quiere reproducir la realidad, pues reproducirla es del dominio de los espejos, sabe muy bien cómo transformarla. La materia especular no es su coto de caza, o solo lo es cuando ocurre del otro lado del cristal. Prefiere el pintor,

muchas veces, como el poeta, el carácter elusivo, la atmósfera más que el suceso, la esencia más que la escena, el corazón del episodio.

He dicho la palabra espejo y de inmediato recuerdo las palabras del gran pintor polaco Balthus con las que aclara que el cristal es un eco del mundo más que una representación de él: “El espejo, que como es sabido representa tanto la vanidad como la más alta elevación, es uno de los asuntos principales de mi pintura. Para mí, como podría decir Platón, que es una de mis lecturas preferidas, representa también una idea del alma, un eco de sus variaciones más profundas”.

Se trata de no traicionar la pintura o el dibujo que se sobrepone de manera subversora a la naturaleza. Los dibujantes puros, afirmaba Charles Baudelaire, son filósofos y abstraccionistas de quintaescencias, en tanto que los coloristas son poetas épicos. Siguiendo la premisa de Baudelaire, en Suramérica no estaría equivocado quien estudie el carácter estético del colombiano Alejandro Obregón en el ámbito de los poetas épicos, por lo menos en la etapa en la cual no había deshabitado sus trazos más pensantes que pensados ni sus vibrantes zonas de color, para complacer el gusto mercenario de algunos galeristas.

12

Qué bien supieron de la relación pintura-poesía el mismo Baudelaire y Guillaume Apollinaire al adentrarse en la crítica de arte, o el binomio Picasso-Braque habitando formas que otros no pudieron copar por falta no solo de conceptos (algunos críticos sentencian que Léger los tenía reiteradamente), sino de un raptó poético, de un buceo por aguas abisales para encontrar la llave perdida.

Lo dijo de manera explícita Apollinaire en sus meditaciones estéticas recogidas bajo el título general de *Los pintores cubistas*, cuando aseveraba que “los grandes poetas y los grandes artistas tienen por función social renovar sin cesar la apariencia que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres”, para luego agregar: “los poetas y los artistas determinan al unísono la imagen de su época y dócilmente el futuro se pone de su parte”.

Apollinaire fue un adelantado en todo esto. Tuvo ojos para entender el cubismo y al mismo tiempo las telas de ese poeta puro al que llamaba “pobre y viejo ángel”, el aduanero Rousseau.

Si Apollinaire es un nuevo liberador desde la fragmentación en el poema, Braque y Picasso lo son desde la liberación de las formas, desde una fragmentación que en el cubismo hace las veces de prisma, principio de la lírica moderna que recoge en un mismo ámbito el todo en sus detalles, como ocurre también con el surrealismo y en cierta medida con buena parte del expresionismo. Como es el caso de algunas de las obras pictóricas de Robert Delaunay o de Franz Marc.

No es caprichosa la relación que puede hallarse entre un poema con visiones míticas de Georg Heym, un expresionista temprano como Stadler y como Trakl, y algunas pinturas de George Grosz o de Max Beckmann, que propiciaron los grandes temas urbanos.

Entre *Exequias*, el cuadro de Grosz, de intención política y el poema “*Umbræ Vitæ*”, de tono mitológico, hay más de una relación. Estas son algunas de las imágenes de honda y aguda plasticidad pictórica del poema de Heym, traducidas por Rodolfo E. Modern:

Los hombres se adelantan por las calles / y observan las grandes  
señales de los cielos, / donde las ígneas narices de cometas /  
deslizan su amenaza entre las torres dentadas [...] Y los tejados  
están repletos de astrólogos, / que apuntan a los cielos con  
grandes tubos, / y los brujos brotan de los que desde los agujeros  
del suelo / oblicuamente conjuran a los astros en la sombra  
[...] Las grandes hordas de suicidas / su existencia perdida van  
buscando, / agachados en los cuatro puntos cardinales, / el  
polvo barren con la escoba de los miserables [...] Sombras hay  
muchas. Borrosas y secretas / Y sueños, que resbalan contra  
puertas mudas, / y el que despierta, agobiado por la luz de la  
mañana, / debe apartar el sueño pesado de párpados ya grises.

No es probable que el poeta y el pintor expresionistas hayan conocido, de manera recíproca, esas dos obras señaladas. Pero los une no solamente el tema de la ciudad y de la miseria hu-

mana, sino la cercanía en el lenguaje, de un “habla” común. En el caso de Grosz y de Heym la empatía funciona por separado. Al contrario de los surrealistas, que hicieron muchas propuestas pensadas de común acuerdo para tender puentes entre una obra pictórica y una obra poética, poniendo en la misma marmita colores y palabras, entreverando en muchos libros sus lenguajes.

Los surrealistas, al realizar esos libros de lenguajes hermanados, no crearon una suerte de esperanto o de híbrido objetual, sino espacios de fecundidad en los que enlazaban la pintura y la poesía, instancias aliadas en una exploración común del mundo y del arte.

En el caso de los expresionistas, ¿no parecen de la misma materia los versos de Else Lasker-Shüller en los que hay una suerte de suplicio de Tántalo, de imposibilidad para la vida y la armonía: “En casa tengo un piano azul, / y no conozco sin embargo, una sola nota” y las visiones febriles de Emil Nolde? ¿O los mismos poemas de Georg Heym o de Ernst Stadler, cuyo poema “Pequeña ciudad” parece una pintura escrita: “Las muchas callejuelas que cruzan la extensa calle principal / corren todas hacia lo verde”, una imagen escrita que puede relacionarse con algunos paisajes del Wassily Kandinsky de la época de “El jinete azul”?

14

Hay, pues, una evidente relación entre algunas formas del pensar estético, la poesía entre ellas, y la pintura en todos los tiempos y lugares.

Quizá el encuentro legendario de la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección del viejo Conde de Lautreamont —un inquietante bodegón de estirpe muy moderna o una naturaleza muerta según el término acuñado en Holanda a mediados del siglo XVII—, sea un anticipo cubista o dadá, uno de los tantos puentes armables y desarmables entre la poesía y la pintura, Marcel Duchamp de por medio.

Son muy antiguos y muy fuertes los lazos, como cosidos con hilo de cáñamo, que existen entre la imaginaria poética y la pictórica. Por eso resulta atemporal lo señalado por Diderot: “Se reconoce



a los poetas en los pintores y a los pintores en los poetas. La contemplación de los cuadros de los grandes maestros es tan útil a un autor como lo es la lectura de las grandes obras de un artista”.

No se puede olvidar a los grandes escritores que oficiaron también en la pintura y entonces recordar el estupendo autorretrato de Baudelaire, también recordar que con la misma tinta con la que Marcel Proust escribía *En busca del tiempo perdido* dibujaba sobre papel, o que basta ir a la casa-museo de Victor Hugo para ver sus formidables acuarelas. Por supuesto que André Breton, tan amante de la simultaneidad en los versos, hizo considerables *collages* y que Jack Kerouac se adentraba en el óleo como lo hacía en un tren, solo que cambiando el carbón por la trementina. De Verlaine y Rimbaud al virtuoso dibujante y grabador Günter Grass el arco se extiende.

Vale la pena recordar que Balthus decía haber estado más influenciado por Antonin Artaud —quien a su vez admiraba de Balthus que pintara “primero luces y formas”—, que por muchos de los más grandes pintores o, por lo menos, que por muchos artistas renombrados de los que se distanciaba con desdén, como sus repudiados Mondrian o Vasarely.

En cambio, seguía con emoción las palabras y los poemas de Baudelaire y de René Char. Respetaba a Artaud tanto como desconfiaba de Freud. Y volvía, como quien regresa a una estación, a leer poesía. A Michaux lo leyó cuando hacía el servicio militar porque sus poemas “son travesías del espejo”, según afirma con acierto en sus bellas y a veces tempestuosas *Memorias*.

Un bello poema de Max Ernst, el extraordinario artista que hizo poemas y grabados en compañía de Paul Eluard y de otros poetas, se titula “El pintor”. Dice así:

*El pintor os permite ignorar  
Lo que es un rostro.*

*Evadido del museo del hombre,  
Ha elegido ser mortal.*

*Mortal como el beso de la Gioconda.*

16

La poesía, la pintura acaso sean lo que nos permita, más que entrar a un museo a besar una boca perturbadora —y acaso perversa, pues sonrío a toda hora—, ser besados por ella. Es una boca que ha sido fotografiada y reproducida en centenares de carteles en el mundo, quizá como la boca de ninguna otra mujer. El beso de la Gioconda es riesgoso porque de sus labios no podría salir, como dice el salmista de los niños, sino la verdad. La hiriente y aterradora verdad. Tal vez su beso sea una buena manera de sentir la muerte como lo único que sigue siendo inmortal.

Ya en una entrevista Max Ernst había señalado que “mirada irritada, trance, clarividencia, paranoia, esquizofrenia, verdadera o simulada, me parecen estados normales agudos que nos

permiten ver y vivir como si el tiempo sólo existiera en estado de abolición”. Llamaba entonces al humor desde sus poemas. O recordaba la frase irónica de su amigo Paul Eluard: “Varios niños hacen un viejo”.

Hacer un rastreo de la importancia concedida por poetas de diferentes lenguas, culturas, países y edades, de diferentes modos de entendimiento de la estética al orbe pictórico, sería cuento de nunca acabar. Pero como en todo rastro, a veces hay un pájaro que se come las migas de pan dejadas para señalar el camino: olvidos y omisiones involuntarias o elegidas. Esto, de una parte. De otra, la atracción por la palabra poética de muchos pintores en un siglo pletórico de imágenes.

Son muchos los poetas que son creadores de imágenes vívidas que se hacen visuales. Son creyentes de la palabra como ícono, como pigmento y textura a un mismo tiempo. Pintores del habla, hablantes del color; a unos y a otros debe mucho un arte combinatorio por fuera de los viejos cánones, de los moldes envejecidos.

El expresionismo, por ejemplo, nunca dejó de tender puentes con la plástica, como se puede señalar una y otra vez. Las influencias entre literatura y pintura expresionistas se harían recíprocas y predominantes una sobre otra, alternadamente. Como ocurrió de manera muy estrecha con *El jinete azul* y con los textos teóricos de Marc o de Kandinsky.

Por lo menos les debemos, y no es poca cosa desde que Rimbaud se dio a la tarea de colorear las vocales (“A, negro, E, blanco, I, rojo, U, verde, O, azul”), el hecho de habernos ayudado desde las letras y desde la pintura, con un sentido ontológico, a habitar el laberinto.

No de otra estirpe liberatoria fue la sensación de encontrar un nuevo silabario, recibida por Henri Michaux cuando asistió a la primera exposición que pudo ver de Paul Klee. Dice el propio Michaux que volvió a casa “encorvado bajo un gran silencio”.

Michaux tuvo la percepción de asistir a un asunto asaltado más que por la pintura por un orbe musical, de entrar a una esfera pictórica que le producía melodías y resonancias en su adentro. Quizá de ese punto de partida es de donde se refuerza en el gran poeta belga el afán de alternar la palabra poética y el dibujo tachista, esa forma del dibujo que es creadora de ritmos interiores, de impulsos que, como en el expresionismo, pertenecen más al raptó que a la razón.

Rainer María Rilke, el poeta de las elegías que alguna vez afirmó que una de sus mayores influencias literarias fue la pintura de Paul Cézanne, cuyos “mínimos rasgos”, decía el poeta, “perseguí desde la muerte del maestro”, reafirmaba su proximidad lírica con la pintura a sus amigos Paul Klee y al realista ruso Repin y al también ruso Leonid Pasternak, un ahora olvidado impresionista.

¿Habría, dicho sea al paso, un pintor que pudiera entender a Van Gogh de manera tan cabal como lo hace Antonin Artaud? En su espléndido libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* el poeta entiende que la tela con los cuervos es “una tierra equiparable al mar”. Y lanza la terrible pregunta: “El loco suicida pasó por allí y devolvió el agua de la pintura a la naturaleza. Pero a él, ¿quién se la devolverá?”.

¿Algún crítico de arte nos ha hecho ver, como lo hace el poeta checo Vladimir Holan, la levedad de la pintura de Edgar Degas con tan solo una imagen? “Degas pintaba incluso el polvo sobre el cuerpo de las bailarinas”.

Otro es el caso de pintores como William Blake, Henri Michaux, Max Ernst, Marc Chagall, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Jean Arp, Leonora Carrington, Marcel Duchamp y como tantos otros que caminaron al mismo tiempo en dos orillas, la de la palabra pintada y la de la pintura escrita. Y, por supuesto, no podría dejar de mencionar el caso de Paul Gauguin, que no solamente en su espléndido *Noa-Noa* o en sus *Escritos de un salvaje* volcó su talento en la poesía. Hay poemas



como los titulados “Siesta” o “El atardecer” que son una suerte de pinturas sucedáneas puestas en verso, pero que solo la manía taxonómica o los compartimentos nos impiden enmarcarlos como si de cuadros se tratara.

*Las mujeres, los aros en las orejas y los pliegues  
Del refajo tensos sobre sus cinturas delicadas,  
Desnudo su torso, de tonos de bronce y de betún,  
Y el muriente ardor del poniente de nuevo se enciende  
En los bruscos rayos de oro que festonan su carne,  
Duerme en el aire vespertino el viento eterno del verano* (“El atardecer”).

En la misma cara de la moneda, el poeta Blaise Cendrars, que nunca tuvo a favor el don de la pintura, se sirve de Marc Chagall y en un poema titulado con el nombre de su amigo pintor, imagina cómo procede tras despertar y ponerse en la tarea cotidiana y frenética de pintar:

## Marc Chagall (fragmento)

*Se despierta.*

[...]

*Toma una iglesia y pinta con una iglesia.*

*Toma una vaca y pinta con una vaca.*

*Con una sardina,*

*Con cabezas, manos, cuchillos,*

*Pinta con un nervio de buey,*

*Pinta con todas las sucias pasiones*

*De una pequeña ciudad judía,*

*Con toda la sexualidad exacerbada*

*De la provincia rusa*

[...]

*Se despierta.*

[...]

*Se estrangula con su corbata,*

*Chagall se asombra de vivir todavía.*

20 Alguna vez tuve la oportunidad de ver las litografías que Joan Miró hizo de algunos poemas de René Char de quien fue leal amigo, como lo fue de Jacques Prevert. Ahí funcionaba de nuevo el enlace entre poesía y pintura, no como algo ilustrativo sino como una totalidad. Cuando a Miró se le preguntaba si ganaba o no en la frecuentación de los demás, en las conversaciones y encuentros, solía decir que amaba el diálogo con la gente que quería, con los poetas, como Jacques Dupin, por ejemplo, de cuya obra hizo una serie de grabados.

Fue recíproca la admiración entre Char y Miró. Decía el poeta, como augurándole a Miró el color del porvenir: “Nunca se llega a comprender a fondo el lenguaje de los pintores, igual que nunca se llega a comprender a fondo el de los poetas. De hecho, si no fuera así no existirían la pintura ni la poesía. Es posible que los hombres que vivan aquí dentro de miles de años conozcan mejor que nosotros el significado de una mancha de color de Miró”.

Fueron muchas las reflexiones y alusiones que hacía Char en textos y entrevistas acerca de las relaciones explícitas y secretas entre la pintura y la poesía. En uno de sus encuentros con Jean Pénard, que

hizo un bello libro sobre el poeta, afirmaba que “poesía y pintura a menudo van acompañadas. Se iluminan recíprocamente”, para pasar a hablar de manera emocionada de Georges de la Tour.

Cuando hablaba del poeta, de su quehacer y de su destino, el autor de *Hojas de Hipnos* señalaba que “el poeta aprende la poesía igual que el pájaro aprende a volar. Claro que se ejercita, trabaja, se perfecciona quizá, pero pertenece ya de nacimiento al género que vuela y no al que reptá, aunque le guste poner las patas sobre el suelo y volver a su nido”.

Así como Char se mostraba exaltado y amoroso cuando hablaba de poetas y pintores, también lo hacía de manera tajante con los que no valoraba: “Vasarely no es un pintor. Es como mucho un decorador. Hay inevitablemente cierta bajeza en esta habilidad industrial”. Detestaba a David, por cortesano, por lisonjeador de poderosos, por su complejo de incensario. Lo llamaba “un despreciable camaleón”. En cambio, consideraba a Georges Braque un genio, un gran “aliado sustancial”, a su manera de ver demasiado avasallado por la figura de Pablo Picasso. Braque hizo en 1949 cuatro grabados para un libro de Char. En uno de sus bellos poemas dedicados a Braque, en algunos versos de “La biblioteca incendiada”, el poeta escribió algo que veía como una divisa común para la poesía y la pintura: “Quien inventa, al contrario de quien descubre, no añade a las cosas, no aporta a los seres más que máscaras, huecos, una papilla de hierro”. Siempre consideró a Georges Braque un pintor-poeta de la estirpe de los que descubren.

El interés de Char por las artes plásticas puede seguirse en muy buena parte de su poesía: poemas en homenajes a Giacometti, a Courbet, a Corot, a Rodin y a tantos otros artistas de su aprecio, lo mismo que en sus declaraciones públicas. Admiró y apreció a Nicolás de Staël, el extraño pintor que introdujo a Char en la belleza de los encuentros nocturnos de fútbol, con la cancha muy verde bajo las grandes luminarias, tal como lo cita Pénard. Un día le dijo a Char: “Si fuera rico, les pediría que jugaran toda la noche, para tener tiempo de pintarlos mejor”.

