

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

**Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana**

**Poéticas del silencio:
El Color de lo blanco, de Álvaro Rodríguez
y *Sacra*, de Alexis Naranjo.**

Juan José Rodríguez Santamaría

2008

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Juan José Rodríguez Santamaría

15 de enero de 2008

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

**Maestría en Estudios de la Cultura
Mención Literatura Hispanoamericana**

**Poéticas del silencio:
El color de lo blanco, de Álvaro Rodríguez
y *Sacra*, de Alexis Naranjo**

Juan José Rodríguez Santamaría

Tutor: Iván Carvajal

Quito

2008

Resumen

La presente disertación constituye un breve acercamiento a las poéticas del silencio, constitutivas de *El color de lo blanco* del poeta colombiano Álvaro Rodríguez Torres y de *Sacra* del poeta ecuatoriano Alexis Naranjo. Para la aproximación teórica a los textos poéticos, he aplicado ciertas categorías fundamentales de la hermenéutica de Paul Ricoeur. El aporte del pensador francés es interpretar los poemas como un escenario de convergencia entre los niveles semántico, morfosintáctico y fonológico. Así, tras un capítulo introductorio, donde marco la orientación teórica y metodológica de la tesis, he procedido a revisar cada texto de los libros. Dicho estudio lo realicé bajo la premisa de encontrar los distintos elementos compositivos que caracterizan –o caracterizarían- a una determinada poética del silencio. Como parte de las conclusiones preliminares y finales, he propuesto una clasificación de las poéticas del silencio: el despojamiento y la contención. Debo apuntar, además, que las imágenes míticas presentes en cada uno de los textos han sido estudiadas con el propósito de evitar cualquier tipo de digresiones.

A Susana Rodríguez, mi madre.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción p.8

PRIMER CAPÍTULO

Poéticas del silencio p.11

I. El silencio en la poesía contemporánea p.11

II. Mito, poesía y silencio p.14

III. Poéticas del silencio en la poesía hispanoamericana: breves apuntes. p.17

III. Lectura del sentido como lectura del silencio en Álvaro Rodríguez p.20

IV. Del barroco al silencioso despojamiento en Alexis Naranjo p.28

SEGUNDO CAPÍTULO

***El color de lo blanco* de Álvaro Rodríguez Torres: poesía, pintura y memoria.** p.36

I. Poesía e imagen: lo blanco es el silencio. p.36

II. “Métafora del ojo” y el ojo metafórico p.38

III. Al cercano lector del paisaje p.46

IV. La memoria como conjuro p.54

V. Conclusiones provisionales p.58

TERCER CAPÍTULO

***Sacra* de Alexis Naranjo: erotismo y conocimiento** p.61

I. Silencio, erofanía y conocimiento p.61

II. Escrituras de lo prohibido: los amantes. p.63

III. El sacro encuentro de los amantes: la fuerza. p.71

IV. Los amantes al separarse: el trabajo del Diablo. p.75

V. Conclusiones preliminares p.79

CONCLUSIONES p.82

BIBLIOGRAFÍA p.87

Introducción

Protágoras “pensaba que la parte más importante en la educación de un hombre era ser experto en poesía”¹. Debemos notar la distancia de siglos y de circunstancias tanto sociales como culturales que nos separan de Protágoras. Claro, todo ejercicio introductorio supone una exhibición de las armas que uno, en rigor, presentará a lo largo de la disertación académica. Aunque la importancia de la poesía en los espacios íntimos persiste, la disminución del papel paideútico de la poesía en los grandes contextos sociales podría relativizar la importancia de mostrar las armas conceptuales que emplearíamos en un trabajo académico sobre poesía. Sin embargo, esa posible apreciación no es del todo cierta. La existencia de la poesía es por esa misma razón un acto subversivo dentro del escenario intelectual, pero cuyo estatus agonal es tan importante en el debate académico como el mestizaje, la ruralidad o conceptos semejantes. La imagen miltoniana de Sansón agonista es útil para comprender esa última fuerza recuperada, pero sólo en medio de su propia desaparición. La escritura poética anuncia su silencio definitivo. Sin embargo, tal silencio aparece todavía como algo inminente, como algo aún no alcanzado.

Así, las poéticas del silencio se vuelven inminencia dentro de la inminencia, desaparición dentro de la desaparición. Sin embargo, me parece importante aclarar algo. Antes de emprender la escritura de este ensayo, entendí que hablar de una poética del silencio suponía un riesgo de caer en aporías. Es simple, cuando uno quebranta el silencio, habla. Poetizar implica siempre contradecir al silencio. Por eso, rigurosamente hablar de poética del silencio supone acercarse a una escritura ubicada en los límites del decir, contenida, consciente de que, como afirman el poeta norteamericano Mark Strand

¹ Neus Galí, *Poesía silenciosa. Pintura que habla*, Madrid, Acantilado, 2000, p. 242.

en uno de sus versos: *less is more*. Libros como *El Color de lo Blanco* del colombiano Álvaro Rodríguez Torres y *Sacra* del ecuatoriano Alexis Naranjo son efectivamente distintos, pero coinciden en la conciencia de que muchas veces aquello que se nombra es tan importante como aquello que se calla. Desde luego, no pretendo hacer hagiografías de poetas, sino atender a las características de sus textos poéticos. Lejos de cualquier fundamentalismo teórico o metodológico, he utilizado las posibilidades que plantea Paul Ricoeur en sus textos sobre la imagen poética. La idea central es observar cómo se expresa el silencio en los niveles semántico, morfosintáctico y fonológico (relativo a los sonoridad de los poemas. Sin embargo, me resulta todavía más importante ver cómo se relacionan tales niveles en la composición del poema. Además, en virtud de las características simbólicas de la obra perteneciente a Álvaro Rodríguez Torres y Alexis Naranjo, la imagen poética demanda una lectura que ponga de manifiesta sus elementos míticos y, desde luego, las relaciones entre poema y mito.

Me he propuesto dividir esta disertación en tres partes: una primera que consiste en una descripción general sobre los motivos básicos de las poéticas del silencio, con un breve acercamiento final a la trayectoria de cada uno de los dos autores; una segunda que supone una interpretación de *El color de lo Blanco*; y una tercera que es un acercamiento hermenéutico a *Sacra*. Todo partiendo de lo que Ricoeur denomina “el paso intuitivo”². Esto supone reconocer que la imagen poética escrita por el autor se convierte en una pequeña caja de resonancias que puede despertar en el lector un momento de revelación ante el lenguaje. En el caso de las obras que nos ocupan, situadas en lo que denominaremos –en un acto de economía del lenguaje– como poéticas del silencio, la propuesta que he desarrollado en esta disertación es emplear los postulados de Ricoeur sobre los niveles que componen el texto poético, bajo la premisa

² Paul Ricoeur *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001, p. 285.

del paso intuitivo, de emplear los recursos teóricos bajo el impulso de la intuición. En efecto, “las palabras del escrito no piensan. Desgarradas de su autor, sólo pueden hacerse pensamiento en aquel que posa su mirada sobre ellas”³. Allí entra de modo diáfano el paso intuitivo del que habla Ricoeur. Reconozco que el poema se convierte en un artefacto manipulable, ante un lector que hace el papel de crítico. No obstante, entendiendo que la falibilidad es inevitablemente humana, el único elemento del que no podemos desprendernos es la fidelidad no tanto a *El color de lo Blanco* o a *Sacra* sino a la emoción que pudieron sugerirnos. Después de todo, la idea de la fidelidad es necesaria, porque cualquier interpretación es, en sí misma, una representación.

³ Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 158.

PRIMER CAPÍTULO

Poéticas del silencio

I. El silencio en la poesía contemporánea

Como había señalado en la “Introducción”, la palabra poética al recibir por parte de un crítico el adjetivo de “del silencio” puede ser calificada con injusticia y puede ser un arma de doble filo para el intérprete desatento. Hago esta indicación inicial en virtud de que la escritura, no sólo la escritura poética o literaria sino la escritura en general, debe pensarse como “silencio porque no hay un detrás de las palabras mismas. Sus signos no son nada, sino mera posibilidad de una ontología que yace en otra vertiente, y que sólo se reconstruye cuando alguien, desde su propio tiempo, puede leerlos.”⁴ El lector es finalmente quien reconstruye el sentido de cualquier texto. Así, todo lenguaje escrito tiene como fundamento al silencio. Desde luego, tras este señalamiento, no quiero decir que toda escritura sea una escritura “del silencio” o, menos aún que toda poesía sea una poesía del silencio. Existe un componente ontológico que hace de la palabra escrita un hecho silencioso que sólo alcanza “elocuencia” ante los ojos del intérprete. Cuando hablo de poesía del silencio, presupongo más bien la existencia de un lector que, como ante las partituras musicales, debe reconocer el sentido de los signos (palabras y pausas) y los distintos elementos del poema.

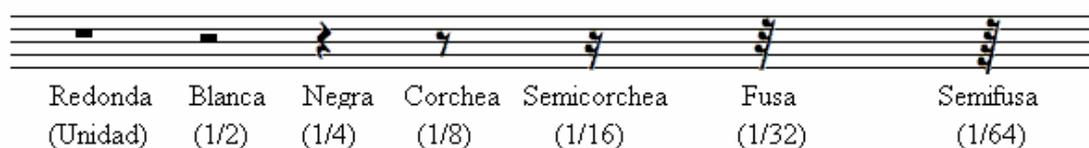
En primer lugar, es necesario definir qué entendemos como silencio en la poesía. El silencio es un elemento compositivo concomitante a la escritura de todo texto poético. Las elipsis, los espacios en blanco, entre otros recursos retóricos, son parte de la composición de cualquier poema. Así, un elemento constitutivo de la palabra poética

⁴ Ramón Xirau. *La palabra y el silencio*, México, Siglo XXI, 1968, p. 156.

es el silencio o, más exactamente, los elementos compositivos dispuestos para convocar la impresión de silencio en la mente del lector. Para apuntalar esta idea, debemos pensar, en primer lugar, en el origen de la poesía: el canto. Para la tradición occidental, el aedo constituye el poeta germinal por excelencia, dotado por los dioses de una capacidad mnemotécnica notable y de una voz elocuente y musical. En la tradición griega posterior, la poesía también tuvo un carácter sonoro. Así, el aspecto sonoro del poema guarda relación con la música, porque mientras en la música el silencio puede ser entendido como la ausencia de sonido, en el caso de la poesía la ausencia proviene de la palabra.

Ahora bien, cuando la escritura se convierte en el soporte ancilar de la palabra poética, cuando el papel se transforma en el vehículo del canto, se puede pensar que “a través de la escritura, el poeta queda separado del poema, que así puede verse como puede producto independiente de su voz” (N. Galí, 2004: 153). Este hecho que, si bien es bastante cierto en lo relativo al poeta, es cuestionable, en relación con el texto escrito o impreso. Eso sí, la sonoridad debe ser posibilitada por los recursos expresivos dispuestos en la página y, como dije antes, es el lector quien reconstruye esa voz, esa música en su mente. De este modo, cuando me refiero al silencio en la poesía también entiendo que es un correlato del silencio acústico. La partitura musical, por poner un ejemplo, usa los silencios (variables, largos si se trata de una redonda, y muy breves si se trata de una semifusa).

Tipos de silencios empleados en música



Los catalizadores del silencio insertos en el poema, sean explícitos (puntos, comas, espacios en blanco) o no tanto (elipsis), introducen pausas que están relacionadas a la pausa musical y a las pausas existentes en el lenguaje hablado. Entonces, una poética del silencio no es sino una postura ante el lenguaje que se manifiesta en una adhesión, por necesidades expresivas del escritor, de los recursos retóricos o gramaticales antes manifestados, en determinados textos poéticos. Las razones de cada artista para asumir tales posiciones frente al poema son realmente variadas. Desde las miradas de implicación sociológica e histórica⁵, hasta las posiciones más relacionadas a una recuperación de la mística y del pensamiento religioso. Sería avieso dar una lectura unívoca sobre esta adopción de un lenguaje por parte de los poetas. En todo caso, los poetas o, más bien, los libros de poemas de cuya interpretación me he hecho cargo en este ensayo se acercan a una lectura contemporánea del pensamiento mítico, vinculado, como señalo en el apartado siguiente, a la idea de silencio.

Quizás sea importante señalar algo más. El poeta mexicano Ramón Peralta ha dicho que: “el silencio se encarga de comunicar un decir distinto, gráfico y sonoro, más allá de relacionarse con lo inexistente y lo que no merece ser expresado”⁶. Coincidiendo con esta idea del escritor mexicano respecto a la importancia del silencio en la poesía, voy a explicar, desde mi punto de vista, por qué es importante. Podríamos decir que los recursos retóricos que suscitan la sensación de silencio en el poema incrementan la sensación de inminencia en el texto poético. La relación entre las características textuales de un poema y el sentido que genera en la mente del lector se vuelven así muy claras: la contención y la cortedad generan inminencia y, de este modo, incrementan el

⁵ A propósito de lo dicho, el escritor George Steiner sugiere que: “es preferible que el poeta se corte la lengua a que ensalce lo inhumano [...] la palabra no debe tener vida natural, no debe tener un santuario neutral en los lugares y en el tiempo de la bestialidad[...] Cuando en la polis las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema silente”.

⁶ Ramón Peralta, “El silencio y la poesía”, en <http://www.letras.s5.com/rp041205.htm>.

asombro, posibilitan la desautomatización en la mente del posible lector, abren posibilidades al discurso poético. En efecto, desde la poética del silencio se podría nombrar más, pero se nombra lo justo. Entonces, decir como Simónides, que “la poesía es pintura que habla (*lalousan*)” (N. Galí, 2004: 162) no es impropio. Particularmente porque una poética del silencio supone, en estricto sentido, hablar menos. Como anticipé, es necesario pensar este “hablar menos” en términos retóricos y compositivos: representar con cortedad en la página, hacer uso de los espacios en blanco, desplegar una tematización del silencio, etcétera. La “inminencia” presente en las poéticas del silencio hace que el carácter icónico (una articulación de fonética, morfosintaxis y semántica que, ante los sentidos del hombre, se convierta en un sentido en la mente) de la imagen poética se manifieste en la conciencia del lector como una voz breve, delicada o trunca. De este modo, hablar de poéticas para referirnos a ciertas escrituras que asumen esas poéticas (desde el haiku hasta los poemas de Ada Salas) no es, en modo alguno, arbitrario. Desde luego, debemos insistir que adscribir cierta obra (digamos la de Rodríguez Torres) dentro de las poéticas del silencio no agota las posibilidades interpretativas respecto a tales corpus poemáticos. Tampoco debemos pensar que hay algo como una poesía pura, donde se represente lo esencial, porque la poesía del silencio no es, en rigor, “silencio”, sino una deriva hacia el silencio, una tendencia hacia el silencio.

II. Mito, poesía y silencio

Para entender las poéticas del silencio es necesario efectuar una aproximación a los vínculos entre mito y poema. De otro modo, ciertos rasgos importantes en la

interpretación de dichas poéticas pueden quedar al margen. El mito se relaciona con la poesía porque “ambas pasan por la maravilla y el *thaumazein*, y nos abren a la sorpresa, a la contemplación del mundo en su emergencia; ambas tienden a una descripción de la complejidad humana y complejidad del cosmos⁷.” Como el mito grecolatino de Sísifo fue actualizado por Albert Camus para una obra teatral que funcione en esta época, la complejidad “del cosmos” puede ser adaptada –o adoptada– por el lenguaje poético para expresar los *mirabilia* del mundo. Los mitos, si son comprendidos e interpretados de acuerdo con su complejidad, pueden dar concreción, materialidad, narratividad a esa “vaga” complejidad del cosmos. En el caso específico de las poéticas del silencio, los mitos adquieren una importancia fundamental. Si en autores como Lezama Lima, el encadenamiento de imágenes míticas puede urdir una trama sumamente compleja, en autores adscritos a las poéticas del silencio una sola imagen mítica basta para revelar aspectos velados de la realidad. Como en el breve e intitulado poema del español José Ángel Valente que dice: «alrededor de la hembra solar sigue girando oscuro el universo». El texto nos invita a repensar el mito del sol en sus múltiples variantes. Por ejemplo, en el zoroastrismo, la importancia del astro era considerable y estaba ligada a la percepción de la realidad y al origen del mundo. Pero, además, interpela el atributo masculino que se le ha otorgado en muchas culturas al disco solar. De este modo también ha subvertido la matriz de pensamiento del mito. Como se puede apreciar, la imagen mítica del sol ha sido transfigurada en un texto breve, conciso, adscrito a las poéticas del silencio. De esta manera, ha logrado convocar con mayor eficacia el mito que el texto poético refiere.

Desde luego, esta imagen mítica es la única imagen mítica del texto. Este hecho –morfosintántico, constructivo– nos invita a prestar en el nivel semántico, como el

⁷ Frédéric Monneyron y Joël Thomas, *Mitos y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 39-40.

mencionado caso del mito solar que he relacionado al zoroastrismo, por poner un ejemplo de una posible interpretación al respecto. El silencio está relacionado con el mito porque una expresión poética contenida, donde una sola imagen mítica está presente, puede proyectar su sentido de una manera más eficaz. Del mismo modo en que una persona se desempeña mejor frente a un solo esfuerzo, una imagen mítica es más aprehensible que muchas. En cualquier caso, la mencionada relación no es la única que existe entre mito y silencio. Las mitologías están asociadas a cierta ritualidad que, en general, demanda silencio por parte de los participantes en tales ceremonias. El lector, en tanto partícipe de una ritualidad encubierta, de un mito morigerado en el texto poético, se acoge a un silencio vinculado a lo ceremonial y lo sagrado. Entonces, para entender cabalmente las poéticas del silencio desplegadas en los corpus poemáticos de Álvaro Rodríguez Torres y Alexis Naranjo no podemos hacer tabula rasa de los mitos que están insertos en el texto. Es imposible dar una lectura más o menos seria sin acercarnos a ciertos mitos llevados al texto literario como imágenes míticas. El posible intérprete de *El color de lo blanco* y *Sacra* requiere hacer una lectura mitológica, que no mitologizante, de los poemas que componen los libros estudiados en esta disertación. Desde luego, tal relación se puede aplicar a las diferentes poéticas del silencio, correspondan a una estrategia compositiva alcanzada por contención o sean parte de textos logrados mediante un despojamiento expresivo. Claro, no es un aspecto exclusivo de las poéticas del silencio. En el caso del mismo Lezama Lima, los elementos míticos no son exactamente escasos. Sin embargo, en autores adscritos a las poéticas del silencio (como Valente), la composición misma del texto (los espacios en blanco, por ejemplo) explicita una propuesta “sacralizante” de lectura frente a los poemas.

