

Alberto Bernal *

ALBERTO ÁNGEL MONTOYA, SOLO**

ALBERTO ÁNGEL MONTOYA, "SOLO"

* Profesor de Literatura Europea Medieval en la Pontificia Universidad Javeriana. Diplomado en Estudios Literarios de la misma universidad. Abogado con especialización en Derecho Financiero. Publicaciones: "Esbozo de una lectura del relato de Odiseo" (*Universitas Humanistica* 18, noviembre de 1982); "La moral de la angustia —ensayo sobre la poesía de Porfirio Barba-Jacob—" (en: Carlos Jiménez Gómez, *Porfirio Barba-Jacob*. Poemas selectos, Bogotá: Banco Central Hipotecario y Compañía Central de Seguros, 1983); *Al margen* (Poesía, Bogotá, 1996). Correo electrónico: alberto_bernal@etb.net.co

** Artículo especialmente solicitado para el presente número de *Cuadernos de Literatura*.

Resumen

Alberto Ángel Montoya (1902-1970) ha desaparecido de nuestras antologías y de buena parte de las reseñas de poetas colombianos. Su extracción de clase y su elitismo real o supuesto no son la menor de las razones de este ostracismo. Pero mucho más allá de personaje pintoresco y sintomático de la Bogotá de su tiempo, sin que por eso deje de mostrarla, fue un poeta de calidad que además llegó a ser visceral. Entre sus poemas de madurez, "Solo" ocupa el lugar central y representa su mayor logro artístico. Este artículo lo aborda linealmente junto con una aproximación a "El bosque", otra de sus piezas de relieve.

Palabras clave: Alberto Ángel Montoya, poesía colombiana, soledad, extrañamiento, memoria, temporalidad, autorretrato, conciencia



Abstract

Alberto Ángel Montoya (1902-1970) has disappeared from our anthologies and from a good part of the writings on Colombian poets. His social class and genuine or alleged elitism are but one of many possible reasons for this ostracism. But beyond the fact that he was a picturesque and typical character of the Bogotá of his time, Ángel Montoya was an excellent and profound poet. Among his mature poems, “Solo” occupies a privileged position and represents his greatest literary achievement. This article analyzes this poem, touching on “El Bosque”, another of his important works.

Key words: Alberto Ángel Montoya, Colombian poetry, alienation, memory, time, self-portrait, consciousness

EL 22 DE JULIO DE 2001, *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* nos trajo de regalo uno de los momentos más aleccionadores de la crítica literaria colombiana. Se trata del artículo de Eduardo García Aguilar titulado “Diatriba contra la poesía colombiana sentada en sus laureles”. Este trabajo, si hubo alguno en él, actualiza de un golpe tanto cierto rasgo fisonómico del país como el temple general de su crítica literaria. Las contradicciones comienzan por el título. Uno puede preguntarse lícitamente qué laureles podrá ostentar la poesía colombiana. No es posible que ostente laurel alguno. No porque le falten los méritos que le sobran, sino porque han sido sistemáticamente aplastados por una crítica ligera que, como el vanidoso de *El principito* y con iguales ejecutorias, espera ser admirada en lugar de admirar su materia. Duele comparar con casos como el mejicano. Si usted es serio y de buen gusto y escarba entre las grandes glorias de la poesía mejicana del siglo pasado, concluirá que la verdadera grandeza escasea y que hay un montón de notoriedades hechas por la publicidad: glorias o vanaglorias levantadas a punta de “renombre”, o sea de repetición del mismo nombre, hasta la saciedad. A México le gusta lo que su gente hace: lo felicita, lo publicita y lo edita, con independencia de su genuino valor. Colombia —lo cual no es ningún elogio— parece atenta a las notoriedades, pero las denigra en cuanto las ve brotar. Ensayo sobre ellas, como Rimbaud sobre la esperanza, “la sorda acometida de la bestia feroz”. En cuanto a lo demás, a la medianía o la mediocridad, siempre parece dispuesta a reconocerles un lugar que no merecen. El resultado es simple: nuestros grandes poetas se quedan en el país, denigrados, y se exporta insignificancias que con toda razón pasan desapercibidas. Y si se juzga al país por su tráfico internacional de poesía, se advertirá que sus “mejores” poetas —los exportados— no merecen mayor alharaca. Con excepciones. Pocas.

En resumen, ¿sobre qué laureles se ha “sentado” la poesía colombiana para ganarse la “diatriba” (nótese esta palabra que el censor y todos los demás aprendimos en León de Greiff)? Mal podrá sentarse sobre lo que nunca ha tenido, salvo los que terceros de generosísimas amistades les han impuesto en las inméritas sienes a dos o tres que se han sabido promover. De resto, oscuridad. Y mencionemos nombres: aparte de Álvaro Mutis, y muy por encima, Barba-Jacob, León de Greiff, Silva, Valencia y el Tuerto López —el orden es más o menos ese—, son poetas cabales con los que nuestra crítica trapea el entarimado (Silva, por razones más lamentables que loables vinculadas a la política intelectual, ha venido a ser el indemne entre los grandes, y en los últimos años las mismas razones lo han amaridado con el también siempre indemne Aurelio Arturo, gran poeta menor que mereció la nombradía con tres o cuatro piezas invaluable pero que, por supuesto, no puede con ellas superponerse al edificio

que cada uno de los otros construyó con un trabajo persistente y consistente; y valga el resto del paréntesis para dirigirle un pensamiento de enamorado). Coja cualquiera la crítica reciente sobre cualquiera de estos poetas —distinta de los devotos estudios académicos— y, en lo fundamental, no encontrará sino reparos, reservas, sorna, menosprecio o, si acaso, una especie de tolerancia dictada por la superioridad personal del comentarista.

El milagro, es decir, lo que hace aleccionador el artículo de García, es su carga ideológica. O, mejor, sus concesiones a las cargas ideológicas (porque él no muestra allí muchas ideas propias: las mismas agudezas y conclusiones ya las habíamos oído veinte años antes, y no de los cacúmenes más lúcidos, aunque un poco más zurdos, dada la época). En efecto, el contenido general del artículo puede resumirse así: a) ninguno de los poetas por los que el país ha sentido históricamente alguna estimación vale realmente la pena (alabo la entereza con que saca la cara por Valencia; es el único gesto con que se atreve a desafiar a sus contemporáneos, aunque con pobreza en el señalamiento de los hitos), b) la poesía colombiana comienza a ser estimable, y al parecer en forma absoluta, desde Mito, y c) todas las poetisas (ahora les agregaron atributos y las llaman poetisas) colombianas, desde la madre Francisca Josefa del Castillo hasta las por nacer (es decir, no sólo el 30% “que marca la ley”¹), tienen un espacio reservado, garantizado y obligatorio en lo que antes se llamó “nuestro parnaso”. Degradar a los muertos es muy fácil: ellos no nos van a cerrar ningún camino ni van a hablar mal de nosotros a su turno. Y, con respecto a los laureles, es de ver cómo, frente a los casos b) y c), el crítico no desenfunda ni un solo adjetivo que deje dudas sobre la calidad del aludido de turno. Según esto, en los laureles están sentados todos los poetas vivos o recién muertos y todas las poetisas vivas o en cualquier tiempo muertas. Pero, curiosamente, para casi ninguno de los miembros de los últimos grupos ha habido en realidad laureles. Pocos los merecen. ¿Uno? Tardíamente se ha venido a reconocer —y ahí se ven las señas del aplastamiento sistemático de que hablé antes— la presencia de Giovanni Quessep, que desde su poderoso *El ser no es una fábula* hace sexteto con los vejados cinco que mencioné antes. Y que nadie de las generaciones más recientes salte a defender a “su” poeta, que me eximo de nombrar. No, niños: ese, no; ese aprendió poesía leyendo traducciones del alemán y no alcanzó a desarrollar la noción del verso ni la del ritmo ni la de —“ay dolor”— la poesía, y sin embargo está, el sí, sentado en sus laureles, exportado, glorificado y —“ay dolor”—² imitado por un par de generaciones que por eso mismo se van a perder, incapaces de distinguir

1 Se trata de la Ley 581 de 2000, que no está sola.

2 Rodrigo Caro, “Canción a las ruinas de Itálica”.

—siguiendo el verso de Julio Flórez—, “el oro de la escoria”³ y aturridas por imágenes meramente sensoriales.

Lo que la poesía sea, no lo sabemos. He aquí un primer axioma para que valga la humildad. Hay mil definiciones técnicas, y ninguna describe lo que sentimos ante ella y que la hace esencial para la vida. Y un segundo: nosotros no somos los primeros hombres inteligentes ni los primeros pensantes ni los primeros lúcidos. Dicho de otro modo, la poesía que nos viene desde la tradición no está aquí por casualidad ni sólo porque nuestros predecesores fueran unos viejitos conservadores que se empeñaron en mantener en las antologías un montón de jarteras que no valían la pena. No seamos ingenuos. El arte es una de las pocas cosas que el hombre logra dejar ancladas en el tiempo —en el tiempo en que sobreviva el hombre—. Las palabras pueden durar mucho más tiempo que las construcciones, porque el ser del hombre está en el lenguaje, que a su vez lo hizo. La frase de Chateaubriand: “Han desaparecido tribus enteras del Amazonas, y no ha quedado de su lenguaje más que palabras pronunciadas en las cimas de los árboles por papagayos que han recobrado su libertad”, con una diferencia: que esas palabras las pronunciamos hoy hombres que entienden lo que significan y que entienden que muchas de ellas fueron lanzadas para glorificar la eternidad de un edificio que ya no existe.

