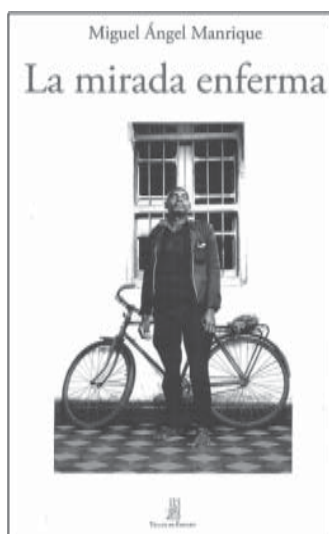


RESEÑAS

La mirada enferma



Aleyda Gutiérrez Mavesoy
Universidad Central

Manrique Ochoa, Miguel Ángel (2005). *La mirada enferma*. Bogotá: Taller de Edición, 119 p.

Cuando Miguel Ángel quiere vestirse de Caribe, no le queda más que hacer del morrión celada, se monta en su pantalón rojo, sale a la lluvia y empieza su travesía de andante caballero de las palabras, con los estudiantes, con los amigos, con la escritura. Este ejercicio de narrador le viene de tiempo atrás, de sus años mozos, de su tiempo en la Universidad Nacional –cuando le enseñaban la omnisapiente rigurosidad del “crítico”–, de la época

de la “conciencia del ser latinoamericano” por aquello de ser “Sudaca” en Barcelona, de su educación sentimental, de su actual condición amorosa; en fin, nació con la mirada estrábica hace 39 años en El Carmen de Bolívar y desde entonces no ha hecho otra cosa que ver el mundo a través de la literatura. A los 20 años se inscribió en el Taller de Escritores de la Universidad Central, ya lo tenía más que claro ¡Iba a ser escritor! Luego se fue a probar el mundo, llegó sólo hasta el Viejo Continente y regresó cargado de historias. Actualmente le hace trampas no a la fe sino a la Academia, a las montañas de Gabriela, a la fotosíntesis de Alejandro, a los impulsos dionisiacos de los amigos y escribe para tejer relatos como estos de *La mirada enferma*.

La lección de Flaubert: “Saber escribir lo mediocre” ha sido bien asimilada por Miguel Ángel para descubrirnos con las palabras lo excepcional en lo ordinario. En su texto encontramos una narración limpia, sin artificios de la técnica, sin que se evidencie el oficio del escritor, sin que los juegos con las formas de la narración se sientan como recursos formales, logrando que la historia prevalezca por encima del andamiaje de las palabras. Este libro es heredero, palimpsesto, de otro conjunto de narraciones presentados por Miguel bajo el mismo título al Premio Nacional de Cuento en 1998. Aunque fue seleccionado como finalista, de ese conjunto en la presente edición sólo han sobrevivido corregidos “La mirada enferma”, “La canción del consumo”, “El condón: instrucciones de uso”. De ese mismo periodo, cuando con la fe de carbonero enviaba sus textos a los concursos, es *Confesiones de un mutante*; libro de cuentos que obtuvo Mención de Honor en el

Premio Nacional de cuento Ciudad de Bogotá en 2002. Entonces, *La mirada enferma* en la versión actual es la primera edición, sin ser y siendo “Ópera prima” de este temprano contador de historias. *La mirada enferma* recoge 7 cuentos largos –algunos con aspiraciones de novela corta, pero cuyo autor supo contener en el relato breve– que dialogan en torno a la condición humana, pero sobre todo al hombre y la mujer del común, “*just the ordinary people*”.

Como lectora crédula he buscado que los textos narrativos obren la magia de trasportarme al mundo ficcional que se me ofrece, que el pacto ficcional tácito sea cumplido por las dos partes, sin que ninguno de los dos viole los límites de lo verosímil en ese mundo compartido. Hoy en día muchos narradores nos dan a los lectores en exceso, “nos ubican en contexto” –ha de ser por aquello de “saber hacer en contexto”–, yo creo que nos consideran lectores pasivos, lectores perezosos, en el mejor de los casos videolectores, en el peor ignorantes; y, para estar seguros de que la intención estética es clara para nosotros, ellos nos lo presentan todo, nos lo explican todo, no guardan silencio para que completemos el sentido, se borra la ambigüedad, por ello, no dejan vacíos para que los sentidos se bifurquen. Miguel Ángel no suele caer en el exceso informativo, salvo un poco en el cuento “La mirada enferma”, del cual hablaré luego; al contrario, nos va construyendo la historia de tal forma que cuando llegamos al clímax del relato quedamos con la agri dulce sensación del *hara kiri* involuntario al que nos ha llevado el narrador.