III. Poéticas del silencio en la poesía hispanoamericana: breves apuntes.

En la poesía hispanoamericana, las poéticas del silencio aparecen asociadas a dos vertientes de la lírica: la poesía japonesa y cierta parte de la obra de Mallarmé. José Juan Tablada o Jorge Carrera Andrade adoptaron en ciertos momentos de su obra los hallazgos del haiku clásico. Es claro, sin embargo, que para la poesía japonesa el haiku se circunscribe en la cosmovisión del mundo que estaba presente en cierta época de la cultura japonesa. Por su parte, Tablada y Carrera Andrade crearon esas pequeñas miniaturas que, como una propuesta vanguardista, procuraban definir pequeños seres, objetos y circunstancias que acontecen en el mundo, como dándole la razón a los griegos que pensaban que “la palabra es un eikôn de las cosas” (N. Galí, 2004: 178). Un ejemplo es el poema “El burrito” de Tablada que dice: «Mientras lo cargan/ sueña el burrito amosquilado/ en paraísos de esmeralda». Por otro lado, la poesía de Mallarmé (sobre todo por la economía verbal de los sonetos y por el poema “Un golpe de dados” haría manifiesta en la tendencia a pensar la página como un espacio casi pictórico (con cesuras significativas). Los caligramas del poeta del chileno Vicente Huidobro serían impensables sin la obra mallarmeana, de Apollinaire y de los futuristas. Los espacios en blanco dan forma al poema, le crean un contorno eminentemente visual. El poema pasa a ser una partitura de sí mismo. El lector interviene en el texto –o debe intervenir– de un modo que rebasa lo estrictamente escritural para plantearse preguntas en torno a lo visual.

En este tipo de poesía es más cierto que nunca que “sin esa presencia del lector jamás el escrito saldría de su silencio. Sus signos, nuevos significantes sin posibilidad de transformar en argumento el gesto incompleto de su grafía, se pierden en su siempre amenazante coseidad.” (E. Lledó, 1998: 157). Tal amenaza o inminencia, es más

marcada, cuando esas grafías son menores en extensión. Tal tendencia al silencio (esa extensión mínima) sólo se presentará en la poesía hispanoamericana algunas décadas después. Así, el sesgo simbolista, el uso de los espacios en blanco a modo de cesuras, sólo se harían visibles con posterioridad. Octavio Paz, Blanca Varela o Alejandra Pizarnik, entre otros, se apropiaron de la herencia mallarmeana para dar un giro que se haría patente, para el lector, en el nivel óptico. Curiosamente, en estos poetas también aparece, en algunos momentos, el haiku o sus variantes. Eso ocurre en el poema “Identikit” de Blanca Varela que dice: «sí/ la oscura materia/ animada por tu mano/ soy yo». El despojamiento de los signos de puntuación (haciendo de la cesura misma una inminencia) establece, incluso, una partitura donde los puntos o cesuras gramaticales llegan hasta a suprimirse, creando un silencio marcado por la visualidad.

La poesía del silencio se convierte, entonces, en un espacio marcado también por el despojamiento para, de este modo, decir más con menos palabras. Es que, como dice Guillermo Sucre, “con pocas palabras, un poema o una obra pueden llegar a iluminarnos todo un mundo: no en lo que dice sino en lo que deja de decir reside su poder”⁸. Esa inminencia, esa ausencia del decir es un campo (o una cesura) abierto a la interpretación. El silencio ha sido y es, en la poesía de Hispanoamérica, un fundamento compositivo muy variable. Del silencio de Paz al de la Pizarnik hay grandes diferencias, pero hay un axioma básico que los unifica: entre más contención y despojamiento, más proyección de sentido ante el lector⁹. Los nombres que uno puede sumar a los poetas antes mencionados son muchos pero, quizás, el más raro de todos ellos es Antonio Porchia, célebre autor de las *Voces*, textos tan inclasificables como afincados en una – muy particular, ciertamente- poética del silencio. La biografía de Porchia puede

⁸ Guillermo Sucre, *La máscara. La transparencia*, México, FCE, 2001, p. 293.

⁹ Llegado a este punto, debo afirmar que esta contención y este despojamiento son una tendencia de la poesía moderna de Occidente: Ungaretti, William Carlos Williams, Jabés, etcétera.

hablarnos mejor del silencio que muchos ensayos a propósito del asunto. Emigrado del sur de Italia a los diecinueve años, trabajó en múltiples oficios y su única relación de juventud con la literatura fue haber llevado sus voces a la revista *Sur*, para que unos editores le dijeran que corrigiese unos cuantos errores ortográficos.

Solamente el descubrimiento que hizo Roger Caillois de un ejemplar de sus *Voces*, nos permitió conocer su trabajo literario. Como dice Porchia en su “voz sesenta y tres”: «una cosa, hasta no ser toda, es ruido y toda es silencio». Seguramente con autores como Porchia se cierra un segundo ciclo en las poéticas del silencio en América Latina. Si Carrera Andrade significó el juego vanguardista con los elementos de una poética del silencio, y Porchia implicó la poética del silencio como un corpus plenamente asentado en nuestra tradición literaria, la tercera etapa implica la indagación de las posibilidades del silencio como poética o poéticas. Hugo Mugica, Jorge Esquinca, Alexis Naranjo o Álvaro Rodríguez Torres suponen para la tradición hispanoamericana, el momento donde el silencio se vuelve ámbito exploratorio de la composición poética. Si bien el mexicano Jorge Esquinca (1957) es autor de una obra bastante heteróclita, buena parte de su corpus poemático se halla inscrito en lo que podríamos denominar una poética del silencio. Traductor del poeta francés André du Bouchet (el que ha llevado a más radicales consecuencias, en su proyección espacial, la experiencia mallarmeana), Esquinca ha escrito poemas que emplean la página en blanco como partitura, como espacio donde las cesuras son expresión de una poesía contenida, como este poema sin título (otra generosa actitud que podríamos atribuir a una poética del silencio) del libro llamado *Paloma de otros diluvios*: «Coronación de la sangre/ tu realeza/ Detenida bajo un relámpago/ lo habitas».

Como se puede apreciar en este poema, y en otros textos del autor, Esquinca practica el despojamiento en grado sumo (el verbo ser ha sido suprimido entre el primer

y el segundo verso). Tampoco hay signos de puntuación. Además, se puede advertir la brevedad de los versos mismos y del poema en sí. Contención y despojamiento se hacen evidentes en éste y en otros poemas del autor. Otra escritura con tendencia al silencio, a la mera posibilidad de decir, se puede apreciar en Hugo Múgica, poeta argentino muy cercano al pensamiento místico. Múgica trata de trasladar la experiencia emotiva, psicológica del vaciamiento, del silencio místico a la palabra poética. En esa misma línea, frecuente en Esquinca y constante en Múgica, se halla la poesía de Álvaro Rodríguez Torres y de Alexis Naranjo. Ambos autores parten de una muy particular articulación entre los símbolos religiosos, las experiencias místicas y las palabras. En ese sentido, la poesía de Rodríguez Torres se halla vinculada a la tradición de San Juan de la Cruz y de la mística cristiana en general, mientras que en la poesía de Naranjo se puede advertir la influencia del pensamiento oriental. Ambos poetas, resultan pájaros raros en la poesía que su generación ha escrito –o sigue escribiendo- en América Latina. En los dos apartados siguientes, haré un recorrido escueto de cómo han trazado estos autores su recorrido literario, sobre cómo se ha producido este acercamiento en cada uno de ellos un acercamiento a las poéticas del silencio.

III. Lectura del sentido como lectura del silencio en Álvaro Rodríguez Torres

Como dije al principio, Steiner profetizaba que el silencio era indispensable para una poesía labrada en estos tiempos de inhumanidad. Tal es el caso del escritor colombiano Álvaro Rodríguez Torres. Nacido en 1948 en la ciudad de Zipaquirá, situada en el departamento de Cundinamarca, es, según Ramón Cote Baraibar, un poeta

“que libro tras libro ha ido llegando a una depuración que ya raya en el silencio”¹⁰. La voz de Rodríguez Torres es, por tanto, un canto en el silencio que se resiste a ser silencio o, más exactamente, una zona de franqueo entre el silencio y la palabra. Ahora bien, ¿cómo se debe enfrentar una lectura de poemas como los de Rodríguez Torres? Es difícil decirlo, aunque si seguimos a Blanchot, “leer un poema no es aún leer un poema, ni siquiera entrar, por su intermedio, en la esencia de la poesía. En la lectura, el poema se afirma como obra en la lectura y en el espacio desplegado por el lector.”¹¹ El poema aparece ante nosotros como un campo de posibilidades donde nosotros desplegamos nuestra singularidad, nuestra memoria, para crearle, al texto, un lugar en nuestra visión del mundo, un hogar en la galería de imágenes y voces que ocupan nuestra mente. Desde ese afectuoso silencio, desde esa voz callada de Rodríguez Torres ese campo de posibilidades se ensancha más, precisamente porque el sentido del poema no ha sido fijado bajo una premeditada voluntad oratorial.

Un ejemplo inicial es el poema “Ligera sospecha”, correspondiente a su primer libro, *Recordándole a Carroll* (1981), que conjuga y conjura elementos que anuncian el desarrollo de lo que será su poesía posterior. No obstante, a diferencia de muchos autores que escriben poemas cercanos a la poesía del silencio, sentimos un ritmo delicado, sin elipsis forzadas ni metáforas de exacerbado irracionalismo. El poeta empieza el texto diciendo: «como aquellos/que desde lejanas tierras/ un día llegaron a la isla/ en donde según la leyenda/ un viejo capitán enterró su tesoro». Desde luego, la primera idea que viene a nuestra mente tras leer estos versos es el libro de Robert L. Stevenson, *La Isla del Tesoro*. Allí, como sabemos, se cuenta la historia de Jim, quien iba en busca del cofre enterrado del finado capitán Flint. ¿Cómo llegamos hasta ese lugar? Una vieja lectura del libro del autor británico que ha quedado grabada en nuestra

¹⁰ Ramón Cote Baraibar, edit., *La Poesía del siglo XX en Colombia*, Madrid, Visor, 2006, p. 371.

¹¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992, p. 187.

mente nos ha convocado hacia allá, hacia las cercanías imaginarias de la isla. “La *mneme*, la memoria, el *engrama* [funciona] en nosotros mismos, como la primera forma de la escritura [que] ha sido cincelada en la psique”¹². Es la lectura que hacemos escritura al resumir el libro brevemente, pero es, sobre todo, la narración que se despliega, sólo para nosotros, al ser recordada.

Stevenson nos habla a través de la voz de Rodríguez. Vemos el poema, oímos su voz y la voz de Stevenson. Vemos o recordamos que alguien repasaba con los dedos el mapa del capitán Flint. Oímos el mar o recordamos haberlo oído en las páginas de un libro ya leído. No obstante, el poema no se limita a glosar un argumento. De hecho, la segunda parte supone una desviación en el sentido pronosticable, en el sentido obvio del poema. La lógica, al servicio de la opinión común, nos hace pensar que se insistirá en hacer un *raconto* de la trama stevensoniana. Sin embargo, el texto concluye diciendo: «y así buscándolo enterraron su mejores años/ sin darse cuenta/ que en realidad en realidad/ o la isla era el tesoro/ quizás así han sido nuestras vidas». En un poema sin puntuación tipográfica, casi pasamos del penúltimo al último verso sin advertir nada. No obstante, una actitud atenta –necesaria ante cualquier poema– nos permite descubrir que una idea está incompleta o, más bien, es completada por el silencio. ¿O la isla era el tesoro o qué era? Es difícil saber lo que el poeta calla. Aquí hay una sutil elipsis. Es claro, en todo caso, el préstamo que hace Rodríguez Torres a una idea presente en un poema de Cavafis, quizás el más célebre del autor alejandrino: “Ítaca”. Nuevamente la memoria, el recuerdo de un texto literario nos permite, al leer el poema, oír la voz de Cavafis y ver, otra vez, el mar. Dicen los versos del poeta griego: «Ítaca te ha dado un viaje hermoso./Sin ella no te habrías puesto en marcha./ Pero no tiene ya más que ofrecerte».

¹² Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 72.

La simbología de Ítaca es parte importante de la saga homérica y, desde luego, de la cavafiana. A su nombre está asociada la idea del viaje como un símbolo del círculo de la existencia: se acaba donde se comienza?) de la vida. Al igual que Cavafis, Rodríguez Torres insiste en esta noción de que la existencia no reside en los dones hallados, sino en el retorno al lugar de origen. Sin embargo, Rodríguez Torres ha inventando otra historia, al amalgamar las dos pequeñas tramas precedentes. Así, el poeta colombiano ha pasado de mostrarnos un tesoro físico, un tesoro palpable, a confrontarnos con un tesoro indecible, con un tesoro callado. Porque como decía Gadamer “no sólo se lee el sentido, también se lo oye” (H. G. Gadamer, 1998: 74) y se lo ve. Casi podemos sentir ese tesoro y su ausencia. O, lo que sería lo mismo, casi podemos escuchar su silencio. Ese sondear con lo callado se acentúa en obras posteriores. Por ejemplo, en el texto «*De Rerum Natura*», correspondiente a su libro *Para otras voces* (1999). El título es un préstamo del volumen *De Rerum Natura* del filósofo romano Lucrecio. La traducción usualmente aceptada del título en latín es *De la naturaleza de las cosas* y expresa a lo largo de sus seis cantos, asuntos bastante variados: la corporeidad y la muerte, el amor, los relámpagos.

En todo caso es una profunda meditación con respecto a la vida y la experiencia de los sentidos. Hay evidentes hallazgos poéticos: «y el relámpago ya vieron los ojos/ cuando llegan los truenos al oído; porque hieren más pronto los objetos/ la vista que el oído». Deteniéndonos en los versos, descubrimos que coinciden con la idea de H. G. Gadamer respecto al oír-ver-leer. Es posible que la vista reciba con mayor rapidez una sensación que el oído. De hecho, cuando leemos primero vemos una superficie donde el poema ha sido escrito, luego lo leemos y finalmente podemos escuchar, desde sus versos, algo, lo que sea posible. Esta noción, que enlazaría la naturaleza y el poema, aparece precisada en la parte inicial del texto de Álvaro Rodríguez Torres: «La

naturaleza habla siempre de sí misma,/ incluso a extraños./ La duración es el mundo posible/ de sus actos». Aquí, los versos sugieren que la naturaleza nos está hablando en el poema y que, por ello, el poema comparte la emoción que provoca la naturaleza sobre los sentidos. Desde luego, también nos hace pensar que la duración (como la del viaje hacia la Isla del Tesoro, como la del viaje hacia Ítaca) depende totalmente de la naturaleza. Nada es ajeno a ella y, desde luego, ni los sentidos, ni la lectura. Allí, el título tomado a préstamo por Rodríguez Torres –*De Rerum Natura*– se justifica plenamente. Desde luego, el poeta colombiano podría utilizar otro fragmento de Lucrecio para expresar los vínculos entre el oír-ver-leer y la música del silencio propuesta en sus poemas, y el oír-ver-leer que se pone en marcha cuando sentimos la naturaleza.

Sin embargo, los versos siguientes nos hacen pensar que Rodríguez Torres suscribiría esta argumentación: «Poema ella misma/ y predestinada al poema». Estos versos proclaman la identidad del poema con la naturaleza. Oímos y vemos el poema y, claro, oímos y vemos la naturaleza suscitada en el poema. La *mneme* nos las hace visibles, pues aún poseemos recuerdos de nuestro contacto físico con el sonido de un río o la imagen de algún pájaro en el cielo. Finalmente, el poeta dice: «Es emblema o símbolo,/ blanco hueso ungido por el milagro». Podemos pensar que el milagro consiste en la escritura y, sobre todo, en la lectura. Esta última haría posible que cualquier milagro posterior, anterior, en fin, ajeno al texto, sea visible, audible, incluso desde el posible silencio, desde el hueso originario y nuestro, del mundo. En Rodríguez Torres, la naturaleza es un emblema o un símbolo del silencio, como lo es también el poema, este mismo poema. Como ejemplo final y como más radical invocación a lo callado, tenemos el poema «Matisse: La música. 1910». Aquí, Rodríguez Torres ha escrito algunas claves de su trabajo literario, pero también ha hecho explícito –más que en los

textos precedentes- el proceso mediante el cual leemos, vemos y oímos un texto poético. Así, los versos dicen: «En las afueras festivas/ de esta página, en su cuadro/ lo que el ojo ve/ también existe para el oído./ Sin duda, la suerte del color/ es más audible en su mano».

En principio podemos señalar la particular brevedad del poema que supone, entre otras cosas, dejar gran parte de la página en blanco. Hay mucho por callar y mucho por mostrar al callar, parecería sugerirnos el poeta con esta estrategia compositiva. De hecho, el título del que forma parte este poema se llama *El color de lo blanco* (2001). Pero ¿cuál es el color de lo blanco? Los esquimales distinguen muchos colores blancos que les sirven para orientarse y sobrevivir entre las montañas y planicies de hielo. Es un blanco que no ha de leerse, sino que ha de verse. Desde luego, también oiremos el silencio en el papel bond o en las páginas sepia. Además, no deja de ser significativa esa disposición espacial del poema sobre la página. Al implicar nuestra mirada sobre un punto fijo, este poema se apodera con más fuerza de nuestros ojos que otros textos escritos con una disposición espacial distinta. Claro, la lectura de un poema supone la existencia de un lector que sitúa sus ojos sobre el verso, en un acto semejante al paneo de la cámara cinematográfica: recorre el verso, letra a letra, palabra tras palabra, para completar un sentido aproximado.

Rodríguez Torres nos propone una lectura que se ubica entre la mirada aleatoria, dispuesta a detenerse en los detalles, que hacemos de lo pictórico (como en el poema «Un golpe de Dados» de Mallarmé) y la mirada fija que hacemos de los lenguajes audiovisuales (como en algunos poemas breves de José Manuel Arango, casi solitarios sobre el centro de la página). Podemos decir que este texto es, de ese modo, tan visto como leído. Al mirar el poema, podemos decir que opera como un grabado al interior del lienzo que es la página. Es un bloque difuso de tintas intercaladas por espacios

vacíos, que sólo interpretamos como escritura porque conocemos la lengua y el alfabeto con los que ha sido escrito. Así aparece ante nosotros, cuando leemos el título del texto, el nombre de Henri *Matisse* y el título de un lienzo, *La música*, fechado en 1910. La *mneme*, el *engrama* trae a nuestra mente una imagen del pintor francés y una imagen de su cuadro. Es posible que la memoria falle algo –Leteo- y debamos recurrir a algún libro de pintura del siglo XX. En la lámina correcta, cinco hombres de rasgos andróginos, con una piel de tono rojo terroso y un cabello de color oscuro, están en un prado verde oliva. Arriba, el cielo es casi púrpura. Dos de los hombres son músicos: uno, de pie, toca el violín, y otro, sentado, sopla en una especie de pífano. El resto de hombres parece escuchar. Esa sería una descripción general y esquemática del cuadro de Henri Matisse. Ahora claro, como dice el poeta: «Lo que el ojo ve/ también existe para el oído».