Pero entre esas palabras que pronunciamos en las cimas de los árboles los papagayos, o en los bordes de las aceras los hombres que no hemos recobrado la libertad, hay muchas que nos llegan con un timbre de cosa que ya no es. De ahí surge una impresión de insinceridad, de rebuscamiento. Poetas rebuscados e insinceros ha habido siempre, y lo más curioso es que quedan de manifiesto al primer golpe. Para el lector sensible, por lo menos. Pero hay algo que no todos los lectores sensibles tienen presente, y es un criterio que vale la pena ejercitar cuando se lee poesía (en las artes visuales y en la auditiva el comportamiento del material es exactamente el mismo, pero no se hace con frecuencia el paralelo): el lenguaje cambia todo el tiempo. Dicho de otro modo: el lenguaje es de moda. Que ningún despistado vaya a creer que nosotros, los “desnudísimos” escritores del siglo XX, encontramos por fin el lenguaje eterno, la sobriedad total, la expresión pura a la que aspiró la poesía de todos los tiempos. No, compañeros de viaje: no más escribimos en el lenguaje de nuestro tiempo. Nos parece que nuestro lenguaje es desnudo; estoy seguro de que Musset consideraba que el suyo lo era, y que Gautier pensaba igual. Dentro de cincuenta años, algún idiota se reirá de nuestra forma de escribir como algún idiota de hoy denigra el len-

3 Julio Flórez: “A mis críticos”. Por cierto, le salió al paso al comentado con los versos “sabad que nunca me importó el aplauso/ni nunca me ha importado la diatriba”.

guaje de León de Greiff tachándolo de incomprensible, sin advertir —falta de sensibilidad poética— la descomunal diversión con que se concibió y que nos depara. Es que ocurre que las palabras y hasta las construcciones gramaticales se desgastan y, a fuerza de repetirse, se vuelven cansonas y comienzan a producir una impresión de esterilidad, de inconducencia. Y entonces viene una “revolución” (alguien decía que una revolución es un cambio de ricos; si identificamos la riqueza con el lenguaje, el símil, en efecto, valdrá). Y la tal revolución, no mucho después, será otro repertorio de jarteras, otro repertorio de palabras manidas y otro refectorio de viejitos anquilosados que juran y comen tierra que lo que ellos hacían “en sus tiempos” era lo cierto y lo valioso y no esta... cosa... porquería... ¿cuál es la palabra? que están haciendo los muchachos de ahora. Y se les olvida a ellos, y a nosotros (es decir, a ustedes), que lo más grueso del arte ha sido hecho por gente muy joven. Especulo, pero garantizo —y que me desmienta el que haga la investigación del caso—: el 80% del arte que estimamos fue hecho por individuos de menos de treinta años. El arte es joven. Suele serlo. Es de su naturaleza.

Así, tenemos el deber intelectual de ser sensibles. Estamos obligados a la amplitud, que en este caso es el simplísimo e inteligente acto de entender que otros se expresaban de otro modo y que, no obstante, expresaron al Hombre con la misma legitimidad que nosotros (esto de “la misma legitimidad” es concesión que les hago a ustedes; debí decir “mucho mayor” y agregar que nosotros somos simulacros de hombre y que nuestros productos no pueden ser sino parodias, versiones degeneradas de la realidad. Octavio Paz dijo que algún día nos llamarían “los locos”; Paz no entendía: si acaso dejamos que haya algo después de nosotros, nos llamarán “los imbéciles”, aunque la mala fe con que actuamos más bien hace presumir que nos designarán con una palabra más fuerte). El inteligente acto de quitarnos de en medio (¿no criticamos hoy los tiempos “oscuros” en que la gente —hoy se lo achacan a la Iglesia solamente, y la intención de los correspondientes atarvanes es clara— creía que la Tierra era el centro del Universo?) y ver. El de entender que somos otros más (tal vez los de menos: el síndrome de Down en dimensión global).

De modo, pues, que otros hombres eran hombres y se expresaban como hombres y hacían la poesía que correspondía al “estado del arte” en su época. De modo, pues, que la poesía que conocemos, la que nos queda, era “la de vanguardia” en su momento. Habla Perogrullo, pero sea bienvenido: cualquier poema que leamos fue, en su momento, el último que se hubiera escrito en el mundo. A su manera, pues, el más moderno. Y si era bueno, ni qué decir. Así que la antología cuidadosamente elaborada por los “viejitos” nos pone frente a los logros de un montón de muchachos que, si algo pretendían en la vida, era mostrar sus diferencias con los

poetas anteriores: poner en evidencia que los poetas eran ellos y no aquéllos. Y la moda cambió por otra moda y aquí estamos nosotros repudiándola.

Cincuenta años después de escritas tus palabras, ya eres parte del pasado. Thomas Mann está más cerca de Homero que de nosotros. Roberto Bolaño (tuve el privilegio de leer diez páginas suyas) es uno de los nuestros: para entender la literatura, debemos comenzar por él. Cómo no, muchachos. En alguna de esas reuniones en que se juntan pájaros de todos los plumajes alrededor de un águila, que en este caso era un músico de primera fila, cierta ave del paraíso, o sea una señora sumamente distinguida y culta, abordó al maestro y comenzó a —como decían hace algunos años los periodistas literarios— “asediarlo”: “Maestro, ¿y usted qué opina de Bliss?, Maestro, ¿cómo le parece el *Cuarteto para el fin de los tiempos*?⁴, ¿y Glass?, ¿y Perico de los Palotes (nacido en 1970, por cierto)?”. El músico soportó estoicamente la primera parte de la cantilena, pero después reaccionó: “Ay, señora, yo veo que usted, por andar por las parroquias, no ha entrado a las catedrales”. Por supuesto. Y Eduardo García y muchos de nosotros, por presumir que nuestra tradición está llena de laureles aposentados, seguimos creyendo que la alternativa se encuentra en parquecitos de barrio y esquinitas de matones y no en edificios que sobresalgan con sentido.

El resumen es simple: la poesía está en todas partes. Volviendo a Perogrullo, la poesía está en todas las partes en donde haya poesía. Para llegar a ella, tendremos muchas veces que superar la barrera del lenguaje (cambiar de moda mentalmente). Si alguien viene a decir que el Quijote no vale la pena porque su lenguaje... ¡es anticuado! (siglo XVII, diremos más técnicamente, aunque en realidad lo aprendió en el XVI), tranquilamente podremos tildarlo de imbécil o despacharlo a patadas (por temor a uno de los caprichos de quinceañera de la Corte Constitucional no propongo una fórmula más útil y que todo el mundo, menos ella, compartiría, salvo si se dijera que se trata de un feto). Y esta decisión es justa y necesaria porque no cabe que nos comportemos ante la literatura como no nos comportamos en la vida ordinaria, donde al llegar a otro país nos preocupamos por saber la jerga y al conocer a otra persona aceptamos su idiolecto. Jergas, idiolectos, lenguajes de época: éstas son las minúsculas barreras que debemos trascender para tratar con un viejo poeta y encontrar, sin duda, dos o tres cosas... Hoy en día se llama a esto “tolerancia”; el vocablo contiene un montón de degradaciones de todos los órdenes, pero let it be. Cada paso de la poesía es un momento que no se volverá a dar porque no se puede repetir.

⁴ *Quatuor pour la fin du temps*, obra de Olivier Messiaen (1908-1992), compuesta en un campo de concentración nazi en Silesia.

Todo lo anterior, para nada, o para poco. Para llegar a un poeta “olvidado” (pero respecto del cual “olvidado” equivale a “ignorado” e “ignorado” proviene de “ignorancia” —y además supina—): Alberto Ángel Montoya (1902-1970; la indiscutible raigambre antioqueña de los apellidos de este aristócrata bogotano tendrá que investigarla otro) da cuenta fiel de la Bogotá de su tiempo. Los puritanos idealistas y los interesados en la defensa de la virginidad de sus ancestros encuentran aquí la demostración de lo contrario. No eran sólo las grandes fiestas y las vistosas carreras de caballos, sino también sus aparatosos interludios y remates sexuales, y en ellos Ángel era toda una estrella. No se requiere la crónica escandalosa ni la biografía: su poesía lo atestigua. Obvio: la humanidad es una sola. ¿Valdrá la pena ahondar en su pedante y lamentable —decimos ahora, desde los tiempos más tristes de la esclavitud— afirmación de que los verdaderos caballeros jamás trabajan, o en la siempre actual pregunta, al entrar a algún café de alto coturno, de si no habría por allí algún ministro que le pudiera servir un whiskicito? En una de las pocas fotos supérstitas lo vemos con traje de jinete —era jugador de polo, que le costó la mitad de la vista— y perrito de raza al brazo. Alguna de esas cabalgatas pudo desembocar en el lugar donde ocurrieron los hechos que años después, en el choque de la memoria contra la brutalidad de la economía, harían brotar su hermoso “Cécil, van a talar el bosque. Un día/florecieron tus manos en la ausencia/de la luz que tu mano resumía”. ¿Cécil? ¿De quiénes celebérrimos era o había de ser esposa y madre esta Cecilia? (porque estén seguros de que, si eran ministros los llamados a servirle el whisky, no eran panaderas las destinadas a entregarle sus carnes).

