

**DE LA MÚSICA, LA ALDEA Y LA CIUDAD: ANÁLISIS CRÍTICO DEL
POEMARIO *CAMPANAS ENCENDIDAS* DE OSCAR DELGADO.**

**REEDICIÓN Y NORMALIZACIÓN DEL POEMARIO *CAMPANAS ENCENDIDAS*
PUBLICADO EN 1982 POR *COLCULTURA*.**

Autor

MARCELA ANDRADE

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.**

**DE LA MÚSICA, LA ALDEA Y LA CIUDAD: ANÁLISIS CRÍTICO DEL
POEMARIO *CAMPANAS ENCENDIDAS* DE OSCAR DELGADO.**

**REEDICIÓN Y NORMALIZACIÓN DEL POEMARIO *CAMPANAS ENCENDIDAS*
PUBLICADO EN 1982 POR COLCULTURA.**

**Trabajo de grado para optar el título de profesional en el área de la
Lingüística y la Literatura**

Autor

MARCELA ANDRADE

Asesor

ALEXANDER LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
I. LOS SONIDOS DE LA NATURALEZA, EL AMOR Y LA INFANCIA	11
II. CONTRAPUNTEO MUSICAL: LOS SONIDOS DE LA ALDEA Y LA CIUDAD .	24
BIBLIOGRAFÍA	33
CAMPANA ENCENDIDAS	36
(Obra poética)	36

INTRODUCCIÓN

En el campo de la literatura colombiana existe un caudal considerable de poetas y prosistas entre los cuales, como es normal, trascienden unos más que otros; por la calidad y originalidad de sus obras, o por su larga producción, pero son pocos los que han logrado combinar estos dos aspectos. En este selecto grupo se pueden destacar autores como Héctor Rojas Herazo (1921 - 2002), e incluso el premio Nobel Gabriel García Márquez (1927–2014). En todo esto la crítica parece privilegiar a aquellos que han tenido mejor presencia editorial. Es así como muchos escritores aún siguen en el anonimato; sólo un círculo pequeño de amigos e intelectuales conocen sus obras. Caso similar es el de Oscar Delgado (1910-1937), del cual sólo tenemos un poemario, *Campanas encendidas*, publicado póstumamente en 1982 por Colcultura.

A pesar de ser el único poemario que Delgado logró componer, primero bajo el título de *Canciones falsas*, anunciado así por el mismo autor antes de su muerte (Donado y Calderón, 2006: 98), y luego publicado por los esfuerzos de amigos y conocedores de su trabajo literario, fue mucha la atención que recibió, por quienes veían en él una promesa para las letras colombianas. El poeta sucreño Jorge Hernández, más conocido como Jorge Marel, afirmó, en una antología de poesía dedicada a la mujer, que hay unos poetas con una producción de calidad; en cambio hay unos que sólo por un buen poema merecen ser antologados (Marel, 1991: 5). De Oscar Delgado tenemos un libro que incluye dieciocho poemas y doce

textos en prosa de indudable calidad. Si aceptamos la sentencia de Marel, Oscar Delgado cumple de sobra con requisitos para que su obra sea objeto de estudio, y por supuesto, de futuros proyectos editoriales.

La poética de Oscar Delgado tuvo que esperar hasta los años 80 y a los esfuerzos de amigos para la publicación de su único libro, puesto que la promesa del mismo se vio retrasado por el fatal destino del poeta. La violencia partidista colombiana cobraría en este caso alto costo¹: la vida del poeta y periodista del Caribe colombiano. Delgado, como muchos otros artistas de la época, entre ellos Rafael Maya (Popayán, marzo de 1897 - Bogotá, 22 de julio de 1980.) y Luis Carlos López (Cartagena de Indias, 11 de junio de 1879 - Cartagena de Indias, 30 de octubre de 1950), alternó su vocación por el arte con los oficios del periodismo y el ejercicio de la política. La lucha política sirvió para obtener importantes cargos públicos: se le otorgó la responsabilidad de la Secretaría Privada de la Gobernación del Magdalena, en 1934, y fue ratificado en el cargo en el siguiente mandato. Así mismo fue suplente a la Cámara de Representantes, en 1935, y elegido Diputado de su departamento natal (Donado & Calderón, 2006: 96).