Leemos el poema, recordamos una imagen del cuadro grabada en nuestra mente y oímos las palabras. No obstante, ahora que nos enfrentamos al texto de Rodríguez Torres, podemos decir que al leer oímos, pero no solamente oímos palabras: también música. Una música que por los personajes y los instrumentos pintados en el cuadro, parecería ser sencilla y cálida, parecería edificar unas “afueras festivas”. Gadamer apuntala esta idea cuando nos dice que “el funcionamiento combinado del oído y la vista distingue al hombre desde antiguo” (H.G. Gadamer, 1997: 76). La lectura de los labios es un ejemplo de ello. Sin embargo, los dos versos finales del poema son intrigantes: «sin duda, la suerte del color/ es más audible en su mano». ¿Se trata de un puro juego sinestésico? ¿Es la mano del músico o la mano de Matisse? La segunda respuesta es quizá más satisfactoria. De cualquier modo, el camino se ha abierto mediante ese breve decir. La sinestesia juega para expresar esa traslación entre el ver y el oír, para poner de manifiesto que la mano que pinta el cuadro es capaz de hacernos escuchar una música remota. Rodríguez Torres, mediante su escritura, ha posibilitado

un “leer” en cuya efectuación vemos, con la ayuda de la memoria, un lienzo, y escuchamos la música que percute, sigilosamente, en esa tela.

Ahora bien, se debe insistir en algo. El uso del color es fundamental en Matisse quien, en realidad, privilegió ese aspecto de la técnica, por sobre el dibujo. Eso supuso una pequeña revolución en la pintura. El color debía ser intenso, debía hacerse oír. La memoria, la historia icónica de los cuadros de Matisse ha aliviado el enigma de los versos finales: «sin duda, la suerte del color/ es más audible en su mano». La lectura y el análisis nos muestran que los textos se despliegan silenciosamente en múltiples sentidos. Como hemos podido ver a lo largo de esta breve interpretación, los dos poemas de Rodríguez Torres -que corresponden a etapas distintas de su trabajo poético- articula una intertextualidad que conjuga manifestaciones artísticas diversas: la poesía, la música, la pintura, la narrativa. Todas ellas se activan mediante las habilidades y registros presentes en la memoria del lector. Desde luego, leemos el poema en la literatura, en la escritura, pero siempre –aunque no lo sepamos– convocando al lenguaje, al sentido del oído y a la visión. La experiencia de la vida, la experiencia estética y la experiencia de la lectura coinciden en que se nos presentan como hechos sensoriales, orquestados, eso sí, desde una música del silencio.

Como en las obras de John Cage, donde a veces no se toca nada, pero se deja oír todo lo que está afuera de la música, podemos afirmar que Rodríguez Torres tiene la convicción de que, mediante una expresión situada en los linderos de lo callado y enriquecida por múltiples juegos intertextuales, basta con tocar una cuerda del instrumento imaginativo e imaginario del que dispone, para inaugurar múltiples significaciones desde los versos. Esa puede ser una táctica, una estrategia compositiva, si seguimos el argumento de Maurice Blanchot, para crear ese espacio sobre el cual el lector debería desplegar sus sentidos. La novela de Stevenson, el poema de Cavafis, la

pintura de Matisse y una música sin *locus* definido de origen: todos se suman para crear ese espacio siempre no delimitado de la lectura, pero que el lector define y crea. Es cierto, como afirmaba Steiner, que una civilización “donde la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes era un acto numinoso de comunicación que lo válido y lo verdadero ya no pueden hacerse oír” (G. Steiner, 1982: 187) Curiosamente, el silencio no puede oírse y una música labrada en su interior debería, posiblemente, guardar lo verdadero. Aquí se evidencia el don profético del pensador suizo: ¿qué es lo válido y lo verdadero que puede hacerse oír?).

Por ello, cuando leemos a Rodríguez Torres, podemos afirmar que la bestialidad de este mundo de la razón instrumental, tiene márgenes donde el lector, sin ser el de los antiguos y hermosos *exlibris* (un hombre de rostro envejecido, sentado en un poltrón, junto a una vela blanca), puede escuchar la música del mundo, leer y repasar las líneas de los versos, oír sobre lo blanco, el silencio. Frente a la paradójica barbarie de la tecnología, frente al desolador maltrato de los medios masivos, el lector de poemas debería enfrentarse con vehemencia y afecto a textos como los de este asombroso poeta colombiano. En fin, hasta en la Edad Media –la antigua- se buscaba la piedra filosofal, el numen del mundo.

IV. Del barroco al silencioso despojamiento en Alexis Naranjo

En el poema “Golpe de dados” de Stephané Mallarmé, el autor selecciona una palabra y la saca a flote, la coloca como un elemento que destaca visualmente. A veces es una serie de palabras. “*All the rest is silence*”, tal como advertía Hamlet. Así, la trayectoria de Alexis Naranjo ha ido creando a lo largo de su trabajo como poeta mayores espacios en blanco que son, pensándolo con calma, una transferencia de la

mente en blanco, necesaria para las prácticas de meditación. Sus últimos poemas ya no exigen que el lector siga el sentido del texto a través de circunloquios barroquizantes. Más bien se ofrece a sí mismo como puro centro, como poema y como señal de la existencia del poema. Sin embargo, Naranjo empezó su trayectoria poética como un autor que participaba de la estética del barroco o, más exactamente, del neobarroco. El barroco americano del siglo XX o, más exactamente, el neobarroco, solamente llegaría al Ecuador hacia fines de la década de 1980, como una relectura de la poesía de autores del neobarroco cubano –afianzado a mediados del siglo pasado- como Lezama Lima o Severo Sarduy. Este último autor al definir el neobarroco señala que “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad”¹³. De entre los poetas ecuatorianos de su generación –como Fernando Nieto, Javier Ponce e Iván Carvajal- fue Alexis Naranjo (Quito, 1947) quien asimiló de manera más personal las influencias literarias provenientes del barroco cubano.

El primer poemario del autor titulado *Profanaciones* fue publicado en 1988. Sin duda, es un libro que resulta una *rara avis* en el contexto de la poesía ecuatoriana de su tiempo. El admonitorio silencio con que fue recibido resulta elocuente al respecto. Solamente a la luz de sus libros posteriores, el esfuerzo de renovación que representó *Profanaciones* con respecto a la poesía civil, a los versos políticos y a la lírica del coloquialismo, ha empezado a ser valorado. No obstante, el poemario de Naranjo que mejor se inserta en la estética del neobarroco es *Ontogonías* (1990). Se trata de un libro que, como ejercicio de un *ars combinatoria*, está compuesto con textos en prosa, con poemas en verso y con ilustraciones en color de la pintora Carole Lindberg. Así, también la composición de este libro puede ser catalogada de barroca. De entre los

¹³ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1980.

textos que conforman este libro, “Clairvoyeur”¹⁴ resulta un ejemplo muy claro de escritura neobarroca. El poema inicia así: «Resbalando por su pegajosa red como cerbero fuego adentro, su niquelado cuerpo de fantasma no acuchilla, fumarola, su amor circense mira por el ojo del buey donde rebosantes nubecillas ya descargan centurias de yunques y trapecios».

En este inicio del texto, la voz poemática despliega un proceso adjetival cuyo sujeto es el «amor circense [que] mira por el ojo del buey». Se refiere al título del poema, el “Clairvoyeur”, el mirón de lo claro aparece ante nuestros ojos vestido con trajes de níquel, de fantasma. La aglutinación de adjetivos, de sustantivos que cumplen función adjetival, produce un enrarecimiento del sentido. El estilo barroco, la desviación de la vida productiva de la palabra (tal como se presenta en un informe de actividades, por ejemplo) es evidente en este texto. Así, en principio, tenemos un oculto observador diseminado, en un espacio diseminado. Esa es la primera puerta que nos muestra el autor. La voz poemática continúa cuando dice: «su hábito eterno es el hurgar minucioso del firmamento y el compararlo con el negamento: siete son sus números astrales. siete su octava ausencia». La imagen del “Clairvoyeur” nos remite nuevamente a su hacer. Su hábito es contemplar el espacio desmesurado y la negación del espacio. De este modo, el poeta traza un personaje poemático que decide no decidir, entre observar el espacio y observar su revés: elige ambos.

Además, la voz poemática nos remite a rechazar el binarismo. Nos había hablado del firmamento y del “negamento” para luego hablar de un tercer elemento que se prolonga hasta en su exclusión: «siete es la octava ausencia». La serie podría prolongarse diciendo ocho es la novena ausencia y así *ad infinitum*. El mundo que quiere representarse rebasa su representación textual. Tal como sigue: «así rebosante,

¹⁴ El título es una *crasis* de dos palabras francesas, una fusión de palabras que da como resultado otra palabra, y señala a un observador furtivo que mira lo claro, la claridad.

abriendo, apretando, [...] la flecha de su carcajada en la pompa del ego penetra, la estalla y luego la cose al corazón de la estatua que zozobra». En esta parte del texto tenemos de modo claro la decisión de no decidir («abriendo, apretando») por un personaje poético que parecería excedentario de sentido. La voz poemática es metapoética y alude a lo hiperbólico, a lo desmesurado: carcajada (no risa), pompa (no austeridad). En este texto, la voz poemática reconcilia lo imposible con lo posible. En el poema, lo posible y lo imposible cohabitan.

El poema parece finalizar, pero en la página de enfrente, el poema re-inicia, en lo que el autor nos hace ver como su reverso. El título del poema –“Clairvoyeur”- está impreso, de hecho, escrito como si hubiésemos colocado la palabra frente a un espejo. De este modo dibuja una realidad binaria que, no obstante, se disuelve en la sobreabundancia de sentidos que revela el texto. Este poema, que bien podría ser el primero, inicia así: «Glisando, parpadeando en los semisueños de su mano izquierda, pulsando entre esos cielos (negamento azul, pardo firmamento) construye zonas de espesura con raspones de aire y fabrica una ausencia que se adhiere, que se adhiere por detrás de los libros patriarcales». También se hace evidente la estrategia discursiva barroca que inserta expresiones como “zonas de espesura”: tales imágenes hablan de una poética del adensamiento. El poeta interroga la perspectiva logocéntrica y falocrática cuando habla de «la ausencia» tras «los libros patriarcales». Esa ausencia es imposible de ser llenada, pero el poeta acomete el proyecto de llenarla: «Una ausencia: su quijada con yerbecillas que rasca, su boca con amagos de ceniza parlanchina, el omnívoro 55 rebajando sus huecesillos de plomo». El texto desborda la posibilidad de ser completado. La carencia es absoluta, pero el poeta introduce características del personaje poemático que bien podrían tener representación pictórica en una hipotética mezcla de los recursos expresivos del surrealismo.

Todos estos elementos configuran un personaje poético diseminado en un paisaje diseminado. Además podemos ver la tentación del poeta de prolongar la escritura más allá de sí misma: «en que se suman» los elementos más allá del texto mismo. No obstante, el poeta insiste en llenar la ausencia: «Una ausencia: los ojos en su cráneo de piedra transparente, la longura de sus silogismos que pellizcan la carne de la luna, la pululación de su flechas que no cosen, cosidas como están al rabo de su mastines ancestrales, y su repetir que pregunta succionando el polvo de los tímpanos». Lo ausente sólo puede ser llenado por imágenes que, como dije, están asociadas mediante una “dialéctica” barroca que opera aceptando la síntesis, pero negando la contradicción. Leemos una serie de sustantivos cuya adjetivación es inusitada. El personaje poemático, este reverso del “Clairvoyeur” sólo propugna la diseminación: «la pululación de sus flechas transparentes». El poema llega a su fin, el juego especular se detiene y el poeta conjura el desborde del poema mediante palabras como: apresable, clavo, tonsurante, tijeraza. De este modo, recorta la imposible desmesura en la representación de la realidad, porque la realidad excede lo representable. Esa imposibilidad de la representación, esa conciencia de la crisis absoluta en el proceso de la mimesis, posteriormente se decantaría en Naranjo hacia una poética cercana al silencio, al despojamiento expresivo.

El poeta ecuatoriano parecería suscribir, a partir de entonces, lo que Carlos Bousoño afirmaba cuando decía que “el ansia de distinción y de originalidad que aquejaba al barroco no puede repetirse ahora”¹⁵. De hecho, *El oro de las ruinas* inaugura una etapa muy distinta en la poesía de Naranjo. A mi entender, dicha etapa puede inscribirse en la poética del silencio. Si bien la expresión poética del silencio nos puede llevar simplemente a meras aporías, debemos entender que en el terreno técnico

¹⁵ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética Tomo II*, Madrid, Gredos, p. 178

de la composición poética, tal como ocurre en la música, “el silencio interviene en la composición, igual en el aspecto visual del texto como en el fonético.”¹⁶ El uso de los espacios en blanco (aspecto que en libros como *Sacra* se volverá decisivo), la brevedad de los versos, la brevedad de los poemas, las discretas aliteraciones (que aparecen como pequeños mantras susurrados al lector) serán rasgos decisivos y fundamentales para referirnos al segundo período de la poesía de Alexis Naranjo.

Desde luego, en *El oro de las ruinas* hay poemas extensos, pero a lo largo del libro mismo, uno parecería asistir a un sucesivo despojamiento, que nos lleva a esos fragmentos poemáticos finales que son, a mi entender, lo más bello del libro. De hecho, *El oro de las ruinas* aparece en el marco de la poesía de Naranjo como un momento de ese despojamiento de la voz poética, pero también como muestra de cómo va sucediendo tal despojamiento. Al respecto podemos señalar que dentro de la metafísica oriental, “el grado más alto, el más puro, fruto de la contemplación, es aquel en el que se ha conseguido dejar atrás la palabra y lo inefable se sitúa más allá de la frontera de la palabra, para regresar a ella en forma de poema. Y el poeta, al entrar en la zona de la meditación, se prepara para adquirir la maduración espiritual, en una prueba que culmina con el derecho al habla”¹⁷.

Sin embargo, podemos complementar la mirada de Susan Sontag. Si bien es cierto que, tras la maduración espiritual, el poeta adquiere el derecho al habla, también podemos colegir que, tras el acto escritural, la meditación demanda el silencio que, en el caso de la escritura, ha de manifestarse con el cierre del poema o del libro. En el caso de *El oro de las ruinas*, el texto se desarrolla exactamente así para, finalmente, concluir en una serie de textos breves, casi epigramáticos, titulada “Restitución de la luz”. De entre ellos podemos citar el poema “Instante”: «Sólo la alegría de un acorde justo/ la

¹⁶ Josu Landa, *Más allá de la palabra, para la topología del poema*, México, UNAM, 1996, p. 143.

¹⁷ Susan Sontag, *Estilos radicales*, Punto de lectura, España, 2000, p. 18.

presencia sagrada de la sombra/ el poema sin palabras/ la frágil criatura de los sueños». En sólo cuatro versos, como hubiese dicho Sucre, nos hace ver un mundo. Si en “Clairvoyeur” asistimos a una poesía que casi demanda contención por parte del crítico, “Instante” demanda que el crítico infiera, en gran medida, a partir de lo no dicho. El despojamiento nos deja sin palabras, pero demanda de nosotros una mirada amplificadora. La voz que antecede a la palabra no es en Naranjo voz alguna, sino silencio que, tras el acto de habla, regresa al silencio. Pero, entonces, ¿de qué partes consiste dicho silencio?

En primer lugar es un sistema de saberes que, como el de la gramática, están ahí, adquiridos de diverso modo por cada posible poeta; en segundo lugar es una masa de imágenes acumuladas en desorden, o preordenadas en el mejor de los casos en relación con experiencias anteriores de ordenamiento, en estado de inminencia en lo que respecta a una escritura probable de ellas. Hablo de los conocimientos organizados mediante la lógica, y de las imágenes asiladas en la memoria. Alexis Naranjo parecería despojarse de la gramática como lógica del pensamiento y emplearla, como artificio para una revelación pura, para mostrarnos, mediante la palabra poética, elementos más esenciales que las cosas mismas (la sombra, la palabra, el sueño). La memoria aparece como un elemento de la conciencia porque “pensar no es pensar letras y atarse a la arbitrariedad de lo que, en cada caso, nos dicen, sino provocar un discurso interior en el que se plasma la continuidad de la conciencia como memoria” (E. Lledó. 1998: p. 151). El pensamiento se hace transitivo a la página porque una operación emotiva –la meditación para el caso- suscitó en Naranjo la necesidad de transcribir ese estado de conciencia, signado por el silencio, a una hoja de papel. La gramática del silencio es una gramática de la elipsis, de la cesura, de la criba. Por eso, las imágenes de la memoria, previamente

decantadas y transfiguradas por la mente, aparecen lacónicamente en los poemas. El uso de los espacios en blanco, la torsión de la sintaxis aparece en el libro *Sacra*.

En este libro es apreciable ese despojamiento expresivo. Tal despojamiento es visible incluso en la ausencia de títulos, no sólo en los fragmentos, sino también en los tres cantos que componen el poemario. La supresión de los títulos, siendo un rasgo autorral, es un gesto escritural que desafía la autoridad, la dirección que el poeta quiso otorgar al texto mismo. Es un rasgo presente en las “poéticas del silencio”. Esto es visible en *Sacra*, por ejemplo, en el tercer fragmento del segundo canto. El poeta dice: «te equivocabas al creer posible amansar/ la mitad inferior de ti/ ahora es aquella mitad la que da belleza y goces a tu espíritu». Considerando la brevedad del texto, sumada a una delicado sigilo respecto a la sexualidad, la persona poemática se dirige a sí misma o a la Amada, en un juego de polivalencias, donde la idea de la mutación impregna todo el poema con la idea de la transformación. Esta idea hace del poema una estructura simbólica enigmática, cuyo lenguaje demanda ser activamente interpretado, porque si eso no acontece, el poema se mantiene en un estatus marcadamente silencioso, mucho más que la mayoría de escrituras que conocemos. El silencio aquí se sostiene también en la complejidad de los símbolos, aspecto que resulta consustancial al conjunto de la obra de Naranjo y que otorga un fuerte punto de convergencia entre sus inicios barrocos y sus derivas hacia una poética del silencio más acentuada. La imagen en Naranjo también es silenciosa, como en Mallarmé.

SEGUNDO CAPÍTULO

El Color de lo blanco de Álvaro Rodríguez Torres: poesía, pintura y memoria.

I. Poesía e imagen: lo blanco es el silencio.

En la escritura, el silencio supone despojamiento verbal. Claro, en la poesía contemporánea, también implica un despojamiento visual: la página vacía, blanca. Según Juan Eduardo Cirlot, el color blanco “es el color de la intuición y del más allá en su aspecto afirmativo y espiritual”¹⁸. Así, la página traduce los silencios del lenguaje verbal como espacios en blanco. El trabajo poético de Álvaro Rodríguez busca desde su primer libro *Recordándole a Carroll*, un lenguaje que hable de esta contención verbal sobre la página. En *El color de lo blanco*, ciertos temas en los que el poeta ha insistido a lo largo de sus libros anteriores aparecen como pequeñas miniaturas poéticas, de pocos y breves versos. Respecto a la escritura de Rodríguez Torres a debemos afirmar al menos dos puntos básicos.