“La claraboya” es el relato en primera persona de un hombre al que han secuestrado por error “Lo único que hice a lo largo de mis treinta y cinco años fue trabajar como un burro, ahorrar como una vieja avara e invertir guiado por los consejos de mi profesor de finanzas de la universidad.” (Manrique, 2005, pp.11-12). El tiempo de la narración es el presente de la historia. Asistimos, pues casi a un monólogo, más cercano al discurrir de la conciencia del personaje en torno a los dos años de cautiverio, sus condiciones de vida, su aislamiento, sus temores, sus añoranzas, sus soliloquios; al final, la salida del hueco, de la claraboya, aún no entiendo a qué ¿A morir? ¿A la libertad? ¿A un nuevo cautiverio? En el segundo cuento, “Taxi”, el juego es entre la primera y la tercera persona en la narración. La primera persona nos deja conocer lo que piensa el personaje principal, la tercera nos lleva a través de las situaciones y los diálogos. Parece una narración clásica, de la tradicional en el siglo XIX y, sin embargo, nos imbuimos en un entramado policiaco con un final de relato negro ¿la historia? Uno de los tantos paseos millonarios nocturnos en Bogotá. El tercer cuento, “La mirada enferma” trae consigo una interesante teoría literaria de un profesor que ha perdido la creencia en la literatura y sólo le queda la amargura “–Es como ver las cosas en un espejo roto ¿Alguna vez se han visto la cara en uno?, pues deberían hacerlo, porque no sólo

van a verla graciosa sino destruida, deforme.” (Manrique, 2005, pp. 45); “Ah, los humanistas, jóvenes, los humanistas, como Sastre y tantos otros enfermos, se dedican a distorsionar la realidad.” (Manrique, 2005, pp.46). Todo el cuento es un delicioso *hara Kiri* en mi condición de profesora de literatura que linda entre la mirada estrábica y el desencanto; no obstante es en este mismo en donde me siento incómoda, el pacto narrativo se ha roto en la página 36, cuando me explica de más y me saca del relato ¿para qué tanto énfasis en la aclaración de lo que un colegio de garaje es?

Aunque en los relatos anteriores el amor se ha hecho presente de alguna manera, los cuatro cuentos siguientes giran en torno a historias que más parecen desencuentros amorosos: “en este mundo en este tiempo”, las tragedias amorosas de los “*ordinary people*”. En el cuarto relato “Canción del consumo”, el cuento adquiere un cierto tono intimista en el estilo indirecto libre que le permite al narrador ir y venir entre el personaje central, los diálogos y la tercera persona. El cuento es un hermoso y desgarrador homenaje a la imagen: al cine, a la televisión, a las tiras cómicas, a las series norteamericanas, en fin, al consumo, pero también es un juego con la cotidianidad amorosa, un desnudamiento de la convivencia, un ver con el espejo roto la vida en pareja, una iluminación del día a día que va ensanchando un abismo entre dos que insisten en estar juntos ¿Por costumbre? En el quinto cuento me he detenido con especial divertimento, “Mozambique” es un sardónico relato de la vida de uno de los tantos poetas empíricos de nuestro país –Alguien lisonjero dijo que “Colombia era un país de poetas”, desde entonces y siempre han pululado los poetas “primitivos” en las esquinas, en las calles, en los cafés, en las escuelas, en nuestras casas...–; este cuento es definitivamente una negra versión quijotesca del poeta “natural”; parodia divertida y juguetona aún en el apellido: Ochoa de Miguel, Otxoa de Virgilio. Entre el amor a Lisi, el exceso de Neruda y una dosis exagerada de Marihuana, Virgilio Otxoa buscó a Mozambique y encontró su obra *Veinte poemas desesperados y otra canción de amor*.

