

El lector avisado se da cuenta de que Vallejo *no* es el autor de los versos que siguen:

Para qué el viento si no existe el árbol.

*Para qué el número 7 sin el uno.
Para qué la palabra sin el nombre,
la tristeza sin el hombro,
el escalón sin la subida.*

[Lección de amor, pág. 26]

*Ir y venir, volver, girar de nuevo,
nadie se llama acá, nadie se denomina,
nadie es lunes ni beso ni venga
ni teléfono*

[El rostro, pág. 29]

y entonces la inquietud y la desconfianza vienen después de la consternación. Vallejo *no* es el autor de esos versos, ciertamente. ¿Lo es Garavito? Las ilusiones del título del libro no son más que eso. Y las otras (del título también) siguen siendo ajenas. Las musas piden que les devuelvan su dinero, pero el cabaret está en quiebra, aunque es pura fachada.

EDGAR O'HARA

¹ Cf. Sara Facio Alicia d'Amico, *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Crisis, 1973, págs. 129-130.

Un poeta de retaguardia

Los llantos

Gonzalo Mallarino

Edición del autor, 1988, 68 págs.

Una desdichada antología de alumnos, profesores y exalumnos del Gimnasio Moderno dio a conocer los poemas de Gonzalo Mallarino en 1986¹. Un poco más tarde, Mallarino recogió algunos de esos versos,

incluyó otros y publicó el conjunto en compañía de Juan Carlos Bayona y Jaime Villa Solano². En noviembre de 1988 apareció, en una edición privada de 100 ejemplares, su primer libro individual, *Los llantos*.

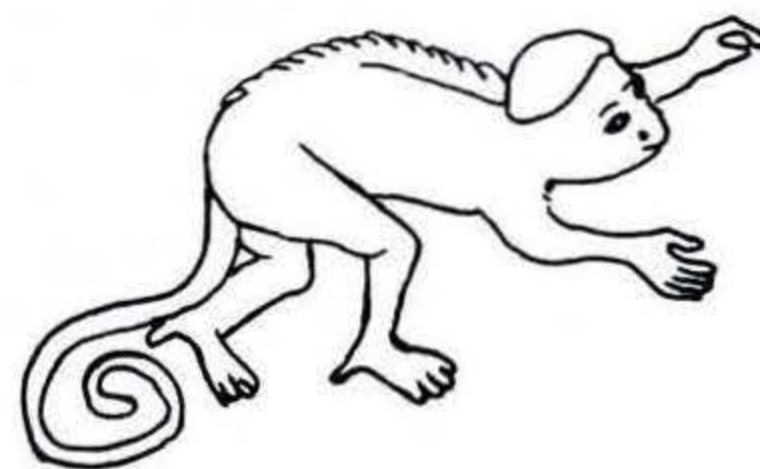
Considerando lo que ha escrito Mallarino, este primer libro en solitario es una prolongación y una ruptura simultáneas con los dos volúmenes anteriores. Prolongación en cuanto a que en los tres se advierte el mismo gusto por la sonoridad del lenguaje, la contemplación de la naturaleza y la melancolía del recuerdo. Ruptura en la medida en que ese gusto por la eufonía de las palabras, la quietud de los agros y el lado oscuro o, más bien, saturnino de la memoria, aparece formalizado con mayor habilidad estética en *Los llantos*. Este, al igual que los dos volúmenes citados, también es un libro de elegías, de "sollozos" por la ausencia de la figura deseada. Sin embargo, su unidad de composición ya no es producto del azar o de la simple acumulación de poemas. Por el contrario. En él se advierte el esfuerzo de Mallarino por dotar al conjunto de unidad temática y estilística.

En *Los llantos* esa unidad está construida con base en el "género" de los poemas: la mayoría son lamentos por una mujer, un paisaje o una escena de la infancia. En este sentido, recogen la herencia griega de la palabra elegía (de *élegos*, llantos). En otro, sin embargo, aspiran a un privilegio mucho mayor: convertirse en vehículos para rescatar la vida, los seres, las cosas y lugares perdidos en el tiempo. Así, no resulta extraño que en la mayoría de ellos el agua sea el motivo generador de la evocación, pues las características y elementos de la poesía elegíaca son muy precisos y el agua es, entre todos, uno de los más constantes. Por lo demás, el vínculo psicológico entre líquido y llanto y pena y recuerdo es inmediato y, más aún, constituye uno de los tópicos de la poesía funeral. En ésta no sólo se lamenta a una persona privada o algún acontecimiento público digno de ello, sino que el *llanto* y las figuras de agua son parte fundamental de su intensidad dramática. (La vida, por ejemplo, es comparada

con el transcurso de un río y la muerte con la inmensidad del océano).