En primer lugar, la contención presente en la poesía de Álvaro Rodríguez se expresa en los tres niveles que Ricoeur considera atendibles al pensar el texto poético: fonológico, morfosintántico y semántico. En *El color de lo blanco*, el enunciado metafórico (cada poema) surge de la convergencia entre el uso de versos breves (con el consiguiente espacio en blanco alrededor de la página), el discreto uso de la rima y los temas de la levedad, el silencio y el color. Sin duda, pensar el carácter icónico del enunciado metafórico nos invita a meditar en la mediación visual que se establece entre

¹⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 145.

el lector y el texto. Podríamos pensarlo así. El lector ve, también en el poema, un cuadro (trátese de poemas de carácter pictórico, contemplativo o elegíaco. Por ello, si atendemos a lo dicho y al hecho no poco importante de que en griego “escritura y pintura, escribir y pintar, se decían igual (*graphê, graphein*)” (N. Galí, 2000: 172) podríamos comprender que el silencio verbal es, en el libro de Rodríguez Torres, el color blanco visual.

Desde luego, este hecho está relacionado también con un propósito visible en el conjunto de poemas: la mirada como aspecto concentrador de la visión, incluso de la visión religiosa. Los recuerdos, el paisaje o los lienzos son asimilados por la mente mediante el sentido de la vista. Todos, o la mayoría de los elementos iconográficos que registra el poeta colombiano se relacionan con la visión como un catalizador del oficio imaginativo. Carlos Bousoño decía que “si debajo de una visión no hay un objeto real, habrá, sin duda, algo real que la justifique, pues el hombre sólo está interesado en la realidad, y nunca en lo irreal puro, que le es, por absurdo, inexpresivo. Lo irreal sólo cuando sirve de medio para expresar indirectamente lo real se halla en condiciones de adquirir aptitudes poéticas”¹⁹. Si bien es cierto que la visión como figura literaria y la visión como sentido son artefactos muy distintos, el ojo como elemento estructurante de la realidad las unifica. La metáfora del ojo aparece, entonces, como ese punto de intersección entre el sentido de la vista y la visión bousoñiana: existe en la escritura. La metáfora del ojo aparece como la belleza paradójica de la realidad, pues como dice Rodríguez Torres: «la belleza es la venganza de lo real». Evidentemente, mi afirmación se compagina con la hecha por Álvaro Castillo-Granados, a propósito de Álvaro

¹⁹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética I*, Madrid, Gredos, 1970, p. 178-179.

Rodríguez y su poesía, cuando afirma que el poeta “deja que su ojo se pose sobre el momento del instante decisivo”²⁰.

II. “Métaphora del ojo” y el ojo metafórico

La primera sección del libro está conformada por una serie de poemas (catorce) que se refieren a la pintura. Cuatro de ellos tienen como referente a cuadros específicos, los restantes se hallan relacionados a las estéticas de cada uno de los autores. Dicha sección inicia con un epígrafe de Maurice Merleau-Ponty que dice “el ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser un cuadro”. El ojo, así pensado por el filósofo francés y retomado por Rodríguez Torres, veía un excedente de sentido. Esta idea supone pensar que la visión es competente para extraer ese excedente que diferencia a la realidad y sus objetos, del arte y sus obras. A partir de la visión neoplatónica que identificaba objeto y sujeto del conocimiento. Esta idea toma como punto de partida el hecho de que el ojo es un símbolo de la inteligencia y del espíritu, y de que el acto de ver expresa un comprender. Ese comprender supone también aprehender ese *silencio* que subyace tras el ruidoso y alienado mundo moderno. En la poética del colombiano, el silencio es lo que falta al cuadro para ser un poema.

Álvaro Rodríguez construye sus breves textos mediante cesuras y pausas que trabajan como artificios morfosintácticos del silencio. El poeta utiliza la mirada sobre una serie de pinturas o de motivos pictóricos para, de este modo, metaforizar sobre ellas, evocando más la emoción que despiertan los cuadros, que los cuadros mismos. Así, establece relaciones inusitadas entre palabras que, a no dudar, son acontecimiento y

²⁰ Álvaro Castillo-Granados, “Encuentro con Álvaro Rodríguez Torres”, en *Revista Aleph*, No. 135, Manizales, Editorial Andina, 2005, p. 38.

sentido, espíritu y elocuencia. Este rasgo espiritual está relacionado con aspectos concretos de la vida del poeta. En efecto, Rodríguez es un católico practicante y muchos poemas de otros libros suyos hacen alusión a temas como la comunión o la mística católica.

Compuesto a la manera de una miniatura poética, ajustado a una estructura precisa y contenida, el primer poema de esta sección interpela el espacio existente entre la luz y el tiempo: «El día es rasgado/ por la luz del sol de afuera/ la luz es diestra mano/ hasta el extremo». En la pintura impresionista –particularmente en los paisajes, la luz tiene un papel muy importante– especialmente en Pierre Auguste Renoir. El título del poema “Renoir: les Collettes” alude a una granja agrícola en la que el pintor francés vivió durante sus últimos años y a dos lienzos relacionados a dicho lugar: *Paisaje en les Colletes* (1914) y *Granja en les Colletes* (1915). Rodríguez Torres habla de la impresión que, a lo largo del tiempo, ha dejado el mundo sobre el artista y, claro, sobre el trabajo pictórico como un “hacer” de toda la vida. Así, el poeta dice: «Luz mía y de todo el tiempo mío/ de todo el tiempo que soy/ el de un viejo de noventa años/ con las manos estropeadas». La vejez del cuerpo –para el caso, de las manos– y de la mente – para el caso, de la memoria–, sólo puede manifestarse con plenitud mediante el silencio. «Acaso sólo se conoce el silencio/ el recuerdo que enmudece/ de tanto ayer». Como tema del texto, el silencio aparece como la expresión verbal del olvido. La contención y la brevedad del texto refuerzan la noción de silencio.

El silencio y su relación con la memoria son preocupaciones constantes en Rodríguez Torres. En el siguiente texto titulado “Van Gogh: el tiempo sin presente”, el poeta colombiano insiste en componer los poemas con trazos breves, con versos cortos, a la manera de miniatura poética. El presente es silenciado, refutado por la persistencia del color amarillo en los cuadros del pintor belga. En una realidad *otra*, donde los

colores amarillos predominen, el sol no debería moverse. De este modo, pasado y futuro dejarían de existir y –por oposición- también el presente. El poeta invoca esa realidad donde el presente ha sido ocluido, silenciado: «no aquí. En otra parte viviré/ del color de un cielo abierto al sol». Un asunto semejante se plantea en el tercer poema de la sección, homónimo del título del libro, *El color de lo blanco*: «En Sargent lo blanco, visión hablada/ ocurre en el aire material». El tema de lo blanco nos habla de la importancia que Rodríguez Torres concede a los espacios vacíos, incluso de la página. Nuevamente, los versos son cortos y el poema también. Temáticamente, el texto hace referencia a un color blanco que pareciera cundir sobre el conjunto de la realidad: «o se hace blanco lo visible». Dicha pregunta está relacionada incluso con la propagación de lo blanco sobre la página escrita. No en vano, este poema es, como los anteriores, una miniatura poética. La poética del silencio implica contención verbal, poemas de pocos versos y “pocas palabras”

Cuando hablo de versos breves me refiero a versos de arte menor. En general, me parece que Rodríguez Torres utiliza versos cortos para remarcar las palabras contenidas en cada verso, para concentrar el sentido de lo que quiere decir. Así, ocurre en el cuarto poema del libro titulado “Kandinsky: el sol definido”. El poeta insiste en la relación entre el silencio, el olvido y la ausencia imágenes señala: «¿De dónde proviene esta luz/huérfana de imágenes/que acaso nada o muy poco/ me recuerda?» Si efectivamente sólo podemos nombrar aquello que recordamos, el olvido existe también como una forma del silencio. La luz de la que habla Rodríguez Torres sería ese espacio donde la carencia de imágenes o de palabras recupera su dimensión sagrada. Evelyn Underhill atribuye el carácter sagrado de la luz a que se corresponde con uno de los símbolos abstractos de la Trinidad. Tal símbolo estaría caracterizado “por ser inasible,

pero inescapable”²¹. De este modo, la luz a la que se refieren tanto Underhill como Rodríguez, es ciertamente la luz física, visible en los fenómenos naturales, pero también es la luz mítica relacionada con lo ritual, con el silencio.

En el siguiente poema titulado “Matisse. La música. 1910”, la voz poética insiste en la contención, como una estrategia compositiva de las poéticas del silencio. En este texto, como en otros precedentes, se nota que Rodríguez usa con frecuencia el encabalgamiento. Los sintagmas se completan cada dos o tres versos. Por otra parte, el tema del cuadro también se relaciona con el silencio, pero en un sentido muy particular. La sugerencia de Rodríguez Torres es que escuchemos el cuadro. Sí, en efecto, que escuchemos el cuadro. El poeta dice: «En las afueras festivas/ de esta página, en su cuadro». Rodríguez Torres se refiere a la invocación que el cuadro del pintor francés haría para que los sentidos, el *sensorium* del espectador se despierte, para que «lo que el ojo ve» también exista para el oído. El homenaje a Matisse no podría ser más alto cuando el poeta dice: «Sin duda, la suerte del color/ es más audible en su mano». Por estos versos finales, insisto en que Rodríguez nos invita a pensar en el cuadro (objeto esencialmente silencioso), como un catalizador de una música que sólo puede residir en la mente del espectador.

En el sexto poema de la serie titulado “Malevich: Cuadrado blanco sobre fondo blanco, 1917”, la voz poética alude al lienzo *Cuadrado negro sobre fondo blanco* del pintor y diseñador ruso Kazimir Malevich que tanto escándalo causara en su época. Como decía anteriormente, en esta obra de Rodríguez Torres existe una íntima relación entre el color blanco y el silencio. Hago una referencia a este detalle porque, desde mi punto de vista, el color blanco aparece como un encuadre, como un silencioso contorno de la breve escritura de Rodríguez Torres: «La belleza, no menos. Más visible aun/ en el

²¹ Evelyn Underhill, *La mística*, Madrid, Trotta, 2006, p. 136.

mundo blanco de la ausencia/ de objeto, en la ecuánime geometría». Si en un poema sobre Matisse, Álvaro Rodríguez nos invitaba a sentir la música a partir del cuadro, en este texto el autor colombiano nos invita al silencio. El séptimo poema de la sección alude al cuadro *Un cine de Nueva York* pintado por Edward Hopper en 1939. Los versos son muy breves y, como el texto anterior, los sintagmas no se completan en un solo verso. El texto inicia con una descripción de la muchacha que protagoniza el cuadro: «junto a la escalera de entrada/ la acomodadora ensimismada, cabizbaja». En efecto, nos habla de la mujer rubia que mira el costado de la pantalla que la gente observa. No obstante, en los versos siguientes el poeta despliega una imagen inquisitiva, deducida a partir de la imagen: «la luna de un anhelo indeciso/ parece flotar en su frente». Nuevamente los sintagmas están cortados por los versos. La brevedad, el laconismo es apreciable además en la economía expresiva del poeta cuando se refiere a la frente de la muchacha: «Sí, solamente tú sola/ eres aquí argéntea». En pocas palabras, Rodríguez Torres establece una relación entre la feminidad, la belleza y el tema de la luna.

El noveno poema, titulado “Chagall”, inicia con versos cortos igualmente encabalgados. Así, la voluntad de crear versos breves, compactos está relacionada con la voluntad de crear textos compactos, concentrados, visualmente incluso. El texto no nos remite a cuadro alguno, sino a un *topos*, al pueblo donde Marc Chagall, el pintor ruso, nació y fue comisario de arte. «Vitebsk. Todo sucede allí en un espacio/ de brusca perspectiva y compasiva ingravidez/ donde el aire no contradice la noción del cristal/ y nadie parece saber de la muerte/ y su imperturbable ortodoxia». Ahora bien, la capacidad de asociar elementos como el aire y el cristal suscitan una impresión de transparencia, de blancura. Estas imágenes de la nieve, del frío, de la blancura están asociadas al despojamiento visual, al silencio visual. Por eso, el poeta señala: «lo que el color también puede/ déjaselo a él». El silencio visual es la carencia del color. La

elección de esa carencia está anunciada en los versos anteriores. Lo blanco, expresión visual del silencio, aparece como el tema principal del poema. Los pocos versos que conforman el texto añaden brevedad, contención al conjunto. El décimo poema de la sección se titula “Wyeth: El mundo de Cristina. 1948”. Mediante versos cortos, dicho texto se refiere al lienzo que lanzó a la fama al pintor norteamericano Andrew Wyeth. El poema describe a una mujer que aparece en un lugar del campo: «La luz es curva en la colina/ Alguien la mira/ Alguien observa el mundo/ del infinito espacio». El fragmento medita sobre ese contraste entre lo inmediato, lo más acá de la colina, y el “más allá” de la infinitud del espacio, la luz. Aquí hay un juego implícito con la astrofísica moderna, y desde luego con el anhelo del más allá –lo que contempla “Cristina”. Así, “la luz” es una metonimia de “el mundo del infinito espacio”, de ese territorio mítico donde los límites sensitivos o lógicos se disuelven. Pero, ¿quién observa ese mundo del infinito espacio? Los versos siguientes lo aclaran: «acaso una mujer sola/ narrada por el recuerdo/ en él arraigada». Cristina es narrada por el recuerdo construido o reconstruido mediante los versos de Rodríguez Torres. Dichos versos edifican un pequeño y contenido texto inscrito, por su concentrada estructura, en las poéticas del silencio.

En Klein, pintor cuyo trabajo es aludido en el décimo poema de la sección, la creación del silencio, ocurre por la armonía entre el nivel semántico (la monotonía cromática) y el nivel morfosintántico (la brevedad de versos encabalgados) del texto. En efecto, si el color blanco es la expresión visual del silencio; la monotonía cromática también lo es. En ese espacio, el horizonte y el mar se funden en un color azul. Así, el poema inicia con un título decidor: “Klein: El color de lo azul”. El poeta dice: «impensable sin la presencia/ del cielo en el que se convirtió». Esta imagen alude a lo que podríamos denominar, con algo de arbitrariedad ciertamente, el círculo mimético.

Este neologismo nos es útil para entender ese ir desde lienzo hacia el cielo “real” y, desde allí, otra vez al lienzo, asumido ya como *realización* del cielo. También ocurre lo mismo con el mar: «sin la evidencia del mar/ donde coincide el azul que es/ y el que refleja». Así vamos desde el mar “real” hacia el lienzo donde el mar ha sido representado (reflejado) y, en efecto, también es, en tanto mar, real. El monocorde color azul es correlato de la sencillez, de la contención textual que despliega Álvaro Rodríguez en la composición del poema.

El décimo primer poema también está compuesto por versos cortos, ajustados a una expresión contenida. El tema del texto es Derek Walcott, poeta caribeño de lengua inglesa y autor de obras como *El reino del caimito*, *Omerus* y *El testamento de Arkansas*. El texto dice: «la ausencia del padre/ se convierte en la mano/ que en él escribe o dibuja». En este fragmento se alude a la infancia sin padre y a dicha carencia como primera motivación del trabajo artístico de Walcott. Así, como el poeta griego Simónides, Rodríguez Torres cree que “la poesía es un producto susceptible de ser comparado con la pintura, y la palabra es un *eikôn*, el mismo término que sirve para referirse a una reproducción pintada” (N. Galí, 2000: 163). De tal suerte, el poeta es, de algún modo, pintor. Así, el autor colombiano dice: «Sin devolverle nada/ su verso ha tomado/ del sentido descriptivo de la pintura». Sin embargo, según Rodríguez Torres, traductor de Walcott al español, también existe un vínculo entre la escritura y lo sagrado. Pintura, escritura y oración son quehaceres semejantes, fundamentalmente por su carácter ritual: «No sabe orar pero escribe/ para él es lo mismo/ Ha dicho:/ *cualquier intento serio/ de hacer algo que valga la pena/ es ritualista*». En este breve texto, los oficios de la escritura, de la pintura y de la oración aparecen como actos contenidos, silenciosos.

El décimo segundo poema de la sección alude a pintores y cuadros que pertenecen al ámbito de la plástica colombiana y venezolana. “Macuto: Andrés de Santa María y Armando Reverón”, título del mencionado texto, alude a un paisaje venezolano –Macuto– ubicado en el Estado Guaira, de la actual Venezuela. Andrés de Santa María fue un pintor colombiano nacido en Bogotá en 1860 y fallecido en Bruselas en 1945. Los lienzos a los que alude Rodríguez Torres son *Playa de Macuto y pueblecito* (1904), *Paisaje de Macuto* (1904) y *En la playa de Macuto* (1907). En este texto, en breves versos encabalgados, se alude al color blanco, expresión visual del silencio: «Un blanco albino, meditativo/ demasiado real. El equivalente/ perfecto, si existiera, de una/ habitación mental, blanca y vacía». Estos versos también se remiten a los cuadros del venezolano Armando Reverón. Este pintor vivió en Macuto e inclusive construyó allí un castillete. En dichos cuadros, la playa se representa con un amplio cielo: «Inconmensurable, dócil/ el color encarna aquí/ dos experiencias: /una, abierta, atiende más/ al horizonte que al ojo». La insistencia en el color alude a lo blanco como un escenario de la posibilidad, del vacío, del silencio.

El décimo tercer poema de la sección hace referencia a los cuadros de Roberto Páramo. Este pintor nació en Bogotá en 1859 y murió en 1939. Sus lienzos registran en general paisajes de la Sabana bogotana. El poema está construido mediante versos breves, concisos: «El ojo se adelanta a la voluntad/ de su mano, recrea mentalmente la luz/ las sombras que luego llevará al cuadro/ al momento activo de su espacio sedentario». Evidentemente, el poeta se refiere al impacto que produce la imagen de la realidad en primera instancia, para luego devenir en un motivo pensado, recreado en la mente, antes de ser llevado al lienzo. Luego viene el trabajo del pintor: «sólo entonces, preparado, cauteloso/ acomete su tarea». Al final del texto, el poeta describe, a su manera, el paisaje de la Sabana: «Paisajes de vigilada luz/ y serena intensidad/ absueltos

de pretensión y ardua tristeza: La Sabana». La luz, como elemento mítico, está asociada al silencio, porque si la luz –como el *Fiat Lux* bíblico- implica origen, el silencio supone el punto donde se origina la palabra²² poética, el contorno de la palabra poética.

En el décimo cuarto poema de la sección, Álvaro Rodríguez Torres alude, mediante versos cortos, a los cuadros de Cristina Cortés, artista colombiana contemporánea, en cuyos lienzos se observan con frecuencia vacas, charcas, ásperos territorios: «Árboles. Los árboles distantes/ y los que me acogen bajo su sombra/ Una brisa sopla casi en silencio/ y se pierde en la vecindad del aire». Esa imagen de los árboles está presente en las pinturas de Cortés como lo están las reses menesterosas: «Las Holstein pastan en los potreros/ y blancas garzas deambulan/ entre sus distraídas patas». Esta imagen fuertemente concreta contrasta con la siguiente, que supone un *zoom out* reflexivo: «la tarde asume el matiz/ que la sagacidad de la luz/ le otorga al verano». El paisaje aludido, atravesado por una brisa que sopla “casi en silencio”, nos remite a un lugar reposado, callado. Sin embargo, las imágenes declaran una proximidad respecto a la noche: «En la serenidad del crepúsculo/ huele aún a tamo, a rastrojo/ dulce reposa la tierra/ ahora que debe huir la estrella». Cuando se refiera al “tamo”, al “rastrojo”, el poeta retoma la sensualidad de lo pequeño, de las hierbas que crecen a ras de tierra. En cambio, la estrella es una imagen de lo remoto, de lo indecible, de lo silente.