Pero olvidémonos del centauro antioqueño-bogotano y centrémonos en el poeta. Importa mucho tener presente que, al parecer, también pintaba. Confieso y, de verdad, deploro mi ignorancia en este punto. Si hoy me hiere la necesidad de conocer un cuadro, es alguno de Ángel. En Internet hay un par de cosas —dos mujeres— bellísimas: ¿eran suyas? (me refiero a los cuadros; el resto lo doy por sentado si el pintor era él). Llegó a hacer un autorretrato. Este cuadro aparecerá después, coprotagonista, antagonista en cierto modo, en uno de los más orgánicos y sólidos poemas de Colombia: “Solo”. Un viaje de regreso, un hermano espiritual de “Elogio de la sombra”, de Borges. Un acto de conciencia. De conciencia. El sibarita, ciego, frente a un cuadro que no ve pero que “sabe” (acto de fe: ¿seguro que está ahí? Bueno: lo toca, es posible que lo recorra con las yemas de los dedos en sus noches de veinticuatro horas) que lo “ve desde el muro”. Un poema donde el tiempo se hace tangible en el oído: esta vez, los trenes de alguna estación cercana. “El tiempo es hoy la fuga de los trenes que pasan”. El retrato le importaba. Sentía su presencia. Había sido su primer acercamiento de fondo a sí mismo. Después, ciego, lo tendría de compañero. De

“alter ego” a sus espaldas, como aquel reptil de San Agustín que seguramente no le interesó conocer porque, a fin de cuentas, era cosa de indios, y él un caballero español, y hasta inglés —como sus caballos—, que nunca salió de Colombia pero tenía aquí su enclave.

La poesía de Alberto Ángel Montoya —es una respetuosa opinión— no alcanzó su mayor expresión mientras el poeta no comenzó a sentir la herida del tiempo. Hasta entonces había sido un versificador correcto e interesante por cuya lectura nadie podrá considerarse estafado. Sus sonetos, por ejemplo, responden en general a un desarrollo clásico; de entre ellos sale la única pieza que Andrés Holguín recogió en su antología —que sólo se equivoca, y de fondo, con este poeta, comenzando por ese poema, y con Julio Flórez, que merecía un oído menos abierto al qué dirán—: uno de los sonetos al amor. En otra ocasión (“Elegía de los pinceles”⁵) se desgrana en una andanada de memorables decasílabos. No le falta el romance bello aunque escabroso (“La niña de las naranjas”), y su alejandrino canta con un ritmo impecable. Abundan —para escozor de algunos— las alusiones a la prosapia y la “clase” (alta, por supuesto). Me pregunto si esto, que representa su propia vida, la de su biografía, no tiene tanta legitimidad como “Un hombre pasa con un pan al hombro...”, de Vallejo⁶, y mucha más que extensos, interminables y moralmente inadmisibles pasajes del *Canto general* y otras gracias de Neruda, sólo que desde los años sesenta decidimos que esa perversa y eternamente equivocada masa disfrazada de entelequia que se denomina Pueblo y que los demagogos —y esa colcha de retazos que llamamos Constitución Política, que es lo mismo— hacen pasar por Dios era la fuente de toda verdad y el único modelo del auténtico Arte, y el tetranomio Marx-Stalin-Mao-Gulag (con metástasis numerosas que hoy rigen los grandes organismos internacionales) la única Salvación. En fin: lo cierto es que con ese fenómeno —el de la clase alta— tendremos que convivir mientras tratemos con Ángel: allí están sus amigos, sus muertos, sus amantes, sus diversiones, sus intereses y sus recuerdos de la existencia, más los harapos de la vida con los que finalmente se para frente a la muerte como un hombre cabal. Si las oportunidades no le alcanzaron para adquirir “conciencia social”, ya es algo tarde para remediarlo, como no lo es para gozar de su poesía. Perdonémosle, pues. Perdón: ¿qué dije? ¿Perdonarle? ¿Me encuentro de pronto en la actitud que censuraba al principio de este escrito? ¿Acaso nosotros, enanos, tenemos algo que perdonarle a un buen poeta? Ese cuentico de andar mirando con aire compasivo

5 Éste y los demás poemas aludidos pueden encontrarse en la colección *Poesía Rescatada 1. Alberto Ángel Montoya*, referenciada en las obras citadas.

6 En *Poemas humanos*.

a nuestros predecesores, que con la mayor frecuencia nos superaban en todos los planos —salvo en el del conocimiento de nuestro tiempo, por supuesto—, ya debería estar mandado a recoger. Que ellos nos perdonen a nosotros: que se apiaden, desde el polvo en que los pisamos, de nuestra ignorancia y de nuestra estupidez, las de nosotros, hombres de casi una sola dimensión que consideramos que un artículo como este sólo es bueno si ha cumplido con veinticinco normas metodológicas, aunque no contenga nada aparte de eso. El hecho de que usaran otro lenguaje y amaran otras cosas los hace distintos, pero no inferiores: que palabras y temas queden atrás, se explica fácilmente por la inevitable ubicación temporal del arte, que es, por supuesto, la misma del hombre: la de Nezahualcóyotl, la de Homero, la tuya, la mía. Pero quedar en la historia y no en el presente no supone ninguna inferioridad, aunque esto último constituya una gran ventaja por un pequeño lapso de tiempo.

Y en su pequeño lapso de tiempo, Ángel Montoya alcanzó a sentir y decir la desaparición de otro pequeño lapso de tiempo y la cercanía de uno mucho más largo. Antes había tenido la noción de un pasado, y así cantó, por ejemplo, a sus abuelas desde esa posición ingenua que en realidad no encerraba cosa distinta del sentimiento de la prosapia, tal vez teñida de alguna no muy convencida nostalgia moral. Otra cosa fue cuando talaron cierto bosque —sin duda sabanero, porque este era su mundo—. Antes de “El bosque”, las reminiscencias femeninas de Ángel Montoya casi nunca pasan de evocaciones sexuales de carácter epidérmico. Pero aquí el tiempo comienza a significar lo irrecuperable; es decir, la vida. Hasta ahora, uno ha recorrido a vuelapágina su obra, seguramente diciendo “Está bien, pero... Está bien, pero...”. Y entonces el ritmo de la lectura se vuelve lento. La materia se dificulta, se adensa. El poeta ya no está en la cancha de polo ni en el baile de gala ni en la lujosa intimidad. Éstas y las demás cosas “de clase” comienzan a aparecer en la incertidumbre y el desgarramiento de la memoria. Hay que leer dos veces el verso y el poema. No hay un presente: las cosas que fueron, con su facilidad cotidiana, se presentan como lo que nunca podrá volver a ser. El lector tiene que acomodarse a ese salto de lo inmediato a lo mediato y de lo actual a lo perdido e interpretar las palabras del poeta. El poeta que nos interesa, el verdadero, nace en este momento después de un largo período de preparación. Después, digámoslo con todas las letras, de estar consagrado como poeta. Porque una cosa es la poesía bien escrita y otra la buena poesía. Una la poesía que “la gente” admira y otra la poesía que es (cualquier parecido con el entorno literario del país que olvidó la preeminencia de *La vorágine*, novela “local”, “novela de tesis”, es mera casualidad).

Tres momentos: “I. Preludio de la hoja” (tercetos endecasílabos encadenados), “II. Intermezzo del leño” (tercetos dodecasílabos monorrimos) y “III. Fuga de

la raíz” (tercetos alejandrinos encadenados). En la primera se presenta el hecho recordado. En la segunda, el hombre que recuerda: él y su meditación nostálgica, y hay un contraste permanente entre presente y pasado —presente que es “este instante”, la soledad del “hoy” desde donde se escribe—, y ahora las hojas que modulaban un nombre arden en la chimenea pero siguen modulando el nombre ceceante: “... un vasto perfume/de pinos talados la ausencia resume”. Es otro sentimiento: lo que pudo haber sido un devaneo se ha convertido en una presencia esencial, pero presencia de esas que sólo existen en la dimensión de ausencia del espíritu. ¿Me logré explicar? Entonces lo digo de otro modo: es nuestra relación con los muertos, que de paso incluyen “lo muerto”, lo irrevocablemente perdido. Una pequeña digresión: ¿hasta cuándo dura una familia con punta de raza? La respuesta es simple: hasta la muerte de la punta de raza. Hasta entonces todos, muertos, pero vivos, están sentados alrededor de la mesa, que palpita en la memoria del único sobreviviente. Los datos “objetivos” de los certificados de defunción son relativos para el alma. La digresión no es insensata: el asunto a que se refiere ya volverá en “Solo”.