Inscritos cómodamente en esa tradición, los poemas de *Los llantos* se distinguen por varias características y elementos funerales: la mayoría son nocturnos (es decir, asocian el luto y la pena de un desengaño amoroso con la oscuridad nocturna); desarrollan invariables imágenes de agua (en este caso, la lluvia o los ríos, cuyo *sonido* precipita a Mallarino en el recuerdo y, por consiguiente, en la escritura) y, por último, están consignados en verso libre que es, junto con el tercero, la manera en que generalmente se han escrito y (¿se escriben?) las elegías.

"Vehículos para rescatar la vida perdida en el tiempo": no hace falta mencionar a Marcel Proust —un autor al que Mallarino dedicó un "sentido" poema— para darnos cuenta de la fama implícita en esa metáfora de las



Bellas Letras. Sin embargo, en este caso, no sólo el prestigio sino la autoridad de ese nombre y esa concepción de la literatura son completamente ilusorios. (La comparación, inclusive, es un desafuero pedagógico del reseñista). Por una parte, debido a que si bien Mallarino desea presentarse como lector de Proust, su gusto lo acerca más a la poesía española del Siglo de Oro y, sobre todo, a su traducción nacional —el piedracielismo— que a la refinada musa del autor de *En busca del tiempo perdido*. Precisamente no hace mucho, en una entrevista³, el señor Jorge Rojas manifestaba que el origen de su vocación poética tuvo lugar de una forma que nos evoca, de inmediato, la génesis de los poemas de Gonzalo Mallarino: "[La poesía] empezó en el patio de mi casa. Un muchachito solo viendo llover y caer gotas de las tejas. Eso le infunde a uno un sentimiento de soledad por una parte y de musicalidad por la otra, que tiene el agua cuando cae... Entonces yo me inven-

taba voces que no eran cantos... voces apenas, palabras no. Yo creo que ahí empieza un poco la poesía: una comunicación con una cosa que me inventaba". Por otra parte, y como se trata de una poesía fundamentada en las convenciones, su forma de asumir la herencia corresponde a lo que Harold Bloom llama *epofrades* ("los días desgraciados o aciagos, en los que los muertos regresan a habitar sus antiguas casas..."). Pensando en ello, un crítico, Rymel Serrano, proponía acuñar el término "poesía de retaguardia" para contraponerlo a la expresión "poesía de vanguardia" que denota una ruptura con las demarcaciones de lo establecido. La actitud de retaguardia se caracterizaría básicamente por tres aspectos:

1. Convencionalismo:

— Uso frecuente de tópicos (imágenes cuyo sentido metafórico está prefijado por la tradición).

— Gramaticalidad (empleo paradigmático del lenguaje; "corrección formal").

— Léxico premeditadamente lírico.

2. Anacronismo: escasez de rasgos estilísticos que sitúen la escritura en el lugar histórico de su concepción.

3. Impersonalidad: escasez de rasgos estilísticos que manifiesten la irreductibilidad de un "yo" creador.

En lo que hace a las convenciones, Mallarino recoge una herencia de imágenes cuya cantera es, en primer término, el piedracielismo y, en segunda instancia, la poesía española. Una flor: la rosa; un paisaje: la sabana acuarelada por la lluvia y el gris del aire; un ámbito: la noche con luna y dos sentimientos —la nostalgia y la galantería—, que fueron cantados con abundancia por Eduardo Carranza, Jorge Rojas y Arturo Camacho Ramírez, son los tópicos vegetal, espacial y sentimental, respectivamente, a los que Mallarino canta. Sería injusto decir que su poesía es convencional porque utiliza esos elementos; no obstante, lo es por la forma de apropiárselos. Ni la rosa, ni el agua, ni la noche, por más que respondan al paradigma de lo que debe ser el vocabulario de la poesía, constituyen símbolos caducos. De hecho, pueden reciclarse indefinidamente siempre y cuando el poeta sepa borrar el sentido

que la tradición les ha impuesto, y sepa agregar uno completa o parcialmente inédito. Eso le exige confrontar su experiencia individual como poeta, el resultado de sus lecturas y su horizonte de expectativas —es decir, la literatura vigente en un momento dado— con "el desafío invencible de los clásicos".

Justamente, lo que Mallarino se abstiene de hacer.

Puestos a dar ejemplos, diríamos que donde más se aprecia el convencionalismo de su poesía es en la proliferación de participios y en la manera de adjetivar los sustantivos.