III. Al cercano lector del paisaje

²² En su poema “Arte Poética”, el autor catalán Pere Gimferrer dice: «ver en la luz/el tránsito de la luz.

Las poéticas del silencio se sirven con frecuencia de elementos míticos para hablar de lo inconmensurable. En los breves textos de Álvaro Rodríguez Torres, la imagen mítica de la luna aparece con frecuencia ocupando un lugar central. En la segunda sección, titulada “Al distante observador”, dicha imagen se incorpora como un punto de vínculo entre dos aspectos en los que cabe insistir en relación con el tema de la imagen lunar. En primer lugar, la luna como símbolo de lo femenino. Ishtar, Hathor, Anaitis, Artemisia fueron algunas de las deidades lunares que recorrían las mitologías del mundo antiguo. En segundo lugar, la luna fue considerada como un exacto mensurador del tiempo, de los ciclos de la cosecha y de la marea. La convergencia de ambos aspectos nos permite entender el papel deífico que posee la luna en la poesía de Álvaro Rodríguez. En el primer poema de esta sección, el autor dice: «Gloriosa, ignorante/ la luna vive en su mundo lejano/ Allá y no aquí,/ o todavía más cerca». Como en los poemas sobre la pintura, este texto establece movimientos que celebran lo paradójico, pero que simplemente nos remiten a una efigie (la luna) que se vuelve lo aéreo, en contraste con lo terrestre. Esto se percibe mejor en los versos que siguen: «Secreta o expansiva/ la luna bien puede ser/ cualquier cosa: vuelo o pájaro o el aire alto que los reúne». Si queremos definir esto en términos sencillos, para el poeta la luna es capaz de contenerlo todo. El rasgo mítico de mensuradora del tiempo, reaparece hacia el final del poema: «en el aire nocturno, la luna/ viene a la noche que despierta». La luna es una especie de regulador del mundo. Ese papel deífico de la luna aparece en los versos finales: «Del ahora lo más presente/ ¿qué sería de ti, luna, sin tu regreso?» Así, en estos versos de Rodríguez Torres, la imagen de la luna se constituye en un elemento que puede, incluso, catalizar su propia desaparición, su propio silencio. Y, con ello, también la del cosmos que, en el andamiaje mítico del texto, es ordenado por ella.

El segundo poema de la sección se titula “el Planeta de Diana I” y forma parte, como veremos, de un tríptico. Diana, deidad de los bosques, ha sido “relacionada con la luna y el tiempo” (J.E. Cirlot, 2006: 174). Por otro lado también lleva el sobrenombre griego de Hécate (la que alcanza de lejos o la cazadora). Así, el título del poema no podría ser más pertinente, considerando el título de la sección en que está contenido el texto y, desde luego, la naturaleza de los versos allí tallados. El poema inicia diciendo: «No existe más la luna/ sino la traducción literal/ de su nacimiento». Estos versos sugieren de una luna insurgente, recién aparecida y establecen también una relación sutil con lo femenino contemplado: «La luna que el mundo mantiene viva/ asoma al mundo de la tierra/ emerge en la más idónea distancia, en la más alta, allí donde la noche dibuja en el aire/ su incapacidad de estrella/ donde la luna ignorante pone su acento en el cielo». La imagen que tenemos de la luna aparece, en estos versos, como un evento del destino, no elegido por la mirada, sino que adviene “al distante observador”, casi como una grafía marcada sobre el aire. Esta idea de la luna como un símbolo de lo deífico femenino se acentúa en el tercer poema de la sección titulado “el Planeta de Diana II”: «Lo que fue el pasado/ y es su ahora/ Sobre los campos la joven luna /asciende/ hecha de realidad/ y del mito que la precede». Ciertamente es intrigante el inicio del poema. No obstante, convendremos en pensar que la luna, como mensuradora del tiempo y como figura deífica, contiene el pasado y el presente, los mitos leídos y la realidad visible, la luna como satélite de piedra y la luna como imagen de lo femenino insurgente. La posible doble lectura de la imagen lunar (el satélite, la feminidad) se hace más evidente en los versos que siguen: «Bajo la sombra del aire/ la luna de la sangre es más blanca». La luna de la sangre es probablemente una imagen de lo femenino corpóreo, pero también del influjo de la luna sobre los sentidos. Finalmente, los últimos versos del poema querrían ocultar (pero evidencian) la sutil ambigüedad de la imagen

lunar en el texto: «El dónde, cómo y qué/ de este poema pertenecen aquí/ al silencio que pronuncia/ su nombre». Mediante estos versos, cualquier alusión a un evento real o biográfico es revocada; el símbolo de la luna, mediante su polisemia, conserva el secreto, es asumida por el silencio al que en última instancia pertenece.

“El planeta de Diana III”, cuarto poema de la sección y poema final del respectivo tríptico, se refiere a la imposibilidad de nombrar la luna. Es, claro, una forma de manifestar la contención, la voluntad de acercarse al silencio. Así, nombrar la luna es un fracaso como propósito: «Ayer la vigilia de la luna/ estuvo antes, como el ojo blanco/ de un lenguaje equivocado». La vigilia, acaso la contemplación de la luna, al ser descrita, se configura como un lenguaje fallido: el mejor lenguaje es un lenguaje contenido. El poema adquiere la dimensión de una metapoética que se refiere a la imposibilidad de un nombrar pleno. La luna, mujer o satélite de roca, es inabarcable, incluso más en el sueño. Afuera, en el mundo, las tentativas por nombrarla están condenadas a fallar de algún modo, a retornar a lo callado. No obstante, la luna adquiere existencia justamente porque es admirable, porque es constitutiva de nuestras formas de entender el espacio, de entender las distancias, los lugares, el mundo:

Inmensa de mundo
la luna se esmera
donde la noche es un ademán visible
en el aire
a lo largo del hemisferio.

El verso «en el aire» aparece al costado derecho de la página provocando en el lector la sensación de espacio. De cualquier modo, el ejercicio de la escritura poética es, para el poeta un acto exento de necesidad: «Acaso este paisaje/ no necesite de mis

palabras/ que le sirven de ornamento». La contención es para el autor colombiano una necesidad relacionada con su propia poética, fundamentalmente cuidadosa, medida con las palabras. El quinto poema de la sección titulado “Atardecido I”, está conformado por fragmentos y consiste en una indagación acerca del sol, sobre cómo ese astro se acerca a nuestros ojos: «El sol se anticipa/ a la posteridad del verano/ Está aquí, en cercanía de aire/ casi imprudente». El símbolo del sol posee una “fuerza heroica y generosa, creadora y dirigente” (J.E. Cirlot, 421). Ciertamente, el sol tuvo para muchas culturas un carácter sagrado: el dios Inti en la cultura incaica, el ojo de Ahuramazda en la Persia antigua, el ojo de Ra en el antiguo Egipto. Sí, en efecto, este sol se revela como un elemento que se conecta, comunica con el mundo: «El perfil de las montañas/ habla con el sol. Sin rencor, la belleza agrade la sombra». Si pensamos el ojo como un símbolo de la capacidad de aprehensión, del intelecto; la memoria está relacionada con la percepción visual: «Llueve por el aire en la memoria/ La memoria sabe con exactitud/ lo que le resulta incandescente». La imagen de la lluvia parece activarse en la memoria: reducto de imágenes aprehendidas en el pasado, reducidas al silencio. Sin embargo, el personaje poemático parece contemplar un árbol: «Una sombra, palpable en apariencia/ y exacta de contornos: la de un árbol sereno, vivo presente». La imagen precedente alude al punto de partida de las imágenes: el presente. Ese presente es planteado por Rodríguez Torres como: «un cielo desdibujado/ por el rostro evasivo de las nubes/ y su activa impermanencia». La transfiguración, la mudanza, el olvido, el silencio aparecen como lo único duradero, incluso en ese paisaje visitado por el sol de la tarde.

El silencio es el correlato escritural del olvido. Así, en el sexto poema de la sección titulado “Atardecido II”, el autor dice: «Ociosas nubes se congregan/ bajo un cielo azul y momentáneo/ llueve aún y lloverá/ sobre este paisaje interrogado». Ese paisaje interrogado, momentáneo sólo puede ser preservado en una memoria que

finalmente también será del olvido. La brevedad del texto que pretende fijar esa percepción sólo es justa con la evidente contingencia del mundo, en su apertura hacia la noche total, hacia el silencio definitivo: «La oscuridad se asienta/ donde el día en su adiós/ pasa de largo». No obstante, la imagen de la luna reaparece en el séptimo poema de la sección titulado “Atardecido III”. Vemos que: «La luna se disuelve en un aire/ que fue suyo y ya no le pertenece. Una luna de invierno preside la noche que llega al hemisferio». La luna es emblema de lo femenino, pero también es un elemento que “conlleva” la noche, que la atrae y de un modo significativo se disuelve en la noche misma, se hace silencio en la noche. Desde luego asistimos a lo que el poeta ecuatoriano Luis Carlos Mussó llamó “propagación de la noche”, a lo que ocurre hasta que todo resto de luz desaparece. De esta manera, el día, en su prolongación nocturna, «sobrevive en desanimados colores/ en el aura serena que lo despide/ sin palabras, solamente». Rodríguez Torres nos sugiere un paisaje de colores desanimados –¿sombrios?– que sólo el aura de la luna es capaz de conjurar, de despedir con intensidad, aunque en sereno mutismo.

En el octavo poema de la sección, aparece de nuevo el paisaje relacionado con el tiempo. Así, en “El presente comenzado I” observamos de nuevo los versos breves que caracterizan a Rodríguez Torres, estructurados mediante un encabalgamiento: «Una luz interminable/ recorre el aire sin sombra/ del verano./ En el cielo el aire es de un azul/ sin contrario». El poeta nos presenta un cielo despejado que aparece también distante. «Las montañas dibujan en el paisaje/ la lejanía unánime/ Ha vuelto la luz que después tarda». El texto aparece como una construcción breve, compacta, concisa. Finalmente, el poeta concluye con una especie de axioma sobre el papel que él le concede a la poesía: «Es enero. En descuidada admiración/ escribo estos versos en su homenaje». El texto resulta una meditación sobre el tiempo, un ejercicio de humildad y un homenaje a lo indecible,

al silencio como atributo de los paisajes en reposo. En el noveno poema de la sección, “El presente comenzado II” hay una imagen significativa en torno al sol. En realidad, es un poema sobre el alba: «El sol del día en redondo/ La sorda intemperie de la vencida/ luna». El silencio, como un elemento presente en el paisaje, aparece en los versos precedentes, al referirse a la “sordera de la luna”. En medio de ese paisaje, el alba aparece como el triunfo de ese principio conductor que implica la imagen mítica del sol. El sol, así como en otro texto advenía la luna, asiste ante los ojos del sujeto poemático: «Como ayer el día baja a los ojos/ al corazón agreste y la sofisticada gloria». Desde luego, el carácter cognoscitivo que posee el ojo permite a la mirada, silencioso ejercicio, relacionar el paisaje y el tiempo.

En el décimo poema de la sección, titulado “Una vez más desde el presente”, podemos apreciar una expresión contenida, manifestada, en este caso por la insistencia en cierto símbolo: la luz. Como principio de lo indestructible, la luz, *Agarttha*, la mandorla, al ser recibida supone “adquirir la conciencia de un centro” (J.E. Cirlot, 2006: 293), adquirir un conocimiento profundo, para el caso, del paisaje: «La luz en la pintura del tiempo;/ el sol de la tarde vuelve real/ lo que en su ausencia/ apenas sería noción de anhelo». La ausencia de ese paisaje es expectativa de su regreso: «el cielo llega con su orilla/ hasta los campos;/ y en el aire la luz/ la luz que es la piel del tiempo». Evidentemente, la insistencia en la imagen de la luz está relacionada con la posibilidad de ver con claridad –en el sentido más amplio de la palabra– los elementos del mundo. La imagen de la luz está relacionada, como dije anteriormente, con el silencio dado que ambas nociones están imbricadas en el origen que la mitología judeocristiana atribuye a la palabra. Antes de la palabra, estuvo el silencio. Al principio de mundo, el *Fiat Lux*. Por eso, no es arbitrario pensar que en el décimo primer poema de la sección, “El verano del campo I”, el símbolo de la luz esté relacionado con la memoria como una

poética de la contención, de la preservación de lo callado: «una luz sin origen/ de vuelta del pasado». Esa luz aparece concretizada en el texto poético en imágenes veraniegas, como una callada preservación de la memoria. Esa imagen campestre es completada por una secuencia del texto anterior. Así, el décimo segundo poema de la sección se titula “El verano del campo II”. En él, el poeta se refiere al ojo que contempla la mañana. Una vez más son apreciables los versos cortos, encabalgados. «El ojo se deleita/ en lo que esta mañana/ ya no es invisible/ para siempre». En cierto modo, el paisaje veraniego es algo que para las miradas estaba ya en la mente. Es una especie de milagro reencontrado: «Está en la mirada advertir/ lo que resulta avisado para el ojo». La vista es el sentido que permite contemplar un paisaje. Para ello, demanda el silencio por parte de un hipotético observador. Además, la contención expresiva de cada verso, el uso de sólo las necesarias imágenes míticas crea una concentración en el texto poético.

El silencio, como en los koanes que abrirían un espacio en la mente, es parte ya del título del décimo tercer poema de la serie titulado “En aplauso de una sola mano”. En principio, se muestra la imagen de un aguacero: «Una nube audible, sollozante/ enmarca la forma evasiva/ de un paisaje». Esa imagen de los nubarrones, apenas deja que la luz, como materia indestructible y germinal, permanezca como un elemento residual: «La luz descansa en la lealtad/ del aire conocido/ El rastro del día apenas roza/ los campos». En los campos, la voz poemática advierte que no queda sino lo leal del aire, lo esencial del campo. Ese abstraerse hasta lo residual, está relacionado con el hecho de retornar hacia el vaciamiento y el silencio: «De todo lo que asoma al mundo/ser lo que no se ve/ Ser un silencio minucioso/ exhaustivo. Ser, en la sombra/ lo más claro de sí mismo». Desde luego, como la palabra poética concernida por los pausas del silencio, la luz más clara resulta aquella que surge entre las sombras.

En el décimo cuarto poema de la sección, titulado “El legado de septiembre”, ese aspecto de la contención es expresado por Rodríguez Torres mediante la adjetivación del paisaje: «La tarde comparte con el sol/ la soledad del aire;/ el viento arrecia bajo el cielo/ de una luna invisible». El reposo como un correlato motriz del silencio aparece constantemente a lo largo del poemario. Finalmente, el sujeto poemático se refiere al recuerdo que ese mes dejará en su mente: «Atardece. Conmigo queda a esta hora/ la memoria de septiembre/ el recuerdo obediente/ de su magnífica ficción/ su pasiva actitud, su activo método». Como dije, la aparente inercia de las escenas reconstruidas es un correlato del silencio e, incluso más exactamente, del silencio perceptible en los paisajes. Desde, luego, el poeta evidencia que ese paisaje es la manifestación de algo más profundo. Así, cuando se refiere a la “pasiva actitud”, se refiere al paisaje reposado del campo veraniego y cuando habla de la del “activo método” hace referencia a ese reposo que, mediante la memoria, se convierte en el catalizador de breves y precisas miniaturas poéticas.

IV. La memoria como conjuro

Uno de los ejes temáticos de la poesía de Álvaro Rodríguez es la memoria. Paul Ricoeur afirma que “reconocer un conocimiento es reencontrarlo”²³. Así, reencontrar la imagen de un recuerdo, el vestigio de un recuerdo es un hallazgo. Sin embargo, ese recuerdo es invocado por la memoria misma. Rodríguez Torres en el primer poema de la sección, despliega una idea semejante sobre esa invocación de la memoria respecto a los recuerdos: «El yo de la memoria/ y su pronombre/ El recuerdo invita a lo vivido/ a ese otra vez». Ese vestigio es lo que la voz poemática llama ese otra vez, ese

²³ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Madrid, Trotta, 2005, p. 133.

pronombre, esa otra/edad memorialística. Ese elemento residual tiene, como el silencio, una notable importancia para el poeta. O, más exactamente, forma parte de esa voz contenida, concernida, prudente –aunque celebrativa– del poeta. Por eso, para el poeta «recordar es honrar el pasado;/ cada segundo palpita en silencio/ en la vasta catedral de la memoria». El pasado deviene contenida escritura, pues su naturaleza es el silencio.

Efectivamente, para el poeta, el hallazgo de ese recuerdo supone una anagnórisis (un reconocerse en). Así, el texto dice: «Acudimos a ella para orar/ en distancia meditativa/ por los días donde hemos sido/ transfigurados por el tiempo». Reconocerse en las imágenes que, desde el pasado hasta el presente nos han transfigurado, supone un ejercicio definido por la distancia. Ese ejercicio de recordación es efectuado en el texto escrito con versos breves, mediante una imagen concreta, la de una tarde luminosa: «La tarde envuelve el aire/ en una luz de inmediato aprecio/ y recordación». En la perspectiva del poeta, la voz poemática nos sitúa en ese recuerdo, plasmado en escritura. Así, la memoria adquiere una dimensión física, expresada mediante la imagen del viento: «El aire allí es un soplo». Ese recuerdo, hallado e invocado, aparece como algo desposeído, pero salvado, concernido mediante la escritura. En el segundo texto de la sección, titulado “El sonido del sol”, se refiere a ese silencio que está presente en lo inasible, en lo distante. Lo silencioso también es lo distante en el tiempo, aquello que empieza a pertenecer al olvido. Así, el recuerdo es invocado por la mente del sujeto poemático. «En él todavía soy joven/ lo soy en un bosque donde camino/ y donde escucho/ la silenciosa hoja relampagueante/ la silenciosa semilla/ el sol rotundo de la juventud/ en su inhabilidad para ser confortado». Ese sol rotundo al que se refiere el poema es esa contenida expresión –forjada en el silencio– que no puede alcanzar reposo, conformidad con el olvido.

Por ello el tercer poema de la sección llamado “A la espera del recuerdo”, se refiere a un paisaje cuya luz solar invoca el pasado: «La tarde llega muy lejos;/ los árboles matizan con su presencia/ la vastedad de estos campos./ En silencio que no muere/ el sol conduce la luz hacia el ocaso». El silencio se corresponde con ciertos fenómenos físicos como el movimiento del sol, absolutamente inaudible. Es una imagen que se ajusta bien a la contención correspondiente a las poéticas del silencio: «Con irreemplazable nostalgia/ cada semana acudo a este parque/ solo o acompañado por las imágenes/ de algunos de los míos/ que me precedieron en la sangre». Las imágenes que desde ese altar –ese parque- han sido traídas por la memoria también son concretas. Así, no son ya una memoria, sino una genealogía: «mi padre, los abuelos, varios tíos/ sombras queridas/ gente para mí ya legendaria». Esa memoria familiar, adquiere los visos de una saga antigua que parece perderse en el paisaje, en el silencio del paisaje. Es evidente, como en otros textos del conjunto, la brevedad de los versos confiera una notable concreción al poema.