Igual de sardónico se me acoge el sexto cuento “Click”. Como una novela de la radio o de la televisión, como un bolero de Daniel Santos, como una balada romántica de Mary Trini, vamos entrando a la historia de Sara Luna y Rubem Vallejo, con una estrategia vieja, pero efectiva, el narrador plantea el pacto narrativo con el lector a partir del principio de verdad: “Y así fue como supe, a través de su pequeño procesador de palabras, la historia que voy a relatarles.” (Manrique, 2005, 91). La trama presentada desde este narrador omnisciente es sencilla: nos van a revelar el posible “crimen motivado por los celos”. Con humor negro, con alusiones a la cultura popular, con estructura de novela rosa nos enteramos del suceso: a Sara Luna se la disputan Rubem (Carpintero) y Ancízar (Electricista), gana el que ella elija primero para bailar ese día, 31 de diciembre; Rubem salió victorioso

y también muerto “había sido otro simple y desafortunado accidente” (Manrique, 2005, 90). Finalmente, el cuento “El condón: instrucciones de uso”, nos recuerda inevitablemente los cronopios de Cortazar y sin embargo, nada más opuesto por el carácter denotativo de la instrucción y más cercano por la tensión global del relato. La historia de María y Pedro es refrescante, por la sencillez, las cosas que le pasan a cualquier par de adolescentes que descubren la sexualidad. El mundo de los jóvenes corrientes, no el de las minorías marginales, porque ya está excesivo ese recurso de contar las historias de los sicarios –sicarias–, bandoleros, asesinos, y demás extremos marginales. Sólo el mundo de los jóvenes humildes, el colegio, la cuadra, los amores, los desencantos porque casi siempre los adolescentes de cualquier clase adolescen, carecen, se duelen, andan dolidos y esas cuitas simples son también de una tremenda actualidad. Este recuento no tan breve de *La mirada enferma* es producto de mi lectura estrábica, mucho cuidado con dejarse llevar por mi distorsión, es mejor aceptarla como una provocación primera para una lectura futura no tan crédula.

Una reiteración final para terminar. Hay en la narración de cada una de los cuentos un dominio del oficio, una clara intención por recurrir a la tradición más que a la ruptura en la forma, volver a narrar historias, pero de este presente que no deja de asombrarnos (violentarnos, desencantarnos, divertirnos, endurecernos); sin recurrir a los artificios de la técnica cinematográfica que logran hacerme sentir que estoy leyendo un guión; o a las historias violentas, extremas del mundo marginal; no nada de eso, sólo el juego de las palabras en busca de un realismo crudo que contiene la vida ordinaria de personas ordinarias vistas con la dulce ironía de la mirada enferma. “Repetimos todos los días una serie de actos mecánicos, estúpidos, así hasta vernos morir llenos de una absurda felicidad que sólo está en la cabeza. Seguramente el cerebro tiene que ver con todo esto. La vida está llena de artimañas, de enredos, para evitar que uno caiga en un estado improductivo, marginal, aburrido”. (Manrique, 2005, 44).

Días contados



Adalberto Bolaño Sandoval

Universidad del Atlántico

Lara Mendoza, Rodolfo (2003). *Esquina de días contados*. Cartagena de Indias: Alcaldía de Cartagena de Indias-Instituto Distrital de Cultura. Ediciones Pluma de Mompo, 41 p.

Ganador de la Segunda Convocatoria de Premios y Becas Distritales a la Creación e Investigación Artística (2002), este poemario constituye un buen punto de partida para las nuevas generaciones poéticas. De entrada, en su “Arte poética”, va a manifestar, aunque parcialmente,

su percepción creativa: la poesía es el espacio de la continuidad (estética), del retorno a los orígenes, de revisar y revivir el instante para darle eternidad. Ella representa una experiencia de búsqueda y llegada.

La esquina, metáfora en la que confluyen la vida, los amigos, las huellas, las esperanzas o los recuerdos, es, también, el repaso de las contradicciones y de las preguntas, de la caída y la vaciedad, de espectros y silencios. Se trata de un hablante que realiza variados balances sobre su discurrir, sus viajes e incertidumbres. Pero, a diferencia de los muchos poetas que en sus obras iniciales dan vuelta a una escala alta y dramática de sus interrogaciones y dudas existenciales, Lara Mendoza les ha dado un tratamiento menos patético. A los temas conocidos del horror y delirios de vivir comunes en los primeros libros, en este poemario se observa una mirada que se sacude de cualquier carga acendrada del dolor.

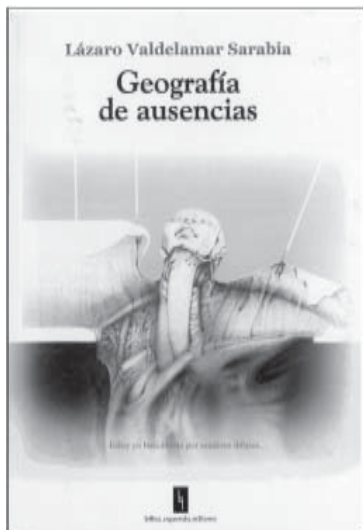
Con un lenguaje en el que el hablante establece un diálogo con el oyente que puede ser la amada (que cifra la esperanza) o a varios oyentes, asume una confesión o traslada al lector hacia una especie de diario, en el que los viajes internos o externos semejan movimientos del alma, cambios del entorno que son desplazamientos de retorno.