Hay que traer a estas páginas algunos momentos, algunas imágenes de la poesía de algunos pintores-poetas. “El aire tiene la edad de las alas”, dice Jean Arp en su poema “Manchas en el vacío”, un título con reminiscencias taoístas. Marcel Duchamp pretendía diseñar desde la libertad del poema un “vestido oblongo, dibujado exclusivamente para damas afectadas de hipo”. “Al despertar encontré a la dicha durmiendo todavía a mi lado”, dice Giorgio de Chirico en su poema “Una noche”, un bello texto lírico que por momentos es pintura metafísica escrita, tal como la que realizaba en esos años:

### Una noche

*La última noche silbaba el viento tan fuerte  
Que creí que iba a derribar las rocas de cartón.  
Mientras duraron las tinieblas las luces eléctricas  
Resplandecían como corazones.  
En el tercer sueño desperté junto a un lago  
Adonde iban a morir las aguas de los ríos.  
Alrededor de las mesas las mujeres leían  
Y el monje permanecía callado, en la sombra.  
Lentamente crucé el puente y en el fondo del agua oscura  
Vi pasar lentamente grandes peces negros.  
De pronto me encontré en una gran ciudad cuadrada.  
Todas las ventanas estaban cerradas, silencio por todas partes,  
Meditación por todas partes  
Y el monje pasó de nuevo a mi lado. A través de los agujeros  
De su cilicio raído vi la belleza de su cuerpo pálido y blanco  
Como un monumento al amor.  
Al despertar encontré a la dicha durmiendo todavía a mi lado.*

Vale la pena preguntarse si la teoría de De Chirico sobre la pintura metafísica no involucraría, tras la lectura de sus poemas, una misma tesis sobre el arte poético. Decía el pintor en un texto de 1919, anterior al poema señalado, que es de 1925:

La obra de arte metafísica es de aspecto sereno. Da sin embargo la impresión de que alguna cosa nueva debe producirse

en el interior de esa serenidad y que otros signos, al margen de aquellos que son ya evidentes, están a punto de entrar a la tela. Tal es el síntoma que revela la profundidad habitada. Así, la lisa superficie de un océano, perfectamente en calma, nos inquieta, no tanto por la idea de la distancia en kilómetros que nos separa del fondo como por lo desconocido que oculta ese fondo. Si esto no fuera así, la idea del espacio nos daría solamente sensación de vértigo como cuando nos encontramos en alto.



Eso es algo que nos hace recordar también la supuesta serenidad de la silla pintada por Van Gogh, de cómo ella parece anunciar la llegada de alguien, según la apreciación de Antonin Artaud. No sabemos si esa presencia anunciada, ese nuevo signo que irrumpiría en la tela del pintor holandés pudiera ser su hermano Théo o su levantisco amigo Gauguin. Pero a la luz de la tesis de Giorgio de Chirico y en un orden estético distante del suyo, Van Gogh puso esa rústica silla en una habitación enmarcada pero no previó que su serenidad podría ser vulnerada o intervenida por un signo desconocido. Esto es algo que solo tiene ocurrencia con las obras pictóricas que, más allá de la representación, involucran un poder ser, un algo incontrolado que ronda su fijeza para hacerla más vívida, más asombrosamente incierta.

Otro aspecto compartido por poetas y pintores tiene que ver con la ironía frente a la realidad y frente a la negación de un deber ser en el arte. Así lo entendía Francis Picabia, un creador de formas cuya obra se basaba en un arte negador, según lo precisa Aldo Pellegrini, y que hizo un buen número de inquie-

tantes poemas retadores. En su poema “Reflexiones”, desde su proverbial desenfado manifestaba, en algo muy cercano al aforismo de cuño o de talante ironista: “Muchos artistas consagran el tiempo a su pintura, yo me pregunto por qué esas gentes gustan de las malas compañías”.

Todos estos artistas ejercieron su libertad y su pasión en el poema como lo hicieron de manera análoga en la pintura: para que aire y ala fueran del mismo cuerpo y del mismo instante atrapado, para curar el hipo con solo enfundar un traje oblongo, para pintar con iglesias, con vacas o sardinas, con cabezas, manos o cuchillos, para amanecer con la dicha dormida en un costado del día y, sobre todo, para prescindir de las malas compañías, esas que encontramos siempre en la mala pintura y en la peor poesía.



# Los trabajos del ocio

*Trabajar cansa*

Cesare Pavese

Cuando me invitaron a hablar sobre el ocio, pensé en mi maestro Bartleby, el escribiente de Melville, y en responder como ese inusitado especialista en dejar pasar las cosas: “preferiría no hacerlo”. Pero mi buen sentido de la paradoja me llevó a pensar que no estaría mal gastar el tiempo escribiendo sobre el ocio, trabajando para explicar el malestar del mundo laboral, como lo hacen esos teóricos que escriben volúmenes de mil páginas para hablar de la brevedad.

Esas contradicciones me resultan conmovedoras, como me ocurre con Tom Hodgkinson, director de la revista *El Vago*, que hizo en casi trescientas páginas el excelente libro *Elogio de la pereza*, un “manifiesto definitivo contra la enfermedad del trabajo”, como reza su antetítulo.

Si por Hodgkinson fuera, quebrarían todos los complejos industriales donde se fabrican relojes despertadores. Me resulta esclarecedor y edificante su estudio porque se trata de un pron-

tuario seguido a la moralina del trabajo como único motivo para ejercer esto que pomposamente llamamos la vida. “Vale más, cuando amanece el día, el eructo de un bohemio que el rezo de un hipócrita”, decía Omar Khayyam, el poeta y matemático persa del siglo XII, tan afecto a la ingesta de vino y a la ingesta de ocio.

Solamente a quienes han hecho del aburrimiento una religión se les puede ocurrir que el trabajo sea además de práctico algo que dignifica al hombre. Un laborar por lo general mal asalariado no puede verse como un hecho de vitalidad o de plenitud. Sin embargo, en muchos rincones del mundo se levantan esculturas y loas a ese tipo de trabajo pero por parte alguna se ve un monumento al ocio, diga usted una gran montaña de heno para el descanso, una gigantesca hamaca para pastorear nubes, atriles en los parques para leer el paisaje, etcétera. Pero, de cualquier manera, con el tema del ocio hay que irse con cuidado. El verdadero, el más elevado ocio no tiene que ver, en puridad, con el no hacer, aunque resulte tan atractiva la divisa taoísta de “no hagas nada y todo está hecho”, sino con el hacer del trabajo desalienado, ese que no busca rentabilidades ni ganancias, el ocio creativo que tiene como epicentro lo que un gran poeta llamó “el pensamiento desinteresado”, una suerte de *Carpe Diem* sin beneficios ni retribuciones. Ya algún pensador anarquista prevenía ante “un par de hechos”. Por un lado, ante el trabajo mecanizado y sin interés individual, y por otro frente a la “prefabricación del tiempo libre”.

El tiempo libre gobernado por las fuerzas del consumo que se despliegan desde la pantalla del televisor o desde los juegos de video o del cine vacío y el entretenimiento, es proporcional en su alienación al trabajo como servidumbre, solo que en esas instancias la servidumbre tiene como monarca al aturdimiento, como vasallaje al bostezo disfrazado de descanso. Muy lejos están los usos del tiempo libre que tenía el *flâneur*, el paseante sin destino que hacia 1839 era dueño de un transcurrir moroso. Walter Benjamín recuerda, en el *Libro de los pasajes*, que en esa época “se consideraba elegante sacar a pasear a una tortuga”.

Voy a tejer, desde las horas de mi inacción, reflexiones hechas por grandes creadores en torno al ocio. Espero no ser acusado de apoyarme en un pensamiento derivativo o parasitario propio de un perezoso, pues he empleado en este pequeño trabajo más tiempo que el que emplea un industrial, un gerente o un presidente en jugar al golf o en esgrimir su incansable lengua en un consejo comunitario, mucho más tiempo que el que emplea un latifundista en contar sus hectáreas poco antes de dormirse sobre unos laureles que, curiosamente, algunas veces no logran cubrir unas manchas rojas parecidas a lo que de manera eufemística algunos llaman el líquido vital.

Chuang Tzu, el espléndido poeta chino le otorga a la inacción el origen de todo. Y un filósofo, ya no oriental y por tanto menos amante del vacío como epicentro del mundo, Hobbes, le asigna al ocio el papel de madre de la filosofía. Bertrand Russell, a su turno, afirmaba que “ser capaz de ocupar inteligentemente los ocios es el último producto de la civilización”.

Quizá ese gran anhelo de llenar de inteligencia los ocios haya sido lo que llevó a Jean Arthur Rimbaud a plasmar en su “Mala sangre”, uno de los más estremecedores poemas en prosa de *Una temporada en el infierno*, a lanzarnos como una pedrada esta camorrera y levantisca ase-



veración: “Me horrorizan todos los oficios. Patronos y obreros, todos plebe, innobles. La mano que maneja la pluma vale tanto como la que conduce el arado. —Qué siglo de manos”.

Se puede hacer una paráfrasis del canto de Ezra Pound sobre la usura, a la que califica como un pecado contra la naturaleza, para trasladarlo a una reflexión sobre el ocio. Con usura, dice Pound, “el tallador de piedra es alejado de su piedra / el tejedor alejado de su telar / [...] La usura mella la aguja en la mano de la doncella / y detiene la habilidad de la hilandera”. Lo mismo podría decirse de la ausencia de ocio. Sin ocio, paradójicamente, no se talla la piedra; sin ocio, aguja y mano no se encuentran de manera amorosa en el telar.

De otra parte, hay que entrar a considerar que antes que el oficio más antiguo y conocido sobre la tierra, que para algunos fue el ejercicio de la prostitución y para otros el oficio desempeñado por un ángel conserje, un ser de luz que a la vez cumplía el rol de espía y vigilante de los posibles desafueros sexuales de Adán y Eva en el Paraíso, fue el oficio de contadores de nubes, muy seguramente ejercido por “nuestros primeros padres” en el precario ábaco de sus dedos, si tenemos como cierto que en la holganza del perdido Edén todos los días de la semana debieron de ser domingo. Un largo y bostezante domingo.

En realidad, no es necesario que nos vayamos tan atrás en el tiempo, ni mucho menos a la primera mañana de la historia en la en que un trozo de barro sublevado dejó de serlo para convertirse en hombre por los designios divinos.

Bastaría ubicarnos en una época más cercana para recordar que en el siglo xiv el hábito de no hacer nada fue ejercido por un hombre tan despierto como Giovanni Boccaccio, un extraordinario escritor afincado en una región de Italia en la que existía la legendaria Academia del Ocio, un círculo de amigos y soñadores al que perteneció y en el que mantuvo una fecunda e inactiva membresía.

Sin el ocio, sin su invisible y fecundo trajinar por la imaginación lejos de las demandas pragmáticas del día, posiblemente

Giovanni Boccaccio no nos hubiera dejado aquel prodigio de su *Decameron*, como tampoco si el Comendador de los Creyentes, Harum Al Rashid, no hubiera tenido tiempo y lugar para recostarse en un diván a escuchar durante mil y una noches los cuentos de una mujer llamada Sherezada, y ya sabemos la catástrofe que puede sobrevenir si se calla la fabuladora Scherezada.

Nada más deplorable que ver cercenada una cabeza capaz de soñar e imaginar, una testa capaz de crear, desde el descreído mundo nuestro de cada día, otros mundos fabulados y, a lo mejor, menos percederos. Por algo los poetas escaldos, que eran tan ociosos que se dedicaban con furor a metaforizar todo lo que vieran en el mundo, llamaban a la cabeza “la fragua del canto”.

No tiene nada de bello el trabajo, caballeros, ni de noble, cuando esos preceptos son dictados desde el ocio patronal por los negreros de turno. Es más bello lo que no tiene utilidad, y más noble y más alegre, sin duda alguna. De ahí que sea tan apreciable la sentencia de John Ruskin: “Recordad que las cosas más bellas de este mundo son las más inútiles; por ejemplo, los pavos reales y los lirios”.

No por dañarle el caminado a Ruskin valdría la pena prevenir acerca de los pavos reales cuando se vuelven tocados de reinas de belleza y sobre los lirios de exportación que, almacenados por obreras que ni tiempo tienen de percibir su aroma en esos horribles galpones de plástico que hoy invaden nuestros campos, están a boca de jarro de dormir en un florero. Es decir, vale la pena prevenir contra la explotación de los pavos y del lirio por el hombre.

Ya el camarada Jesucristo lo había dicho con su verbo poético en el “Sermón de la montaña”: “Contemplad el crecer de los lirios en el campo: ellos no trabajan ni hilan, y sin embargo, yo os lo digo, Salomón jamás estuvo, con toda su gloria, tan brillantemente vestido como ellos”.

Hay una hermosa y cruel sátira escrita por Kafka titulada “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”, y que tiene que

ver, al decir del estudioso de los aforismos kafkianos, Werner Hofmann, con la idea del ocio, de ese “facilitar la vida al hombre”. En medio de los desafinados conciertos de Josefina, los oyentes, léase el pueblo, toman un segundo aire como ocurre en los recesos del trabajo. Kafka lo manifiesta de esta manera: “Aquí, en las escasas pausas que hay entre las luchas, sueña el pueblo; es como si en el individuo se aflojaran los miembros, como si al que no tiene tranquilidad se le permitiera extenderse y estirarse a placer sobre el vasto y cálido lecho del pueblo”.

Parece ser la del escritor checo una analogía sobre el trabajo coercitivo, sobre el presidio fabril. Aflojar los miembros es lo propio del ocio, aún del ocio mental, y una forma de dudar del alardeo de la fuerza, del sudor de la frente y del despliegue muscular.

Pero podemos ir más allá en esta aventura del ocio, en la exaltación de sus trabajos silenciosos. El resabiado pensador rumano E. M. Cioran, escribió en un aparte de su *Breviario de podredumbre* que “los desocupados captan más las cosas y son más profundos que los atareados; ninguna empresa limita su horizonte; nacidos en un eterno domingo, miran y se miran mirar. La pereza es un escepticismo fisiológico, la duda de la carne. En un mundo transido de ociosidad, serían los únicos en no hacerse asesinos”. Hay una palabra que de entrada debería estar en el diccionario del ocio: la palabra sueño.

Y dado que el soñar es un material propio de la naturaleza creadora, cómo no recordar con verdadera unción que el poeta francés Saint Paul Roux cuando se iba a dormir colgaba en el pomo de la puerta de su habitación un cartelito que decía: “Silencio, el poeta trabaja”. Era aquella una manera sencilla y subversora de señalar que el sueño reemplaza en el poeta lo que en otros se llama disciplina. Eso lo corroboraría nada menos que el doctor Johnson cuando afirmaba que “los momentos más felices de la vida de un hombre son los que pasa despierto en la cama por la mañana”.

Otra cosa es la relación conflictiva que estableció el Creador o, por lo menos, el mayordomo del Paraíso, entre el ocio y el deseo.

Si el no hacer desemboca en el interés por la piel del otro, sería mejor buscarle al hombre un trabajo, alejarlo de su deseo de romper las prohibiciones, que es lo propio de la desocupación. Así parece establecerlo nuestro mayor cronista, Luis Tejada, cuando afirma que “en todas las mitologías el trabajo es considerado como una maldición del cielo. El hombre, desde las edades remotas, ha simbolizado su ideal de vida en una quimérica palabra: Paraíso. Pero la primera condición para que ese Paraíso sea verdaderamente Paraíso, es que no haya necesidad de trabajar en él”.



Como quien dice, el ángel que se dejó caer por los suburbios del Paraíso para expulsar al hombre como a un indeseado inquilino, lo condenó más que al nomadeo y a la culpa, a tener que ganarse el sustento vendiendo sus horas de placidez. De paso, para ampliar o complementar el panorama de sus desdichas, acusó a la mujer que lo tentó de ser la culpable de su naciente esclavitud, de todas sus angustias y todos sus quebrantos, como lo expresara el cantor de un ritmo popular que muchos bailarines cantan al oído de su pareja, sin pensar en la gravedad de esa melódica pero muy severa acusación.

Es posible que Luis Tejada hubiera leído a Paul Lafargue, un revolucionario que amaba la pereza no tanto por haber nacido en el Caribe, más exactamente en la isla de Cuba, sino porque

creía que el socialismo lo que pretendía era mayor conquista de ocio. Lafargue, autor del celebrado libro *El derecho a la pereza*, que se casó con una hija de Carlos Marx y que más tarde se suicidó, le otorgaba al ocio una naturaleza divina: “El dios barbudo y hosco, dió a sus adoradores el supremo ejemplo de pereza ideal: tras seis días de trabajo, descansó toda la eternidad”.

En el largo litigio entre el ocio y el trabajo también medió el lúcido portero de la percepción, Aldous Huxley. Decía, casi arengaba Huxley: “Lo verdaderamente importante es la vida auténticamente humana de vuestras horas de ocio. Lo demás no es sino un sucio menester que es preciso hacer. Y no olvidéis jamás que es sucio y que, salvo en cuanto os da de comer y conserva intacta la sociedad, carece absolutamente de importancia, no tiene la menor relación con la verdadera vida humana. No os dejéis engañar por los canallas que os cantan y decantan la santidad del trabajo y de los servicios cristianos que los hombres de negocios prestan a sus semejantes”.