"Puertos transitados" (pág. 10); "campo amanecido" (pág. 13), "nubes oscurecidas", "minerales encendidos" (pág. 27); "cielo manchado" (pág. 37)... podría elaborarse una lista mucho más nutrida. Aún así basta con decir que la excesiva frecuencia de los participios en *Los llantos* hace que su función, dentro del libro, no sea distinta a la que burlescamente señalaba León de Greiff en "Secuencia de secuencias", un grupo de sonetos dedicado a los piedracielistas y demás "poetas jóvenes":

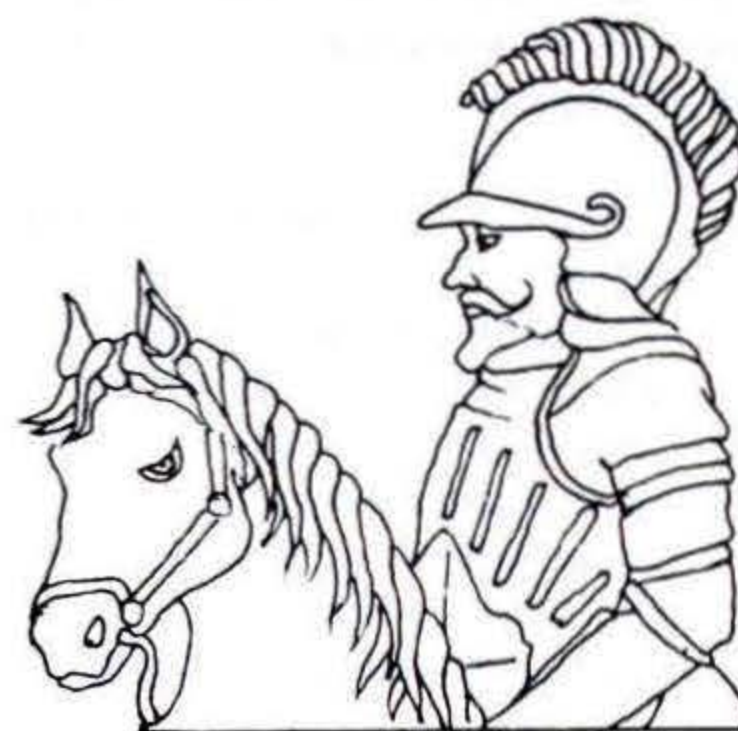
*El portento se inicia, en "ado",
en "ido",
presencias dos o tres, tal cual
querube,
ángeles de ambos sexos, alba,
nube,
no pocas rosas y no mucho
oído.*

*¿Color? Azul, mejor si desleído,
Cuando una imagen baja, una
otra sube
(a la que ayer leyera, a ésa me
atuve,
mañana otra será si otra he
aprendido...)*

*¿Sabor? ¡A qué! Pues que no
sepa a nada
o que sepa a sorbete de ambrosía
sin bacterias ni olor, púdico,
helado.*

*¿Ritmos? ¿Acentos? ¡Música!
¡Herejía!
eso es estorbo de la Poesía
lilial y exacta, en "ente", en
"ido", en "ado"...⁴*

Burlas aparte, la observación del antioqueño es penetrante: Mallarino,



como muchos piedracielistas, tiende a estructurar la música del poema en función de lo declamativo y no de su propia lógica musical interna. (No olvidemos que nuestro poeta viene de una familia de recitadores y que Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Arturo Camacho y otros brillaron en ese arte ancilar que, dicho sea de paso, como lo expresó Hernando Téllez⁵, no es arte ni posee relación alguna con la poesía). Los participios, en cuanto palabras "eufónicas", se adecúan perfectamente al énfasis de la voz en las pautas terminales de los versos. De allí que su empleo dote a los poemas de *Los llantos* de un gesto que lo extrapola continuamente de la lectura en silencio a la velada literaria.

En el mismo orden de ideas, como el adjetivo no es para Mallarino un problema de exactitud, de conocimiento, sino de métrica, su empleo en *Los llantos* se subordina a "emparejar" la medida indispensable para que en los versos "se sienta el timbre, la emoción bien impostada, la dicción impecable de los Mallarino"⁶. Ciertamente, en los poemas del ambiente, el color y el sabor de una palabra pesan más que su eventual significado, pero cuando esa elección está encaminada a producir efectos sonoros extraliterarios y no intrínsecos, como el recitado, se cae en el doble ripio de la gesticulación y las necedades. De este modo, las mayores audacias y los más exquisitos descubrimientos con el epíteto en *Los llantos* resultan siendo cosas como las cordilleras son "altas" (pág. 9), el lecho de la vertiente es "frío" (pág. 27) y los cerros orientales de Bogotá están "pelados" (pág. 43).