Su mundo poético se encuentra lleno de silencios, de guiños, especialmente en los poemas amorosos. Allí Neruda aparece homenajeado: “Voy por el mundo como

antes por tu cuerpo” (p. 10), también Rilke y Van Gogh, siempre maestros de otra mirada o del oído enrevesado. Prolongación de ello, el ojo, al cobrar el brillo que interioriza la memoria de un transeúnte ciudadano, se asombra y en su tono mesurado restaura otro espacio.

En este texto no deja de observarse alguna que otra imagen de más o algún desliz en el lenguaje, escapados subrepticamente. Más allá, se encuentra un buen manejo de la voz poética que se revisa constantemente, que crece y se proyecta en una especie de antiépica cotidiana, propias de esta época. Es de esperarse que esta propuesta estética continúe ahondando en sus logros y se abra a otras preguntas y nuevas búsquedas.

Geografía de ausencias: representación fulgurante del amor



Wilfredo Esteban Vega Bedoya

Universidad de Cartagena

Valdelamar Sarabia, Lázaro (2004). *Geografía de Ausencias*, Quito: b@es.oquendo editores, 55 p.

En este primer poemario del joven Lázaro Valdelamar Sarabia, la ausencia es habitada por el misterio, la ensoñación y el amor. El poeta presencia y sublima el tejido y el acontecer del universo. Desde su centro de silencio habitan místicamente las revelaciones, implorantes de la memoria: “Tanto a cada grano de arena de

este desierto como a una flor/ Tanto al esqueleto de los pájaros como a su vuelo/ Tanto a las ofrendas podridas como al templo huérfano/ Y como no a ti, aleteo y silencio. / Cómo no a ti límite y semilla”. (p. 40).

El hablante lírico reconoce la opacidad del mundo; sabe de la sin salida, de la decadencia, de la condición efímera y de las acciones destructivas del ser. Se halla abandonado por Dios, huérfano de lo celeste. Desde esta conciencia trágica, le otorga a la poesía un aura sagrada, idílica y existencial. Será en la poesía donde se constituya la nueva espiritualidad creativa del ser: “en las sordas líneas de tu mano/ florece el peso/ de tus vínculos con los dioses”. (p. 11).

El lector se encuentra frente a una palabra iluminada, contemplativa de “los adioses” del ser; un tono, en cierta medida, continuador del lenguaje religioso-romántico característico de un grupo de poetas del Caribe colombiano (Héctor Rojas Herazo, Gustavo Ibarra Merlano y Rómulo Bustos Aguirre, entre otros). Es de resaltar que la poesía del joven Valdelamar Sarabia va a contracorriente de un considerable número de nuevos escritores colombianos que se reconocen como representantes de lo urbano (Efraim Medina, Martín Salas, Alonso Sánchez Baute, Jorge Franco Ramos, etc.). No son los dramas de la urbe lo que inquieta a la sensibilidad del poeta; las empresas de los hombres le son reiterativas del sin sentido. El poeta opta por morar su país imaginario; por participar de los fugaces

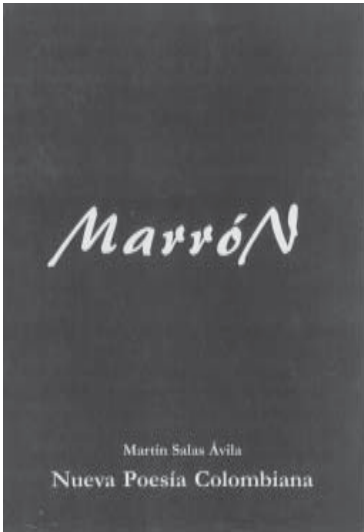
esplendores de su creación. El lector está ante una poesía de tono clásico que, al ahondar en la condición degradada del hombre, no deja de lado su tonalidad sublime: “Tal vez el tiempo sea/ una buena madre que asiste/ al funeral de todos sus hijos”. (p. 17).

La escritura de *Geografía de ausencias* es ahistórica; es heredera del espíritu romántico. El poeta desea permanecer en la soledad, en el silencio; descifrar la luz del abandono; vivir en la sombra y en la continua muerte del amor. Ahora la vida se le antoja con ojos de niño y de amante. Todo se reviste de amorosa esencia: “Si quisiera mirar a los ojos los gusanos de mi muerte/ tendría que morir gritando, recordando, / soñando en la piel las veces que me ahogó tu oleaje/ de luz”. (p. 52).