Al festejar algunas célebres instancias para el ocio es como si tuviéramos una beligerante militancia o una antigua membresía en la secta de los ociosos del bosque de bambúes que instauró Li Bai, el mítico poeta chino expulsado de la Corte Imperial como cualquier poeta de *La República* de Platón. El legendario poeta oriental, que era una suerte de emperador de sí mismo, escribió treinta o más volúmenes de poemas producto de su desprecio a la vida muelle y cortesana (léase burguesa) donde, por supuesto, exaltaba su desprecio al jornaleo y su pasión por la contemplación de la naturaleza en su estado más puro.

Otro poeta, esta vez el belga Henri Michaux, escribió un agudo y cruel poema llamado “Un hombre apacible”. Se trata de la historia absurda y un tanto atravesada por un espíritu zen, de un individuo que duerme mientras lo juzgan por no haber hecho nada ante el cadáver de su mujer, triturada cuando un tren nocturno se llevó por delante su casa común. Tras el pavoroso accidente, el hombre continúa haciendo lo que hacía a la hora de quedarse viudo: dormir. El acusado oye impasible

su sentencia y a continuación, como si no le concerniera, como si hablaran de otro, se echa de nuevo a dormir en una banca del juzgado, como si refutara la frase de John Donne cuando afirmaba que nadie duerme en la carreta que lo conduce de la prisión al cadalso.

Henri Michaux practicó desde su infancia el ocio como una forma de acceder a mundos imaginarios, a contravía de los oficios habituales. Como el que sabe que todo niño es extranjero, como el que sabe que todo niño vive en los márgenes de la realidad o en la periferia del mundo entronizado por la razón de los adultos, Michaux conservó para siempre, lo mismo en su vida meditativa que en su obra poética o en las agudas observaciones volcadas en sus cuadernos de viajes, ese rasgo de la niñez que muchas veces llamó con gracia y rebeldía “su carácter de huelguista”.

El mismo Michaux escribió un poema en su libro *Mis propiedades* en el que afirma que “el alma adora nadar”. Ese privilegio natatorio cree que es propio de esas personas a las que “se las denomina vulgarmente perezosas”.

Asevera el poeta que la gente suele encarnizarse con los perezosos y que “cuando están recostados los golpean, les echan agua fría sobre la cabeza y no les queda otra cosa que apresurarse a hacer regresar su alma”.

Yo creo que los que obran así con los inofensivos perezosos lo hacen por envidia, por ser incapaces de echar a nadar su alma, de dejarla ir de vacaciones por ríos y mares, por lagos y estanques, nadando con estilo libre como lo hacen los delfines, sin duda. Todo porque ellos, los perezosos, son los únicos que saben que “el alma adora nadar”.

Hay que repetirlo una vez más: no nos podemos creer el cuento del *Homo faber* como de naturaleza superior al *Homo ludens* (“el juego es anterior a la cultura”, decía Johan Huizinga), ni mucho menos debemos sentir culpa cuando no asistimos al trabajo.

Por todo esto se hace inolvidable una suerte de premisa taoísta que le adeudamos a la lucidez hiriente de Cioran, una consigna que a veces practico en algunas mañanas de desaliento: “Tomo una decisión, la anulo y me acuesto”.

Y como ya me va ganando no tanto el cansancio como la pereza de seguir escribiendo sobre la pereza, solo me resta invitar a que, en sintonía con el pensamiento de Aldous Huxley y de los muchos pares libertarios que he rastreado en este texto, permanezcamos vigilantes.

No nos dejemos convencer del discurso fatuo de los puritanos y de los hombres de negocios que nos quieren poner a trabajar, trabajar y trabajar. Es gente peligrosa, carece de imaginación.



# Los talismanes del humor

*Nada es más despreciable que un ingenio triste*

Friedrich Schlegel

Vamos a ir, así como lo pedía Jack el Destripador y como ya se ha hecho una expresión popular, por partes. Lo primero es recordar que la palabra talismán señala algunos objetos a los que se les asignan virtudes portentosas, entre ellas las de acompañar de buena suerte al poseedor del objeto.

Dentro de la literatura, como ocurre con todo lo que es refractario a la solemnidad y a la chatura del mundo, el humor resulta una suerte de talismán, una especie de trinchera para soportar los embates de la oscura y circundante realidad del mundo.

Entre tantas vertientes como tiene el humor literario, ese escudo que nos legó, por ejemplo, el malicioso Miguel de Cervantes, ese espejo que nos ayuda a reír de nuestra propia desgracia a pesar de un caballero tan trascendente como don Quijote de la Mancha; entre tantas visiones del humor literario como la hiriente y escatológica de François Rabelais, un libelista que hace de lo grotesco un carnaval de espejos deformes a través de sus aplastantes personajes de Gargantúa y Pantagruel, hay

un humorismo de estirpe cruel y disolvente: el humor negro que ha acompañado a muchos notables escritores de los tres últimos siglos.

Me centraré en algunos de ellos. El humor negro es una poderosa herramienta para defenderse de la medianía, de la mediocridad y de los aires cómicos de grandeza que han acompañado a los hombres desde el período glaciario hasta la época del calentamiento global.

El texto que titulo así, “Los talismanes del humor”, pretende hacer una aproximación a ciertos momentos de esa materia acre, corrosiva, que recorre tantas espléndidas páginas a través de un sinnúmero de autores y de temas que se solazan en mirar la tragedia humana con sorna y con criticidad. No es fortuito que los mejores equívocos ligados al humor que rebasan el chiste de ocasión, que las más agudas paradojas, se nos ocurran casi siempre en los velorios.

Quiero empezar con una referencia a Rimbaud, un autor intemporal a quien considero un hombre del siglo XIX, del XX y de lo que va del XXI, un tiempo de asesinos, porque en su ironía nos entregó un talismán contra las pompas de la patria, esa palabreja manoseada a cada tanto por los más autocráticos personajes de la vida real y de la otra.

Cuando Rimbaud supo que le iban a erigir una estatua dijo que solo la aceptaría si una vez levantada le permitían hacer balas con ella para dispararles a los franceses, a sus llamados compatriotas.

En lengua franca podríamos decir que Rimbaud nos legó su temor a la patria pero también su fobia a la posteridad. Cualquier hombre sensato que haya leído ese pasaje —real o ficticio— de la vida del autor de *Una temporada en el infierno*, tendrá en él un arma para defenderse de cualquier entrada en la edad de bronce, en la gloria que al decir de un viejo filósofo es el sol de los muertos. Y para defenderse, también, de los ritos sociales acaballados en el honor y el reconocimiento.

El humor negro es siempre la vuelta de tuerca de la realidad, la mirada feroz del que no se conforma con lo ya visto. Ese placer humorístico es llamado por André Breton “el único comercio intelectual de gran lujo que nos queda”.

En ese comercio uno de los tiros al blanco preferidos es el de la solemnidad poética. Cuando Alfonso Reyes dice que hasta los perros sienten la necesidad de ladrarle a la luna llena, pero eso no es poesía, crea una contra heráldica, nos permite reír inclusive de algo tan sacralizado y frío como la luna de algunos románticos. Esa frase del escritor mexicano puede convertirse en un talismán contra los temas preconcebidamente poéticos y en prevención de las palabras de esa misma naturaleza.



Hay en la tienda del humor negro talismanes para todos, engastados en oro o en cobre, en engañosa y humilde hojalata, envueltos en sedas o en trapos olvidados y andrajosos.

En el blanco tenderete de Alfred Jarry, por ejemplo, podemos recibir un talismán contra los poderes establecidos y la seguridad que emanan los grandes dignatarios.

Su patafísica “es la ciencia de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones”, una revuelta anticartesiana”, “esa aceptación sin vergüenza de nuestro lado grotesco”.

Ese talante-talismán fue aprehendido por unos contemporáneos a destiempo de Jarry, por un clan de activistas del absurdo que

dio en el clavo cuando fundaron el Colegio de Patafísica, un recinto ácrata que entregaba títulos estrafalarios —desde su fundación en 1950— a los que ingresaban en aquella cátedra de antiacademia.

El Colegio de Patafísica, en el que tuvieron cabida escritores como Eugenio Ionesco, Boris Vian, Jean Genet, Max Ernst, Italo Calvino, Raymond Quenau, Georges Perec y Jacques Prévert, entre otros buenos ejemplares de la raza de Jarry, abrió al pensamiento libertario una posibilidad de hacer zumbiar la mosca en la nariz aguleña del orador.

Boris Vian, el extraordinario escritor de *El amor es ciego*, se recibió allí con el título de sátrapa. Era, de nuevo, una mirada carnavalesca de algo tan hueco y engolado a la vez como la Academia, como esa institución inamovible a la que llevó su severo informe un simio, en una memorable obra de Kafka.

Con Ugo Foscolo los patafísicos podrían decir que la seriedad siempre ha sido amiga de los impostores. De aquellos sobre los que prevenía Baudelaire en su espléndido texto sobre “La esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, a quienes llamaba “ciertos profesores llenos de seriedad, charlatanes de la gravedad, pedantescos cadáveres salidos de los fríos hipogeos de los institutos y aparecidos entre los vivos, como ciertos fantasmas avaros, para sacar algunos céntimos en complacientes mediaciones”.

El objeto que nos entrega Baudelaire a propósito de lo caricaturesco y de la risa, no es una medalla, un camafeo, una pata de conejo para la buena suerte, es un verdadero talismán para cruzar entre los dogmas de cada día. Por eso los llamados sabios, los que supuestamente ni ríen ni lloran sino entienden, y que en palabras del mismo Baudelaire poseen “el formulario divino”, “se detienen al borde de la risa como al borde de la tentación”.

Resulta de nuevo de gran comicidad ver el talismán de una mosca posada en la nariz de un orador.

En la alacena de los grandes talismanes, al lado del que nos regaló hace una buena lonja de años el señor Baudelaire, podríamos guardar para la memoria y para seguir defendiéndonos de la solemnidad el aserto de Ambrose Bierce sobre el muermo académico.

Solía decir el gran diccionarista del diablo que la academia es originalmente “una enramada en la que los filósofos buscaban un sentido en la naturaleza; ahora es la escuela en la que los imbéciles buscan un significado en la filosofía”.

Desalojada del aula, la risa se refugia en su carácter subversor no pocas veces y acude, como quien va al médico, al humor. Frente a la fatuidad profesoral siempre es bueno recordar que un fantasma recorre el mundo: la febril y transgresora ironía.

El verdadero humor produce no pocas veces muecas de desafecto porque corroe las poses de la estatuaria, la aspiración divina y por lo tanto cómica del hombre.

El humor negro es el anarquista de los humores, algo o alguien que no admite sobre sí ningún gobierno. Por eso casi siempre entra en combustión con los grandes ademanes religiosos, morales, legalistas, patrióticos, estatales.

Habría que recordar a Franz Kafka y las extraordinarias parábolas sobre estos tópicos tratados con un humor lacerante y universal. El auténtico humor es *lingua franca*, idioma rearmado por todos los hombres y es lo que hace que los rusos vean a don Quijote como suyo y que Chaplin sea un paria de todos los países y que nunca podrá ser, la expresión es del anarquista Herbert Read, “un jarabe sedativo”.

Cualquier hombre, de cualquier lugar, puede contar con tan eternos talismanes. Muy seguramente habremos de recordar a cada tanto lo señalado por Giancarlo Satagnaro sobre ese sentido de lo cómico que pasa como otro fantasma por el telón de fondo de la gran tragedia humana. Para este, creo que como para Walter Benjamin, “la risa y el aleteo son parientes”. Afirma, palabras más y sobre todo palabras menos, que “la desmitifi-

cación del arte —de la literatura en particular— y la entrega total a los poderes de la imaginación y la voluntad lúdica son los indestructibles baluartes de la patafísica”.

Cuando Alfred Jarry traza la cinegética del ómnibus y lo ve como un gran paquidermo “en el territorio parisino” cuya carne no resulta en absoluto comestible, un gran monstruo muy de la estirpe de las bestias de Lautreamont que se aparean con el horror, no hace más que crear una nueva heráldica de cuño surreal, un aparato para torcer cuellos de cisnes, para abandonar las alegorías de una zoología doméstica.

Los animales, que según Bergson no tienen comicidad sencillamente porque desconocen el sentido del ridículo, a no ser que a alguien le resulten cómicos esos videos que hacen los aficionados en la pecera idiota de la televisión, han sido revisitados en la literatura, naturalmente sin su permiso. Y, por supuesto desde una cinegética, que es el arte feroz de la cacería.

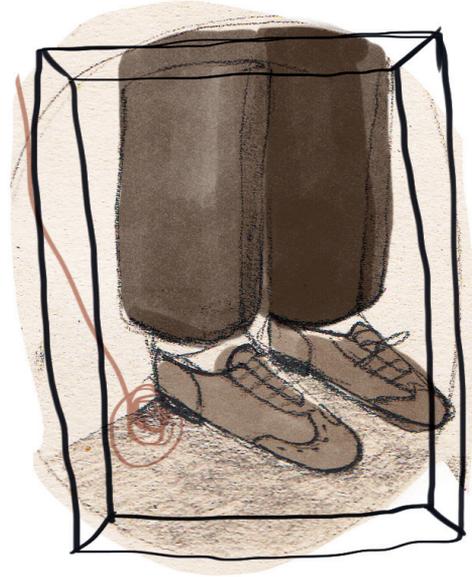
Desde niños quisimos cazar tigres en las selvas de Emilio Salgari y ballenas blancas en los mares de Herman Melville. Fue bochornoso robar frutas en el mercado para tentar al ruiseñor de Keats que siguió sin cantar en nuestra rama. Los pulpos de Lautreamont hicieron su ballet de ausencias.

El pájaro pintado a la manera de Prevert pocas veces se posó en nuestra ventana. Nos cansamos de leer las horas en los ojos de los gatos chinos de Baudelaire. Al trote fuimos en el burro de Vallejo, de su burro peruano en el Perú. Sufrimos del albatros la lacerada angelidad de los poetas, pero el tigre de Blake brilló en la selva del poema. Fuimos a una cena en la mansión de los murciélagos del Popol Vuh.

Hasta las vulgares moscas de Machado posadas sobre cartas de amor movieron nuestra extraña simpatía. Las pulgas de John Donne fueron expertas en mezclarles la sangre a los amantes. Hubo abejas que libaban en versos de Valéry más que en los naridos. Los cocuyos de Tablada fueron la lámpara de los caminos.

Las anguilas de Montale nadaron sin descanso de las aguas del Báltico a nuestras playas de lino. Celebramos los sapos de Whitman que coronan la obra de Dios, los córvidos de Poe, los caballos griegos que rumian hojas de laurel.

Todo fue emblemático y celebratorio: ofidios, equinos, batracios y quelonios. Pero el tigre no tuvo paz en la selva de nuestro apetito ni la ballena pudo viajar al Sur sin ser arponeada ni sufrimos el espanto del pulpo bajo las explosiones. El gato chino detuvo el reloj de sus ojos por séptima vez. El burro peruano rodó desde un risco de los Andes. Los sapos dejarán de croar de amor cuando acabemos de secar todos los lagos ¿Y el tigre? El tigre se cansó de saltar de la palabra rama a la palabra ciervo.



Aun así seguimos festejando sus falsos poderes emblemáticos. Pero ninguna bestia celebra que amplíemos cada noche el reloj de arena del desierto.

El arte es el culto del error, decía en una de sus agudas reflexiones Francis Picabia y luego seguía errando. Por eso podía decir, pastoreando dudas: “Los gatos que miran a los pájaros / tienen ojos que piensan / los pájaros que miran a los gatos / tienen ojos que dudan / los míos se cierran para meditar sobre los milagros”.

En cada creador de humor negro hay un objetor de conciencia, alguien que no se resigna a mirar por el mismo lado del catalejo. Por eso no se explica muy bien por qué se ha ido perdiendo

en la crítica social la posibilidad de usarlo como herramienta política.

Quizá el hombre político, y entre ellos nuestros historiadores y sociólogos, teman al humor por no parecer evasores, porque la seriedad es la madre de las supuestas grandes verdades. Verdades como el nazismo o el estalinismo crecieron como la verdolaga gracias a la cerrazón ideológica frente al humor. Los verdugos no ríen. Quienes acuden al expediente del humor negro en política, como lo hacen aún algunos de los anarquistas, son vistos desde la orilla desdeñosa de la academia como funámbulos, como artistas de la cuerda floja. Así, Jonatan Swift, el gran crítico de su sociedad y de su Estado, pudo pasar por las narices de algunos sin que notaran el acento político y virulento de su obra y su revuelta contra todo lo gregario. *Los viajes de Gulliver*, ese “malicioso libro político”, según palabras de Ray Bradbury, habría sido blanco de persecuciones o, por lo menos, de diatribas. Swift, desde un talante ácrata de cuño individualista, solía decir: “siempre he detestado las naciones, profesiones o comunidades, y solo puedo amar a los individuos”.

42

La obra toda de Swift es asaltada a ramalazos por el humor negro. En uno de sus tantas veces reproducidos “pensamientos sobre diversos temas morales y entretenidos”, escribió esta sentencia social: “Quien camine por las calles verá, sin duda, las caras más alegres en los carruajes enlutados”. Es como si la musa del humor portara en su mano calcárea más que un talismán una suerte de necrómetro, de reloj para medir las horas de los vivos y los muertos.