¹La política colombiana se ha caracterizado por un bipartidismo radical que ha terminado por costarle mucho a cientos de familias que han sido víctimas de la violencia que a raíz de esto se ha desatado, “los partidos políticos tradicionales colombianos, el liberal y el conservador, cuentan con casi siglo y medio de historia. Su aparición formal se remonta a 1848 y 1849 respectivamente. Desde entonces, y hasta mediados del siglo XX, las diferencias entre las dos colectividades se han definido por las armas” (Vázquez, 2003: 102)

Lamentablemente la violencia en Colombia ha estado ligada al quehacer político, incluso ha significado una forma de suplir la falta de garantías y condiciones para ejercer la política como mecanismo de construcción ciudadana. Al respecto, el historiador Gonzalo Sánchez Gómez (2008) afirma que las guerras en Colombia, en especial en el contexto de los conflictos generados a partir de la Constitución de 1886, no es “negación o sustituto, sino prolongación de las relaciones políticas. La guerra, podría decirse, es el camino más corto para llegar a la política, y mientras las puertas que podrían considerarse como normales permanecen bloqueadas (las del sufragio, por ejemplo), esta constituye en muchos aspectos un singular canal de acceso a la ciudadanía” (Sánchez, 2008: 16). Extendemos tal afirmación al contexto del siglo XX: el de la guerra bipartidista o del conflicto por la participación política que algunos historiadores han convenido en catalogar como “guerras inconclusas”: una serie de confrontaciones sin vencedores e interrumpidas por fines pragmáticos más no por el saneamiento de la discordia (Sánchez, 2008: 17). Confrontaciones de las cuales Delgado y su padre serían víctimas.

Inmersos en este duro panorama, intelectuales y artistas de Colombia han tenido que ejercer el oficio de la opinión y creación artística, muchos de ellos dedicados al periodismo e incluso a cargos gubernamentales. Oscar Delgado no es ajeno. El periodismo significó un buen escenario para sus primeras publicaciones. En los años 30 se vincula al diario *El Tiempo*, y su estancia en Bogotá le servirá para conocer figuras de la literatura nacional, y a los miembros

de grupos literarios en ascenso, como Los Nuevos y Piedra y Cielo, insertando su poesía en un panorama más amplio, el nacional (Donado & Caderón, 2006: 97)

Los reconocimientos no se hicieron esperar: uno de sus colegas describiría la aparición de Delgado: “Prestaba sus servicios en un gran rotativo y, de un momento a otro el joven comenzó a cantar en una forma que rompía los modos y las modas en uso. Eran pequeñas canciones y breves comentarios de extraña guisa, escritos en un estilo de fugas y canzonetas [...] Esas cosas gustaban o no gustaban, pero eran tenidas en cuenta por las gentes de letras” (Jaramillo, 1937: 98, citado por Calderón, 2011).

La acogida de Delgado posibilitó que su trabajo fuera recogido y publicado en la antología *Los poetas de la naturaleza* (1936), por Samper Ortega, y en la antología *Liricos de la costa* (1943), de Rafael Caneva. Para 1994, Hernán Vargascarreño publica en el primer número de la revista *Exilio* poemas de Delgado, y más recientemente, el Ministerio de Educación premia y publica la antología Bicentenario: *Colombia en la poesía colombiana: los poetas cuentan las historias* (2010) (Rodríguez, 2012).

La crítica suele ubicar a Delgado junto al grupo Piedra y Cielo (un grupo de jóvenes que habían tomado el nombre de un libro de poesía escrito por Juan

Ramón Jiménez, y publicado en 1919), afirmando que sólo el hecho de su temprana muerte impediría que se realizara como un miembro activo del gremio; pero que en Delgado se encontraban ya características similares. Existe en Delgado la necesidad por la renovación de las letras colombianas. Incluso Carranza utilizó su poética para elogiar y defender la nueva poesía colombiana de su tiempo (Calderón, 2011).