El niño-creador hurga las sombras de la tierra; sentencia como único cielo al cuerpo de la amada; pinta el deseo, navega la melancolía del abandono, abraza la soledad; se niega al tedio, a la derrota y a la carencia cotidiana de la vida; tan sólo, desea morir abrasado en el amor, enlazado más allá de la muerte, más allá de la mísera pesadumbre humana: “una oración, un suspiro más, y sería plena lujuria la ansiedad/ que en mí reclama, como a un cuerpo, tu presencia./ para no caer vencido ante la náusea que inspira el mundo;/ para no ceder a la tentación ya tan común del asesinato”. (p. 45).

De esta manera se nos invita a recorrer la textura de *Geografía de ausencias*, un libro embrionario que abraza la tradición poética romántica del Caribe; tradición que reitera la realidad de la derrota del hombre; pero que también lo redime en el cielo de su palabra.

El arte es marrón



Rómulo Bustos Aguirre
Universidad de Cartagena

Salas Ávila, Martín (2003). *Marrón*. Medellín: Lealón, 43 p.

“Sea (...) el arte azul o del color que se quiera. Como sea bueno el color es lo que menos importa”, decía el académico español Juan Valera a propósito de la frase de Víctor Hugo “El arte es lo azul”, asumida emblemáticamente por Rubén Darío en su libro *Azul*.

El arte es más bien marrón es lo que, muchos años después, parece querer sugerir este puñado de poemas de Martín Salas¹, en oblicuo diálogo, o mejor, *sin querer queriendo*, como acostumbra decir cierto conocido pensador latinoamericano. En realidad, no Martín Salas sino un grupo de nuevos creadores de la ciudad (pienso, juntamente con Martín Salas, en J. J. Junieles, Efraim Medina, Carlos Fernández). El color marrón es un color decididamente sin lustre, más bien emblemático de lo descastado, turbio o sucio, todo lo contrario de lo que pretende convocar lo azul²: “... lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven brillan y se mueven los astros...”.

Se trata, dentro de los cambiantes y sucesivos rostros de las modernidades, de la emergencia de una poética de la urbe. Una poética de la urbe en Cartagena, cuyo imaginario no es exactamente el de la urbe, una poética de lo urbano donde no hay tradición de lo urbano. La imagen-raíz de Cartagena sigue siendo la que dibujara el Tuerto López: la de una antiurbe; eso que Medina Reyes bien llama la *ciudad inmóvil*. El asunto desde luego tiene complejidades que no pretenderé asumir en este momento, valga tan solo señalar lo interesante que resulta ver cómo la fascinación de nuestra urbe por excelencia, Bogota, ha sido un catalizador en la

¹ Más allá del dato anecdótico de la existencia del bar homónimo que funcionara en la plaza de Los Coches en Cartagena de mediados de la década del 90 y que diera origen al título del poemario.

² En palabras de Juan Varela, ironizando el planteamiento de Víctor Hugo, en su carta-prólogo de 1888 a *Azul*. Citamos por la edición de Aguilar de 1977, p.16

construcción de esta otra mirada sobre-desde Cartagena, revelando otros rostros, otros escenarios, “urbanizándola”, diríamos. Bogotá, y, desde luego, todo el imaginario globalizante de los diferentes iconos de la cultura pop-rock norteamericana, que dotan a este nuevo oleaje generacional de referencias culturales, de ciertas presencias (casi se podría hablar del *gen Bukowski*), de ciertos temas y tics compartidos; e inclusive, en algunos momentos del proceso particular de cada creador, de cierto tono, que bien se podrá catalogar como de “falsete” en la voz narrativa o lírica.³

El asunto de transformar una percepción, una imagen arraigada, y en esa misma medida crear una tradición, una “nueva tradición”, es algo complejo, ya se sabe. El, en esta ocasión, re-citado Juan Valera hablaba del galicismo mental en Rubén Darío, y es casi un estribillo en su carta-prólogo a *Azul* (a propósito específico de sus cuentos) la expresión: “parecen escritos en París”, apuntando problemáticamente al asunto cuando dice: “Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional pero yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque no hay ni puede haber una historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua”.⁴