El veneno que se destila en las páginas del humor negro, qué bien lo trasvasó de la literatura universal a su acre perfumario André Breton cuando hizo su legendaria *Antología del humor negro*, hay que saber utilizarlo de manera virtuosa, sobre todo cuando se practica una voraz autofagia, una burla de sí mismo, y dosificarlo como lo hacían las brujas de la Edad Media. El exceso de transgresiones puede acabar por atediar al lector, como ocurre con muchas páginas del Marqués de Sade.

Lichteneberg, que portaba en su espalda una suerte de morral de carne pues era en su aspecto físico de la estirpe del jorobado de Notre Dame, decía alimentar su humor de su propia condición: “Mi hipocondría, a decir verdad, es un talento especial que consiste en saber extraer de cada incidente de la vida, sea cual sea el nombre que lleve, la mayor cantidad de veneno para mi propio uso”. He ahí al dueño de los venenos que los dispensa como quien reparte una hostia negra, un oscuro talismán.

El absurdo que nutre tanta gran literatura, lo saben desde Nicolai Gógol hasta Julio Torri, desde Albert Camus hasta Juan José Arreola, nos ayuda a fijar límites a la llamada realidad pero también nos ayuda a no ser de esta parroquia.

A propósito de universalidad, es bueno volver a Kafka y su pueblo de ratones. Y asistir al ridículo de Josefina la Cantora, una deplorable cantante que no obstante emitir una tanda de chillidos, resulta perdonable para un pueblo sufriente, para una masa humana acostumbrada a las malas noticias y a la muerte, para una gleba desdeñosa de su historia y engreída de su fuerza, para un conglomerado social unánime y gregario y a la vez lleno de una rara astucia para trampear la vida, que siente como una rutina el encabalgamiento de desgracias y de amenazas permanentes. Me parece inevitable leer el relato kafkiano y pensar de inmediato en Colombia, en la radiografía imaginaria y adelantada de este país.

La cosa va así: los conciertos de la desastrosa cantora, en medio de la miseria espiritual de su pueblo, resultan apenas unas pequeñas copas alegóricas para beber unos sorbos de paz. Cómo no pensar, me pregunto, de manera análoga en una realidad como la nuestra. Bastaría con cambiar el nombre de Josefina, la Cantora, por el espantoso cantante que aglutina multitudes mientras iza en una bayoneta, como si fuera una bandera patriótica, una camisa negra como el presente.

Con escritores como Kafka (apellido que en checo quiere decir grajo o cuervo o pajarraco negro), un verdadero gigante de humor

lacerante y universal, me parece que el sofisticado y a la vez sencillo argumento de Henri Bergson que señala al humor cambiante de cada parroquia, pierde por nocaute. Somos de muchas parroquias. Ya lo había dicho en términos geopolíticos Ambrose Bierce cuando definía en su diccionario del averno la palabra cañón: “Instrumento empleado en la rectificación de las fronteras nacionales”.

Sin hipérboles, creo que el humor rectifica también las fronteras, es un instrumento para descreer de los nacionalismos, de las falsas geografías.

Ese de Kafka es un talismán que reemplaza un pasaporte, una visa para no respetar las aduanas de la ficción. Kafka mismo es el aduanero o el cambiaagujas que nos hace ver la realidad desde los rieles de un tren imaginario. “Tengo el deseo de ver las cosas tal como son antes de que yo las vea. Deben ser muy hermosas y tranquilas”, decía el mismo Kafka, que a cada tramo de su vida constataba los límites del absurdo en la realidad, a sabiendas de que la capacidad de percepción de la sinrazón del mundo es privativa del ser humano.

Ni un perro ni un canario ni una cama parecen tener idea del absurdo, aunque ligados como están a la vida del hombre puedan sufrir un aparente contagio, unas ráfagas de locura o de extrañamiento frente a algunas alteraciones de la naturaleza. Pero de esas ráfagas de absurdo es el hombre quien se vuelve su centro. De eso da cuenta con un humor lacerante *La metamorfosis*, una expedición por el absurdo pero sobre todo una exploración del alma humana, un talismán para recibir la visita de lo inexplicable. Sin embargo el propio Kafka advierte sobre el recetario en el que puede caer lo real maravilloso cuando afirma: “Leopardos irrumpen en el templo, luego esto se puede prever y se convierte en rito”, y es como si dijera que es más poderoso el asombro que su elaboración última.

A Topor, un genio del dibujo y escritor pánico de la tribu de Alejandro Jodorowsky, le debemos varios talismanes para soportar la pesadilla del mundo. Entre esos extraños talismanes recogidos

en su libro *Acostarse con la reina y otras delicias*, como en su novela que dio nacimiento a *El inquilino*, el terrible filme de horror psicológico de Polanski, hay uno que se avecina con el humor negro para hacer el descubrimiento de secretas analogías manuales entre la celebración y el abucheo. Cito este talismán titulado “Mal público”, confiando en que no hagan connigo lo sentenciado al final del relato:



Me había hecho tantas ilusiones por asistir al recital del gran pianista italiano Celestino Ascala, que maldecía al conductor del taxi que me llevaba a la sala Gaveau. Parecía complacerse en rivalizar en lentitud con los peatones.

Cuando por fin llegué, fue con tal retraso que nadie me pidió la localidad. Corrí a mi palco, pero cuando iba a empujar la puerta, los aplausos estallaron, vigorosos, nutridos; un triunfo. Apareció una acomodadora perturbada.

—Ha terminado, entonces? —le pregunté.

Y como no me respondiera:

—¡Qué éxito! ¡Nunca he oído aplaudir de esa manera!

Ella me miró, estupefacta.

—¿Aplausos? Pero señor, es horrible, hay que hacer algo, están abofeteando al virtuoso.

Y es como si Topor recordara la frase cáustica del anarquista Max Stirner, ese resabiado alemán que estuvo en la mira burlona de Federico Engels en las veladas hegelianas, y que ante los gri-

tos de los levantiscos antimonárquicos que vociferaban: “Abajo el Rey”, agregaba, entonces: “Abajo también la ley”. Pues bien, este anarquista se burlaba de la llamada superioridad cuando afirmaba: “Los grandes lo son sólo porque estamos de rodillas”.

He ahí un talismán para hombres erguidos, para seres que no admiten la llamada pirámide social. Este objeto portentoso se puede adquirir en las bodegas libertarias que han sido nutridas desde Henry David Thoreau hasta Lewis Carroll.

Ahora volvamos a visitar al deslenguado Topor. De él afirmaba Gabriele Rolin: *Alicia en el país de las maravillas* tenía un hermano a quien enseñó el arte de atravesar los espejos. Pero olvidó enseñarle a volver sobre sus pasos, y así Topor sigue vagabundando al otro lado del espejo. Si sus mensajes los desconciertan es porque presentan una imagen invertida de la realidad. Y nos apresuramos a reír por temor de echarnos a temblar.

Ya que este mundo subvertido no es nunca, en absoluto tranquilizador. Liberados de su posición tradicional, los objetos y las gentes se deslizan hacia el absurdo y, parodiando a sus modelos, se ordenan en una convincente pesadilla. Nuestros pequeños horrores cotidianos adquieren proposiciones monstruosas y nuestras certezas nos sacan la lengua.

46

Sitiados como estamos por la mediocridad y por el adulterio de ideas, por los pases hipnóticos del acomodo social, el humor vuelve a ser lo que fue antaño: una suerte de barricada que aún le queda al fuera de lugar, al contrario del inserto en el engranaje, del asimilado que es una especie de avestruz que esconde su cabeza en la tierra o en la arena para engañarse a sí mismo.

La buena literatura es un arsenal de talismanes, pero hay que irse con cuidado frente a algunas simonías, a las falsas enseñanzas propias de los que venden o compran sin reparo asuntos espirituales.

Los talismanes legítimos, esas piezas poéticas o literarias que nos acompañan a lo largo de una vida, resultan entonces ser lo contrario de las falsas argumentaciones de los sofistas, de los

vendedores de humo que muchas veces se truecan en ideólogos y en dictaminadores del arte a su servicio.

En muchos de estos episodios de la literatura emerge la sátira, llamada así en evocación de los sátiros, aquellos semidioses campesinos que ponían en solfa, en la antesala del ridículo, a los humanos, a sus costumbres y sus cosas.

La sátira tiene la ventaja de rodear al objeto de la burla. Según palabras de Swift, “la sátira dirigida contra todos no es sentida como una ofensa por nadie, pues cada uno por su cuenta puede pensar audazmente que va dirigida contra otra persona”.

Tal vez por eso los dardos disparados contra sí mismo hacen a veces mejor diana en los otros, es una forma de ser otro y por esa vía evadir lo que puede resultar ofensivo, lesivo para los demás.

Una de las formas casi sacramentales con las que el pueblo se ríe del poder, de sus formas, de sus autos de fe y sus artilugios, se establece en la sátira. Esta se vuelve entonces una suerte de reivindicación popular a través de la imaginación. Como ocurre con una contrafábula de Gesualdo Bufalino que transforma la realidad solo porque los oyentes han sido bien educados en la obediencia y en la conmiseración.

Dice la pequeña parábola de Bufalino: “¡El rey está desnudo!, gritó el niño. No era cierto, pero nadie entre la multitud tiene el valor de contradecir a un niño ciego”.

La verdad es que un tema tan amplio como el mundo, tan ancho a la vez y tan ajeno como es el de la literatura de o con humor, no permite otra cosa que señalar sino algunos momentos que permanecen en la memoria o en los libros, que también son memoria.

No me queda más que señalar desde la infidencia la importancia que para mí tiene el humor.

Ángel de la guarda, el humor me ha salvado frente a los embates de un país donde no podría vivirse si no se contara con su extraña y gruesa coraza.

El humor es lo que me ha permitido trabajar varios años en un periódico aún después de recordar una frase de Gino Ceronetti citada por Cioran en sus *Ejercicios de admiración*: “¿Cómo una mujer embarazada puede leer un periódico sin abortar inmediatamente?”

El humor me ha salvado del miedo en un país cruento, campo de guerra. El humor me ha resguardado de enemistades aunque también me las ha granjeado, campo de guerra.

El humor me permite burlarme de mí mismo, espejo insumiso, cóncavo y esperpéntico.

El humor entra a saco contra un país de políticos llenos de vacío, anómalo guerrero. El humor atempera mis torpes anhelos de trascendencia, guardián severo.

El humor me hace orar a un dios estrábico y casero para que su risa se ponga de mi parte.

El humor me hace pedirle a no sé quién, tal vez al santo de los acosados por los dogmas, sin tregua pero también sin las mascaradas del drama, que a cada tanto aparezca en casa tendiéndome la mano con un sencillo talismán en forma de libro o de algo parecido.



# Borges y la noche

*Para Germán Espinosa y Carlos Vallecilla, borgesianos de buena ley.*

*¿Qué sabes de la noche, centinela?*

Djuna Barnes

Para iniciar un periplo por la noche del autor de *Luna de enfrente* quisiera recordar una ya clásica sentencia suya, la afirmación de que “las cosas que le ocurren a uno les ocurren a todos”. Porque la noche, la universal y oscura noche, nos ocurre sin distingos.

Sin que le demos vía libre o la invitemos, ella nos invade y envuelve para crear un ámbito dubitativo en el que los objetos y nosotros mismos perdemos los contornos para integrarnos, por un corto lapso, a la totalidad. Esa pasión por el desdibujo que tiene la noche, pintora de una gestualidad que ama el tachismo, borra en su tablero lo que el día escribe con tinta que el hombre supone indeleble.

Tal la materia poética que propicia la noche, movedizo lugar que en Jorge Luis Borges es atrapado una y otra vez en un calendario de brumas. Ella, que ignora o desprecia lo inmutable y su fijeza, es más que la ausencia del día, un amotinado desgobierno que libera a las cosas de sus formas. En la obra del

poeta argentino ese espacio de la nocturnidad como recinto es a veces espejo, penumbra o tigre que, evocando a William Blake, brilla en los bosques del lenguaje. Su tigre solar, como el sol nocturno y viudo de Nerval, es un ser que abre con sus garras una fisura en el tiempo.

Y no es que Borges pretenda la fundación de la noche, como lo quisieron los románticos alemanes hasta el delirio, ni que se haya instalado para siempre en sus umbrales para decir con Albert Beguin: “Vendrán otros que apaguen la candela y que salgan a adorar la Noche bajo las estrellas”. Porque es la ceguera como destino la que apaga el candil del poeta para hacerlo sentir el peso de la sombra. Borges parece tener una voluntad de aduanero de la noche, un rango poético de centinela que abre y cierra sus verjas plateadas.

De la raigambre nocturna proviene una buena parte de su arsenal metafórico. Suponemos que él podría decir con Alphonse Daudet que “el día es la vida de los seres, pero la noche es la vida de las cosas”. Por eso hay, de manera recurrente, una suerte de topografía de sombras en la obra de Borges, un anuncio de la noche y sus vecindades sigilosas. Ocurre así cuando dice: “Penumbra de la paloma / llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde / cuando la sombra no entorpece los pasos / y la venida de la noche se advierte / como una música esperada, / no como símbolo de nuestra esencial nadería”.

Esa imagen proyectada por el poeta en un telón de fondo, la imagen de la noche como una música esperada, en oposición a la nada que precede al ser, parece devolvemos al tema originario de la pequeña ceguera que recubre el ámbito nocturno, una ceguera edípica que nos habita de manera más soslayada que la ceguera histórica o la impuesta. En todo ello existe un núcleo de obsesiones por el tiempo, por su fugacidad como ultraje del cuerpo, algo magistralmente señalado en su *Elogio de la sombra*.

Tiempo y ceguera, de la mano de Borges, van por un común sendero. Parece decimos que el tiempo en sí mismo es ciego.

Que no se detiene ni a mirar hacia atrás como estatua de sal, ni a fijarse en el trabajo soterrado de demolición que va haciendo sobre seres y cosas. Es un mal lazarillo o un lazarillo ciego, el tiempo. Es un vacío que, como en Henri Michaux, “barrena, barrena”.



Sin embargo, en Borges, apasionado amante del símbolo más que de la alegoría —a pesar de su admiración por Swedenborg, alguien que según Anna Balakian ve en la naturaleza, desde un mundo alegórico, fuertes correspondencias entre lo pequeño y lo mayor que la conforman—, no hay queja alguna por ese paso raudó del tiempo, por su fuga permanente. Más bien hay un lento solaz, casi un goce del devenir: “La vejez (tal el nombre que otros le dan) / puede ser el tiempo de nuestra dicha. / El animal ha muerto o casi ha muerto”, dice mientras camina entre formas borrosas, cercanas a la gran noche, a la gran muerte.

Todo esto lleva a recordar una dulce y dolorosa imagen leída en Empédocles: “La noche solitaria de los ojos del ciego”. Tan dubitativa, tan incierta parece ser la noche del invidente, tan sin límites sus días y sus nocturnidades, que en algún momento deberá decir que “toda visión pertenece al alma”, como en la lúcida expresión de otra exploradora de nocturnidades, Helen Keller.

Pero con Borges hay otro terreno anfibio, siempre sembrado de dudas, de equívocos, de paradojas creadas desde su obra y desde su mitología personal. Uno no sabe si la noche le ocurre a él, o si quizá le ocurre al “otro”, al que pasa “de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito”. Uno no podría asegurar con certeza si la noche borgesiana y la feroz

ironía de Dios que le entregó a un mismo tiempo “los libros y la noche”, es de nuevo una metáfora de la “biblioteca ciega”, de la que solo puede decirse que se edifica en los sueños.

En el espejo del rabino que lee de derecha a izquierda, en su largo comercio con la luna, Borges escribe su nombre con la tinta de calamar que utiliza la noche. De tal manera, el cuchillo de Juan Muraña pregunta por los viejos arrabales cuando ya no existen quizá los mismos callejones —borrados por la noche de los tiempos—, cuando ya ni siquiera existen la víctima ni el victimario, pero sí el acero cargado de muerte como un reductor del tiempo, testigo de oscuros laberintos de la memoria, de un sueño entre otros sueños: “Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar y que la muerte / Que teme nuestra carne es esa muerte/ De cada noche, que se llama sueño”. Ese fragmento de su “Arte poética”, recogida en *El hacedor*, bien podría constituirse en arquetipo de su obra lírica y en epicentro de sus obsesiones: la noche y el sueño, parece decirnos, son anticipos de la muerte. Son, en sí mismos, pequeñas muertes cotidianas.

Sus obsesiones son piedra en el agua, ondas que van y vienen a partir del encuentro entre la inmovilidad del guijarro y la movilidad del río. En todas ellas fluye la noche, sus aguas oscuras.

“Ya las lustradas aguas de la noche me absuelven / de los muchos colores y de las muchas formas”, dice el poeta en “La joven noche”. Sus versos elusivos, metafóricos, parecen informar de sus tanteos y visitas al mundo del espejo, y del mismo asunto especular que tienen las aguas. La noche que lo ronda apaga los colores y desdibuja su rostro y el de quienes lo rodean. Quizá solo sea la misma noche, que borra los reflejos en el río de Heráclito, la que nos permita entrar tres y más veces en su recinto, pues una noche, siguiendo la mecánica de Borges, debería ser todas las noches, si recordáramos su sentencia —su obra está ampliamente tocada de un tono sentencioso— cuando dice que “la historia universal es la historia de un solo hombre”.