Cecilia —Cécil—, desde el tiempo, controvierte al donjuán que no supo ser hombre a tiempo y al hombre que no supo calar en su propio corazón y ahora es “Solo”: “Fuiste tú tan tuya que nunca supiste/cómo era mi alma de tuya y de triste”. La mariposa que en la primera parte era el sexo de Cécil (“porque encontré la negra mariposa/del invierno en tu sexo detenida”), ahora es la polilla premonitrice (“Súbito en la estancia de rancia patina,/negra mariposa su sorpresa endrina/sarcástica posa contra la cortina”) que habla de cosas tan distintas que el conocimiento fracasa de golpe (“¿Te acuerdas? [...] El bosque [...] La umbría oportuna./Pero, ¿en dónde aquella mariposa bruna?”). ¿Cuál de las dos está presente ahora: el sexo o el anuncio? Contra el primer pasaje entusiasmado, el segundo pasaje lúcido ante lo irrevocable, que a su vez está abierto hacia la muerte porque la prefigura, como prefigura el gran poema que contiene exactamente esos temas (“[...] yo estoy solo [...] solo [...] Y el viento está solo./Yo estoy solo, Cécil [...] Vanamente solo”).

La tercera parte arranca con una visión impresionante: la de la conciencia de un hombre viejo. ¿O sólo la de un hombre consciente? Hay que leer más de una vez este par de versos: “Raíz de tantos siglos para una primavera./ Un hombre [...] Y tanto tiempo devolviéndose en él”, y tendremos la percepción a que me refiero. ¿Para quién que peine canas, o que ya no las peine, por calvo, la vida vivida no es una marejada que lo ahoga? (haber vivido no es cosa de todos los días). El tiempo que se devuelve en nosotros: la memoria, siempre viva (Borges: “una dulzura, un regreso”; que es la inminencia de la aprehensión del Sentido). No es un regreso real para la ciencia y el derecho, pero es mucho más real que

lo real, según lo declara el alma. Y una afirmación problemática: “No más un hombre: el cuerpo su alma verdadera [...]”. Esa alma que en realidad es cuerpo —función adaptativa, materia— también la encontramos en Jorge Guillén. ¿Vale la pena trazar diferencias entre las visiones de estos poetas? Después del aserto “No más un hombre”, no parece que valga la pena: ambos hablan de una existencia en que lo trascendente ya es inmanente y la eternidad se hundió en el tiempo.

Tres fases, pues: el tiempo que avanza, el tiempo que se remansa y el tiempo que se devuelve. El hombre que actúa, el hombre que recuerda y el hombre que avanza sólo hacia la muerte y sólo con lo vivido, con lo sido. Que avanza solo hacia la muerte y solo con lo vivido, con lo sido. Solo.

“Solo”⁷, poema alejandrino, envolvente y convincente, muy lento en su marcha acentual, de rima asonante y por esto más libre de “ataduras” que el resto de la obra de Ángel, tiene tres secciones: las extremas dominadas por la rima o-o y la central, por la a-a. Aquí el poeta tocó su propio techo. Para concentrar la lectura, dejo en el tapete la hipótesis de que seis versos no le harían falta y la sugerencia de que lo deterioran: los 27 a 30 de la primera sección (“si al octollante ritmo” hasta “y con ellos las lámparas”) y los 6 y 7 de la segunda (“que lo superfluo esconde” hasta “y el gesto único y propio”). Sin embargo, algo se hubiera perdido con su falta —un cuadro de época y una opinión de clase que al mismo tiempo es un aserto moral de fondo—, y mi comentario tiende más bien a destacar que, en sus respectivas posiciones, alargan las cláusulas en que se encuentran y les quitan la rotundidad que este breve poema extenso necesitaba.

La primera sección⁸, poema completo de por sí, es una introducción donde mediante cinco símiles consecutivos de construcción anafórica, un giro coloquial, una hipérbole y una declaración repetida, el poeta presenta su estado de soledad. De estos elementos, dos se destacan por su rareza. El primero, imposible para la Física, es acorde con la memoria, cuya esencia describe: “[...] el reflejo rojo/que después de la lumbre postrera y ya en la noche, / por un raro espejismo tiembla aún en el pozo”. Esa tardía pincelada en la sombra toca,

7 Texto tomado de *Hay un ciprés al fondo (Poemas)*. Bogotá: Editorial Minerva, 1956. Se reproducirá completo a pie de página debido a la dificultad de conseguirlo.

8 “SOLO / A doña/ Enriqueta Montoya de Ángel /In/ Memoriam./ 1938./ I/ SOLO como el silencio de una vasta llanura/ por donde nadie pasa. Como el reflejo rojo/ que después de la lumbre postrera y ya en la noche,/ por un raro espejismo tiembla aún en el pozo./ Solo como el misántropo a quien le mata el frío/ del invierno su perro. Como aquel hombre sordo/ que entra en las catedrales y mirándose a solas/ comienza de rodillas su ruego silencioso,/ en tanto que se escuchan sonoramente bellas/ y unánimes, las voces del órgano y los coros./ Solo como yo mismo. Y yo no sé de nadie/ que como yo en el mundo haya estado tan solo.// Hoy me he quedado solo. Humanamente solo” (13).

creo, a un lector sensible, así como al insensible que ya es viejo: la vida pasada se va quedando pegada en nuestras paredes contra toda evidencia. El segundo parecería negar al poeta ciego: el epítome de la soledad no es la falta de imágenes, sino la de sonidos en presencia de la luz —de la visión—: todos ven al sordo que, por no oír, se reputa solo mientras la vida bulle a su alrededor, y se arrodilla en medio del silencio “en tanto que se escuchan sonoramente bellas/y unánimes, las voces del órgano y los coros”. Potente imagen: cuando entró en el templo, tuvo el coro —arquitectónico— sobre su cabeza y enseguida lo dejó a su espalda y, derivando entre las sillas vacías, no pudo advertir su actividad, que era puramente sonora. Extrañamiento, pues: destierro del mundo acústico, que es destierro del mundo real en la medida en que los sentidos restantes no forman una imagen fehaciente de él. Las paradojas de ambos símiles ya anuncian la forma de expresión por pares de opuestos con que arrancará la sección segunda. Los ideólogos de la izquierda declararán a continuación la pequeño-burguesía de unos versos “socialmente inconscientes” que sublevarían al Vallejo de “Un hombre pasa con un pan al hombro...” (aunque, sin duda, el de “He almorzado solo ahora [...]” tendría que callarse): “Solo como yo mismo. Y yo no sé de nadie/que como yo en el mundo haya estado tan solo. // Hoy me he quedado solo. Humanamente solo”. Estos tres versos finales son hiperbólicos, pero ¿podemos pedirle a un poeta que antes de hablar “mida” su condición con la ajena para que sólo diga palabras matemáticamente exactas? No: la conducta es inexigible; nos llevaría a los territorios del cálculo integral y no a los de la poesía. La ponderación conduce, simplemente, a declarar el estado de profunda soledad en que se desarrollará el resto del poema. La sección tiene un carácter definitorio. No es la llegada súbita de ese estado: es la súbita consciencia de su ocurrencia.

Ejemplo de rima asonante en “a-a”: “infancia”. También nos sirve “alma”, si la necesitamos. Hay mil palabras más, por lo menos. Pero estas dos, notorias y típicas, representan además el comienzo y el fin del tramo espiritual que comprende la segunda sección¹⁰. Nos encontramos la primera de ellas (a cuyo mundo se remontará el poeta) en el cierre del primer dístico, exactamente el lugar que corresponde, ya que todo el aparte inicial de la sección es una construcción

9 En *Trilce*.

10 “II / Se poblarán mañana los desolados muros/ de esta mansión antigua que vio crecer la infancia./ Un andar apremiante de urgidas ambiciones/ despertará del ocio las severas estancias,/ cuya quietud mortuoria vigilan los retratos/ que hasta ayer presidieron las íntimas veladas./ Será labranza el bosque de los loados pinos/ donde corrieron niños y se sombrearon canas./ Máquinas de modernos engranajes ruidosos/ ocuparán los viejos pesebres y las cuadras/ de los caballos raudos y los ganados lentos/ que llegaron un día de las Islas Británicas./ Reflejará la acequia molinos y turbinas,/ y el agua que fue nube será espuma mecánica./ —La acequia soledosa cuya sola presencia/ hizo el cielo más puro e hizo más dulce el agua—” (14).