En la actualidad, esto no es el caso obviamente de la literatura del Caribe colombiano como contexto para los jóvenes escritores. Sin embargo, en suma, cuando hay algo que sociológica y espiritualmente exige ser nombrado hay que apelar a las tradiciones que sirvan para ello. Cartagena, en verdad, no es sólo la *ciudad inmóvil*, es eso y algo más la prueba es esta misma nueva generación de que hemos estado hablando. Los tres poemarios publicados por Martín Salas: *Estaciones de un cuarto vacío* (1997), *Datos del infeliz* (2000) y el último de ellos *Marrón* (2003), cuya lectura motivara esta nota, constituyen hermosas contribuciones a la exploración de ese nuevo rostro de la ciudad, en las cuales hace presencia la mayor orfandad: el abandono de Dios, un universo vacío en que el cielo—evocando alguna línea de Salas— se degrada en cielorraso. García Usta apunta certeramente al corazón de esta poesía cuando habla de “ (...) la expresión sincera de una soledad silenciosa que transcurre en su espacio más propio: el cuarto vacío”, donde “(.) el poeta, arrinconado por su elección anímica o por la masa ululante de la ciudad nos habla del deseo como imposibilidad,

³ Es lo que se puede apreciar en algunos textos iniciales de Medina Reyes de los que podría decirse que más parecen escritos por un norteamericano que por un cartagenero, y a lo que apunta este escritor provocadora y lúdicamente, cuando anota en solapa de alguno de sus libros que es un escritor neoyorkino nacido en Cartagena.

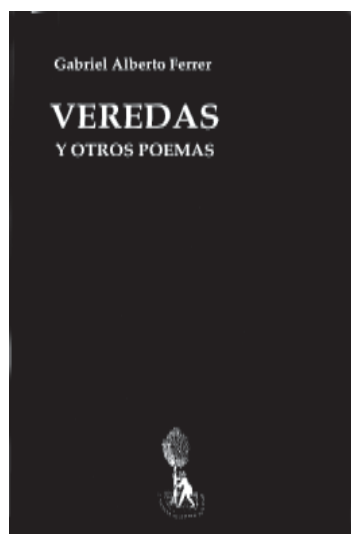
⁴ Op. Cit., p. 20

del sexo como derrota, de “la memoria azul de la mañana”, pero sobre todo de la ciudad, ese mundo hostil, categórico y monstruoso, ante el cual el poeta ofrece su mayor herida (...) ⁵.

En alguna ocasión, acaso arbitrariamente, queríamos ver en *la casa*, su nostalgia y/o conciencia de su imposibilidad, con diversos matices, uno de los motivos arquetípicos que más definen la generación poética de los nacidos en los 50's en Colombia. No deja de parecerme al menos curioso, el hecho de que *el cuarto* constituya uno de los ejes del universo simbólico de Martín Salas: *el cuarto* que no es, en este caso, el lugar de la recogida intimidad sino el espacio de la derrota, el resto agónico de *la casa*. El cuarto o la calle: contracción o expansión imaginarias. Finalmente, se trata en ambos casos de lo mismo, dinámicas complementarias que expresan el enrarecimiento del horizonte espiritual que apareja la modernidad.

⁵ García Usta, Jorge (2003), en epílogo a *Estaciones de un cuarto vacío*. Medellín: Lealón, p. 48.

Veredas y Sinuario: la poesía por los senderos de la tierra y del agua



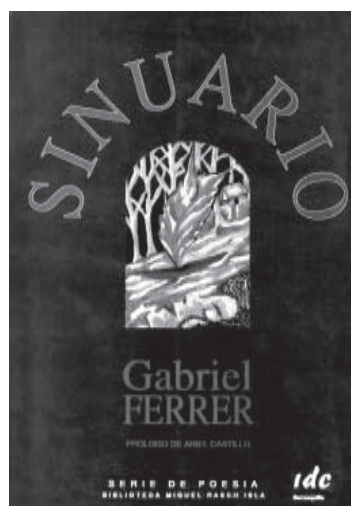
Yury de J. Ferrer Franco

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Ferrer Ruiz, Gabriel (1993). *Veredas*. Bogotá: Si Mañana Despierto Ediciones, colección de poemas, volumen 4, 73 p.

Ferrer Ruiz, Gabriel (1996). *Sinuario*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura, 1ª Serie de Poesía. Biblioteca Miguel Rasch Isla. Prólogo de Ariel Castillo Mier, 79 p.

(...) Es cierto que el hombre de Veredas
no ha dejado huellas
pero tiene la memoria y la certeza de un
gran río que lo fulmina
y lo hace sentir recién llegado.
“Veredas” pp. 13-14.