El gran medidor, el gran agrimensor del tiempo que es el hombre, tiene como pequeña jurisdicción el día cuando mide, y la noche cuando es medido y reducido a un espacio que para muchos es quietud, pero para otros —Novalis entre ellos— es entusiasmo, búsqueda de un día nocturno o de una noche solar.

Casi no hay poeta, desde los románticos alemanes, siguiendo con los expresionistas y con figuras aisladas como O. W. de Lubicz Milosz (en nuestro caso con algunas fulgurantes imágenes de Aurelio Arturo) que no hayan soñado con colonizar la noche. Desde la clásica expresión de Holderlin: “El hombre es un Dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa”, hasta los versos nocturnos de Borges, la noche ha sido un sonoro y vasto coto de caza, un reducto de sueños, un bosque o un almacén de símbolos por descubrir, según la intuición baudeleriana.

Estos poetas de la noche son los que, como Borges, van por “las plazas agravadas por la noche sin dueño”. “Noche sin dueño”, ha dicho el autor de *Fervor de Buenos Aires* y es como si dijera que el expósito que es el hombre no tuviera dominio sobre ella. Pero como el poeta no quiere tener más dominios que su soledad (“No tengo ni ambición, ni deseos. Ser poeta no es una ambición, es mi manera de estar solo”, dice Fernando Pessoa), quizá por ello ama los entornos desvaídos, los lugares borrosos. Borges, presumimos, podría compartir la confesión de Robert Frost: “Yo he tenido intimidad con la noche”.

Noche y ciudad rodean a Borges, lo van paulatinamente sitiando en lugares de la memoria que, como la lluvia, siempre ocurren para él en un pasado. Se entrevera a la ciudad donde hasta la intemperie —cuando se visita en la noche— es intimidad. Todo se asordina en la agazapada noche. El día es barroco, como en las primeras instancias de su poesía, pero la noche entrega el ascetismo de las formas, como en la última etapa de sus versos.

En la noche la ciudad y los personajes que la pueblan se fantasmán aún más. Nadie y Ninguno son quienes la recorren como poseedores de su Reino. Una ciudad vacía, en la noche, es

proporcional en su silencio al ruido que se han llevado dentro de sí quienes la han abandonado, pues ocurre que la ciudad que habitamos también nos habita: como el caracol que lleva su casa a cuestas, el viajero que se va de la ciudad sigue habitado por ella.

A Borges lo sigue habitando Buenos Aires, lo persigue como su sombra a donde vaya: una calle con almacén rosado, un velorio nocturno en el Sur, el barrio Palermo y su elegía de portones y, sobre todo, las noches encalladas, atracadas en él como en un muelle. No sería extraño que alguien busque en la noche un parque, La Recoleta, donde pastorean los muertos, la carnicería que “afrenta la calle”, una puerta cancel, un patio o una esquina, y ya no logre encontrar estos lugares porque ahora solo viven en la topografía de un poema de Borges. Qué rara sorpresa que esas estancias ciudadanas se hayan esfumado, se vampiricen y no se reproduzcan en el espejo del día, que se hayan trasladado con sigilo a una página borgesiana donde llevan una vida más eterna, a prueba de tiempo y de urbanistas.

Borges parece decirnos que en la noche todos somos, como en el sueño, extranjeros de piel, desconocidos en nuestro propio pellejo. La noche, como dice A. Álvarez, un explorador de sus oscuridades, un inglés a pesar de su apellido hispano, no soporta el escrutinio del día. La vida temeraria de antaño frente a la nocturnidad urbana, la que llevó a Alloysius Bertrand a realizar su *Gaspar de la noche* o a Georg Trakl a abrirle sus pasos de negro musgo, desaparece bajo el ala diurna y racional del tiempo del trabajo. Ni qué decir de la noche ladrona de maese Villon, de su corte milagrosa y sus lunas patibularias.

Según Álvarez, “en los últimos cien años hemos perdido contacto con la noche. Quizá el feto que vive en el vientre la conozca, pero hasta la noche del vientre es iluminada por el rojizo resplandor que penetra el cuerpo de la madre cuando se quita la ropa”. A riesgo de la digresión quiero resaltar esa imagen de la luz llegando al vientre nocturno por la fisura materna. Una dulce idea para señalar a la madre como la gran metáfora que une el adentro y el afuera mientras gesta la vida.

Todas estas proclividades o maquinaciones nocturnas están ligadas al sueño. Lo decía un poeta alemán, que es bueno recordar en medio de la germanofilia borgesiana, Jean Paul Richter: “Los sueños son una especie de poesía involuntaria”. Voyerista de sus sueños y de la noche misma poblada de ojos, es grato recordar un poema exploratorio y ambicioso de Borges titulado, precisamente, “Historia de la noche”:

*A lo largo de sus generaciones  
los hombres erigieron la noche.  
En el principio era ceguera y sueño  
y espinas que laceran el pie desnudo  
y temor de los lobos.  
Nunca sabremos quién forjó la palabra  
para el intervalo de la sombra  
que divide los dos crepúsculos;  
nunca sabremos en qué siglo fue cifra  
del espacio de las estrellas.  
Otros engendraron el mito.  
La hicieron madre de las Parcas tranquilas  
que tejen el destino  
y le sacrificaban ovejas negras  
y el gallo que perseguía su fin.  
Doce casas le dieron los caldeos;  
infinitos mundos, el Pórtico.  
Hexámetros latinos la modelaron  
y el terror de Pascal.  
Luis de León vio en ella la patria  
de su alma estremecida.  
Ahora la sentimos inagotable  
como un antiguo vino  
y nadie puede contemplarla sin vértigo  
y el tiempo la ha cargado de eternidad.  
Y pensar que no existiría  
sin esos tenues instrumentos, los ojos.*

Durante mil y una noches se podría hablar del tema de Jorge Luis Borges y de su poética nocturna, mil noches que él, como exégeta

de sí mismo, rastreó en libros como *Siete noches*. De allí, de esa sugestiva cantera, tomamos un sendero que se bifurca entre de sus obsesiones ya que ese volumen podría ser una especie de breviario para la creación de una teoría general de la noche.

Allí, en ese rumoroso libro, traza la clara división que establece entre el sueño, que para él es “el género”, y la pesadilla, a la que califica como la especie”. Señala, también, lo que considera un fraude de la sicología frente a algunas fuerzas imprevisibles y caóticas. Aquellas fuerzas misteriosas del sueño que no ponen anuncios de peligro, que hacen irrupción cuando la máquina humana está a merced de caminos sin razón cuando nos ronda la locura. “En el sueño somos locos, falta el espectro”, decía Lichtenberg.

Borges cita en *Siete noches* a Paul Groussac y su perplejidad ante el hecho de que el hombre atravesase el sueño, un campo minado por las sombras, y al otro día, al amanecer, continúe cuerdo. Esa idea del soñar como locura, tan cara a los surrealistas se suma a la teoría de Borges de que el sueño es “una obra de ficción”. El sueño puede ser un sitio de la mente donde logramos ser escenario y actor, espectador y hasta amotinado público, pero donde el director de la obra o el creador de la puesta en escena resulta ser, para el mismo soñador, un ilustre desconocido. Razón de más para emparentar, siguiendo a Borges, la ficción con el soñar. La literatura, de alguna manera, resulta un compendio de sueños provocados.

En este punto vale la pena recordar que su obra, tanto en prosa como en verso, está llena de hechos extraordinarios ligados a lo onírico. Solo que lo fantástico, lo extraordinario en Borges, ocurre en un ámbito, en una atmósfera de credibilidad cercana a los mundos de Kafka, de Schwob, de Carroll o de Michaux, es decir, desde el cruce del sueño vigilante con la vigilia soñada. Tal vez por eso nos pregunta: “¿Y si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aun eso es posible”.

Inmerso en el tema del tiempo, de sus engeguedidos laberintos, el poeta se pregunta haciéndole eco a San Agustín: “¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro”.

Es la llamada “yegua de la noche”, la pesadilla que Borges recuerda en la expresión inglesa *the nightmare* y que podría ser el sueño de la razón goyesca que crea monstruos, lo que nos lleva a creer que si no nos preguntan qué es la realidad, lo sabemos, pero si lo preguntan, lo ignoramos.

Tal vez por esto los espejos en Borges a veces son ciegos, por eso hacen preguntas, acechan como embajadores de otro mundo, del sueño escondido bajo su engañosa y tersa piel. Tal vez por eso la frase de Jean Cocteau: “Los espejos harían bien en pensar antes de devolver sus imágenes”.

Onírico y pesadillesco resulta su texto “Animales en los espejos”, inscrito dentro de su *Manual de zoología fantástica*. Y que revela, una vez más, su fascinación por los espejos y lo que ellos ocultan en la noche de su adentro:

En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, comunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni



las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía de los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Este rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.

Noches. Laberintos. Espejos. Son símbolos que se intercambian en la poética de Borges. La noche suya tal vez tiene tratos con la noche romántica, con la de Holderlin, valga el ejemplo, para quien ella es el tiempo prolongado en el cual los dioses se retiraron del hombre o la edad en que fuimos condenados a la más pedestre realidad, escindidos de la fantasía y gobernados por fantasmas.

El laberinto quizás resulte una forma de dar vueltas en torno de sí, de intentar traducirse para traducir de igual manera a los demás. Y los espejos, puertas visibles de lo invisible, ¿son acaso cárceles de ausencias?

Con todo, no parece que Borges sobrevalorara los símbolos, más bien los usaba en un ejercicio intelectual de gran lucidez. De notable libertad creadora.

58

Cuando Borges regresa, porque siempre regresa al tema de la noche, me parece percibir que es ese su hábitat natural, su gabinete de brujo o lugar de exploraciones que recuerdan a Van Gogh: “Por las tinieblas hacia la luz”, o a Novalis cuando logra una transgresión de su individualidad para hacer parte de lo otro. “El sueño nos revela de manera extraña la facilidad con que nuestra alma penetra en cada objeto y se transforma instantáneamente en ese objeto”, señala Novalis adelantándose a la teoría de los objetistas. Y Henri Michaux diría en feliz coincidencia o en anticipo de Borges: “En la noche veremos claro hermanos míos / En el laberinto encontraremos la verdadera ruta”. Noche y laberinto se confunden, quizá estén hechos de la misma materia. Lo mismo parece ocurrir con la ceguera.

Cuando Borges hace un retrato de Homero, del gran fabulador ciego, lo esboza de esta manera: “Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y se confundía. Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó”.

Sin duda, hay en ello mucho de vivencia personal, solo que Borges despersonaliza su yo poético. También él ha sido visitado por la neblina de la noche física que borra el mapa de sus manos, unas líneas que se confunden en ocasiones con las calles de un pretérito y mitológico Buenos Aires, al que juzga como una ciudad “tan eterna como el agua y el aire”. No es difícil pensar que el poeta, cargado de ceguera, tendría que estar cargado de noches, posiblemente iguales a las de Homero, aunque él mismo recuerde en su conferencia sobre “La ceguera” que la suya no fue total, que descifraba el azul y el verde, con lo cual uno pensaría que los dos colores principales del paisaje —cielo y mar, llanuras, valles o montañas— lo visitaban en la sombra. Y, sobre todo, el amarillo, ese azafrán del que uno cree a Van Gogh como inventor, y al tigre como emblema. Borges habla de su amistad con el amarillo y con el negro, colores que trazó en *El oro de los tigres*, imagen en principio demasiado abstracta, casi hermética, solo explicada por el recuerdo compartido con su hermana en torno a las jaulas de los leopardos y los tigres en el zoológico del barrio Palermo, visitado en la infancia. El pasado a veces es para Borges, y para muchos más, una jaula. Será por eso que Gesualdo Bufalino da su voz de alerta: “Es peligroso entrar sin látigo en la jaula de los recuerdos: muerden”. Esos colores que visitan al ciego, según dice, lo invaden con una suerte de “neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa”. Por eso califica como falso el verso de William Shakespeare: “Mirando la oscuridad que ven los ciegos”. No es el suyo un eclipse total y solo las formas están, como una mordisqueada luna, en una larga fase del menguante. No hay queja en esto, para Borges “la ceguera es un don”. Esta aseveración suya de inmediato me remite a la “Sexta carta a Taranta Barú”, el bello

poema de Nazim Hikmet sobre el “ser ciego”, del que cito solo un fragmento:

*Qué bueno es ser ciego.  
Qué bello es amar a la oscuridad.  
Ni luces como espadas desnudas,  
ni el peso de los colores,  
tampoco la multitud de las formas.  
Qué bello es amar a la oscuridad...*

*Qué bueno es ser ciego.  
Nuestros ojos cerrados  
vueltos hacia nuestro interior.  
Sentarse en su orilla y contemplar  
al mar que se agita dentro de nosotros.*

[...]  
*Solamente los ciegos  
quedan a solas con su alma.  
A nadie le dan nada de sus ojos.  
No toman nada de los ojos de nadie.  
Solamente los ciegos quedan a solas con su alma.*

[...]  
*Ciegos, profetas de la oscuridad,  
echad de vuestro lado, con vuestros palos,  
a la multitud...*

60

Corro el riesgo de la infidencia, pero el poema que más llega a sobrecogerme, entre tantos momentos luminosos de Borges, tiene que ver, precisamente, con la ceguera, con esa forma de la noche que gobernó sus pasos. Es “El elogio de la sombra”, citado en su totalidad:

*La vejez (tal es el nombre que los otros le dan)  
puede ser el tiempo de nuestra dicha.  
El animal ha muerto o casi ha muerto.  
Quedan el hombre y su alma.  
Vivo entre formas luminosas y vagas  
que no son aún la tiniebla.  
Buenos Aires,  
que antes se desgarraba en arrabales  
hacia la llanura incesante,*

*ha vuelto a ser La Recoleta, El Retiro,  
 las borrosas calles del Once  
 y las precarias casas viejas  
 que aún llamamos el Sur.  
 Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas;  
 Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar;  
 el tiempo ha sido mi Demócrito.  
 Esta penumbra es lenta y no duele;  
 fluye por un manso declive  
 y se parece a la eternidad.  
 Mis amigos no tienen cara,  
 las mujeres son lo que fueron hace ya tantos años,  
 las esquinas pueden ser otras,  
 no hay letras en las páginas de los libros.  
 Todo esto debería atemorizarme,  
 pero es una dulzura, un regreso.  
 De las generaciones de los textos que hay en la tierra  
 sólo habré leído unos pocos,  
 los que sigo leyendo en la memoria,  
 leyendo y transformando.  
 Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,  
 convergen los caminos que me han traído  
 a mi secreto centro.  
 Esos caminos fueron ecos y pasos,  
 mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,  
 días y noches,  
 entresueños y sueños,  
 cada ínfimo instante del ayer  
 y de los ayeres del mundo,  
 la firme espada del danés y la luna del persa,  
 los actos de los muertos,  
 el compartido amor, las palabras,  
 Émerson y la nieve y tantas cosas.  
 Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,  
 a mi álgebra y mi clave,  
 a mi espejo.  
 Pronto sabré quién soy.*

La noche es para Jorge Luis Borges algo más que un tema. Lo que seduce de su poética nocturna no es solo el trato justo que tiene con el lenguaje, ni sus referencias culturales tan ricas como

diversas, ni el asomo de sus estudios metafísicos o su don para las lenguas, sino el sentido ontológico que logra transmitirnos desde su propia noche. Es una verdadera exploración por el alma, un buceo por su noche oscura, diría San Juan de la Cruz. El lado nocturno o su “línea de sombra”, se entrecruzan a cada paso suyo, le dan gravedad y le otorgan un posible centro, pero también lo dispersan en la inmensidad del mundo, en la intemperie y la pequeñez del hombre frente al universo. Quizá podría decirse, como en los relatos de Sherezada, que “la noche es la salud del alma”. La poesía, esa otra forma de la noche, también es la salud de Borges, el solitario, el memorioso.

Borges es la noche y la noche es Borges en la duplicidad de espejos que crea su palabra, en la multiplicidad suya y en la galería de sus “otros”. Pero, a fin de cuentas, ¿quién es Jorge Luis Borges? Si no me lo preguntan lo sé, si me lo preguntan, lo ignoro.

Tomado de *Cartógrafa memoria*, Fondo Editorial Universidad Eafit, Medellín, 2003, pp. 23-42.



# Luis Vidales, sin temor a la risa

*La risa y el aletea son parientes*

Walter Benjamin

En los inicios de su tratado de *La risa*, Henri Bergson señala que el reír siempre pertenece a un grupo y no a todo el entrevero social, y se vale de un singular ejemplo: “Un hombre a quien le preguntaron por qué no lloraba al oír un sermón que a todo el auditorio movía a llanto, respondió: no soy de esta parroquia”, con lo cual el viejo filósofo equiparaba la risa y el llanto como pertenecientes a una colectividad. Su hipótesis era que la risa necesita de una asociación, de un guiño de complicidad.

Si esto fuera cierto, y así lo creo, la risa, como el humor, pertenecen a códigos sociales que si no logran hacerse compartibles, generan solo muecas de escepticismo, climas vacíos. Para que esa risa, y ese humor, se universalicen, y ya no seamos como el feligrés que no llora porque es “de otra parroquia”, se necesita tocar fibras que le sean esenciales a cualquier hombre, de cualquier cultura y lugar. Así ocurre con Cervantes y con Chaplin, con Rabelais y Arreola, con autores que nos conducen por un

humor trágico o absurdo, desentrañando la comicidad que hay aún en el dolor del único animal que ríe. Y que a veces llora, como los cocodrilos.