No está de más advertir que esta coincidencia en léxico y pasión declamativa convierten a Mallarino en un epigono del piedracielismo y en un poeta anacrónico e impersonal. Con toda facilidad podríamos cambiar el año de la publicación, 1988, por el de 1936... y no advertiríamos nada diferente a los carranzianos endecasílabos de hace cincuenta y cuatro años.

MARIO JURSIH DURÁN

- ¹ *Se nos volvieron aves las palabras*, Bogotá, Canal Ramírez Antares, 1986.
- ² *3 poetas bogotanos inéditos*, Bogotá, Tritex, octubre de 1986.
- ³ Ramiro Carranza, "Monólogo de Jorge Rojas". El texto aún no ha sido publicado.
- ⁴ *Obras completas*, Medellín, Aguirre editor, 1960.
- ⁵ En "Poesía y declamación", *Mito*, 1955-1962 (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975), págs. 163-167.
- ⁶ Hernando Caro Mendoza en el prólogo a *Los llantos*.

Hadas, aeromozas, bucaneros, trogloditas, toreros, samurais

Páginas de un desconocido

Joaquín Mattos Omar

Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1989, 134 págs.

Pese al título, el nombre de Joaquín Mattos Omar no me es enteramente desconocido. El texto de la cubierta nos cuenta que nació en Santa Marta en 1960 y que ha publicado un cuadernillo de poesía, titulado *Noticia de un hombre*. Busco en seguida la reseña correspondiente (Boletín núm. 16, pág. 127). Su autor es el agudo y poco benevolente Edgar O'Hara. Allí anota la influencia en Mattos de Cortázar, de Marco Denevi, de Julio Ramón Ribeyro, y se me dice que la escritura de Mattos Omar se inclina hacia la

prosa, hacia un tipo de relato atento al detalle, y que además tiene mucho que aprender de Francis Ponge. Si bien esto puede no decir mucho de su poesía, quizás abre el apetito por su prosa.

Quisiera hablar de poemas en prosa; para extraer este libro de la jurisdicción de los poetas, inventaré otra versión. Supondré, pues, que este es un libro de prosas en poema, que es exactamente lo mismo.

La brevedad, no la cortedad, lo caracteriza. Lo inician nueve imágenes, nueve retratos, nueve destellos fugaces. La *siesta* es un instante de liberación, como un primer parto visual. Veamos un aparte:

Permaneció perpleja pero aliviada, observando sus treinta y dos blancas piecillas regadas sobre la cama, sanas, bruñidas y sanguinolentas, mientras su propia boca se ensopaba en un delicioso manantial de sangre...

Descubrió un vívido instante psicológico en *El señor Carmona*:

En los riñones siente que, igual que su camisa, su día se ha arruinado todo y con un rictus de agonía se convence de que es definitivamente un pobre diablo.

Es caricaturesco, grotesco, acuciante. Las alucinaciones comienzan a aparecer. No es extraño que la descripción fugaz se inicie como una fotografía: Una casa de vecindad... Una triste cantina de barriada... Un automóvil... Un hombre en su casa... Uno de los relatos cuenta la historia del profesor de matemáticas que va

siendo progresivamente cubierto por una nube de polvo de tiza que se va desprendiendo del reguero de números que quedan estampados sobre el tablero de "invisibles páginas negras". Sus movimientos van perdiendo agilidad, haciéndose más difíciles:

Rígida y lastimosa, su apariencia era ya prácticamente la de una momia... Finalmente su voz se disolvió, se perdió de manera definitiva... Pero todavía entonces no cesó de caer polvo sobre él...

Lo obsesionan los suplicios mitológicos; los sentidos equívocos, como en *Una casa de vecindad*; el temor de que su corazón, ligero, escandalosamente frágil, se detenga de pronto. Prodigia imágenes atroces. ¿Qué sería de los muertos si no los devorasen los gusanos, condenados a la parálisis eterna "en la estrecha y maloliente mazmorra de su propio cadáver"? No elude el rasgo de humor ni la crónica roja en la historia del hombre "profundamente a-sombrado" que pierde su sombra en un incendio (basado, naturalmente, en el poema de César Vallejo, que a su vez recoge algo de un cuento de los hermanos Grimm, que a su vez es una leyenda medieval, que a su vez...). Lo que ocurre recuerda al hombre invisible de H. G. Wells. Véase esta bella imagen:

Fueron muchos los testigos que la vieron caer [a la sombra]. Uno de ellos declaró: "Fue una visión bellísima. Más que caer, diría que se posó suavemente sobre el pavimento, como la más fina de las panteras".