Calderón sugiere que:

Quienes ven en Piedra y Cielo una estética grupal que trasciende la coincidencia generacional y las intenciones literarias, pueden encontrar en Oscar Delgado otros elementos que lo acercan al piedracielismo: ciertos giros del idioma, ciertas imágenes, ciertos temas persistentes e incluso algo de ese “galimatías de confusión palabrera” que tanto incomodaría a Juan Lozano y Lozano (Calderón, 2011: 90).

La crítica suele marca igualmente algunas diferencias entre Delgado y los piedracielistas, que lo alejan de las cualidades generalmente objetadas al grupo, Samuel Serrano, por ejemplo, señala que Delgado “no se conformó con alcanzar postales de nuestra geografía como lo harían sus contemporáneos piedracielistas, sino que buscó a través del rechazo de la lógica inmediata, otra realidad más profunda para la creación artística, convirtiendo su poesía en una metafísica de la imagen” (Serrano, 1944, citado por Donado & Calderón, 2006: 6). El mismo Zalamea lo elogia por su recurrente búsqueda de lo popular (98). Jorge Zalamea, en 1940, publica en la Revista *de la Indias* un breve estudio de lo que significó Piedra y Cielo”. “Notas sobre Piedra y Cielo”. Allí señala que el grupo, al contrario

de cómo lo asumía la crítica literaria, no representaba a un grupo con ideales comunes, ni mucho menos dogmáticas; lo que los unía era esa pasión por la naturaleza. Añade que Piedra y Cielo no significó la renovación poética colombiana, pero sí un síntoma de ella. Esto hace totalmente comprensible que se asocie a Delgado con el grupo, muy a pesar de que el poeta no logró participar en las publicaciones que dieron a conocerlo.

Los momentos en que aparecen publicados los poemas de Oscar Delgado en periódicos y revistas están aún dominados por las sombras del poeta modernista Guillermo Valencia y Luis Carlos López, siguiéndole los trabajos de León de Greiff, Porfirio Barba-Jacob y Rafael Maya, así como una generación de poetas, con los que, en palabras de Zalamea, se podría realizar una antología de poesía menor. Entre estos se encuentra José Umaña, Luis Vidales, Aurelio Arturo y Jorge Artel. En este panorama irrumpen las publicaciones de Piedra y Cielo, y años antes lo hace Oscar Delgado. Esta década de los 30, Cobo Borda ha denominado el período del “verdadero cambio” en la literatura de América Latina y el país (Calderón, 2011: 90).

Entendiendo la importancia de la poética de Oscar Delgado para una época de efervescencia literaria que posibilitó la renovación de las letras colombianas, queda justificada la necesidad para la crítica y la historia literaria de abordar su poesía. Los trabajos investigativos sobre Delgado han sido pocos: entre ellos se destacan el riguroso trabajo de grado de Grey Donado Alvarino y Luis Elías Calderón (2006), titulado *Oscar Delgado, vida y obra*; la investigación de Hortencia

Naizara Rodríguez (2012), titulada *Modernidad y transiciones en el caribe colombiano: las apuestas poéticas de Luis Carlos López, Jorge Artel y Oscar Delgado*; y el artículo de Luis Elías Calderón publicado en la revista *Aguaita* en el 2011: “Una deslumbrante anonimia. Oscar Delgado en la poesía colombiana”.

La presente investigación pretende ser una apuesta a futuras reediciones de poetas significativos para la historia del canon colombiano. Nuestro trabajo se encuentra dividido en dos apartados: el primero “Los sonidos de la naturaleza, el amor y la infancia”, en el que abordamos el tema de los recuerdos: ese constante ir y venir de la infancia y del hablante lírico. Revisaremos cómo, mediante metáforas e imágenes musicales, construye una estética en la que temáticamente priman los paisajes, los colores de la naturaleza y los del amor. En el segundo apartado, “Contrapunteo musical: los sonidos de la aldea y la ciudad”, analizaremos el contraste que se da en la poética de Oscar Delgado entorno a lo urbano y lo rural, identificando cómo la voz lírica dialoga en un espacio polarizado: las diferencias entre lo capitalino y la aldea. Acompaña a este estudio la transcripción, con fines académicos y no comerciales, del poemario *Campanas encendidas*. En dicha transcripción no se generan cambios a la edición de 1982 hecha por Colcultura. La organización, puntuación y forma de los poemas son fieles a dicha versión.