El cuarto poema de la sección, “Agua ciega”, es la metáfora de un pozo, del pozo de la memoria como recurso discursivo: «El pasado actualiza/ el lenguaje de la nostalgia/ su *phatos* necesario, elemental». La extracción del agua del pasado, la visita al pasado, activa la emoción, la nostalgia, lo que Pessoa y los *fados* llaman *saudade*. De cualquier modo, el poeta no está seguro sino que hace una “presunción”. El pasado es virtualidad, ficción, sueño, algo presunto: «De modo que en la presunción del recuerdo/ a diario acudo al sueño de la realidad biográfica». La voz poética extrae de la memoria, como de un pozo, sus materiales constitutivos. Si hemos pensado en términos de la memoria, habría que pensar también en términos de la mismidad. El paisaje ubicado en un pasado muy antiguo, esa agua extraída de la memoria, es parte constitutiva del *self*, del yo. Por eso, esa lejanía es una parte, uno de lugares del yo: «el

sentido arcaico de toda lejanía, allá donde estoy». Es un sujeto que resulta ajeno por la distancia que existe entre el presente y el pasado, pero tan propio como la nostalgia de ese pasado.

Ese silencioso yo de un pasado que alguna vez nos perteneció, “El cántico de San Juan de la Cruz según Carmen Leñero”. Leñero es una poeta mexicana contemporánea, de cuya obra Rodríguez Torres toma dos versos, en un juego intertextual, para el final de su poema. Como la noche oscura, ese “mundo aparte” es un lugar ajeno, donde la memoria podría ser estricta ficción: «Sí, un mundo aparte/ donde para la memoria/ el ayer pudo haberse dado/ a otra hora». En todo caso, ese mundo que incluso podría no significar, del cual no se podría derivar siquiera una verdad, puede expresarse como simple –pero auténtico- canto: «un mundo del cual/ nada puede decirse o mostrarse/ pero sí cantarse algo». Esa relación respecto a lo *otro*, mundo, paisaje, persona o tiempo parece ser el espacio que Rodríguez Torres reivindica como lo angular de la creación poética. Desde luego, sobre esa otredad sólo puede “cantarse algo”, una canto contenido y preciso, un poema adscrito a las poéticas del silencio. Así, en el sexto poema de la sección titulada “Ahora en lo sucesivo”, la voz poemática se refiere a la contención expresiva como una poética asumida: «Lo que de mí fue/ en lo destinado para mí/ su precaria existencia/ en lo restringido del recuerdo». Rodríguez Torres parece sugerir que el recuerdo más biográfico debe ser descartado como materia poética: «No, con ello no voy a escribir un poema/ Retiro mi mano». En efecto, el poeta decide retirar la mano antes de cometer un “exceso” expresivo. Finalmente, la voz poemática señala que: «El costo del verso no debe ser pretexto/ para la baratija biográfica». El poema debería trascender siempre los límites de la estricta historia personal, para configurar un espacio discursivo de mayor despliegue imaginístico. La poética del silencio alcanzada

por contención es la mejor estrategia compositiva para llevar a cabo una poesía sostenida por las imágenes, por los asuntos primordiales.

V. Conclusiones provisionales

Álvaro Rodríguez Torres ha desarrollado en *El color de lo blanco* una escritura que podemos circunscribir como poética del silencio. Sin embargo, la primera particularidad que podemos apuntar en torno a la poesía de Rodríguez Torres es que se trata de una poesía del silencio alcanzada por contención. La imagen poética aparece en este libro del poeta colombiano como una breve y articulada estructura, competente para crear un deslumbramiento en la mente del lector. Sin quebrantar la sintaxis, el autor se sirve de algunos elementos esenciales para configurar, mediante imágenes míticas, pequeños artificios para el deslumbramiento. Cada palabra aparece en Álvaro Rodríguez como algo esencial. La adjetivación es siempre inusitada y, en sus momentos más renovadores, atribuye características de lo sensible (de la naturaleza, por ejemplo) a elementos arquetípicos o meramente abstractos.

En cuanto al carácter de la voz poemática, debemos señalar que, al menos en *El Color de lo Blanco*, Rodríguez Torres se refiere a las personas gramaticales con absoluta definición, sin juegos de permutación alguna. Si el poeta se refiere a un “tú”, por ejemplo, no existe disemia, el poeta se refiere a un tú. Se trata de un pronombre interpelado por las paradojas, pero es un pronombre usado sin la intención de expresar una metamorfosis de la subjetividad o una ambigüedad en las personas poemáticas. Podemos decir que las personas poemáticas construidas a lo largo del poemario son “confiables” y, de algún modo, unidimensionales. Por ello, debo afirmar que las

personas poemáticas desarrolladas en el texto no contribuyen a crear resonancias de silencio. En realidad, la asignación de las personas verbales resulta diáfana y declarativa.

Sobre el tipo de imágenes presentes en *El color de lo blanco* debemos apuntar que surgen siempre de una especulación paradójica sobre lo percibido. Por ejemplo, en el poema “Van Gogh: el tiempo sin presente”, el poeta dice: «del color de un cielo abierto al sol/ con pájaros y nubes que adornen/ la vecindad de su lejanía». La paradoja adjetivada o la visión paradójica sobre la memoria, el paisaje o la pintura son la constante imaginística de este libro. El silencio puede percibirse en las marcas eventualmente abstractas que poseen ciertas imágenes y en la cerrazón que producen –simultáneamente al deslumbramiento– las mencionadas paradojas. Sin embargo, no se trata de imágenes que resistan la interpretación. Los títulos de los poemas y ciertas referencias intertextuales permitan al lector vincular los poemas de *El color de lo blanco* con otros textos e, inclusive, incitan dicho procedimiento.

Como dije, la idea de poesía contenida es la más propicia para hablar de esta obra de Álvaro Rodríguez. Sus poemas se inscriben en una poética que se apunala en el silencio, pero sin renunciar a una voluntad enunciativa respecto al mundo. Los poemas de Rodríguez Torres utilizan pocas palabras, no se apartan de la sintaxis, ni de las estructuras gramaticales. “Pocas palabras” puede interpretarse de dos maneras, o bien en el sentido de que el poema tiene en total muy pocas palabras, o bien, que es lo que puede sugerir el verbo “utilizar”, que independientemente del número de palabras de que conste el poema –por largo que éste sea– se usan en él como repertorio un número muy limitado de palabras. Lo cual podría constituir un proyecto poético anti-shakespeareano, contrario a la idea de obra total, por decirlo de alguna manera. El poeta

busca expresar una armonía entre la realidad representada pictóricamente (o el espejismo representado) y su representación en el texto poético.

TERCER CAPÍTULO

Sacra de Alexis Naranjo: erotismo y conocimiento

I. Silencio, erofanía y conocimiento

En Ecuador, la poesía llamada “del conocimiento” ha tenido escasos pero muy significativos cultores (el último Escudero, Gangotena, el último Dávila Andrade). Todos estos poetas, heterogéneos en su actitud ante el lenguaje, supieron, en importantes momentos de sus respectivas obras, establecer vínculos entre la imagen poética y lo indecible. Sin embargo, esta tendencia toma en nuestro tiempo características muy específicas. El despojamiento sucesivo de la palabra poética y el vínculo entre la palabra y la visualidad de los espacios blancos, para crear el marco al poema, han determinado la obra de algunos poetas ecuatorianos contemporáneos. Quizás el que más lejos ha llevado las posibilidades de esta búsqueda es Alexis Naranjo. Influencias tan variadas como Mallarmé o Matsuo Basho han urdido una de las más importantes obras de nuestra actualidad poética. Como comenté en el primer capítulo, desde *Profanaciones*, libro maduro y curiosísimo por su impronta barroca, Naranjo ha desarrolla una obra que lentamente se ha desprendido de elementos accesorios al más justo decir. Precisamente en un poema de *Profanaciones* ya se anunciaba el tema que se desarrollaría en *Sacra*.

En una sección de dicho libro titulada “Erofanías”, el poeta ecuatoriano ponía el acento en el encuentro sexual de los amantes. En uno de los poemas contenidos en dicha sección –“Odalisca”– Naranjo señala: «Mojada de mí/ espaciosa pero indolente como un sueño soñado a fuego lento/ tú, que en esta breve variación del mundo revives por detrás de mi memoria». Así, el encuentro de los amantes no es, en modo alguno, un

tema nuevo en la poesía de Naranjo. No obstante, sí podemos afirmar que en *Sacra* (2005) dicho asunto ocupa un lugar central. El encuentro sexual aparece como el ámbito desde el cual se despliega este poemario. Su escritura, sin embargo, participa de un despojamiento que bordea ya el silencio. El uso de los espacios en blanco, la cortedad de los versos, el carácter enigmático de los símbolos aludidos, entre otras cosas, enmarca este poemario en las poéticas del silencio, aunque debemos apuntar que la escritura de *Sacra* está relacionada a un despojamiento expresivo, a una juego de marcadas elipsis.

La palabra “sacra” proviene del latín *sacer* que significa sagrado. La función adjetival que dicha palabra tiene en nuestra lengua, deviene nombre propio, estatus o deriva de lo sagrado. *Sacra* es, pues, un libro donde la función adjetival de la palabra que le da título se convierte en nombre. Este nombre propio es el nombre de los amantes encontrados, hallados y desasidos. *Sacra* es un espacio textual donde la cópula carnal no sólo es sagrada, sino que es –esencialmente– “lo sagrado”. Es que, como dicen dos axiomas atribuidos al Buda: el alma es idéntica al cuerpo y el alma no es idéntica al cuerpo. El encuentro de los amantes aparece, en el poemario, como un vínculo espiritual. Desde luego, el Buda recomienda el silencio, incluso acerca de aquello que es o deviene sagrado como, en el poemario de Naranjo, el encuentro de los amantes. No obstante, el poeta intuye que la mejor actitud talvez consista en “utilizar la palabra, sabiendo que ésta procede del silencio y que de él toma su significado e inteligibilidad. Es la palabra grávida de silencio.”²⁴

Como dije, este silencio se construye en *Sacra* mediante un despojamiento expresivo y una voluntad para usar símbolos enigmáticos. En términos más generales debemos decir que este libro es un poema único, dividido en tres cantos, divididos a su

²⁴ Raimon Panikkar, *El silencio del Buda*, Barcelona, RBA, 2002, p. 283.

vez en diecinueve, nueve y nueve fragmentos, respectivamente. Una actitud de despojamiento es aquella que se nos revela como punto de partida: ni los cantos, ni los fragmentos llevan título alguno. En la opinión del poeta y crítico Fernando Balseca, dicha carencia de títulos ocurre porque “el deleite se basa en la asociación misma que producen las palabras; es una voz que instala un aura de poesía reconocible inmediatamente”²⁵. Disiento con esta mirada pues, en mi opinión, la ausencia de títulos es una insistencia en lo enigmática. Así, estos poemas son palabra grávida de silencio. No obstante, el libro inicia con la cita del poema “Samain”, escrito por el español Juan Manuel Bonet. Dicho texto tiene a su vez un epígrafe del poeta francés cuyo apellido da título al poema. La poesía de Albert Samain fue muy leída durante el modernismo – particularmente ecuatoriano- y está caracterizada por cierto sentido de la nostalgia. Ahora bien, el epígrafe utilizado parece desdecir mi aseveración respecto a Samain: «*O sombre fleur du sexe/ éparse en la air nocturne*»²⁶. A pesar de ello, se inserta muy bien como línea directriz para señalar hacia dónde va el libro de Naranjo. El resto del poema de Bonet se inserta curiosamente en la órbita de la aludida nostalgia samainiana: «sobre esos versos viejos/ ajados, amarillos/ los que en tu memoria se enredan/ como música y promesa». Todo ello se configura como un pórtico antes de recuperar en el texto poético el encuentro de los amantes.

II. Escrituras de lo prohibido: los amantes.

Como dije anteriormente, los fragmentos no llevan títulos. Sin embargo, cada fragmento empieza con una carta del Tarot. La primera sección del libro empieza con la

²⁵ Fernando Balseca, “La limpia poesía de Alexis Naranjo”, en *Encuentros: Revista nacional de cultura*, No.11, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2007, p. 137.

²⁶ Una traducción de estos versos es: «Oh sombría flor del sexo/ esparcida en el aire nocturno».

carta conocida como el Arcano Mayor llamado “Los amantes”. Es, como se verá, un indicio que habla del principio de todo encuentro amoroso. A continuación, el poeta agrega un epígrafe de Ovidio, tomado del *Amoris*. El epígrafe señala: «*nitimur semper cupimusque negata; sic interdictis imminet aeger aques*». En español esto quiere decir: «nos lanzamos de nuevo hacia lo prohibido y deseamos lo que se nos niega; así el enfermo acecha las aguas prohibidas». La imagen de las aguas está relacionada con “la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación” (J.E. Cirlot, 2006: p. 69). Hacia esas aguas se dirigiría el enfermo, el deseante. Así, desde el primer fragmento del canto, el sujeto poético es un amante que, como en el filme de Tarkovski,²⁷ habla frente a un espejo. Indaga, en sí mismo, sobre la memoria de un hecho pasado: “Azarosa, inevitablemente/ recuerdas esto y aquello, vicisitudes, afanes/ designios ocultos o visibles/ mientras el año avanza hacia su fin”. Esa meditación, desazonada y lacónica sobre el tiempo es, en el fondo, una meditación sobre la Amada: «Ella conjurando los presagios y tú/ dividido, agotado, feliz/ jugando con el sacro juego del bardo/ abrasado por el procaz juego del bardo».

Para Naranjo, como en la mitología cática, la mujer deja de ser un instrumento para la perpetuación de la especie y deviene un ente profundamente espiritual y espiritualizador. Aquí, la Amada aparece como agua destructiva y salvadora, *fons et origo* de todas las cosas. El bardo sólo puede, como Mallarmé, hacer su juego, arrojarse (apostarse) hacia el agua prohibida de la Amada. Desde luego, la falta de compromiso del autor lleva a la enumeración de alternativas que son mutuamente excluyentes: voluntad/destino, azar/destino. Existe un componente aleatorio entre voluntad y azar. Sin embargo, en el segundo fragmento del primer canto, el azar parece ser determinante: «En el orden de tu vida/ ella siembra lo imprevisto/ algarabía de signos/ arrebató de

²⁷ Me refiero a *El Espejo* (Ziérkalo), película de Andrei Tarkovski filmada en 1974. En dicho filme, el personaje de la madre (representada por la actriz Margarita Terejova) hablaba frente a un espejo, como dirigiéndose hacia su esposo ausente.

supercherías/ tormentas, rescates/ tanta energía te hace falta para sus desafíos/ tanto azar que acaba entre mieles o jadeos». Evidentemente, la Amada se convierte en un elemento generador –agua– de lo azaroso, de lo significativo, de lo violento.

El cuerpo de la Amada, sus aguas prohibidas, aparece en el tercer fragmento del canto como un elemento que confiere belleza al goce del amante: «Te equivocabas al creer posible amansar/ la mitad inferior de ti/ ahora es aquella mitad la que da belleza a los goces de tu espíritu». La mansedumbre, una virtud que está definida entre las esenciales por las cartas paulinas, es incompetente frente a la voluntad del cuerpo. La Amada como un elemento que cataliza la vida, aparece en el tercer fragmento del canto: «Más de ti, que despiertas en mi sueño/ más de tu sonrojo/ que es sazón de fruto prohibido/ más de tu albur que es mi recompensa». La mujer aparece ante los ojos del sujeto poético como “una albacea del vacío” y, por ello, como el elemento generador por excelencia. El sujeto poético señala: «no tengo silencio sino ansia/ ansia que tu ardor enciende/.../ cuerpo que en tu cuerpo se vacía». Según Juan Eduardo Cirlot, “existe una asimilación entre barca y cuerpo” (J.E. Cirlot, 2006: 107). Por ello, la idea de vaciamiento en el cuerpo de la Amada, no carece de un sentido relacionado con el agua. Ese vínculo simbólico, se puede apreciar en los versos iniciales del quinto fragmento del canto: «Bebe el sol de tus labios/ bebe el agua de tu risa». Es una invocación hacia la Amada que, al poseer tales dones generadores, se encuentre en su propia belleza. La mujer, en su dimensión líquida, tiene un papel generador, capaz de entregar elementos delicados, frágiles, sensitivos: «hay trinos en mi pecho/ azahares me regalas en tus senos/ a tu nido me llevas/ con la seda de gemidos». La Amada es capaz de vulnerar la voluntad del sujeto poético. Naranjo imprime al final de este fragmento un rasgo que es central en este poemario: la conexión entre lo sagrado –*Sacra*– y lo profano. Así el poeta escribe: «tengo la cabeza en el cielo/ y los pies junto a los tuyos/

en el sagrado magma/ del comienzo de los tiempos». Esas aguas prohibidas, símbolo de lo femenino, se expresan en la idea de ese “magma” primigenio, de ese líquido originario y son capaces de convocar, en la mente del sujeto poemático, la presencia del cielo.

El sexto fragmento del canto procura establecer un vínculo entre el plano de lo celestial y el plano del reino vegetal: «mientras de ti me separo/ los ecos de los astros remontan/ al vaho de tu flor». De ese modo, la voz poemática confiere, por una relación de contigüidad, un carácter astral a la vulva femenina. Todo en el ámbito de la separación de la pareja. Por eso, las sombras de la memoria asisten a la mente de la persona poemática: «del más allá/ los íntimos fantasmas/ te traen sus sedosas jarras/ con el rocío de otra aurora»²⁸. La otra aurora es el espacio de la alegría perdida, del placer antiguo. La efigie de la amada, contenida en la mente, siempre es capaz de convocar mediante la escritura los trabajos perdidos y los porvenires imposibles: «brotas de mí como un susurro/ las puertas me abres/ de otro nacer/ y morir». El séptimo fragmento señala que la efigie al ser contemplada en exceso se ha deshecho, básicamente porque “la vista aísla los elementos, en tanto que el oído los unifica” (N. Galí, 2000: 36). Esa imagen está expresada en los versos que siguen: «contemplé tanto que cegué la imagen/ a diestra y siniestra sigue al monje». No obstante, la imagen de la amada parece conjurar su propia destrucción y, desde sí, invocar una imagen del reposo y la contemplación: «me aventuré en ti, amada y los Siete Sabios del bosquecillo de bambú/ libaron conmigo hasta el delirio». La ebriedad sacra (meditativa) y la ebriedad profana (el coito) parecen conjugarse en la imagen que avanza desde la sabiduría de los Sabios hasta el delirio y sus consecuencias. Esas imágenes se cierran con una vindicación de la Amada: «qué néctar manaba de ti/ qué esplendor de azules epitelios». Las membranas

²⁸ Como en el poema de Alejandra Pizarnik, la imagen del rocío puede estar relacionada con los fluidos sexuales.

de la Amada adquieren un espesor astral por el color azul, que según Cirlot significan “devoción e inocencia” (J.E. Cirlot, 2006, p. 141).