antitética donde un término de uno o dos versos apunta a un futuro prosaico — temporal— y el siguiente al pasado remoto —intemporal, como además se verá en otro plano—. Ahora bien: la cláusula “esta mansión antigua que vio crecer la infancia”, con su infinitivo, se ubica ya en la línea del tiempo y, por ello, en la vida amenazada en la propia raíz. Cabe preguntarse —pero la inquietud no tiene más trascendencia que el antojo de atar un par de cabos— si ese “bosque de los loados pinos” no será el mismo de Cécil, y la loa, la de Cécil misma en “El bosque”. Los pares futuro-pasado revelan la precariedad del mundo y el yo y el camino hacia la muerte. De hecho, es claro que ya gran parte de la vida vivida se sostiene sólo en la frágil memoria del que envejece. Las imágenes tienden a mostrar la victoria de lo utilitario sobre lo “poético” y hasta “gratuito” (de estos dos rasgos brota el carácter “relativo” del tiempo que “era la vida entonces”, para rematar brutalmente en el agua —versátil siempre, como cosa esencial que es—, que de haber sido “nube” pasará a “espuma mecánica”, pringue, mugre en la ropa). El aparte cierra con dos versos paralelos de igual sentido aparente: “—La acequia soledosa cuya sola presencia/ hizo más puro el cielo e hizo más dulce el agua—. ¿Vale mi declaración? Formalmente, la duplicación sería una forma admisible de rematar un conjunto de cláusulas; lo es en la poesía clásica, siguiendo el espíritu de la octava real o el del soneto inglés. Pero, invadiendo — por lector— los predios del lector y usurpando sus fueros, me atrevería a decir que la duplicación —que es énfasis— no se da aquí, y que estos dos versos de aparente uniformidad encierran los mismos contrastes de todo el aparte. En los términos del DRAE, “soledoso” vale tanto por “solitario” como por “nostálgico”, y ambas acepciones apuntan a situaciones pasadas de compañía y de existencia; por tanto, de ser justa esta interpretación, la estructura contrastante del dístico se mantendría aún aquí: futuro-pasado. En todo lo anterior está presente el tiempo en su forma más dura: el principio y el final, la vida —la que concibo: la mía— y su derrota —otros que ni siquiera la ven, que simplemente llegan y actúan, como si fueran los primeros, en lo más hondamente mío—. El sinsentido, pues: el cuestionamiento absoluto. La declaración pragmática de que yo y lo mío nunca fuimos. El cero. Y el infinito¹¹.

El sentimiento de la muerte personal desaparece por un momento¹²: ahora hay un giro radical hacia imágenes del pasado (donde estará también la muerte como presencia; como autora, no como amenaza: como responsable del paso de “un tiempo relativo” (que por lo mismo no es tiempo) a la propia temporalidad.

11 La coincidencia con el título de Koestler no es casual.

12 “Era la vida entonces un tiempo relativo/medido por los nombres sin rumbo y sin distancia./ Era la vida un nombre sobre todos los nombres/ y lo acalló la muerte. La muerte: una hora exacta./ El tiempo es ya

Es interpretación suponer que se referirá a la muerte de su padre (pero hablará de la madre viuda —“enlutada”—, a cuya memoria dedica la obra). El elemento “moderno” (la brutalidad del presente) lo ponen los trenes, que serán mencionados cinco veces entre este aparte y el siguiente; pasan, y por lo mismo se identificarán con el tiempo que transcurre. Los “nombres sin rumbo y sin distancia” describen bien el entorno inmediateista de la niñez: seres que “están” en el mundo “dado” que no se cuestiona y que no tiene fisuras (“[...] vivir es un acto de estar, puro”, dice Quessep)¹³. Plenitud espiritual en la que no existe la noción de su amenaza. A la luz del conocimiento ulterior, el pivote de ese mundo (de esos “nombres”) era un solo individuo, que es el que desaparece y abre la vida a la temporalidad (terminará envuelto en las imágenes del nombre y los trenes). Todo esto explica el fundamento de esa marcha hacia atrás; el “hecho” (la muerte del “nombre”) clausura la infancia. Así que la “hora exacta” es simplemente la antítesis del “tiempo relativo”: esa muerte inicia el “conteo”, que es absoluto, mensurable, finito.

Hay una frase incompleta y muy dicente por lo que le falta. Se requiere calar un rato en el poema para percibir sus alcances. “El tiempo es hoy la fuga de los trenes que pasan./ También ayer pasaban, pero algo me traían/ los trenes en la noche filial [...]”. La métrica no dio para decir “algo me traían esa vez”: una sola, la hora exacta. No es que lo hubieran traído siempre: siempre habían pasado, pero era en las épocas del “tiempo relativo”, en la intemporalidad de la infancia, cuando las cosas que pasan de largo no se asocian con transcurros, con la duración, sino que son acontecimientos (el tinte temporal de esta palabra es tan fuerte, que más valdría decir “elementos”) en medio de la quietud, de la beatitud, de eso que llamamos inocencia y en realidad es ignorancia, virginidad, y parte de ella y del paisaje. El tren, como cosa que pasa, todavía no ha llegado a la condición de símbolo del pasar: es un sonido de las mismas horas de los mismos días y noches de la misma vida de siempre: parte del mismo paisaje del tiempo relativo. Para la transición falta la hora exacta, que de “misma” no tiene nada y que inicia el conteo, que es regresivo. Es elocuente la variación que ocurre en el pasaje, un encogimiento del tema que lleva al lector de lo universal a lo particular, acorde, por lo demás, con la marcha de la conciencia en el tiempo y

el recuerdo de ese nombre perdido./ El tiempo es hoy la fuga de los trenes que pasan./ También ayer pasaban, pero algo me traían/ los trenes en la noche filial que inauguraban/ la llegada del coche por los amplios jardines/ y mi brazo al encuentro de la madre enlutada,/ si al octollante ritmo de la trotal pareja/ resonando en el patio de losas centenarias,/ entre un aullar de fieles mastines expectantes acudían los siervos, y con ellos las lámparas./ Era la vida entonces un tiempo relativo/ medido por un nombre sin rumbo y sin distancia./ Era la vida un nombre y el alma en ese nombre/ cuando llegó la muerte. La muerte: una hora exacta” (14-15).

¹³ “Canción para el final”, en *El ser no es una fábula* (77).

con la concreción de los afectos. El aparte comienza diciendo “Era la vida entonces un tiempo relativo/ medido por los nombres sin rumbo y sin distancia”, pero preludia su final con las palabras “Era la vida entonces un tiempo relativo/ medido por un nombre sin rumbo y sin distancia”. Y remata —y aquí está la aparición del espíritu, hasta entonces inédito, sofocado por el cuerpo—: “Era la vida un nombre y el alma en ese nombre/cuando llegó la muerte. La muerte: una hora exacta”. Una hora exacta es un corte abrupto, una extinción: “un empujón brutal”¹⁴, en las palabras de Miguel Hernández.

Unas explicaciones. ¿Por qué “noche filial”? Porque el hijo se acerca a recibir a la “madre enlutada” (el brazo que se extiende hacia ella y la mano que luego se alargaría en el vacío en busca del retrato son imágenes hermanas y de ninguna manera accidentales) en la noche donde comenzará a correr el tiempo. Dos neologismos frustrados en uno de los pasajes que indiqué como accesorios: “oc-tollante” y “trotal”. El primero, posiblemente de intención galicista en uso lato (“jante”) se refiere a los ocho cascotes de las dos bestias que arrastran el coche en que llega “la madre enlutada”; el segundo, a la obligación laboral de las bestias: trotar. Pero el “si” da a entender una condición usual, por lo que cabe pensar que la madre estaba enlutada de tiempo atrás y que la “hora exacta” fue la de su muerte (el poema está dedicado a su memoria) y no la del padre. Pero los aspectos biográficos no importan de cara al sentimiento de soledad: éste tiene su propia vida y consiste en la extinción de los seres esenciales.

De manera que sobreviene la lucidez, contenida en el tercer aparte de la sección¹⁵. Dos cosas de todos los días (“familiares”) conducen a la extrañeza, al extrañamiento. Hay una pretensión de recogimiento, de vuelta al propio ser: la necesidad de la mayor soledad. Sorprende que ésta deba llegar más allá del alma, hasta eliminar el ser subjetivo para encontrar al ser que se recuerda y que es todo: hundirse en “el nombre”. Abierta “la familiar ventana / que da sobre los bosques de pinos familiares” (y el adjetivo “familiar” no se agota en la indicación de un derecho de dominio, sino que incursiona en lo entrañable), la paradoja: “azul está la noche, siniestramente clara”. ¿Siniestramente? Claro: porque su transparencia permite ver los hechos pasados y alumbra los presentes. En la expresión paradójica, la claridad del cielo revela la oscuridad del destino y la

14 En “Elegía”.

15 “Por sentirme más solo con el alma y el nombre,/ abro con manos lentas la familiar ventana/ que da sobre los bosques de pinos familiares,/ y azul está la noche, siniestramente clara./ La noche azul. La noche. Y un tren que llega y parte./ Por sentirme más solo le digo adiós al alma./ La noche azul. La noche. Y un tren que va a lo lejos./ El tiempo es ya la fuga de los trenes que pasan./ ¿Qué hora será en el mundo?/ El viejo jardinero/ por el jardín en ruinas cruzó como un fantasma”(15-16).

profundidad de la tragedia personal. Con razón, más adelante, las estrellas serán “inhóspites”.