I.

LOS SONIDOS DE LA NATURALEZA, EL AMOR Y LA INFANCIA

Los procesos de modernización alcanzan su máxima expresión en Hispanoamérica a principios del siglo XX, iniciados en el último cuarto del siglo XIX. El desarrollo agrícola y ganadero llevó a los países latinoamericanos a incursionar en nuevos mercados, sobre todo en el mercado norteamericano y europeo. Las guerras acaecidas a principio del siglo XX llevaron a un plus en las relaciones comerciales con Europa y Norteamérica.

Conjuntamente con estos cambios sociales, empieza a consolidarse un gran número de poetas nacionales como José Asunción Silva (Bogotá 27 de Noviembre de 1865 -24 de mayo de 1896), que se preocupan por darle nuevos aires a la literatura que se venía creando en Colombia y en toda Latinoamérica. Desde 1888, con la publicación del libro *Azul*, del nicaragüense Rubén Darío, se vendrá gestando un movimiento que tuvo mucha acogida en el país: el modernismo, al que debe mucho Oscar Delgado, sin dejar de lado, por otra parte, las influencias del simbolismo francés y el neohispanismo piedracielista.

Entendemos el modernismo como un movimiento en el que lo fundamental es el cambio: refrescar el lenguaje es la clave para conformar un nuevo canon, “el Modernismo es, ante todo, una actitud intelectual en el tratamiento de la lengua; una tendencia, una corriente literaria basada en el gusto por la literatura, el placer estético y la diversidad. Un estilo fundamentado en las creaciones y en el ritmo

como ideales, a los cuales queda ligado el tema” (Saganogo, 2009: 15). Dicho cambio en la creación literaria se caracterizó por la libertad creadora, la musicalidad y la valoración de lo subjetivo.

Muy a pesar de que el modernismo como movimiento se desarrolla entre 1880 y 1914, en nuestro país se da durante mucho tiempo una especie de modernismo tardío, pues este “se prolongó en Colombia hasta muy entrado el siglo XX. Todavía el grupo de escritores que comienza su carrera a mediados de los años veinte mantiene, en lo fundamental, viva esa herencia” (Jiménez, 1992: 169)

En medio de este contexto histórico y literario inicia su carrera poética Oscar Delgado. En sus versos se enlazan dos constantes: la nostalgia por la niñez, una etapa de felicidad en su pueblo natal, Santa Ana (representado por los paisajes descritos en sus versos), y la música clásica con la que guarda gran relación por la influencia que recibe, sobre todo, del pianista francés Claudio Debussy . En cada uno de los poemas que encontramos en *Campanas encendidas*, estas constantes marcan el tono de la voz poética.

La nostalgia por su pueblo ocurre porque es allí donde el poeta pasa la mayor parte de su vida: son sus paisajes los que llenan y configuran su mundo, su poesía. Los paisajes pueden verse en su poema “mañana”:

Feliz orilla del día:
Desnuda brisa del agua.

La luz enreda en la playa
La sombra de las palmeras.
Marinera voz del sol
Para cantar en las barcas.
El aire pinta jardines
En la piel de la mañana.
Feliz orilla del día:
Edad celeste del agua.
"Mañana" (26)

En Delgado lo innovador está en sus narices: se restablece la poesía, pero desde el mismo entorno: "¿cómo anhelar el exotismo cuando se está en el paraíso de la naturaleza? Si existe una apuesta anti modernista en Delgado estaría en el rechazo de la modernización, pero si se tiene en cuenta que el modernismo no fue exactamente una propaganda del progreso, entonces se encuentra que la continuidad al debate del modernismo en Delgado tiene que ver con la apuesta por el espacio local" (Rodríguez, 2012: 139). No hay en Delgado ninguna necesidad de partir de espacios ajenos a nuestra geografía. Basta con la capacidad del poeta para sensibilizar imágenes caribeñas y construir con ellas un mundo autónomo, "sostenido por la sola virtud de la palabra, a través de la exploración de sus propiedades eufónicas, su carga de connotaciones [...]" (Castillo Mier, 2006: 398).