El octavo fragmento del canto se refiere a los demonios como admonitorias figuras ante el encuentro entre los cuerpos. Con tales demonios habría que pactar: «reíd/ pues demonios/ comprad mis mentiras con oro rival/ incienso y mirra para el lecho oculto». Los demonios se regocijan, como criaturas de la perversidad, mientras observan el cuerpo de los amantes, especialmente del sujeto poemático: «reíd/ al compás de mis falos pulidos y tersos/ como pistilos de nardos». Sin embargo, les demanda retirarse sus trajes de demonios mientras asisten al encuentro de los amantes «oh reíd/ mas dejad vuestras vestimentas/ entre rezo y rezo/ entre coito y coito». Hay además, como se podrá observar, una sincronía entre el pendular de los cuerpos y el acto del rezo (ambos hechos coinciden en su carácter ritual). El noveno fragmento del canto habla de los trastornos que la Amada produce en el cuerpo del sujeto poemático: «aferrado a tus metamorfosis/ luchabas en arduos desasimientos/ en tanto giraba tu rueda/ con disonantes ecos». Luego, la voz poemática explica el momento revelador del acto sexual: «pero hoy con un estruendo feliz/ apuras la luz sin credo/ mientras salaces/ los demonios bendicen/ el lecho de tu amante». Así, los demonios, desprovistos de sus trajes, sacralizan (el bendecir – decir bien – no es en sí mismo necesariamente un acto de sacralización) el lecho donde reposaba la mujer Amada. En el décimo fragmento, el sujeto poemático se refiere a la Amada, pero como si hablara frente a un espejo: «emerges de su abisal instante/ aíslas el nervio de su gozo/ saqueas los palacios de su aliento/ prodigas sus joyas/ de uno a otro cuerpo» [...] «quieras tú cien veces negarla/ que tantas veces ella/ en su sima te abismará». Tras elogiar las virtudes de la mujer, la voz poemática habla de hundirse en el cuerpo de ella, en su “sima”, metáfora de la vulva. El mismo procedimiento escritural, vindicatorio respecto a la mujer, se plantea en

el décimo primer fragmento del canto: «saca de impudicias/ me redimen tus gozos de la aridez del día/ urdiendo los instantes/ en que estoy peligrosamente vivo/ indócil, en vilo sobre tu ardor/ empapado y herido/ herido y restañado/(margen derecho) con la juventud feroz de tu risa». Los atributos de la Amada activan, catalizan en el hombre la limpieza, la herida, el ardor, la fecunda alegría.

El décimo segundo fragmento del canto habla de la partida de la Amada: «sibilinos/ se encienden tus crepúsculos». La Sibila, como relata el mito, anuncia los crepúsculos como el fin del encuentro entre los amantes. El amor deviene pura fugacidad, expresada mediante una metáfora marcadamente física: «habrás de aceptar la sed/ de quien refleja al sol/ mientras se evapora». Luego, el décimo tercer fragmento del canto comienza vindicando a la Amada en quien residiría el azar, como efigie capaz de conjurar la distancia entre la bóveda del cielo y la sima de la vulva: «será tu suerte incendiar el cielo/ será tu suerte ahondar la sima». Sin embargo, esa profanación devendrá un proceso disolutorio, cuyos rescoldos servirán como elementos germinativos para el amor, como abstracción, como idea pura: «mas no te aflijas, amada:/ la Casa de Venus florecerá/ con la pudrición de nuestros pecados». Así, el sujeto poemático se dirige a la Amada: «y tampoco te ocultes:/ será nuestra condena devolver ese maná/ a otros cielos y simas». Los vestigios del encuentro fugaz entre los amantes hallarán lugar y posibilidad de ser célula germinativa en el Amor (“Casa de Venus”) como elemento abstracto.

El décimo cuarto fragmento habla, en cambio, del abandono que hace la persona poemática respecto a la Amada, tras reivindicar el encuentro amatorio: «agobio y éxtasis será lo nuestro». Naranjo insiste en referirse a la relación amorosa como un evento dilatorio, que oscila entre distancia y proximidad: «me acosas con ruegos y con besos/ me atas con gestos de inocencia/ me hieres con suavísimas preguntas». Sin

embargo, una verdad más esencial reclama del poeta una actitud solitaria, reclama la ausencia misma del acto amoroso: «pero mi presencia es ya/ la sombra que mi soledad reclama/ como vicio/ que quema y alimenta». El décimo quinto fragmento se refiere a la opción que el poeta asume respecto a la maldad como valor intrínseco al encuentro sexual: «más violento que tu inmaculada maldad/ el lacónico testimonio». La voz poética estima más dolorosa la escritura de la violencia sobre el encuentro entre los amantes, antes que el encuentro mismo. También signado por la violencia, el acto sexual aparece como un código antiguo: «nos desangra aquel sol/ y la ley más antigua de los hombres». Sin embargo, el encuentro de singularidades que describe el poeta aparece ante nosotros como un artificio capaz de crear un espacio ajeno a lo mundano, un momento para la purificación del cuerpo: «saboreaba contigo/ la extrañeza toda del mundo/ la más voluptuosa expiación de la carne».

Si el fragmento anterior podía suscribir los versos del poeta ruso Arsenio Tarkovski cuando señala que «un alma sin cuerpo/ es pecadora», quizás porque haría imposible la expiación misma, el décimo sexto fragmento parecería señalar la ficción, el enmascaramiento que supone todo cuerpo: «¡y cómo la traición dispensa/ la justicia de las máscaras». El rostro se resuelve como un ámbito de la traición, pero, sobre todo, de la extrema otredad («tú y él», «como tú y yo») que configura el encuentro de los amantes y que, como extrema ficción, termina en la mentira, en la toxicidad: «a merced de/ juramentos/máculas/ venenos». Estos tres últimos versos funcionan como escalera en la página (en estos casos, conviene citar el poema conservando su disposición), para destacar ese devenir desastre, revelación catastrófica de todo encuentro amoroso.

El décimo séptimo fragmento comienza aludiendo al tema de la sombra. Según Robert Bly, la persona que “ha comido su sombra irradia calma y manifiesta más

aplomo que enojo”²⁹. Si efectivamente la afirmación jungiana de Bly tiene sentido, la ausencia de fijeza de la sombra se expresará inevitablemente como inquietud: «venías de tan lejos/ venías sin sombra o quizás la mía/ inexorable te llamaba». Así, el poema describe la incapacidad de poseer el lado oscuro, profundo del otro. También, como en los versos siguientes, habla de la invocación que ese lado profundo es capaz de hacer (¿de dónde se saca que el poema diga que “ese lado profundo es capaz de hacer invocaciones” – sic) respecto a la Amada: «y qué irremediable designio/ te hizo llegar tan cerca, aun más cerca/ acá donde mis sombras queman/ en su gélido ritual». El lugar de invocación no es, desde luego, plácido, porque la sombra del sujeto poemático parecería ser incapaz de completitud alguna.

El décimo octavo fragmento señala el carácter ominoso del encuentro entre los amantes. Como en el apedreamiento bíblico de la adúltera, el dedo índice del acusador se vuelve culpable, persona distante, enemigo: «me perderá quien me juzgue/ me alcanzará con su circo en brasas/ me abrumará/ con el ladrido unánime de sus perros». La persecución de los amantes, como la emprendida contra la célebre pareja de Eloísa y Abelardo, se anuncia en los versos. Luego, hacia la mitad del fragmento, la voz poemática habla del Amante en un estatus no lejano a la condenación: «sobre ruinas y tinieblas/ la fogosa adúltera y los versos/ me salvarán quizá/ de muchedumbres y mascaradas/ pero sólo quedará en mi paladar/ la sal untuosa de los sexos». La adúltera, aunque puede salvarnos de la muchedumbre, no dejará nada: sólo sal. Este fragmento finaliza cuando el poeta dice: «¿y sobre qué bruma brillarán/ mis candentes naderías/ mis febriles yermos?». El desasosiego del sujeto poemático alcanza su clímax en la ausencia de un lugar para sí, de un espacio propio o, al menos, propicio.

²⁹ Robert Bly, *El libro de la sombra*, Buenos Aires, Planeta, 1988, p. 73.

Finalmente, el décimo noveno fragmento señala una especie de reconciliación con el sentido del mundo: «mas si ya nunca habrá discordia/ te escucharé con el sutil oído del infante/ mientras sinuosos violines rasguen la neblina/ y te traigan como una sentencia del Tao». El equilibrio como algo restituido se hace evidente en imágenes como “la neblina” o “el violín”, o en adjetivaciones como “sutil” o “sinuoso”. El equilibrio surge no obstante del despojamiento, de la suave anulación del yo. Así, hacia el final del fragmento la voz poemática señala, en una alocución que puede ser sobre la Amada o sobre el sujeto poemático: «suave alquimista/ diseminándote/ sobre la tempestuosa faz terrenal». La desaparición aparecería como el encuentro final entre los amantes y, quizás, la ambigüedad de las personas aludidas por la voz poemática, concierna a ambas, a su mutua desaparición.

III. El sacro encuentro de los amantes: la fuerza.

El segundo canto inicia con la carta del Tarot conocida como “La Fuerza”. En las prácticas alquímicas medievales, la imagen de la fuerza era muy importante. En el naipe del Tarot, dicha carta se refiere, entre otras cosas posibles, al punto de mayor vínculo entre dos personas. Esa alusión al estrechamiento del vínculo sexual y la fuerza es importante en esta sección. La sección continúa con un epígrafe del autor latino Lucrecio y su tratado filosófico en verso *De la naturaleza de las cosas*. La cita ha sido tomada del libro cuarto donde se trata el problema de la percepción, los sentidos y las simulaciones (que han de ser entendidas como percepciones erradas, fracasadas o fallidas). Específicamente, corresponde a la sección que habla de “Los peligros del amor”. En ella, se analiza el fracaso inmanente al deseo y a los desastres espirituales

que suscita. Sin embargo, el punto de partida que propone es más complejo que esto. La anagnórisis, el reconocimiento que podemos establecer con respecto al otro, a lo otro o a uno mismo para situarnos en el mundo, siempre será enturbiado por la posibilidad de la simulación. Simulación que también atañe al amor pues, en ese juego de posibilidades, “*la fuente misma de los placeres*” puede ser la amargura. El primer fragmento del canto ha sido escrito con una estructura paralelística. Son cuatro estrofas de tres versos cada una. Cada estrofa inicia con un verso cuyo final es el signo de los dos puntos (:) que opera a manera de lazo semántico entre el primer verso y los dos siguientes, entre el hecho referido (ejemplo: aboliste la magia) y una imagen poética que alude el hecho referido: «en el laberinto de tu oído/ razones en profusión». Además debemos señalar que en esta *stanza*, el sujeto poético que habla se refiere a un tú que implica, más allá del corte lógico que suponen las personas verbales, a un *otro* del mismo sujeto poético que habla en primera persona. La amada en este texto es el “su” y es vista con serenidad como razón o sinrazón de la derrota.

El segundo fragmento inicia con una evocación que habla de un amor abrasivo («con qué falaz pasión saciaste mis deliquios») y concluido («y partiste»). Luego, el poeta inicia otra estructura paralelística y dialécticamente secuencial (el elemento siguiente sólo se explica por el precedente). Así, la amada pasa de ser (o decir) un elemento del Logos -las razones- a ser (o decir) la nada sonora. Finalmente el yo poético revoca la centralidad sagrada de la ex-amada y remite a la amada al territorio, también sagrado, del olvido. Para ello, el poeta utiliza un juego de repetición («para ti») que llamaríamos anafórico, sino fuese por el corte versal y el desplazamiento espacial que subrayan, ya como versos, las dos imágenes de mayor concreción del poema: el envés de los espejos, la flor glacial. Los elementos del frío y del azogue encarnan el olvido. El tercer fragmento es breve y está compuesto por seis versos. Los dos primeros cumplen

una función adjetival con respecto a la amada: indolente, sinuosa en tu desidia. La amada, desde esta imagen, puede ser evocada incluso como una sierpe edénica. Luego, el sujeto poético establece la naturaleza de este poema: es una querella que la amada debe clausurar. Entonces, la palabra querella es importante aquí y vale la pena definirla. En principio, debemos señalar que la palabra latina coincide rigurosamente con la palabra castellana. Ambas se refieren a querella como un dolor físico o emocional, o como un acto para pedir cuentas a alguien. El tono general del poema, de todo el poema, parecería identificarse con esta idea. Sin embargo, el sujeto poético a veces habla de una ya imposible unción mutua: «pero respírame/ jadéame/ prohíja esta máscara/ tu espejo».

El cuarto fragmento juega con un tema antiguo en la poesía y en la literatura, pero que Coleridge resolvió con extrema sabiduría: la rosa soñada y hallada al despertar. De hecho, el fragmento está compuesto de dos partes: el primero que alude al momento del sueño y el segundo que habla del fin del sueño. En el primer segmento se habla de la amada realizando un viaje («subías al monte de topacio a tentar al alción») hacia la desaparición en lo sagrado: «y al borde del abismo danzabas/ antes de ser engullida por/ una tempestad de luz». La iconografía desplegada en esta parte del fragmento (el alción, el topacio, la danza, la luz) circunscribe el sueño a un paisaje de levedad absoluta y de ebriedad áurea. Ahora bien, la segunda parte del fragmento nos remite a la realidad como un escenario de la crudeza y la oscuridad: «sobre el debastado [sic] lecho / sombríos caían/ los pétalos de tu flor». La realidad como escenario de lo residual, la amada como icono del olvido.

El quinto fragmento es la más breve de todo el canto. Está compuesto de tres versos: «¿dices que tu silencio es transparente?/ y ¿qué quemante opacidad/ es entonces tu respuesta?». Los versos sitúan dos oposiciones articuladas entre sí: silencio como

envés de respuesta, transparencia como contrario de quemante opacidad. Podemos decir que no hay respuestas a estas preguntas, porque ellas corresponderían a la voz de la amada, a la palabra de la amada que todavía no llegará. El silencio se sitúa entonces como único testimonio, sobre la página en blanco, de la amada y del olvido. Además, este fragmento está relacionado a la idea de la querrela, del acto mediante el cual se pide cuentas de algo. Lo blanco es el escenario de la imposibilidad.

El sexto fragmento utiliza de nuevo una estructura paralelística en varios puntos. Así ocurre en los tres primeros versos: se despliega un paralelismo con excepción del primer verso donde se sitúa el verbo “es”. Esta sección es de carácter adjetival, aunque no de la amada sino de elementos que se refieren metonímicamente a ella: «secreta es tu ley/ ligero tu vestido/ voraz tu lengua». Según esta caracterización, la amada es la levedad y la voracidad al mismo tiempo: «ardes en tálamo ajeno/ aunque tus alas baten/ imperiosamente solas/ imperiosamente libres». Mediante el recurso anafórico, la levedad de las alas se asocia al ejercicio de libertad y a la posibilidad de la soledad. Esta amada leve, ligera, aérea, se eleva y se precipita sobre el cuerpo del sujeto poético en un acto de desdoblamiento, como si poseyera algún germen, alguna esencia de éste («vertiéndote/ ahíta/ redentoramente») en un acto religioso, en un acto del *religere*. El séptimo fragmento empieza con una frase imperativa: “lleva, te imploro”. Se invoca a la amada mediante esta expresión. Sin embargo, la amada pareciera desdoblarse entre la persona imprecada («arrópame en el rielar de las desdichas») y la loba que “*afila sus colmillos*”. De ese modo, lo único que queda para el sujeto poético es llamar a la amada desde el residuo de un eco, casi al filo del silencio: “en gritos insepultos abrásame/ escúchame en la sangradura de los ecos”.

El octavo fragmento empieza con un verso que interroga el dilema del otro, en la amada («se ampara de mí tu enigma»). La homofonía entre “ampara” y “separa”, y la

posibilidad de permutar las preposiciones de y en, sugiere que la distancia entre el yo y el otro, incluso en la cópula, es irredimible. Todos los símbolos (la miel del incesto, la copa de Leche de Virgen) celebran una unción que es, en plenitud, un imposible, un enigma. El noveno fragmento es una sucesión de imágenes de la cópula carnal: «sublimación del kráter/ vértigo hermafrodita/ báratro en asedio». No obstante a partir del quinto verso se va estableciendo un giro hacia el territorio de lo sagrado, hacia *Sacra*: «hidra decapitada/ templo arrasado». Finalmente, con las expresiones latinas “*macula peccati*” (mancha del pecado) y “*anima mundi*” (alma del mundo) se establece el último gran giro del este canto segundo. La unción imposible sólo existe cuando en su acto de vínculo del otro en el otro, del yo en el yo, se deviene alma mundo. Curiosamente, las expresiones latinas querrían conjurar algo remoto para asir la unción evocada sobre la página del poema, sobre su marco blanco, sobre su necesario silencio.

IV. Los amantes al separarse: el trabajo del Diablo.

Esta sección inicia con una carta del Tarot conocida como “El Diablo”. En la ilustración del Tarot de Marsella (no tanto en el Tarot de Aleister Crowley que utiliza Naranja), el diablo preside una reunión con una pareja de demonios. Las ideas de la condenación y de la ruptura están presentes en dicha carta. Esta iconografía se combina acertadamente con dos epígrafes que corresponden al *Aurora Consurgens* (tratado alquímico atribuido a Tomás de Aquino). El primer texto reza en latín *horridas nostrae mentis purga tenebras* (limpia la horrible tiniebla de nuestra mente) y el segundo dice *sero medicina paratur cum mala per longas* (se prepara la medicina demasiado tarde, cuando la enfermedad se ha fortalecido por una larga dilación). El primer fragmento del

canto está compuesto por versos a espacio saltado, en un juego con los espacios blancos como marcas del silencio, que dicen: «en tu refugio me hieres/ con los mostos de la herida me unges/ aunque zozobre/ aunque miel y leche se pudran/ aunque nuestras bocas limpien los sexos/ en una Cópula de Hierro». La voz poemática plantea a los gozos del cuerpo (metaforizados en mieles y limpieza) como insuficientes para sostener el encuentro de los amantes, pues sólo el recogimiento, el ungimiento de las heridas (y las heridas) parecen dar plenitud al momento de la cópula. El segundo fragmento del canto está compuesto por dos grupos de tres versos a manera de haikais. La primera parte dice: «no estás/ aunque bata/ las puertas selladas». Este oxímoron (batir las puertas selladas) es una especie de conjuro escrito que declara que incluso las empresas imposibles de la voluntad, son incapaces de traer la amada hacia el presente. Como un juego de paralelismo, la segunda parte dice: «no estás/ aunque selle las puertas batientes». A la manera de un círculo paradójico, las dos partes funcionan como un conjuro para invocar lo no invocable, lo que sólo acude como *pathos* de la nostalgia. El tercer fragmento juega en el límite de los espacios en blanco, otra vez a doble espacio, en un esfuerzo por crear aire en la página: «una sola vez volviste/ sobre la fiebre/ era tu sima». El abismo sólo puede llenarse por el placer consumado. La vulva abisal se eleva sobre el deseo (la fiebre) en una sacralización del cuerpo femenino. No obstante, ese momento (donde el *pathos* de la nostalgia se vuelve en presencia recuperada) es fugaz y único. La posibilidad del amor se sostiene en la absoluta incapacidad de sostenerse.