Yo me reconcilé con Jorge Luis Borges (1899-1986) cuando leí su “Arte Poética” (*Antología personal*, 1961). En mi condición de lector universitario, dedicado, riguroso y prejuiciado, encontraba en aquel entonces (comienzos de la década del 90) que el autor argentino ostentaba una prepotencia, una dureza de palabra, un estilo preparado e impecable que me resultaban ofensivos. Pero no, aquel poema fue revelador en tanto recogía su visión de

mundo, de la vida, de la muerte, del arte y de la poesía. Lo hacía Borges –como casi siempre– acudiendo al refinamiento de la forma (versos endecasílabos organizados en cuartetos, rima consonante o perfecta) y aludiendo a los referentes de la Grecia clásica que eran recurrentes en su obra, pero situaban al lector (¡a este lector, en todo caso!), en el plano del arte como un hecho vital y necesario para todos, de una poesía hecha del eterno y discreto material de la vida diaria, esa vida que se despliega ante los ojos vuelta luz rosada en los atardeceres bogota-

nos sobre los cerros orientales, o transformada en esplendorosos oros que se entregan a la vista de cualquiera, para luego esparcirse y escapar fugaces sobre el infinito mar Caribe.

Actualizo esa anécdota personal, ya lejana, cuando leo, por segunda vez, ahora con el fin de reseñarlos para la revista **Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica**, *Veredas* (1993) y *Sinuario* (1996)¹, los poemarios de Gabriel Alberto Ferrer Ruiz (Montería, 1960), quien recoge sus pasos por los caminos de la tierra y del agua para volverlos poesía y poema (Paz: 1994, pp. 13-26)², en unos libros cuyo nivel de circulación y reconocimiento debería ser mayor en tanto fuerte y consistente es la voz lírica que los anima.

‘La eternidad está en el humo...’

Los poemas de *Veredas*, que vieron la luz hace ya trece años³, son más de la tierra que del río, aunque el agua se cuele entre los intersticios de los versos, buscando su camino. Están constituidos estos poemas, por una poesía que recurre al eterno y discreto material de la vida diaria para celebrar sin falsos refinamientos, la fuerza de una existencia que corre el peligro de esfumarse si no se la captura; no importa si hay que inventar el otoño imaginado a orillas de un río turbulento y tropical que es más esmeralda que oro; no importa el artilugio, si se consigue la reveladora imagen de un barro que “(...) trepa a las cabezas de las mujeres: / Múcuras rebosantes de agua fresca” (V. p. 13); no importan el motivo recurrente, ni el temido lugar común, cuando se sintetizan, con tan certeros modos poéticos, la verdad de los lazos de familia y la levedad de las certezas humanas:

La fábula de la abuela empieza cuando aspira el tabaco
con la lumbre en la boca
y un resplandor taladra las bóvedas del tiempo

Nadie tiene la culpa de que la eternidad esté en el humo
 (“Fábula”, V., p. 17).

La eternidad está en el humo de la poesía que se levanta en busca del cielo para ofrendar los frutos de la tierra olorosa como un “Milagro inmediato / que trepa al sol a conjurar nuestra época sombría...” (V. p. 21); sólo volver

¹ Aludiré, casi siempre, en lo sucesivo, a cada uno de los poemarios por sus iniciales respectivas (V y S).

² Paz, Octavio (1994). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

³ El libro recibió el tercer premio en el Concurso Nacional de Poesía Aurelio Arturo en 1989 y está dividido en dos partes: “Veredas”, integrada por veinticinco poemas y “Otros poemas” que agrupa cinco.

los ojos hacia abajo y clavar las manos hambrientas en el surco fértil y húmedo, permite este descubrimiento, oculto a la mirada del que compra su verdura en el supermercado y no la ve (¡porque no puede!), como un regalo de los dioses.

La poesía en *Veredas* acude al llamado de la tierra que alberga los festejos rurales, primitivos, y a los personajes primigenios que portan la sabiduría milenaria y simple de ancestros en los que ya no se piensa, con quienes ya no se habla, pero que subsisten recogidos en el verso (¡en este verso de los elementos que Ferrer Ruiz crea!) que sí dialoga con ellos, que mira sin nostalgia y con certeza la existencia de poderosos hábitos que se resisten a extinguirse porque viven en el cuerpo y en la mente del poeta que ha vuelto fortaleza la levedad etérea de un poema que ha sido capaz de albergar a la poesía (¡insisto en Paz!)⁴:

He vuelto a la aldea
 en busca del movimiento de la luz
 y me he encontrado
 con sus hilos anegando espacios
 He visto crecer la claridad
 en el alma de los aldeanos
 después que han cortado el árbol de la noche.
 (“La luz de los aldeanos”, V. p. 45).