Sin embargo, hay que señalar que hay sociedades refractarias —particularmente en su arte— a todo lo que atañe al humor, como ocurre con buena parte de la poesía escrita en Colombia. Si hasta uno de sus más notables estudiosos, a quien debemos además unas bellas traducciones del socarrón François Villon, el bien recordado Andrés Holguín, decía que la poesía y el humor nada tenían que ver entre sí, con lo cual adiós Quevedo y Michaux, es porque nuestra lírica ha estado —cuando no son chistes flojos para la tribuna— cargada de solemnidad. El papel de bedeles, de cuidanderos de las aulas, que tantas veces cumplen algunos llamados académicos, ha ido sacralizando desde una pomposa trascendencia tanto a la poesía como al pensamiento filosófico. Y habría entonces que recordar a Ugo Foscolo cuando decía que “la seriedad ha sido siempre buena amiga de los impostores”.

¿A qué viene todo este recuento? Viene a propósito de uno de los equívocos con los que se ha juzgado la poesía de Luis Vidales. Cuando publicó, siendo un adolescente, en 1926, su detonante libro *Suenan timbres*, el país aún dormía un largo bostezo virreinal. De ahí que un poeta burlón ante la solemnidad colombiana, que ante tanto vaniloquio centenarista y tanto soneto al claro de luna, prefería asomarse a un presente cargado de nuevos signos, tuviera que ser visto como un puñado de aserrín en la sopa aldeana, como una especie de mosca en la nariz del orador.

No era una pequeña aventura otorgarle un rango poético al humor cuando la generación del centenario, anterior a la de Vidales, había hecho del aburrimiento una religión. Esa forma de ver el reverso de las cosas que anunciaba *Suenan timbres* no podía ser entendida por sus contemporáneos sino con las escasas excepciones —Luis Tejada, Jorge Zalamea, Alberto Lleras o Ricardo Rendón, entre otros— de quienes pertenecían, como en el ejemplo de Bergson, a una nueva colectividad y a unos códigos de grupo. Eso de pensar que “hay un pino dormido



en la Tour Eiffel” y que “cada catedral gótica es como una selva dormida”, para una Colombia adormilada cuya capital olía a orines desde la Colonia, debería resultar producto de una vesania precoz.

Es 1926. Solo hace dos años se han publicado los manifiestos del surrealismo que, obviamente, el poeta de Calarcá desconoce. Pero valdría la pena aclarar que Vidales, marxista ortodoxo, nunca se consideró surrealista, y que los posibles nexos que pudieran encontrar algunos críticos entre su obra y los postulados surrealistas, tienen que ver más con un aire de tiempo, cuando el poeta trabajaba con la irracionalidad a su favor; es decir, con el rapto poético, con el *daimon* que envuelve de misterio a todas las grandes intuiciones.

El Vidales de *Suenan timbres* trastrocaba la realidad aparente y espantaba a los árboles “como si se tratara de unos altos pájaros verdes que hubieran escondido en el plumaje la otra pierna”. Al encuentro con esas sutiles y nuevas analogías en la poesía colombiana, Luis Tejada expresó que “nuestra lírica está atrasada cincuenta años”, para luego señalar, visionariamente: “Yo presento hoy a Luis Vidales, y reclamo para él el título de poeta en el mejor y más noble sentido de la palabra. Sé que sus versos no irán a gustar todavía a la gran masa de público rutinizada en el viejo sonsonete, sin alma ni médula... La poesía

de Vidales es, en esta primera etapa de su obra, una poesía de ideas, sobria y sintética. Él no sufre la voluptuosidad rudimentaria del color ni de la forma... El humorismo es, siempre, una actitud trascendental ante la vida. Hasta podría decirse que todo gran pensamiento es humorístico”. Y uno podría agregar a las palabras de Tejada sobre el humorismo filosófico, que hasta en el problema del ser o no ser shakespeariano, o en el “existir es un plagio” de Cioran, el humor se esconde, así como debió ser cómico eso de las lenguas de fuego sobre la cabeza de los apóstoles para que se tornaran sabios.

El país que presenció la aparición de *Suenan timbres* empezaba a asomarse al siglo xx con el retraso que es hábito en el espíritu nacional. Por esos años, valga de ejemplo, llegaría el cine y los jovencitos bogotanos que leían los informes del tiempo de Londres para saber qué traje usar ese día en Bogotá, apedrearon la pantalla del teatro Olimpia, donde se pasaba una película de Chaplin. Vendría entonces el desagravio de Vidales en favor del gran mimo que, como él, se fijaba en los objetos cotidianos y en la soledad de los vagabundos, exaltándolos a un nivel estético, restituyéndoles su nobleza. Eduardo Santos le autorizó a publicar una edición completa del suplemento literario de *El Tiempo*, dedicado al agraviado artista mudo, apaleado a distancia en un cine de aldea. También de su amor por Chaplin, es decir, de su simpatía por el hombre, recordaría siempre las palabras del menudo engullidor de cordones de zapatos, de unos cordones que quijotescaamente veía como deliciosos macarrones: “Todos somos aficionados. La vida es tan corta que no da para más”. Una lección de humildad a contravía de los grandes ademanes eternos —y externos— de muchos de nuestros poetas. No es por capricho que al hablar del poeta se mencione, una y otra vez, a Charles Chaplin, “inmigrante en la ciudad”, cantor del paria, del bastón sin nobleza, del pan y de la infancia.

Aun en sus inicios de militancia, Vidales no perdió el rumbo de su humor. Como ocurrió aquella vez en que viajaba en tren por todo el país creando núcleos comunistas con un camarada

casi analfabeta. Trasegaban de manera gratuita, gracias a las palabras con las que ese humilde obrero y él mismo habían convencido al puñado de maquinistas que se alternaban las locomotoras. Pero ocurrió que un día los bajaron del tren, a muchos kilómetros de su destino, ante la indignación del maquinista de turno. Le habían prometido, y ya habían transcurrido varios meses, que cuando triunfara la revolución le iban a regalar el tren. El impaciente maquinista creyó ver que la estación prometida de la revolución estaba más lejos que el movedizo horizonte. Y entonces, a seguir a pie, por la carrilera, como en un filme de Chaplin. Lo que me hace recordar una visión de Fernando Arbeláez a propósito de Vidales: “Yo veo al poeta, con su andar, y su mirar, y su sentir, un poco chaplinesco, en medio de las máquinas, en medio de los monstruosos artefactos que sudan aceite y petróleo”.

Toda esa aventura ferrocarrilera hacía el deleite del Luis Vidales hablado, así como los parentescos estéticos que creyeron encontrarle, más allá de las influencias por él reconocidas, esto es, el influjo de Rimbaud, de Villon o Rabelais: el primero catalogado como “místico en estado salvaje”, el segundo como tunante y el último como grosero bufón. Valga de ejemplo, sobre lo equivocadas de muchas apreciaciones sobre Vidales. Siempre quiso leer poemas de Max Jacob, ese poeta díscolo que dijo que el campo es un horrible lugar donde los pollos se pasean crudos, para encontrar cómo diablos podría haberlo influido alguien a quien no había leído. Entre otros equívocos, está el de quienes señalan a Vidales como surrealista. Nada tan lejano a su sentir como la “escritura automática”. Ni siquiera en su época parisina, luego de publicado *Suenan timbres*, tuvo vínculos ni filiaciones con los surrealistas, aunque sí con Luis Cardoza y Aragón, vecino y crítico del surrealismo, que incluso fue un cuestionador aguerrido de Breton. Luis Vidales es, qué duda cabe, un anticipador. Sus poemas en prosa, a los que llamaba “Estampillas”, de la misma época de *Suenan timbres*, y que son un género anfíbio entre el relato breve y el poema, tampoco tienen antecedentes en Colombia.

De su humor dislocado, que por momentos evoca a Henri Michaux, a quien tampoco debió conocer Vidales, no solo por lo solitaria de la obra del poeta belga —sus poemas de *El que fui* datan de 1927, un año después de la ópera prima del colombiano—, podría decirse lo que escribió Rolland de Renéville sobre el mismo Michaux: “Su humor es el humor que permite a los chinos soportar la intimidad de los dragones surgidos de sus propios pensamientos, que se instalan —sin saberlo ellos mismos— en un rincón de sus propias casas. De ahí quizá el hecho de que su universo parezca situado en un oriente interior, jamás nombrado”.

Pero ¿dónde la empatía entre algunos poemas de Vidales y Michaux? Diría que en el tamizado de lo absurdo, en la creación de una lógica de lo irracional, en una burla amorosa al hombre razonador. Henri Michaux escribe “La jaula vacía”, ese poema en prosa que dice: “Se ve la jaula, se escucha el aleteo. Se percibe el ruido indiscutible del pico que se aguza contra los barrotes. Pero nada de pájaro. Fue en una de esas jaulas vacías donde escuché la gritería más intensa de cotorras de toda mi vida. Naturalmente, no se veía ninguna. ¡Pero qué algazara! Como si en esa jaula hubiese tres o cuatro docenas. ¿No estarán acaso muy apretujadas en esa jaula?, pregunté maquinalmente, añadiendo a mi pregunta, a medida que me la escuchaba formular, un matiz burlón. «Sí...», me respondió el dueño con firmeza, esa es la razón por la que chillan tanto. Querrían más espacio”.

Y Luis Vidales escribe esto, también en un poema en prosa titulado “Paisajes ambulantes”:

Mr. Wilde ha dicho que los crepúsculos están pasados de moda. Es indudable que se podría disimular ese defecto si los paisajes variaran constantemente de sitio. Eso de ver un paisaje en un mismo lugar es necesariamente aburrido. Lo contrario sería encantador. Y espectacular. Un grupo de árboles emigrando bajo el cielo. O un árbol que pasara bajo la selva —solo, recoto— sobre sus innumerables patitas blancas.



Pero entonces la gente inventaría jaulas para cazar paisajes.  
Y un paisaje dentro de una jaula no debe sentirse contento.

En los dos equívocos textos el tono de lo absurdo, tocado de una sencillez en la visión y en el lenguaje, nos hace partícipes de una verdad estética: una jaula vacía donde se escucha la algazara de cotorras y el picotear en las rejas, unos paisajes migratorios que podrían dar nacimiento a cazadores furtivos que quisieran enjaularlos —¿de hecho no son las ciudades paisajes enjaulados?—, crean un clima onírico o fabulado, dos historias creíbles por lo bien dosificadas de sus imágenes y de sus palabras. Es, de nuevo, el humor que permite a los chinos pastorear dragones en los rincones penumbrosos de sus casas.

En esa observancia de las pequeñas cosas es donde la poesía de Vidales se engrandece y se tiñe de una *neurótica*, esto es, de una lógica neurótica cargada de humor, refractaria a la rigidez del almidón, motivadora de risas abiertas o sonrisas tenues, dulce-amargas. Como en este aparato lógico con forma de poema donde habla de la desnudez y de la moral: “Así para qué sirve la religión. Y la moral. Y la sociedad. Y las buenas costumbres. Esto es el vértigo. En la calle. En el salón. En el teatro. En todas partes. Sí. Por dentro de sus vestidos las gentes están completamente desnudas. Así para qué sirve la religión”.

Se trata de una misma lógica humana y cartesiana vista por el reverso, en una risueña y acusadora forma de moverle el tapiz a la seguridad, de ponerle, otra vez, una mosca a la nariz del orador: “Si te pegan en la mejilla izquierda, / pon la derecha, me dijeron. / Pero si todos hacen eso mismo / ¿quién al fin es el que pega?”.

Señalo solo algunos momentos de la gran cantera de humor que hay en los versos de Vidales, y me siento como ese célebre arlequín que una vez, en un paraje de la *commedia dell’arte*, irrumpe en la escena queriendo vender una casa. Se refiere a esa construcción con los calificativos más ponderados, para señalar sus bondades arquitectónicas, pero como no tiene manera de que las gentes del teatro la puedan ver en su aspecto material, exhibe ante todos uno de los ladrillos de la casa. Margot Berthold recuerda a ese bufón de la escena para hablar del teatro, y para señalar la posible o imposible opción de dar cuenta cabal de un edificio por una de sus piedras. Las lajas tomadas al edificio de la poesía de Vidales no dan cuenta contundente del edificio de su poesía, pero sí pueden convertirse en una invitación a nuevos o apresurados lectores para empezar a construir la cartografía de un autor cuya figura no encaja, como ocurre en otros contados casos, en el rompecabezas de la poesía colombiana. Vidales es una ficha solitaria, la pieza de la maquinaria de un reloj que queda suelta. Aunque él nos anunciara con desdén que “los relojes pierden el tiempo”.

70

Su poética está hecha para grandes espacios, pues el poeta sufre de claustrofobia. En esos grandes espacios caben sus temas más frecuentes: la libertad y el sueño, los fantasmas del yo y del otro, la anomalía del humor asomándose en las grandes tragedias, el hombre y la dignificación de las cosas y los hechos cotidianos. Pero es también con Vidales que aparece, de manera más clara —ya que en Luis Carlos López y antes en José Asunción Silva los espacios urbanizados pertenecen a unos conatos de ciudad— la preocupación en la poesía colombiana por el acaecer urbano, por ese entorno mágico y miserable al mismo tiempo, a través de una visión de los nuevos autos traídos por la nueva y

mimética burguesía industrial, o más aún, por la trashumancia en los barrios y en los nuevos asentamientos proletarios, algo nuevo en el feudo que el poeta aprehendió haciendo sonar sus timbres de alarma.

De *Suenan timbres* decía Fernando Arbeláez: “Con su aparición, en 1926, empieza a conmoverse en sus estratos más profundos la tendencia anquilosante en la literatura colombiana. Un viento joven se apodera de las palabras, y las convoca para expresar las cosas nuestras con una desacostumbrada maestría”. A las palabras de Arbeláez se podría agregar lo que expresó Porfirio Barba Jacob, categórico: “Va a llegar una época en que la poesía sea de olores, de perfumes y sabores. Luis Vidales está por esa ruta, es el poeta del porvenir”. ¿Del porvenir? Claro. Habría de esperar cincuenta años para que una entidad oficial volviera a publicar *Suenan timbres*, El país llegaría otra vez con retraso —si es que ha llegado— a la asimilación de sus nuevas formas poéticas. Esa especie de ceguera nacional la precisaría Jorge Eliécer Gaitán en su tesis sobre las ideas socialistas en Colombia, escrita en 1924, por la misma época del primer libro de Vidales: “Parece que a este nuestro pueblo, al igual que al personaje de Poe, lo ha invadido la irremediable cobardía de no abrir los ojos, no tanto por esquivar la visión de horribles cosas cuanto por el fundado temor de no ver nada”. Y es que el país siempre parece pedaleando en una bicicleta estática. Y si no que lo digan los versos de Vidales escritos hace casi treinta años: “Lejos, en las ciudades populosas, la paloma de la paz ponía huevos de víbora y había hecho su nido sobre el techo de Tartufo”.

Ocurre que aun en sus poemas políticos, que muchas veces son solo una monserga ideológica, un discurso panfletario, se filtra su humor social, o sus metáforas del tartufismo político cuando señala un pájaro que “empolla”, si se pudiera cambiar el término biológico, serpientes. Como si en Colombia la paloma de la paz fuera un cuervo travestido. Esas analogías, el humor que no todos logran ver en Carlos Marx, tienen esa cercanía con su maestro, en una impronta que la solemnidad

de nuestros comunistas quizá nunca entendió. La ironía que hay en muchos textos de Marx, escondida en su ropaje teórico, tiende su maestrazgo en la obra de Vidales. Como ocurre cuando Marx dice: “Se nos ha acusado de querer abolir la patria, la nacionalidad. Los obreros no tienen patria. No se les puede quitar lo que no tienen”.

Vidales, lo repito, se ríe. No le importa la vieja frase que dice que el filósofo no ríe ni llora, que solo entiende. Ni que la poesía, tan ligada a la experiencia religiosa, condena a la risa como mueca pagana. Sí, el cristianismo de la antigua época satanizaba la risa, y Cipriano y Tertuliano —a pesar de sus nombres de *clowns*— fustigaron con saña los viejos espectáculos de mimos y las burlas teatrales. Y hasta San Juan Crisóstomo, a pesar de que Crisóstomo quiere decir Boca de Oro, decía que la risa es hija del demonio. “El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme a la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia”, dice Baudelaire, recordando la antítesis que para el cristianismo se pulsaba entre el saber, docto, y el reír, privativo de la ignorancia. Con lo cual llegaríamos al aserto de que no hay nada más humano que la risa, tan humana como los expulsados del paraíso. “El paraíso”, dice Vidales, es “ese lugar de donde lo echan a uno”, como condicionando la idea de un edén a la idea de una libertad sin restricciones. Baudelaire establece, en *Lo cómico y la caricatura*, diferencias entre la alegría, ese sentimiento tan esquivo en la poesía, y la risa, que es posterior a la caída del hombre, nacida de la inarmonía de la expulsión del paraíso. Pero escritores como De La Bruyère señalan que “hay que reír antes de ser feliz, por miedo a morir sin haber reído”. Por eso, cuando Bertolt Brecht nos dice, de puro aguafiestas, que “el que ríe es que no ha recibido la terrible noticia”, uno, jugando solo a los contrarios, podría decir que lo liberador es reír aún después de recibir la terrible noticia. Imaginar la primera risa de Adán luego de su expulsión, cuando aún merodeaba los suburbios del paraíso, es imaginar que la risa no necesariamente nace de la alegría, sino, muchas veces, de un dolor que se exorciza. Por eso el humor chaplinesco, que es el de Vidales, y

que es una burla de sí mismo en los demás, siempre tiene un carácter solidario, de simpatía por el hombre exhibido en su desnudez y en sus carencias. “Si me río de toda cosa moral es para no llorar”, decía Lord Byron. No sé quién dijo, pero lo apoyo, que la ética es la estética del adentro.