El aparte es una especie de ritornelo y un conjunto de variaciones que pierde sentido cuando se explica desde la preceptiva y no desde la música. Comienza con el apetito “Por sentirme más solo con el alma y el nombre [...]” que abre la ventana y se encuentra con esa noche azul, que será mencionada otras dos veces. Sigue con “un tren que llega y parte”, y entonces viene la necesidad de la mayor soledad —hundimiento en “el nombre”— a que aludí más arriba: “Por sentirme más solo le digo adiós al alma”, y entonces hay “un tren que va a lo lejos”. Y termina con una descripción fenomenológica de la conciencia madura: “El tiempo es ya la fuga de los trenes que pasan”, una declaración de estupor después de haberse hundido en la intemporalidad de “el nombre” (que en realidad hace parte de “el tiempo relativo”) y regresar nebulosamente a esta prisión (“¿Qué hora será en el mundo?”), y con un portazo apenas susurrante: “El viejo jardinero/ por el jardín en ruinas cruzó como un fantasma”. Adviértase: estos hermanos desuetos, el jardinero viejo y su jardín en ruinas, son la antítesis de la frescura y la vitalidad del cortejo de la madre que regresaba: “al octollante ritmo de la trotal pareja/ resonando en el patio de losas centenarias,/ entre un aullar de fieles mastines expectantes/ acudían los siervos, y con ellos las lámparas”. La muerte: una hora exacta. La vida: un tren que va a lo lejos. Y uno: un viejo jardinero en un jardín en ruinas.

¿Qué falta? La confrontación consigo mismo, el regreso a la realidad inmediata, al yo. La tercera sección¹⁶ tiene como protagonista un cuadro que supongo que es un autorretrato del poeta como dandy y que, si no data de sus tiempos de juventud, los plasma. Su génesis —olvidémonos de la biografía— está ampliamente descrita en el poema: fue “por el año veintiocho” (1928) y la ocasión era las vísperas (“el alborear”) de un baile. El joven dandy estaba aprestando su dotación galante. En el momento había expectativa; es posible que una certeza que, como tantas certezas, naufragara poco después a pesar de todos los pronósticos y revelara por primera vez las posibilidades de la soledad y la desprotección, jamás imaginadas hasta entonces pero a la postre, tiempo después, reales con carácter duradero (“hace el lecho más frío la soledad del hombro”, verso del último aparte).

16 “III / Yo sé que hay un retrato que me ve desde el muro,/ muerto al ayer ya ido, vivo en la luz del óleo./ Apenas si es la estampa de un hombre en el momento/ de mirarse a sí mismo y encontrarse en lo hondo/ que lo superfluo esconde y en lo trivial se oculta/ si es único el talante y el gesto único y propio./ Un retrato sin arte, tal vez. —Vana academia./ Perfección sin sentido para el labio en esbozo—./Fiel y súbito trance de un momento en la vida/ por perpetuar la fuga del momento en el rostro” (16-17).

El cuadro es también una especie de conciencia extrínseca; una llamada desde el fondo del tiempo y un anuncio; y un retrato que no envejece ni se degrada mientras quien fue su modelo sí lo hace. Y otra cosa: se trata de una presencia muda al ojo actual. En efecto, el poeta no ve el retrato: “sabe” que éste lo “ve desde el muro”. Aquí, por desgracia, hay que apelar a la biografía —so pena de errar en materia grave, el crítico debe separar rigurosamente la vida y la obra del artista, pues el arte sólo en grado menor es un reflejo—, aunque el tono de por sí biográfico del poema lo justifica y lo justificará aún más en esta sección final: el hombre está ciego. En el cuarto aparte, verificará con el tacto la presencia del cuadro. Éste, entonces, aunque ahí presente, será una más de las tantas cosas que se recuerda, que sólo tienen la existencia virtual de la memoria.

Lástima no poder hablar ahora con Ángel para insistirle en la imperiosa necesidad de suprimir, antes de la publicación del poema, los versos 5 y 6 del aparte, no sólo porque conforman una cláusula de cuatro versos, o sea muy larga aunque no la más del poema, sino por la fuerza que les hacen perder a los dos anteriores, que a la vez completaban los dos iniciales, venían cargados y desembocaban en un término de plena significación: “Yo sé que hay un retrato que me ve desde el muro, / muerto al ayer ya ido, vivo en la luz del óleo. / Apenas si es la estampa de un hombre en el momento/de mirarse a sí mismo y encontrarse en lo hondo [...]”, porque, ni más ni menos, es este “encontrarse en lo hondo”, sin arandelas, el leitmotiv de los desarrollos que siguen. A la luz del retrato —a la luz de la conciencia de la existencia del retrato—, el hombre se confrontará consigo mismo y reparará momentos esenciales de su vida, con lo que habrá experimentado este enfrentamiento dos veces en momentos radicalmente separados: en el cuadro y en el poema. Pero el poeta —lo respeto: es su poema, no el mío— decidió agregar en este momento unas notas de intención que no lo son de hecho y, en realidad, desmentir o relativizar, reduciéndolos a biografía —arraigo que no requerían—, los versos citados. El dístico “que lo superfluo esconde y en lo trivial se oculta/ si es único el talante y el gesto único y propio” podrá ser una declaración de principios útil en otro sitio y hasta una autodefinición de Ángel como poeta, pero aquí no sólo no agrega sentido, sino que se aleja del que venía propuesto; el resultado es una frase de comprensibilidad por lo menos discutible: no aseguro —seré honrado: aseguro no— haber logrado reducir a términos lógicos en mi lectura lo que me sigue pareciendo un escape en una dirección imprevista e incompatible, todo en pos de una innecesaria declaración de alcances puramente autobiográficos, es decir, que no se extienden “hacia allá del yo”, y aquí ni siquiera cabe hacer la salvedad de Barba-Jacob sobre el “modesto pronombre” que encierra todo lo que somos, porque se trata de una digresión tan radical que ni siquiera conserva articulación gramatical con el

antecedente. En la siguiente unidad de cuatro versos y tres frases, una declaración de principios que ahora sí es importante y vale la pena. De hecho, explica que este poema esté escrito con rima asonante en lugar de perfecta. ¿Quién niega que la rima consonante es una exigencia de fondo incluso para el buen poeta, y una amenaza potencial? A veces se requiere librarse de ella. Pues bien, el retrato podrá ser “sin arte, tal vez”, pero, frente a la intención profunda (“Fiel y súbito trance de un momento en la vida/por perpetuar la fuga del momento en el rostro”), las exigencias formales o convencionales pasan a oscilar entre lo innecesario y lo despreciable: “—Vana academia./ Perfección sin sentido para el labio en esbozo—”. Para el cuadro importaba, y para el poeta importa, la intención: en ambos casos, “mirarse a sí mismo y encontrarse en lo hondo”.

Que la ejecución del autorretrato fue apresurada, lo demuestran las circunstancias dichas¹⁷. Cosa de minutos, trabajo impresionista: “perpetuar la fuga del momento” (el cuarto aparte jugará con estas fantasías temporales: “Yo pienso en el momento del labio, en el instante/ taciturno del ceño y el lapso de los ojos”). El resultado —los rasgos nerviosos— también está descrito: “La oreja interminada y a un solo rasgo el pómulo”. Antes ha prolongado la línea ascendente del sombrero de copa en “la vertical arruga del ceño adusto y fosco”. Y ahora llega a otro punto circunstancial que, a diferencia de los que censuré antes, no se pierde sino que se acumula: “Y la boca. La boca. La boca era el orgullo/ y el desdén: sólo el gesto. Y el gesto lo era todo”. ¿Todo? Bueno: su vida, en ese tiempo, era social y no profunda. Así que el gesto pesaba. Pesaba, por lo menos, al alborar de ese baile por el año veintiocho. Para gestos y declaraciones de principios, bien pudo haber quedado esta insinuación en lugar de la digresión que antes puse en entredicho.

Lo que sigue es vida no registrada en documento de la época —el cuadro lo es—; por tanto, las preguntas. Si bien recuerda el poeta su humor “caviloso” al “errabundo viento de aquella madrugada”, el retrato ya no puede informarle sobre el estado del alma en el momento pasado que lo motivó. Algo de fondo se perdió en el entretanto: algo, mucho, lo que se había recogido en el retrato, que era a su vez la expresión de una esperanza (la interpretación parece legítima), porque hay una oposición en los versos “—Bajo el ala sombría del nocturno

17 “De un lado la alta seda del sombrero se funde/ con la sombra en la sombra —tal un Rembrandt—. Del otro/ la copa en larga curva y en breve curva el ala/ cortan el gris austero que dignifica el fondo./ Traza sobre la frente su tácito argumento/ la vertical arruga del ceño adusto y fosco./ La nariz longilínea y el mentón insinuante./ La oreja interminada y a un solo rasgo el pómulo./ Y la boca. La boca. La boca era el orgullo/ y el desdén: sólo el gesto. Y el gesto lo era todo./ Al errabundo viento de aquella madrugada/ el cuello del abrigo se alzaba caviloso./ —¿Bajo el ala sombría del nocturno sombrero,/ al salir de aquel baile, cómo eran los ojos?—” (17-18).

sombrero, /al salir de aquel baile, cómo eran los ojos?”—. ¿Es la historia que se recoge en el penúltimo aparte?