La mía es una prueba a la dureza
 juro que voy a prender tu madera para vivir en el humo

 Iluminado estoy en tu color para armar un jeroglífico:
 Cuido mi propia carne
 Carne de totumo
 y estos nervios pequeños que van a todas partes (...)
 (“Totumo”, V. p. 51)

Tierra de la resurrección, tierra-sendero, la poesía en *Veredas* despeja de malezas la ruta del viajero, mostrándole las posibilidades del horizonte, ya conocido, a veces incierto, pero prometedor si se le sabe ver. Aunque “profundamente oscuro es el color de la añoranza” (V. p. 71), profundamente oscuro es también el color de la tierra mojada en la que palpita la vida, incluso aquella que ha sido segada y se transforma en otra vida que busca sus modos misteriosos de vencer a la muerte y retornar.

⁴ Paz, Octavio, Op. Cit.

¡La mano poderosa del río-hombre escribe y rescribe el paisaje!

Sinuario (1996), el segundo libro de poemas de Gabriel Ferrer, se adentra en los caminos del agua y mira la tierra como el horizonte, al tiempo lejano y próximo, que se percibe desde el centro de un torrente que aviva la ilusión en lugar de matarla:

Desde tiempos inmemoriales
vivimos en el río
presenciando
cómo se van irremediamente nuestros sueños
agua abajo
y no guardamos nostalgia alguna
porque capturamos la ilusión
así el agua pase como un dios lejano

(“Agua abajo”, S. p. 65).

Conformado por veintinueve textos y también organizado, al igual que *Veredas*, en dos grandes partes: “Sinuario” y “Otros poemas”, el libro combina la prosa poética con el verso, instalando sin temores un río-vida que, en palabras de Ariel Castillo Mier, prologuista del libro, «nos propone el camino del renacimiento, porque cuando el Sinú va a dar a la mar “rueda por una viva estación que inunda el corazón de los hombres”, “hasta el estuario donde organizan y se avivan aguas libres”, que son el vivir». (S. p. 20).

La luz reside en el río; el cuerpo recibe esa agua-luz y la preserva; el cuerpo preserva el agua-vida y, en un ciclo eterno, el agua-vida preserva el cuerpo que la habita y es habitada por él:

Sinú, me inclino ante ti
para recoger la luz
que hay en tus aguas suspendidas
Una franja de tierra vive y recoge
papiros de felicidad en las orillas
El agua habita en mi cuerpo
y un temblor de naufragio me anochece

(“Aguas suspendidas”, S. p. 39).

Horadados por la mano poderosa del río, el paisaje y el hombre se aclaran en la poesía caudalosa de Gabriel Ferrer; extrañamente se trata de un caudal que pocos han visto, se trata de una fuerza que se ha deslizado sigilosa e imperceptible, casi, en el blando tiempo-río o a través del polvoriento tiempo-sendero que transita y

de la que han dado cuenta escritores como Guillermo Tedio (Manuel Guillermo Ortega)⁵, Patricia Valenzuela⁶ o Ariel Castillo Mier. Pero, ¡hay que escribirlo!, se trata de una fuerza que está ahí, “verde y humilde” (¡Borges de nuevo!) como la Ítaca que esperó siempre a Ulises, aferrada a su verde eternidad, no a los prodigios que terminaron por llenarlo de hastío.

De “verde eternidad” está constituida la palabra que celebra la tierra y la vida y el agua en *Veredas* y *Sinuario*, “de verde eternidad, no de prodigios”. Por todo ello, más que reseñar estos poemarios, los he reabierto para invitar a la lectura de un poeta que se busca y se encuentra en la palabra original:

Hay en mi corazón
un encuentro de viento y agua que desborda el viejo puerto
Isla de Dios
sometida al pavor de la naturaleza
donde la dulzura es una fruta madura que nadie recoge
Tan desnuda está la vida
en este puerto de remos y cordajes (...)

(“Tripulación soñada”, S. p. 37).

⁵ Ortega, Manuel Guillermo (2006). *Veredas y Sinuario, de Gabriel Ferrer: la poesía del río interior*. En: *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/veredas.html>

⁶ Valenzuela R. Patricia. *La destrucción anda libre*. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico* N° 45, Volumen XXXIV - 1997 - editado en 1998