El cuarto fragmento empieza con una alusión al sueño como un elemento capaz de suscitar en la realidad recordada el recuerdo áureo de la amada: «irisado polen en tu piel mi sueño esparce:/ al despertarme la brisa lo dispersa». Después la vigilia aparece como el elemento que destruye toda esa realidad onírica. Luego, la voz poemática se interroga, en tres versos con una disposición en escalera, sobre su propio origen: «¿mas

quién despliega/ lengua bífida/ tu canto?». Es una pregunta metapoética que se interroga sobre la voz original del canto. Esta pregunta tiene sentido porque la voz puede ser de la amada o de la voz poemática del amante. Sin embargo, la realidad de la vigilia silencia el fundamento onírico del canto: «la vigilia me ciega/ me enmudece el poema». La vigilia destruye los elementos del sueño y abre espacio el silencio. En el quinto fragmento, la voz poemática habla del cuerpo amada como un elemento dual, sucio y puro, generador y destructor: «en tu vientre/ abismos de pureza/ rescoldos de inmundicia». Eso se hace evidente en los apuntes que el poeta hace sobre el cuerpo («En tu vientre, mi desangre») o sobre los fluidos del cuerpo: «en la bocanada postrera/ tu estigma, mi numen». La mujer aparece como el lugar del encuentro, como diría Vicente Aleixandre, tanto destrucción como amor.

El sexto fragmento dice: «¿tan frágil el mundo/ que al despertarme/ se acaba?». Todo porque el mundo es, para el poeta, la efigie de la amada recuperada en el sueño. En esas circunstancias, la realidad material, aprehensible mediante los sentidos se vuelve prosaica y cualquier resto de la amada deviene más intensa: «más fuerte tu ceniza/ mi desvelo». Como en el célebre soneto de Quevedo, la ceniza y el polvo resisten al paso violento del tiempo. El séptimo fragmento postula más bien un escenario en el cual el sujeto poemático parece encontrar el sendero vacío de los cuerpos distanciados tras el encuentro amoroso: «fijo, aterido/ velando al trasoñar/ me adentro/ por la cansada claridad del camino/ que termina». Luego, tras un espacio en blanco, asistimos al vaciamiento del encanto, de los fluidos, de la memoria del encuentro: «y vacíos quedan los cuerpos/ en la vaciedad de unos poemas». Ese vaciamiento, no obstante, logra conjurarse en el espacio blanco de la página poética.

El octavo fragmento habla de los rastros que dejó la mujer amada (“la sombra”) y la acción que concita en el sujeto poemático ese *pathos* de la nostalgia: «trasegada tu

sombra/ exhausto y vencido/ hundo mis manos/ en greda perversa». Ese espacio del desamparo es también el espacio del frío. Así hay un verso que dice: «mas la misma helada intemperie». Luego hay cuatro versos en escalera que explican cómo ese sentimiento del abandono provoca incluso en el cuerpo virtual del sujeto poemático: «me vuelca/ anudado/ demudado/ yerto». Esos versos se presentan como una torsión, a la manera de los cuadros de Egon Schiele, en los cuales la tensión emocional se vuelve retorcimiento físico. Finalmente, mediante una anáfora, la voz poemática nos presenta ese desequilibrio del cuerpo que sucede en ese espejeo, siempre múltiple y, en ocasiones, inconmensurable de la mujer amada: «en los ojos de otros ojos/ de otros ojos» (anáfora)/ luego otra escalera de tres versos: «donde yaces arrebuja/ lamia/ vida mía». El noveno fragmento inicia con una alocución que vuelve trascendente el fin del amor del sujeto poemático. De este modo, tal desamor deviene “el desamor”, como categoría abstracta: «no fuimos los amantes exiliados/ sino el exilio del amor». Tras marcar un espacio en blanco, el sujeto poemático que plantea Naranjo habla del fin del amor como una clausura de todos sus vestigios en la memoria: «y nada quedará de nosotros/ ni el fervoroso misterio/ ni tu nombre equívoco/ ni el éxtasis de una revelación/ ni el postrero ahogo/ ni el desdén que ensombreció los ritos/ ni los mutuos espejismos». Hacia el fin del fragmento, el sujeto poemático hace un inventario de todos los vestigios que, del amor, puede convocar la memoria. Todo sólo para destituir su posterioridad, su posteridad, para clausurarla. Eso hace el poeta mediante una escalera visual de tres versos:

de un más allá/

más allá/

más allá.

Ese espacio está vedado, en el conjuro que plantea la voz poemática, para ese amor, observado ya como contingencia percutida.

V. Conclusiones preliminares

Alexis Naranjo ha desarrollado en *Sacra* una escritura que, si bien podemos adscribir a las poéticas del silencio, tiene un rasgo muy particular en su aproximación a dicho silencio: la escritura en *Sacra* es alcanzada por despojamiento, más que por contención. El proceso que va, en el poeta, desde la imagen mental hasta la escritura en el papel, parte de un despojamiento de las imágenes mentales no esenciales que, en el texto, implica un despojamiento de las palabras accesorias. Si atiendo a la forma en que este despojamiento se expresa, debo apuntar que la sintaxis de este poemario está en constante tensión. Las elipsis descoyuntan muchas veces el lenguaje. La supresión de verbos o de conjunciones, o los saltos inusitados de una persona verbal a otra, suponen en términos prácticos una escritura roturada. Así, el lector está obligado a rearticular estos vacíos en un ejercicio no carente de oficio alquímico.

La imagen poética aparece, tras este ejercicio de recomposición del sentido, como un cuerpo textual que abunda en símbolos alquímicos y en referencias al pensamiento oriental. La función adjetival siempre está matizada por esos rasgos de la cosmovisión de Naranjo. Sin embargo, el despliegue imaginístico se revela siempre sorprendente. La encriptación de ciertos referentes de la realidad cotidiana y su alusión mediante imágenes complejas resulta infrecuente. Más bien, percibo en estos poemas el desarrollo de imágenes deslumbrantes que, sólo raramente, aparecen como deliberadas o conceptualizadas (no son, como diría Ajmátova, versos dados). Tras su período

neobarroco, la poesía de Naranjo traza en *Sacra* imágenes más decantadas y, ciertamente, más lúcidas.

La voz poética alude sobre todo a un “tú” o un “yo”. Sin embargo, el carácter alquímico del libro no es ajeno al uso de las personas gramaticales. El “tú” o el “yo” presentes a lo largo del libro se muestran ambiguos. En miras a la construcción de las personas poéticas, la voz del poeta prefiere no fijar esas personas gramaticales. Más bien apela a una constante metamorfosis, a una permutación que disloca el sentido obvio de la sujetalidad. Los juegos paradójicos, elípticos, simbólicos y visuales que propone Naranjo acentúan esa subjetividad polivalente de las personas poéticas construidas en el libro. Tal polivalencia enriquece el sentido de los fragmentos y de los cantos que componen *Sacra*, pero también difiere nuestra posibilidad de completar el sentido. Podemos decir que las personas poéticas construidas a lo largo del poemario son explícitamente multidimensionales, juegan a la otredad. La asignación de las personas gramaticales es enigmática, pero elocuente y original.

El silencio o la tendencia al silencio, en general, son rasgos que pueden apreciarse en la escritura de *Sacra*. Como se ha apuntado a lo largo de esta disertación, los símbolos complejos, los espacios en blanco, la cortedad del verso o la brevedad de los poemas, resultan elocuentes respecto a la poética del silencio a la que este libro puede adscribirse. Es más, el despojamiento de títulos agrega más elementos que señalan la deriva hacia el silencio que está presente a lo largo del libro. No podemos negar, sin embargo, que Naranjo establece relaciones intertextuales con otros lenguajes o referencias culturales. Eso ocurre con el Tarot, con el budismo, con las prácticas alquímicas, con la filosofía y con la literatura clásica. Claro, esos vínculos no son explícitos casi nunca y, por ello, demandan una fuerte actitud interpretativa por parte del lector. Todo en una estrategia compositiva que actúa por despojamiento: las palabras no

esenciales devienen espacios en blanco. Dicha tensión morfosintáctica, que se aprecia en *Sacra*, se resuelve en música enigmática, nunca desprendida de un saber conjetural sobre el mundo.

Conclusiones

En el *Fedro* platónico, “el argumento fundamental del mito es la memoria. Theuth confía en que, con las letras, podrá evitarse la efímera temporalidad inmediata de la palabra” (Lledó, 149). Si este argumento es, como creo, certero y coherente, la letra podría evitar la temporalidad del silencio. En efecto, si callar es tan importante como hablar, la perduración de lo callado es tan importante como la perduración de lo sonoro, particularmente respecto a la palabra poética. La posibilidad de pensar el silencio como un elemento compositivo de la poesía escrita no es, como se ha visto a lo largo de esta disertación, un sofisma. Desde luego, la idea simple (en realidad, muy simple) que equipara poesía y silencio no explica nada respecto a la poética o poéticas del silencio. En rigor, no explica nada respecto a la palabra poética. En contraparte, una idea verdaderamente útil es pensar el silencio como un elemento compositivo de la poesía.

Si seguimos a Paul Ricoeur y pensamos la página como una partitura, debemos comenzar desde la raíz musical de la poesía. Tal aseveración la hago porque esta idea es sumamente práctica para explicar el tema del silencio en la escritura poética. La idea de silencio en la partitura musical posee un registro gráfico al igual que en la poesía³⁰. Además, ambas “partituras” demandan un intérprete. El lector oficia de intérprete respecto a los poemas leídos y debería poseer la capacidad sensitiva de reconocer, en el registro impreso, los silencios (o, claro, el gran silencio). Ciertamente no existe el mismo tipo de silencio (proporción, frecuencia, etcétera) en la música de Tchaikovsky que en algunas obras de John Cage. Tampoco, aunque en ambas trabaje de algún modo el silencio, podemos considerar equivalente dicho aspecto en la poesía de Jorge Guillén

³⁰ En la poesía, tal como lo he descrito a lo largo de esta disertación, los signos que expresan silencio son varios.

y en la de Nicolás Guillén. En ese sentido, las poéticas del silencio suponen la agudización de los rasgos semánticos, morfosintácticos y fonológicos del silencio, como elementos constructivos del poema.

Desde luego tal estilo de poesía se corresponde con una época en la cual la reproducción tecnológica ha vaciado de sentido a los discursos y las imágenes. Evidentemente, la postura de autores como Rodríguez Torres y Alexis Naranjo surge como contrarréplica a esta sobreabundancia de textos frívolos e inertes, muy propia de las sociedades contemporáneas. La poesía del silencio surge como una insurrección solitaria (y compartida) frente a la contaminación sensorial de nuestro tiempo. Ciertamente, la elección de dichas estéticas ha supuesto en el caso de ambos autores un camino escritural muy rico en referencias, símbolos y sonoridades. Digo esto porque la o las poéticas del silencio pueden, pues como cuerpos textuales ya están insertos en la tradición, volverse (de hecho se ha vuelto) un tópico recurrente para la poesía joven. Tales tópicos radican en el uso de lo más epidérmico y fácil de las poéticas del silencio para la construcción de poemas. Por cierto, no es de ningún modo el caso de los dos poetas estudiados.

Respecto a la composición de imágenes en las poéticas del silencio, podemos proponer cierta clasificación, cuya perentoriedad no implica, creo, un juicio arbitrario respecto a los textos revisados. Me refiero a dos posibles poéticas del silencio: una alcanzada por contención y otra por depuración. Para utilizar una metáfora, quizás impropia para una disertación académica, una poética del silencio alcanzada por contención supone, como dije en cierta parte del presente trabajo, el uso de un aparato compositivo para condensar. En cambio, una poética del silencio alcanzada por depuración supone el uso de una criba para cernir. Desde luego, se trata de metáforas que, sin embargo, expresan prácticas escriturales reales y efectivamente distintas.

Muchos poemas evidencian una actitud de despojamiento ante el lenguaje: la supresión de elementos gramaticales o la fragmentación como espacio discursivo. La contención supone, en cambio, una cierta unidad gramatical, lógica especialmente en su sintaxis, pero deslumbradora en su modo de conjugar ideas. Ambas participan del silencio, ya en la construcción misma del poema, de maneras diferenciadas.

Aunque no es exclusiva en modo alguno de este tipo de poéticas, la paradoja es una figura muy importante en una poética del silencio anclada en la contención. El haiku japonés y las “voces” coinciden en una mirada paradójica, conjetural respecto al mundo. Su sencillez sintáctica manifiesta una expresión aparente respecto al mundo en términos sintácticos, pero conjetural en su sentido más profundo. Así, en la poesía del poeta colombiano Álvaro Rodríguez Torres, la paradoja se resuelve con frecuencia en poemas breves contruidos mediante paradojas encadenadas, como en el poema perteneciente a *El color de lo blanco* y titulado “Matisse: La música. 1910”. Al final de dicho poema se dice: «sin duda, la suerte del color/ es más audible en su mano». Este lenguaje paradójico aparece, curiosamente, concentrado en poemas breves como el aludido, en poemas que tienen la autoridad de la sentencia y la luminosidad de lo poético.

Por ello, bajo la apariencia de la brevedad, de la sintaxis diáfana, la semántica de la paradoja se muestra todavía más competente para revelar el lado conjetural del mundo. Paradoja tiene su origen en la palabra griega *paradojon*, que quiere decir fuera de lo común, raro. Sin embargo, la paradoja hace que “lo que a primera vista parecía absurdo termina revelando una idea razonable”³¹. La aparente contradicción lógica entre dos nociones (como «más audible en su mano») es un choque capaz de mostrar/nos aspectos del mundo que los estancos de la lógica son incapaces de revelar. Tras la

³¹ Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000, p. 386.

sencillez, una poética del silencio anclada en la contención revela el misterio del mundo sin exageradas torsiones gramaticales. Desde luego, la brevedad de los versos o del poema mismo, contribuyen a crear esa apariencia de elementalidad, de simplicidad, que es, en realidad, arte de secreta relojería. Éstas son algunas características que inscriben los poemas de *El color de lo Blanco* en una poética del silencio anclada en la contención.

La elipsis es fundamental en la poética del silencio alcanzada por depuración. En efecto, para el caso de Alexis Naranjo, debemos pensar que antes que la contención escritural se produce un silencio en la mente y un despojamiento en la escritura poética. La ausencia de ciertos verbos, de ciertas conjunciones copulativas a lo largo de *Sacra* me hace pensar en la figura retórica de la elipsis. La elipse (semánticamente están relacionadas) establece una curva de evitación con respecto a un objeto. La elipsis establece una curva de evitación respecto a una palabra. El objetivo de la elipse es alcanzar un blanco y el objetivo de la elipsis es proyectar un sentido. Sin embargo, no es la inteligencia de la maniobra lo que apreciamos. Cuando Naranjo dice en el fragmento primero del segundo canto: «aboliste la magia:/ en el laberinto de tu oído/ razones en profusión». La elipsis ha suprimido el verbo haber –“hay”, debería decir– entre el segundo y el tercer verso. Sí, no es la inteligencia de la maniobra lo que apreciamos, sino la emoción que es capaz de suscitar en nosotros.

De este modo, la ausencia de una palabra (su supresión) crea la posibilidad de una palabra, su inminencia. La poética del silencio aparece en Naranjo, en importante grado, mediante la figura retórica de la elipsis. Las personas gramaticales, los verbos “intuibles”, las expresiones tópicas, desaparecen de la escritura de Naranjo para así volverse mera posibilidad y añadir, al poema, un sentido más dúctil, un sentido genuinamente polisémico. La elipse, el rodeo en torno a un centro escritural

presente/ausente, sugiere muchas palabras, evitando nombrar una sola. *Sacra* es un libro que demanda del lector un esfuerzo oblicuo, interpelante, inquisitivo. Además, el neosimbolismo llevado a su más radical ascenso (con el uso de símbolos e imágenes propias de la alquimia y la cultura oriental) supone, en el caso de estos cantos y fragmentos, un momento de enigma y revelación. El despojamiento (apreciable también en los espacios en blanco) y el uso de símbolos complejos de muy diverso tipo, contribuyen a la construcción de una poética del silencio anclada en la decantación.

De todos modos, no se trata de elegir entre la decantación y la contención. Poetas como Alejandra Pizarnik pueden corresponderse a ambas tipologías de la poética del silencio, incluso en el mismo poema. No se puede decir, en ese caso, que *Sacra* o *El color de lo blanco* pertenecen de un modo fijo y puro a la taxonomía referida al principio de estas conclusiones. Me parece que tal clasificación resulta útil para entender sobre todo modalidades de escritura o, inclusive, momentos de la escritura en un mismo poeta. No trato con ello de evitar la responsabilidad con respecto a mis propias conclusiones, sino señalar las derivaciones interpretativas de toda lectura y, finalmente, el rasgo contingente –que no arbitrario– de todo esfuerzo hermenéutico. El silencio, no es, como dije, equivalente de ningún tipo de poesía, pero sí es un elemento constructivo de todo poema y, en el caso de las poéticas del silencio, es un factor que se acentúa mucho más. Así, la tropología que nos permitiría leer el silencio dentro de un poema, supone también la posibilidad de percibirlo, de escucharlo en nuestra mente.

Bibliografía

- Balseca, Fernando, “La limpia poesía de Alexis Naranjo”, en *Encuentros: Revista nacional de cultura*, No.11, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2007.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1992.
- Bly, Robert. *El libro de la sombra*, Buenos Aires, Planeta, 1988.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética Tomo I*, Madrid, Gredos, 1970.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética Tomo II*, Madrid, Gredos, 1970.
- Castillo-Granados, Álvaro, “Encuentro con Álvaro Rodríguez Torres”, en *Revista Aleph*, No. 135, Manizales, Editorial Andina, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.
- Cote Baraibar, Ramón (edit)., *La Poesía del siglo XX en Colombia*, Madrid, Visor, 2006.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000.
- Esquinca, Jorge. *Región (1982-2002)*, México, UNAM, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Galí, Neus. *Poesía silenciosa. Pintura que habla*, Madrid, Acantilado, 2000.
- Landa, Josu. *Más allá de la palabra, para la topología del poema*, México, UNAM, 1996.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Monneyron, Frédéric - Thomas, Joël. *Mitos y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 39-40.
- Naranjo, Alexis. *El oro de las ruinas*, Quito, Ediciones Libri-Mundi, 1994.
- Profanaciones, Quito, El Conejo, 1988.

- . *Ontogonías*, Quito, Edición de autor, 1990.
- . *Sacra*, Quito, Ediciones Libri-Mundi, 2005.
- Panikkar, Raimon. *El silencio del Buda*, Barcelona, RBA, 2002.
- Peralta, Ramón. “El silencio y la poesía”, en <http://www.letras.s5.com/rp041205.htm>.
- Porchia, Antonio. *Voces completas*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.
- . *Caminos del reconocimiento*, Madrid, Trotta, 2005.
- Rodríguez Torres, Álvaro. *Seis libros y uno menos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1980.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*, Madrid, Punto de lectura, 2000.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1982.
- Sucre, Guillermo. *La máscara. La transparencia*, México, FCE, 2001.
- Tarvoski, Andrei. *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2005.
- Underhill, Evelyn. *La mística*, Madrid, Trotta, 2006.
- Xirau, Ramón. *La palabra y el silencio*, México, Siglo XXI, 1968.