En la segunda sección vimos que los dísticos contrastaban el remoto pasado —la infancia— con el futuro concebido como ausencia de quienes la vivieron entonces. Ahora, bajo el peso de la presencia invisible del retrato y el énfasis en las circunstancias de su elaboración, ese mismo contraste, ya no verso a verso, sino en bloque, se produce entre un pasado menos remoto —la juventud— y el presente, y sólo como conclusión del poema habrá un giro hacia el futuro personal¹⁸. Pero en este pasaje hay varios lapsos y un juego de espejos. Recordemos que el poeta había abierto “la familiar ventana” en la segunda sección: sigue abierta, y en ella, y en las “inhóspites estrellas”, está su presente. ¿Mira hacia fuera y por eso, más que por ciego, “sabe” que hay un retrato que lo ve desde el muro? El retrato (“muerto al ayer ya ido, vivo en la luz del óleo”) está quieto en un pasado menos remoto que la infancia, pero a la vez mira hacia otro pasado: los hechos, más cercanos a él, del “año veintiocho”, que forman el segundo lapso en ese triángulo punteado por el poeta, el retrato y los hechos de la memoria. El retrato es el que proyecta hacia éstos. Inquiriéndolo, el poeta se los encuentra vivos, ya no en la luz del óleo, sino en la de la conciencia. El retrato había quedado suspendido en ese “mirarse a sí mismo y encontrarse en lo hondo”, momento que ahora invade la actualidad, y el nuevo encuentro comprende tanto el estado de ánimo que le dio origen al retrato como los hechos lejanos que le dieron su temple. En esta luz, las aparentes fanfarronadas de donjuán se convierten en medio de contraste. Se menciona las “aventuras”, sí, pero éstas no constituyen el núcleo de la sección; o lo hacen en cuanto existe la conciencia de que su ocurrencia cambió la posibilidad del amor por un juego intrascendente y finalmente hastiado, y que lo hizo de un golpe y en una sola decisión fallida. Los dos versos finales del segundo aparte, entre guiones, quedan separados de la descripción del retrato e inauguran el relato de lo que éste comprende: “—¿Bajo el ala sombría del nocturno sombrero, /al salir de aquel baile, cómo eran los ojos?—”.

Entonces, es lógico que la siguiente referencia ya incursione en la soledad y que dos soledades del mismo hombre se encuentren de pronto: “Igual que en esta noche de inhóspites estrellas/ también bajo esa aurora discurrió el hombre

18 “Igual que en esta noche de inhóspites estrellas/ también bajo esa aurora discurrió el hombre solo./ Tenía la frecuencia de la mujer y el vino./ En su boca juntábase a los vinos el ostro/ de los besos. Las cenas. Las cálidas vigiliass./ Y en los besos el tedio, y el hastío en los mostos./ O un ambular a solas con la présaga noche/ y encontrar el presagio de la noche en el lodo./ Y las albas inútiles. Y la útil sentencia:/ todo perder se puede; todo, menos el ocio./ —Las mujeres caían como frutas malditas/ de sus almas suspensas a su sexo en rescoldo,/ y el día sorprendiolas al pie de su recuerdo/ avivando en sus labios la ceniza del gozo./ Sus ojos se quedaron, sobre el mundo, marchitos,/ como cuelgan las uvas que sobran en agosto—” (18-19).

solo”. ¿Vale la pena arriesgar un análisis del simbolismo de las estrellas, cuando éste habla del mismo modo a todos los sueños? Importa más advertir su adjetivo: “inhóspites”, que no acogen, es decir, ante las cuales somos extraños, deserrados; no podrán ser aprehendidas; no por el hombre solo que las menciona, pues ellas son parte del oro cuya suerte se cuenta más adelante (estrellas, oro físico, muchacha). Las “albas inútiles”¹⁹ tendrán, a pesar de su dirección aparentemente opuesta, alguna relación de sentido con el “goce estéril” de Barba-Jacob por su incapacidad de desembocar en estados y seres perdurables, todo a la luz de “la útil sentencia:/ todo perder se puede; todo, menos el ocio”, lema del dandy. El destino de las compañeras carnales vuelve como otro retrato sobre la actualidad del poeta: “Sus ojos se quedaron, sobre el mundo, marchitos,/ como cuelgan las uvas que sobran en agosto—.”.

Este recorrido le da sentido al verso inicial del cuarto aparte²⁰, donde el retrato ya no mira “desde el muro”, sino “desde el tiempo”, haciéndose por un momento parte de toda la materia de las reflexiones y del hombre que las alberga. Se diría que el verso “La noche pesa menos que el día entre mis manos”, en paralelo con “Elogio de la sombra”, de Borges (“siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas”, entre otros), expresara la libertad ante sí mismo que se deriva de disminuciones como la ceguera y la soledad, de manera que el hecho nuclear entre los recordados, la piedra angular de la forma de existencia elegida con desviación del centro, por fin es enfocado. Lo es primero el retrato mediante un acto de aprehensión material que fuera del plano simbólico es un acto de conciencia: “al retrato me acerco, lo limito y lo toco”. Enseguida lo es el instrumento elegido para vivir: en las palabras “este resto de alma que aún me queda del cuerpo” (una manera de afirmar, pragmáticamente, que el alma es cuerpo, función de la materia como en Jorge Guillén y que es recurrente en Ángel Montoya), porque la opción, en ese “año veintiocho”, recayó sobre

19 Véase el poema “El alba inútil”, fácilmente accesible en Internet.

20 “Y el retrato me mira. Me mira desde el tiempo,/ muerto al ayer ya ido, vivo en la luz del óleo./ La noche pesa menos que el día entre mis manos/ y al retrato me acerco, lo limito y lo toco./ Parece que el retrato me dijera en la sombra:/ fue al alborar de un baile por el año veintiocho./ Yo pienso en el momento del labio, en el instante/ taciturno del ceño y el lapso de los ojos./ La vida sonreía tristemente en la boca,/ pero el labio era joven. Y hoy la traición del rostro./ Y este resto de alma que aún me queda del cuerpo,/ preguntando a la vida por el amor y el oro./ Y amor, esa palabra baldía entre el tumulto/ de nombres que poblaron los labios orgullosos./ De nombres de mujeres inscritas para el sueño/ por el mentido rimmel y el fementido rojo./ Y aquella niña... Un día... —Tan cercana... Tan lejos—./ Era íntegra ella su melena de oro/ y la perdí a la noche: me la ganó un hermano./ Yo se la di sin lágrimas —era el menor de todos—/ y le enseñé que el oro sólo es para perderlo,/ y la perdimos ambos como se pierde el oro./ Y el retrato me mira. Me mira desde el muro./ Desde el solemne muro, sobre el diván tedioso./ Parece que el retrato me dijera en la sombra:/ ella estuvo esa noche mirándome a los ojos./ Y yo pienso alargando la mano en el vacío:/ mañana este retrato cómo estará de solo” (19-20).