El humorismo de Vidales —particularmente el de *Suenan timbres*, quizá más atemperado y filosófico, más ligado al trasmundo en



*El libro de los fantasmas*— nace por momentos de lo cotidiano, y el humor del día a día, como el sueño, ocurre casi siempre contra la voluntad. Las situaciones de comicidad nacen particularmente de lo que se nos escapa, de lo no controlado, y a eso apunta buena parte de la obra de Vidales. Él ama la distorsión de los espejos, y en ello es cubista. Parece pensar con Malcolm de Chazall que “un espejo no tiene corazón sino copia de ideas”. Valga a estas alturas recordar que el propio Vidales señalaba que su renovación poética empezó con la prosa, con unos “cuadros macabro-humoristas de las dos grandes fases del mundo, la habitual y la misteriosa”. Cito uno de esos cuadros que oscilan entre el hábito y el misterio titulado “El ángulo facial”: “Cuando me lo presentaron le dije con inquietud: —¿Pero qué hizo usted su ángulo facial? La boca, la nariz, los ojos, las orejas, fuera de su sitio, aparecían amontonados en su rostro. —Señor —me dijo el hombre de boca vertical—, una vez un prestidigitador me escamoteó el ángulo. Desde entonces sé que, como los paraguas, los rostros tienen una armazón. Y que la armazón de los rostros es un ángulo facial”. Se podría fácilmente decir que se trata de un poema cubista, donde el

creador es un escamoteador de ángulos, que da nacimiento a un hombre con boca vertical, picassiano y bizarro. No sé si esta imaginería de Vidales, de hondo sentido plástico, tenga que ver con su gran conocimiento de la pintura y la escultura (hago paréntesis para decir que pocos críticos de artes plásticas ha habido en Colombia con su agudeza). Pero sí resalta en estos cuadros “macabro-humoristas” un sentido de repulsa a todo naturalismo a ultranza. No ve el paisaje de manera bucólica, como lo hace con tanta belleza Aurelio Arturo. No, él ve los árboles como pájaros que ocultan una pata en su verde plumaje, o mientras va de paseo siente que “en la pupila del lado del paisaje” lleva “el monóculo de la luna”, en una feliz analogía.

Entre el paisaje y la máquina, Vidales se pone en el centro, en el lado del hombre, como cuando nos dice que “Diógenes no pudo encontrar al hombre porque se encontraba detrás de su linterna”. O mira cómo nos mira lo desconocido y así “por medio de los microscopios los microbios observan a los sabios”. Y ya lo sabemos, un sabio no se reiría de verse estudiado por microbios.

*Suenan timbres*, decía Vidales, “es un grito contra el estiramiento social, rezago del feudo y, antes, de la corte de pacotilla del virreinato”, “contra esa hipócrita gravedad que no entiende la jerarquía sino transferida al estatismo de origen divino”. Y otra vez las vecindades con Michaux, que decía que escribía para recorrerse, que escribir es igual a recorrer, y que en otras palabras, y en otros orígenes, Vidales señalaba así: “Escribir es descubrir. Poetizar es descubrir”. En toda esa expedición por sí mismo para descubrir un mundo desde su escritura, el poeta reflexionó siempre sobre el humor, “no desde luego el chiste ni el juego de palabras, que generalmente son ejercicio de gente ordinaria”, decía en su “Confesión de un aprendiz del siglo”, sino de la fuerza del humorismo “en todo lo que de paradójal se esconde en la historia humana”. Y así reforzaba esta visión la palabra limpia de Luis Tejada cuando decía que “el humorista posee una visión cósmica del universo. Observa las cosas, y sobre todo, la esencia de las cosas, desde un punto de vista eminente”. Quizá de allí venga

la repulsa que hubo en el país cuando apareció el primer libro de Vidales, y la repulsa que aún suscita en no pocos medios. Del hecho de que el ámbito parroquial no soporte lo desconocido. El propio poeta recordaba que hubo en Bogotá unanimidad en cuanto a la ninguna calidad de sus versos. Al encontrarse en la carrera séptima con Augusto Ramírez Moreno y escuchar de sus labios que en el café Riviere dos bandos se enfrascaban en una batalla campal por su libro, el poeta, entusiasmado, le dijo a su amigo: “¿Una batalla? ¿Entonces quiere decir que hay quienes defienden a *Suenan timbres?*”. La aclaración que le hizo su interlocutor no pudo ser más desconsoladora: “No, hombre, no. Lo que pasa es que un grupo dice que tu libro es malo por un motivo y otros dicen que es malo por motivos diferentes”. Ante las arremetidas contra su desequilibrada poesía, un compañero de generación suya, Alberto Lleras Camargo, otro animador de Los Nuevos que luego llegaría a Presidente de la República (ruego al Señor que nadie de mi generación llegue a ese dudoso privilegio), expresaría que “Vidales por dentro está desequilibrado. No con ese desequilibrio de mal gusto tan de moda hace treinta y cinco años, que consistía en olvidar el sombrero en los carruajes que han conducido a los genios. No. Vidales está desequilibrado, porque de intento, de propósito deliberado ha querido ver el mundo de otro modo distinto del que lo ves tú, del que lo veo yo, del que lo ve el señor del banco... Recordadlo bien, oh público nuestro, despreocupado y colérico con los versos de Vidales: Vidales se ríe de ti y de lo que dice... porque es un humorista”.

Y eso, el humorismo —definir el humorismo es como intentar clavar un poste de telégrafo a las alas de una mariposa, decía un definidor— es quizá, más que su etapa panfletaria, lo que molesta aún a algunos críticos engolados y puristas. Es entonces cuando uno recuerda a Aldo Pellegrini: “hay un signo evidente e inmediato que revela a la verdadera poesía. Ella provoca instantáneamente la irritación y el encono de mediocres y mistificadores. En ese sentido la poesía se convierte en la gran moralizadora, posee una violenta actividad agresiva frente a lo falso y trivial por más disimuladamente que se presente”.

La actitud del humorista, si seguimos a Carlo M. Cipolla, tiene que ver con la capacidad inteligente y sutil de poner de realce los aspectos cómicos de la llamada, con excesiva suficiencia, realidad. Y esto es algo que, una vez más lo señalamos, está presente en casi toda la obra de Luis Vidales.

Como no he pretendido hacer toda su arqueología poética, quiero señalar que de los varios poetas que conviven en su pellejo, además del teórico de la plástica, hay un Vidales que vale la pena recordar a diez años de su muerte, y es el poeta lírico de *Música de cámara para la aldea perdida*, o del bello poema dedicado a Tejada, el otro verdaderamente nuevo de la generación de Los Nuevos, titulado “En el velador un vaso de agua”, o de “Oímos a veces un canto”, o de “Presencia del ritmo”, poema que reproduzco en su totalidad, porque habla de otra virtud de su poesía, la del sentido rítmico y la de una presencia sin forma que da nacimiento a tantos poemas, ese sentido oculto que dicta el tono de las palabras. Lo creo un poema que es a su vez un arte poética, una vigilia del lenguaje desde el lenguaje mismo, una presencia de la música desde la música:

76

*No era un recuerdo, era un perenne ritmo  
cayendo, pálido, entre la voz y el sueño.  
Interesando a las cosas o dándoles su color,  
manso, cayendo, fluyendo, con su olvido  
persistente de días lejanos, cielos claros,  
noches de amor, otras vidas vividas.  
No. Era solo, limpia, insinuantemente, un ritmo.*

*Era un ritmo, no más, entre la palabra y el silencio.  
Actuante, tenaz, indicativo, hablando acaso  
de mil presencias muertas, un grito sin saliva,  
un apretón de manos, ¿en qué planeta?, un cruce de caminos,  
¡qué sé yo!, la cadencia del llanto o sangre blanca.  
Pero no. No era llanto o grito, era solamente un ritmo.*

*Era tan solo un ritmo, algo sin valor o casi nada.  
Sin oficio en la razón o en la fecha de algún gozo.  
Lejos de cuanto está aquí y al tocarlo ya no es.  
La nube, el paso, el agua, el gran periódico del Cosmos.  
Ninguna de esas minucias. Era un ritmo tan solo.*

*No era una orden de triunfo o derrota. Era un gozoso,  
manso ritmo cayendo sobre el nocturno vigilante de la sangre,  
sin el tropiezo de la noche verdadera del pie ciego.*

*No era un azar, nada aleatorio ni inseguro.*

*Era un ritmo, era tan solo un ritmo limpio y generoso.*

*No era una música adormecida o despierta de otro tiempo.*

*Ningún recuerdo en mí de viejas marchas crecidas.*

*No era odio o amor, interés o abandono o el saber llevar un nombre  
como una inscripción o anticipo de lápida a la manera de todos.*

*No. Era un ritmo, un dulce ritmo visitante, solo un ritmo.*

*No era voz de hambre o hartazgo ni esa alusión premonitoria  
de llevar tierra en las plantas y cielo en nuestros ojos.*

*No era modestia, no era tolerancia de nuestra condición de presos  
ni siquiera el estar solo en ese punto del ser donde alguien aúlla.*

*Era sencillamente un ritmo, sin dolor ni hambre ni sed.*

*Digo, repito, me ha llegado un ritmo esta mañana.*

*Un ritmo sin congoja que ignora el afán, ni exige lucha ni trabajo  
ni la tristeza de abotonarse y desabotonarse en una vida  
ni si es condición del ser humano morder con la palabra.*

*No es dulce ni es amargo, violento o suave, alegre o triste.*

*Es un ritmo, un ritmo, y ahora ha venido a mi compañía.*

Así pues que el Vidales detonante que utiliza su humor como un niño sus juegos, de manera seria y constante, cuando se desdobra en el poeta lírico y lejano de la comicidad del mundo, nos revela un espectro más amplio de su triple insatisfacción con la realidad: como el pueblo carnavalesco y rabelesiano, se siente incompleto y hace burla de los burladores, como señala Bajtin de la cultura popular. Luego manifiesta su manera de ser refractario desde la política, y por último, aunque muchas veces entrelaza estos tres estadios, asume la también insatisfecha posición del poeta lírico en un mundo sin lirismo ni gloria.

Pero, por sobre todos los niveles de su insurrección poética, es el humor, el sentido de lo grotesco a veces, y casi siempre el sentido humorístico que subyace en nuestra tragedia, lo que lo hace subversor. Lo que hace que volvamos al principio. A pensar en Bergson y en cómo ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo, ya que la sociedad responde a ella

por un gesto que infunde algún temor. Y a saber que si no nos conmueve el sermón de un cura que a todos mueve a llanto, es porque no somos, señores, de la misma parroquia.

Tomado de *Cartógrafa memoria*, Fondo Editorial Universidad Eafit, Medellín, 2003, pp. 69-92.



# Juan Manuel Roca: la poesía en cuadros imaginativos

Por Marco Antonio Campos (México)

Fiel adepto de la poesía de José Asunción Silva (1865-1896), Luis Vidales (1904-1990), Aurelio Arturo (1906-1974), Fernando Charry Lara (1920-2004), Carlos Obregón (1929-1965), Héctor Rojas Herazo (1929-2002) y Giovanni Quessep (1939), la lírica de Juan Manuel Roca, irrepetible y única, no se parece a ninguna obra colombiana anterior, o más bien, no se parece a nadie.

Desde su libro *Luna de ciegos* (1976) se notaba en la poesía de Roca una levedad y una suavidad rítmica, un trazo de imágenes delicado y diáfano, pero donde los contenidos escondían una zona sombría: se entraba ya a una región de oscuridad, de noche, de apariencias, de sueño, de locura, de dobles y desdoblamientos, de disfraces y máscaras tomados de los siglos... Si existiera otro oficio al que Roca le hubiera gustado consagrarse es el de pintor; y el otro arte que ha dejado profundas marcas en su poesía es la pintura. En alguna dirección su obra poética es una suerte de galería donde las imágenes de los cuadros están en movimiento. En esa galería

hallamos numerosos cuadros vivamente imaginativos donde las figuras nos cuentan las historias. Es difícil hallar en la actual poesía de lengua española un poeta con tantos poemas que a la vista parecen revelados por la gracia.

En otra vía su obra puede verse como la escritura de sueños o volverse el sueño de la escritura. Entre las imágenes que el insomne crea y las que crea sin saberlo el que sueña, Roca está más cerca del último. En ese escenario de apariencias y sueños en el gran teatro del mundo, Roca podría reconocerse en personajes creados por él mismo como “el fabricante de espejos”, o nombrarse “ciudadano de la noche” o “Nadie”, u, ocasionalmente, “Johannes el nocturno”, o trazarse como un ángel contrahecho y sin rostro. Pero debe tenerse cuidado con los puntos de vista: en numerosos poemas es difícil distinguir entre el yo y el él, los nosotros y los otros, y aun hay libros, como *Monólogos* (1994) o *Testamentos* (2008), donde el otro o los otros se imponen con amplitud a la primera persona.

Nacido en 1946 en Medellín, Colombia, Roca se ha sentido desde siempre profundamente atraído por la oscuridad. En su ensayo, “Borges y la noche”, muestra lo hondamente que el argentino lo ha imitado: está no solo como personaje en sus poemas, sino que ha dejado su sello en el lenguaje y en temas, sobre todo en su prosa, y de forma más marcada en cuentos como “El diálogo de las antípodas”, que es la manera contrastada de ver el mundo de dos detallados pero mediocres estudiosos: uno, apegado al misticismo, otro en su condición de satanista; al final los extremos acaban tocándose. Pero, la verdad, en el ensayo, nos interesa más en momentos cómo Roca ve la noche a través de Borges que por lo que analiza de la visión nocturna del autor de *Ficciones*. Por ejemplo, estas líneas hablan, ciertamente, mucho más del propio Roca: “Esa pasión por el desdibujo que tiene la noche, pintora de una gran gestualidad que ama el tachismo, borra en su tablero lo que el día escribe con tinta que el hombre supone indeleble”. Como en Borges, en Roca una buena parte de sus imágenes y metáforas vienen de la



noche o de lo que se relaciona con ella. “En la noche —escribe Roca— la ciudad y los personajes se enfantasman más. Nadie y Ninguno la recorren como poseedores de su Reino”. El señor Nadie recorre la ciudad en noches que le pertenecen. ¿Quién no recuerda de Roca versos de golondrina en vuelo como: “La noche me trae cartas de azules lejanías”, o estos renglones, que parecen tener ecos lejanos y encontrados con Georg Trakl: “Una mujer, desde lo alto de la escalera, grita en la noche: su grito baja dando tumbos sonoros, de escalón en escalón”?

Si hay un personaje que se encuentra en la obra de Roca es Nadie. ¿Nadie o nadie? A fin de cuentas, Ulises, “fértil en recursos”, en el canto IX de la *Odisea* se nombra Nadie para embaucar al cíclope, lo cual es una astucia para desaparecer; por otros recorridos Roca, en sus juegos de hipótesis, desaparece él mismo o hace desaparecer el mundo: Nadie se convierte en Juan Manuel Roca o Nadie se convierte en todos los que en su total inmovilidad —en una imagen que parecería tomada de los eleatas— no tienen linaje ni descendencia, ni pertenecen a oriente ni a occidente. Nadie habita en la tierra de nadie. Es pariente de Ninguno, lejano de

Alguien, pariente de fantasmas, portaestandarte “de las batallas de la nada”. Nadie es aquel que escribe o pinta todo lo que no es creyendo que es. Está en la negación de su yo, en la sombra de su sombra, en el vacío del sueño.

Una de las obsesiones mayores de Roca es el tiempo picapedrero que todo destruye, mengua o borra. “Un solo momento aquí”, decían los poetas mexicanos antiguos. Lo que creemos poseer en esta tierra es una fugaz luz que se pierde o se desvanece en la bruma azul. La vida es como esos trenes, que a él tanto le fascinan, que se difuminan como pañuelos grises en la lejanía o dejan de verse bajo los túneles. O esos dibujos líricos que él traza delgada y delicadamente en el papel y que un soplo se los lleva. Pero también hay en su obra una diversidad de tiempos imaginarios que puede construir en la mente o hacérselos construir a otros.

Roca se siente extrañamente atraído por aquellos que sufren severas carencias o mutilaciones físicas: mudos, mancos, sordos y, sobre todo, ciegos. Es extraño o paradójico que un poeta como él, con su visión, sienta un hechizo oscuro por los que no ven. No es casual su cercanía con personajes o personas con esta carencia: la mujer bíblica, el literario Tiresias, Helen Keller y, desde luego, Jorge Luis Borges. Con magnífica percepción Eduardo Lizalde ha repetido que las imágenes en poemas y narraciones de Borges, desde cuando perdió la vista, se volvieron más vívidamente visuales: los fulgores del tigre, los complejos caminos del laberinto, el espejo admonitorio y cruel, el lomo de un libro, cosas simples como una moneda o un puñal, las calles de principios del siglo xx de Buenos Aires... Lo que el ciego ya no podía ver, pero recordaba, era lo que percibía más intensamente. Entonces ¿por qué esa atracción de Roca, si ve tan bien?