Delgado se inscribe en un movimiento que surge en Colombia en 1939, Piedra y Cielo. Los integrantes del movimiento fueron Jorge Rojas(Santa Rosa de

Viterbo, 20 de noviembre de 1911 - 1995), Eduardo Carranza (Villavicencio, 23 de Julio de 1913 – Bogotá 13 de febrero de 1985), Tomás Vargas Osorio (Oiba, Santander, 1908 - Bucaramanga, 1941), Arturo Camacho Ramírez(Ibagué, 28 de octubre de 1910 - Bogotá 24 de octubre de 1982), Gerardo Valencia (Santo Domingo, Antioquia, 26 de agosto de 1917 - 21 de enero de 1972), Darío Samper (Guateque 18 de diciembre de 1909 - 1984) y Carlos Martín (Chiquinquirá, 1914 – Tarragona, España, 13 de diciembre de 2008), y quienes lo conformaron inicialmente con un fin editorial: publicar sus versos. Pero es innegable la afinidad y similitud en las características de sus creaciones, características que también encontramos en Oscar Delgado: “dos temas marcan los poemas que Jorge Rojas, Carlos Martín y Eduardo Carranza publicaron en los cuadernos de Piedra y Cielo: el amor y la naturaleza” (Restrepo, 2005: 35)

Arena de campanas:
Playa bajo las nubes.
Remadora del alba,
Brisa rubia
Tañes en tu marina cabellera.
Espumas inconclusas aligeran la sombra
De tu voz navegante tras el aire
Que acaloran las fáciles campanas
Encendidas.
Arena de campanas:
Playa bajo las nubes.
En las distancias de tu piel se inicia
La suave adolescencia de las olas.
Distancias de tu piel cierra la arena.
Remadora del alba:
Cabellera de dóciles orillas.

“Canción fácil” (31)

En “Canción fácil” podemos observar la presencia del paisaje, la naturaleza y la mujer, la amada. Aspectos que se desarrollan con base en metáforas muy simples, relacionando de manera directa características de una mujer (la cabellera, la voz, la piel), con elementos tomados del paisaje (la arena, la playa, las nubes, etc.). “Canción fácil” es de mucha importancia en el poemario, porque es de su título que Carlos Alemán, en 1982, toma el nombre de *Campanas encendidas* con el que publicará los escasos poemas de Delgado bajo el sello de los “Cuadernos de Cultura Popular”, del entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Siguiendo con las influencias piedracielistas de Delgado, podemos afirmar que la naturaleza que desde niño contempló se convierte en parte esencial de su estética:

Sol
De abril:
Siete flechas
De música en los arcos
De los caminos trémulos de viajes.
Brisas recién nacidas juegan a la niñez
En los retoños cálidos del agua.
Los pétalos del aire se maduran
De sol.
Y sobre el agua polirrítmica
Ríen el sol elástico
Los retoños
Del agua.

“Preludio en sol” (14)

Los sentimientos que afloran al divisar aquellos paisajes hacen que lo demás desaparezca. El tiempo e incluso las personas son intervenidos y opacados por la naturaleza. El sol, el agua, la brisa, las estrellas y sus colores invaden cada poema de *Campanas encendidas*, y aunque estos son temas que muchos poetas han tomado para hacerlos parte de sus creaciones, en Delgado es su forma particular de expresarlos, la sensibilidad que imprime en sus versos lo que atrae y lo que lo inscribe dentro del movimiento modernista, pues “el verdadero modernismo no consiste en torturar la inteligencia y los nervios, y ni en extremar la perversidad de la sensación para encontrar lo nuevo, sino en traducir, en formas renovadas, modernas, el espectáculo de nuestras costumbres, la belleza de la naturaleza que nos es familiar, y leer en el interior de las almas las complejidades de pensamiento y sensibilidad que trae la vida moderna” (Jiménez, 1994: 49)