los “bailes”, los “mostos” y las “albas inútiles”, y dejó de lado posibilidades de alcances humanos más complejos. Luego lo es una de ellas, todavía sin objeto determinado: “amor, esa palabra baldía entre el tumulto/de nombres que poblaron los labios orgullosos”, náufraga entre ese “día” que pesaba tanto y entre esas cosas que “fueron demasiadas”. Y al final lo es el lugar —el ser— donde los dos caminos se separaron: “aquella niña [...]”. Esta figura de una mujer nunca nombrada ni bien descrita, y evidentemente remisa a la voluntad del poeta, jamás una de sus conquistas y en cambio sí una herida que no llegó a cerrarse y que pesa, ronda en otro de sus poemas de relieve: “Búsqueda y hallazgo de la muerte” —injustamente tiznado como clasista por algún crítico²¹ debido a su tres por ciento de alusión al polo, que a su juicio ocupa todo el poema— y en varios más. Como en los versos de Barba-Jacob, “la Infantina huraña/ que era el postrer jazmín que daba un huerto”²². Estrellas, oro físico, muchacha, están asociados y se integran, de manera que las estrellas son inhóspites, el oro se pierde y la única mujer amada nunca fue compañera. Si “Era íntegra ella su melena de oro”, ya no se está hablando del metal ni de la mera belleza, sino de atributos morales, y por ende, de la carencia y la necesidad de estos últimos en el espíritu propio. En su hora, pues, el hombre fue incapaz de interpretar los signos (como lo muestra la actitud entre cínica y fatuamente pródiga que relatan los cuatro versos que siguen), y sólo con el tiempo, clavado en su muro (ahora “solemne”, y el adjetivo no es inane), llegó a entenderlos. Las referencias a la pintura se vuelven ansiosas. Al inicio de la sección, el poeta estaba dentro del campo visual del retrato, como si se tratara de una conciencia a sus espaldas, de una noción que hubiera adquirido de pronto. Al inicio del aparte, ese simple ver se convierte en mirada —la mirada enfoca, dirige la vista, es intencional: comunica y significa, establece contacto— “desde el tiempo”. En esta nueva irrupción y variación se mantiene el núcleo reiterativo: “Y el retrato me mira. Me mira [...]” y, como en la precedente, que vuelve en forma literal y desemboca en esa misma noche lejana, “Parece que el retrato me dijera en la sombra: [...]”. Las palabras tácitas del cuadro revelan el ápice de la vivencia evocada, el punto de divergencia de las dos vidas que eran posibles y el mundo que disolvió una opción cuyo error se manifiesta sólo al cabo del tiempo: “ella estuvo esa noche mirándome a los ojos”. De la única compañía verdaderamente admisible, plena, separada del “tumulto/ [...] / De nombres de mujeres inscritas para el sueño”, queda la oquedad. Más preciso: el sentimiento de oquedad, que comienza por su falta pero contamina todo el ser. Y la oquedad, a la vez, apunta a su expresión más

21 Rodrigo Zuleta: “Ángel Montoya o el hijo pródigo”.

22 En “Acuarimántima”, IV.

extensa. Y ésta ya comienza a pasar de potencia a acto, y cuando el poeta busca el cuadro físico sólo encuentra la certeza de su propia extinción. Buen remate de la parte dinámica del poema (si se permite el adjetivo) son estos dos versos, el segundo de una sintaxis vallejiana que se explica por la rima, pero no se agota en ella: “Y yo pienso alargando la mano en el vacío:/ mañana este retrato cómo estará de solo”²³.

El último aparte —cinco versos y medio— es un corolario al que quién sabe cuánto le habría hecho perder un alejandrino final puesto en lugar de ese heptasílabo que lo para en seco sosteniendo la rima. La ventana —tercera mención— sigue abierta a la noche, que ya viene cargada con las resonancias del vacío, la soledad y la muerte. En el extrañamiento del poeta, su propia vida de jolgorio ya es un asunto de terceros que no lo alcanza. El amanecer denunciado por la alondra no anuncia una luz que alumbre o caliente. Como en las espantosas visiones oximorónicas del Lázaro de Leónidas Andreiev, el movimiento entraña la quietud; la luz, la oscuridad; la vida, la muerte; el tiempo, la nada. Mejor citarlo en silencio:

Aún se abre la ventana sobre el jardín nocturno.

Lejos hay una urbe donde ríen los otros.

Del canto de la alondra cae a mi oído el alba

y hace el lecho más frío la soledad del hombro.

—Las albas son apenas prematuros ocasos—

Y hay un ciprés al fondo. (20-21)

El poema es desgarrado, pero el poeta evita mostrar el desgarramiento: lo da a entender. Habla en primera persona, y sin embargo elude muchas expresiones propias de la primera persona. Busca, tal vez, la expresión objetiva de ésta. Pudo multiplicar los míes, pero hasta a su madre la llama “la madre”. En últimas, un poema tan subjetivo es gramaticalmente mucho menos subjetivo de lo que cabría esperar. Confesión, sí, pero sin aspavientos, e incluso con reticencias: las imágenes más fuertes tienen un tinte impersonal. Como la vieja poesía nórdica, significa por hechos y actos visibles el mundo interior. El retrato es un persona-

23 Se debe advertir el exacto paralelismo entre estos versos y los dos finales del segundo aparte (nota 9).

je providencial: bajo su pretexto se da la interacción del hombre consigo mismo en ese momento de lucidez sin remedio. Hay algo silenciosamente brutal en el objeto inanimado que ve —y mira— sin ser visto, cuya presencia es más una certeza racional, cuya dimensión física se deja abarcar por un momento para después fundirse en el vacío. También lo hay en ese otro personaje inanimado: la ventana que después de abierta ya no se cierra y queda asomada a un universo que no pertenece al hombre.

Los efectos que he tratado de hacer notar en este escrito destacan más por la planitud de la rima. Ésta tiene dos aspectos: su clase y sus especificaciones. Lo primero: el carácter asonante. La rima consonante ofrece objetos nítidos a la conciencia: blancos que nuestra alerta ve concurrir, que llaman su atención y a los que se dirige. La asonante, en cambio, tiene un efecto subliminal y por eso mismo envolvente: genera atmósfera más que ofrecer blancos, se convierte en trasfondo, en fundamento. A su manera, siendo más simple, es también menos elemental, primaria y sensorial que la otra. La rima consonante juega, la asonante discurre: sus contornos son redondeados. En “Solo” se especifica en apenas dos presentaciones monocordes: o-o, a-a, o-o, según las secciones. La primera es oscura, pesante, y refuerza el sentido de las secciones que soporta. La segunda es tajante por lo abierta y sirve para sostener el paso de la luz de los recuerdos infantiles a las manifestaciones iniciales del sentimiento de la temporalidad. El verso elegido es igualmente adecuado al asunto: como lo demuestra la lectura del buen poema que también es “Búsqueda y hallazgo de la muerte”, no comentado aquí, el otro verso mayor tradicional, el endecasílabo, tiene demasiado nervio, demasiada agilidad para tratar el recogimiento. El alejandrino, con su prosodia par e isométrica, máxime con la larga distancia entre acentos que hay en “Solo”, se ajusta a la necesidad de quietud de estas reflexiones terminales. Para Ángel Montoya no había otras opciones en materia métrica. Su generación fue la primera versolibrista colombiana, pero él no adoptó los nuevos dictámenes. El verso libre es, en cierto grado, una capitulación: una declaración de impotencia. Ángel, teniéndolo al alcance, nunca lo abordó. Se empeñó en las formas clásicas, y de hecho, sólo en ocasiones aisladas renunció a la rima perfecta. Pero podría enseñarle a cualquiera de nosotros mucho más de lo que necesita para expresarse. Su inexistente academia —la que seguramente nunca hubiera admitido su espíritu independiente— está ahí, a la mano: basta con leerlo.

Entonces, ni de lejos, decir con ciertos críticos —generosos más que otros que ni siquiera lo nombran— que acaso “El Bosque” y “Solo” se salven en el naufragio de Alberto Ángel Montoya en el tiempo. Entre poetas, los naufragios comprenden casi todo lo de casi todos. Ángel tiene mucha más obra legible y con sentido, pero, además, ¿quién o qué se salva, y cómo? Sobrevivir no de-

pende de circunstancias objetivas, sino de un azar que en muchas ocasiones es absolutamente oscuro. ¿Cuántos buenos poemas perdimos porque el único antologista posible no los apreció?

Sería un acto de asombroso candor —vestido de pontífice— señalar el número de poemas que se requiere para que un poeta sea recordado. Del Comendador Escrivá se tiene en cuenta uno solo, que se basta y se sobra. Igual pasa con el autor desconocido —si no es Andrés Fernández de Andrada, nombre que a fin de cuentas tampoco dice nada— de la “Epístola moral a Fabio”. Las antologías están llenas de anónimos, y nada nos autoriza para suponer que alguno de ellos sea responsable de varias de las piezas de autor desconocido que se imponen por su propio peso. La aritmética y la estadística carecen de sentido cuando hablamos de poesía. Como sentía Borges, un espíritu universal —llámesele como se quiera— nos toma de amanuenses y sopla sus dictámenes, y si algún afortunado es su flauta en varias ocasiones —feliz azar—, que se considere besado al paso por las musas y nunca su aposento. El espíritu de Dios sopla donde quiere, y a cada rato se vale, en efecto, del menor de todos —algo que Ángel no era ni de lejos: él había preparado esmeradamente el terreno y la semilla cayó en buena tierra—. ❧

Obras citadas

Ángel Montoya, Alberto. *Hay un ciprés al fondo (Poemas)*. Bogotá: Editorial Minerva, 1956.

García Aguilar, Eduardo. “Diatriba contra la poesía colombiana sentada en sus laureles”.

Lecturas Dominicales de *El Tiempo* (julio 22 de 2001). Consultable en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-442299> y en <http://egarciaaguilar.blogspot.com/2007/10/diatriba-contra-la-poesia-colombiana.html>

Poesía rescatada 1. Alberto Ángel Montoya. Selección y presentación de Santiago Salazar Santos. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.

Quessep, Giovanni. *El ser no es una fábula*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1968.

Zuleta, Rodrigo. “Ángel Montoya o el hijo pródigo”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 33.42

(Bogotá, 1996, editado en 1997). Consultable en Internet en <http://www.la-blaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol42/rese15.htm>