Si no son demasiados sus poemas de amor, cuando Roca los escribe hay en ellos más el juego y el vuelo, el goce y la celebración, que la tristeza, el dolor y los daños del destiempo de la ausencia; el encuentro de las bocas, el entrelazamiento de los cuerpos, las manos contrarias que acaban tomándose. Quizá uno de los mejores ejemplos sea la encantadora “Parábola de

las manos”, en que luego de las batallas que tienen entre sí las manos del poeta durante el día, finaliza: “Pero llega la noche. Llega / la noche, cuando cansadas de herirse, / hacen tregua en su guerra / porque buscan tu cuerpo”. Esta, y no la otra guerra, es la que vale pelear contra todo. Pero Roca conoce asimismo al violento adversario: “Quien sienta los pasos del amor, que aliste su camilla para heridos”. Para él la mujer es como el agua: se bebe hasta la última gota, hiere, alivia, remedia, se aleja...

En mucha de la poesía de Roca se vinculan las experiencias de la vida con las experiencias artísticas sobre poetas, escritores, pintores... Entre muchos poetas y escritores que aparecen en su obra, de quienes tal vez recibió en su momento el flechazo exacto, sean Rimbaud, Trakl, Pessoa, Kafka, Borges, Rulfo, y pintores como Goya, ante todo el de las atroces pesadillas de la obra negra; Degas, de quien admira sus mujeres desnudas y sus prodigiosas bailarinas; Van Gogh, con sus imágenes del período final que son de un esplendor dramático; Gaughin, en cuadros donde brilla la sensualidad de la desnudez de las jóvenes de las islas remotas del Océano Pacífico; Chagall, cuyo violín, cuando lo toca su prodigioso pincel, pone a volar todo: judíos, chozas, caballos, vacas, novias, tejados rojos, “las manos de cera del rabino, la luz parpadeante de la sinagoga”. Por la pluma de Roca pintores y escritores pasan de personas a personajes. Apenas cabe hablar también de su afinidad con aquellos personajes solitarios autolesivos de la literatura, como Wakefield, Bartleby y Gregorio Samsa, incapaces de saber vivir o entenderse con una sociedad que se cansa pronto de querer entenderlos (en el caso de que lo quiera hacer), esos con vocación por la desdicha, cuando tuvieron conciencia de estar condenados a una vida que menos que un valle es una montaña de lágrimas.

Pero Roca, además de la bien o mal llamada alta cultura, ha hecho entrar en su poesía el ámbito de los bajos fondos y de la música popular. De lo primero, el territorio de los trasnochadores en la calle, el salón de baile, el cabaré y el burdel; en el otro, el blues, el rock, el corrido revolucionario, el bolero, la canción ranchera, el danzón, y de su natal Colombia el valle-

nato, escrito ante todo por Rafael Escalona, y el porro, cantado ante todo por “el gran juglar” Pablo Flórez, sin excluir una línea, no necesariamente recta, que va de Benny Moré a Roberto Goyeneche, de Luis Arcaraz a Cachao, de Lucho Bermúdez al gitano Morente, de la Tariácuri a Kiko Veneno”.

En decenas de libros de poesía colombiana de los últimos lustros hay poemas sobre la guerra cainita, y salvo excepciones, es notable el hartazgo y aun la repugnancia por la violencia: no hay ninguna simpatía por el ejército, ni por la guerrilla, ni menos, claro, por los funestos grupos paramilitares. Las facciones, para decirlo con nuestro Ramón López Velarde, se han “disputado la supremacía de la crueldad”. A la verdad la supuesta guerrilla, representada ante todo por las FARC, perdió hace mucho su sentido, que, sin duda, alguna vez lo tuvo, de hacer un país más igualitario, justo y libre para aquellos que llamó Franz Fanon “los condenados de la tierra”. Nada más opuesto entre palabras y hechos: por un lado, un discurso anacrónico, en el que emplean aún una retórica idílica marxista de los años sesenta; por el reverso, un implacable grupo delictivo, organizado —como esos paramilitares defensores de la oligarquía política y económica— para llegar incluso a acciones de crueldad extrema: asesinatos en masa, la práctica de aldea arrasada, la connivencia con el narcotráfico, la rutina del secuestro... “En mi país, necrópolis y museo se confunden”, escribe en un ácido poema reciente que no dejamos de leer con alguna tribulación (“Museo del país de Catatonia”), o no menos dolorosamente, parafraseando a Lewis Carroll, Colombia le parece un país donde el hoy no ha existido nunca. Un país donde los cuervos peroran de paz y de futuro disfrazándose de palomas en la plaza pública.

Tal vez sin proponérselo, Roca es un notable poeta político, pero sus poemas son una crónica más de la decepción acre. Es donde se ve la parte más desgarradamente verista de su obra. La sangrienta guerra ha convertido al país, lo diría en dos metáforas, en un “amplio presidio” y en un “inmenso hospicio”. En Roca, lo que empezó como una iconoclastia de

puño de fuego contra los íconos del poder para entrar a las “espléndidas ciudades”, evoluciona lenta y desoladamente a un descreimiento documentado. En un poema en prosa de 1987 (“Panfletos”), que es una autocrítica rabiosa y despreciativa, Roca se distanció, muy probablemente para siempre, de esa izquierda semiprimitiva y a la vez de su sueño de derribar las estatuas y construir el país habitable de Utopía, para acabar acercándose más a un anarquismo no exento de ácida ironía. A lo largo de las líneas evoca una juventud incendiaria, en la que el Rimbaud comunero era el gran arquetipo, y concluye: “Yo era muy joven entonces, tenía el sol como única mira y minar las palabras me era grato. Los años, tal vez los descalabros, fueron suavizándome los gestos: ya no edito mordaces panfletos que quisieran despertar al país de los idiotas. Ahora les digo con desgano: sigan durmiendo, almas de Dios, felices sueños”. Pero acaso la frase que resume en los años ochenta su ácido desencanto contra cualquier tipo de violencia política, llámese revolucionaria o no, sea una: “Nunca fui a la guerra, ni falta que me hace”. Rabiosamente llama a Colombia el “país de los idiotas”, “país salvaje”, “país de Sísifo”, país cuya historia es “estúpida”, un país múltiplemente escindido, donde, cuando acaba una guerra no se conoce la posguerra.

85

La verdad, el intelectual crítico de izquierda ha entrado desde hace años en una dolorosa disrupción al ver que partidos y gobiernos de izquierda en occidente han fallado y sus militantes han descendido a una precariedad ideológica de desesperación y caído en secesiones sin fin que han provocado una desbandada de simpatizantes, como en Israel, Italia o México, o se ha vuelto folklórica y cavernaria, siguiendo lo peor de la revolución cubana, como en la Venezuela de Chávez y en la Nicaragua de Ortega. Como muchos de nosotros, un intelectual de izquierda como Roca ha entrado en una soledad devastada en la que es preferible estar al margen que ser cómplice. Dieciocho años luego de escribir ese poema, redactó otro (“Postal de ninguna parte”), en el que describe un país hermoso y confiable, no necesariamente utópico —sin guerra, sin asesinatos infames,

y donde no existen desterrados, ni transterrados, ni desplazados—:

*Pero a decir verdad,  
Es todo lo que no es mi país,  
Lo que nunca fue mi país,  
Cada vez más lejano.*

A un escéptico autorizado, a un ateo que le gustaría construir su propia catedral imaginaria como Roca, a quien las lecciones de la política diaria solo lo llevan a repudiarla sin poder a la vez alejarse o prescindir de ella, si prevalece en el mundo alguna felicidad, es en el arte, la amistad, el vino, la desnudez de la mujer y, paradójicamente... , el gran amor doloroso, o más, la pasión sin declive por su país contradictorio.

No sé si yerre, pero creo que el país más próximo a los afectos de Roca es México y, artísticamente, el México violento y fúnebre. Roca siente propios el despiadado humor negro —tanto en sus jocosas calaveras críticas como en el retrato picaresco y cruel de la vida diaria del pueblo— del grabador José Guadalupe Posada, el orbe dostoiévskiano o kafkiano del dibujante José Luis Cuevas, y el territorio escindido en que no se sabe dónde empiezan la vida y la muerte, o quizá mejor, el purgatorio y el infierno, en la narrativa de Juan Rulfo. “Me siento más cerca de Comala que de Macondo”, ha declarado. Comala: un pueblo o, figuradamente, un país de ciudades enterradas, habitado por espectros y almas en pena en el que los mexicanos mueren en vida y desmueren en la muerte, y donde, en el fantasmal ámbito, hay apenas en el entorno “jirones de aire”, “briznas de luz”, “desbande de rumores”, “el eco de un fantasma”: pedazos de lo que fuimos y pedazos de pedazos en los que nos hemos ido convirtiendo. Quizá Roca ha sido seducido por la magia de México, “la misma que atrajo”, a decir de él, a Barba Jacob, a Artaud, a Breton “y atrapó con rencores a Malcolm Lowry”. Pero para el propio Roca, que vivió años de su infancia en Ciudad de México, es también una hondura creativa en el cuerpo, en el alma y el recuerdo. La palabra México —ha

dicho— “conforma un *collage* de sentidos evocados”: en el *collage* hay

[...] el habla popular, algún color que después supe que podía apellidarse [Luis] Barragán, las mil y una lenguas de sus sabores, los partidos de fútbol de sol a luna que jugué en Lope de Vega, colonia Chapultepec Morales, frente a mi casa que tenía el número 140, la lucha libre en la Arena Coliseo, la pantalla donde María Félix hablaba desde la caverna de su voz.

Permítaseme terminar con dos textos representativos que hablan de dos personajes que en su oficio resumirían para Juan Manuel Roca, según creo, el último destino tanto del hombre como del arte. Uno se encuentra en un poema y otro en un cuento: se trata de un pintor oriental y un grafitero colombiano. En el primero, en el poema, titulado “Testamento del pintor chino”, el pintor hace que cosas y animales y personas vivan verdaderamente por su pincel, pero al mismo tiempo, cuando quiere, puede borrarlos y hacer que dejen de existir. Por ejemplo, por orden del Emperador, pinta en un cuadro una cascada, un caballo y, claro, a él mismo. Cuando el pintor decide borrar del óleo su propio cuerpo sabe que los otros se darán cuenta de “que es de la misma materia / la ausencia de un hombre o de un caballo”. Es decir, la vida y el arte terminan en el silencio, el blanco, la nada.

87

El personaje y el asunto del cuento “Los muros tienen la palabra” son reales. El protagonista, al que solo conocemos por el apellido Calderón, es en la Bogotá terrible de los años ochenta, un grafitero orgulloso de su oficio. No hay casi muro de la ciudad donde no haya pintado sus consignas contra los malos y pésimos gobiernos. Previsiblemente un día es aprehendido y llevado a prisión, donde día y noche le martillean las manos. Lo exilian. Arriba a París. Luego de un tiempo de recibir ayuda como asilado político le anuncian que tiene un empleo. Al llegar a la oficina, paradójica, cruelmente, se entera de que se trata exactamente de lo contrario de su oficio anterior: deberá “cubrir de cal las paredes de París saturadas de grafitis”. Es decir: la escritura termina en el silencio, el blanco, la nada.

# Elizabeth Builes Carmona

Maestra en Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2010.

Semestre de intercambio con énfasis en cerámica y grabado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, México, D.F., 2008

Ha participado en diversos talleres de ilustración (artística y científica), animación y dirección de arte en Colombia.

**Exposiciones:** 2012: “Dibujos” Por estos días, Medellín; 2011: Quinta Bienal de Comfenalco Antioquia, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín; 2009: “In-móvil y material rodante Sur”, muestra de grado, antiguos talleres del Ferrocarril de Antioquia, Bello; “Amnistía”, Museo de Arte Moderno de Medellín.

**Publicaciones:** Revista *Göoo/cosmos*, Argentina, 2012; *Sueños latinos. Las mejores ilustraciones latinoamericanas*. Universidad de Palermo, Argentina; Fundación Taller de Letras Jordi Sierra I Fabra, 2011; *Memorias y relatos*. La Comuna 8 Villa Hermosa, Alcaldía de Medellín.

## El dibujo, por supuesto

Los dibujos que acompañan esta edición de *Leer y releer* son la muestra de quien ha elegido y asumido ese género por encima de otras opciones que su formación artística le brinda. No desdeña esas opciones, pero asume la fuerza que encuentra en la gracia, el movimiento y el gesto de sus dibujos. Elaborados y precisos algunos, insinuados otros, todos son producto de una condición natural, o, por lo menos, de una naturalidad adquirida mediante el dominio de sus objetos de observación, animados o no. La gracia que he mencionado en los dibujos de Elizabeth Builes es la vida que ellos adquieren en sus trazos, el movimiento de sus cuerpos que, sin pretender la mimesis ni ningún naturalismo, existen de la manera como se comportan en una realidad determinada, es decir, no están obligados a estar allí, sino que lo están con todo el gusto y toda la comodidad de que son capaces. Estos dibujos, algunos de los cuales obedecen a la condición de ilustración gráfica que la autora cultiva desde su profesión artística, tienen, seguramente, el solo objetivo de ser bellos en su propia naturaleza, en la captación del instante en que viven en el papel; una singularidad que se encuentra lejos de los estereotipos y hasta de los intereses que sí acompañan la ilustración que, aunque de dudosa calidad, vende. Desde una crema dental hasta una de aquellas (tantas) historias infantiles o juveniles editadas que, a pocas vueltas, tienen menos interés y gracia que las de la crema dental.

89

Las ilustraciones y dibujos de Elizabeth Builes comportan la huella de una vasta tradición que nació con la necesidad de acompañar textos y ediciones cuando la imprenta despuntaba, y con ella aquellas ilustraciones y dibujos empezaron una nueva andadura. En su evolución, que mucho tiene que ver con la libertad y la independencia de forzadas compañías y obligados compromisos, ha sabido tomar su propio camino. La autora va a la ilustración científica (botánica), por ejemplo, con la misma solvencia que va a sus objetos y personajes, con la misma gracilidad que les imprime a sus animales, en todo lo cual pone el mismo gusto del ojo enamorado, la voluntad del puro gusto.

*Luis Germán Sierra J.*



**Atribución–No comercial–Sin Derivar.**

Está permitido descargar y compartir esta obra siempre que se reconozca su autoría. Está prohibido mezclarla, transformarla o crear nuevo material a partir de ella. Está prohibido su uso con fines comerciales.



**Imprenta  
Universidad de Antioquia**

Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 50 13  
Correo electrónico: [imprenta@udea.edu.co](mailto:imprenta@udea.edu.co)



**Imprenta  
Universidad de Antioquia**

***Manos expertas en su trabajo***

• revistas • libros • plegables • afiches • volantes • carpetas • tarjetas • portafolios •

**Ciudad Universitaria: Calle 67 N.º 53-108**

**Bloque 28, primer piso. Teléfono: (57-4) 219 53 30**

**Telefax: (57-4) 219 50 13. Apartado: 1226**

**Correo electrónico:**

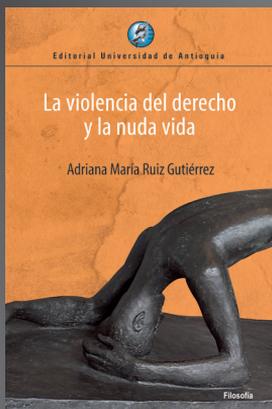
**[imprenta@quimbaya.udea.edu.co](mailto:imprenta@quimbaya.udea.edu.co)**

**Medellín, Colombia**

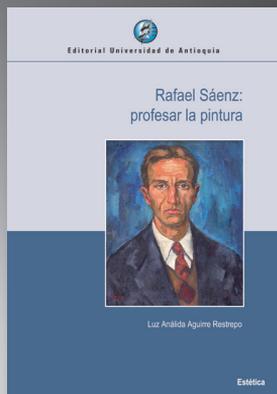




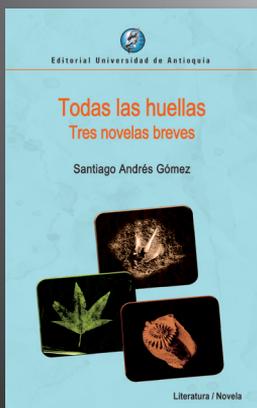
Editorial Universidad de Antioquia®



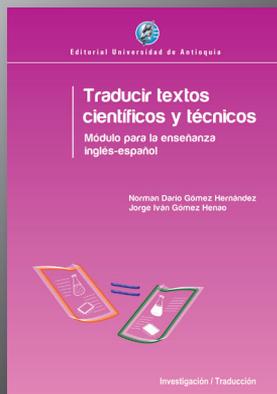
**La violencia del derecho  
y la nuda vida**



**Rafael Sáenz:  
profesar la pintura**



**Todas las huellas**  
Tres novelas breves



**Traducir textos científicos y técnicos**  
Módulo para la enseñanza inglés-español



**Adquiéralos en las principales librerías del país**

Informes: teléfonos: (57-4) 219 80 13, 219 50 12.

Correo electrónico: [editorial@udea.edu.co](mailto:editorial@udea.edu.co)

<http://editorial.udea.edu.co>