A Oscar Delgado se le puede incluir dentro del grupo del movimiento modernista colombiano, porque con sus poemas toma aspectos del que, como lo dijimos, aún en su época hacía ecos en Colombia. A pesar de tratar temas como la mujer y los colores del paisaje, no cae en la cursilería, “el carácter no es el mismo de la literatura anterior (...). Las mujeres en Delgado, por ejemplo, están lejos del ideal pálido y frágil del Romanticismo y, por el contrario, transpiran en el baile o se ocupan de rudas labores”(Calderón, 2011: 96)

Sus poemas constituyen una verdadera innovación, por su lenguaje aéreo, simple y el uso del verso libre, tal como lo afirma Calderón: “entre los adjetivos recurrentes dados a Oscar Delgado desde su advenimiento a la poesía está el de

novedoso. El calificativo obedecía, sin duda, a lo extraño que resultaba su versificación dislocada, a la brevedad sistemática en un país devoto de la profusión y a cierto uso particular del lenguaje.” (Calderón, 2011: 94).

La luna nueva de octubre
Sobre el mar.
La luna nueva sobre el mar ahíla
Su amarillo rumor
De hoja oscilante.
El mar de azules filos
Fragiliza los cálidos metales
De la luna en perfil.
La luna nueva de octubre
Sobre el mar,
Guitarra anocheciendo

“Canción leve” (25)

Nuevamente observamos el aspecto subjetivo de sus creaciones: su vida y su entorno rural inspiraban a Delgado, pero su obra debe valorarse e interpretarse desde la ficcionalización que hace de ellos. Sus versos son sencillos; su nostalgia no se disfraza de resignación. El amor tampoco acude a grandes adornos ni palabrería innecesaria. La transparencia es su sello. Y es que “el estilo modernista al inicio fue muy recargado y estuvo dominado por los temas exóticos e indigenistas, pero con el tiempo se fue haciendo cada vez más depurado (...)” (Cid, pág. 2)

No obstante, y aunque parezca contradictorio, con esta sencillez Delgado consigue crear un mundo propio en el que las imágenes, ayudadas de la brisa que trae sus recuerdos, van tomando forma:

Los espejos nocturnos del silencio
Cantan su líquida caligrafía,
Y el hilo trágico de la distancia

Va enhebrando sus gotas,
Lloradas al amparo
De un recuerdo solar donde diciembre
Abre sus abanicos
De pájaros
Azules

“Breves canciones de antes” (15)

En este poema el autor trata un tema universal, casi que obligatorio en la poesía de todos los tiempos: el amor, que, en este caso en particular, y como lo afirman Grey Donado y Luis Calderón: “la evocación de la amada ausente aparece ligada íntimamente a los recuerdos felices de la niñez, representados en el poema por los pájaros felices” (Donado & Calderón, 2006: 109)

A pesar de que en sus comienzos el estilo modernista fue muy recargado, y estuvo dominado por temas exóticos, con el tiempo se fue depurando, hasta llegar a la utilización de imágenes muy sencillas, que se componen de metáforas como en el anterior poema, y que reafirman las actitudes modernistas del poeta.

Otro tema que prima en la poesía de Oscar Delgado es la nostalgia por los recuerdos de la infancia. Por la aldea. Por la amada, Por las noches:

Ventana de tu voz sobre la ausencia
De la tarde en tus manos y en las hojas claras.
Abrir sobre tu ausencia la ventana del sueño
Y escuchar la forma final de los perfumes
Que medían el ritmo líquido de la estrella.
La tarde iba en tus manos y en las hojas claras.
La tarde lenta y fácil
Sonaba en el paisaje de tu voz
Como una campana de la infancia.

“Canción lenta” (30)

Un vocabulario sencillo, ayudado de metáforas bien construidas, termina por conformar una atmosfera nostálgica. Y es que la infancia se convierte en una edad vital porque, “allí están las claves, los centros de poder, los focos de irradiación, de todo lo que pudimos ser o ya hemos sido o pretendemos ser. En ella estrenamos sentidos. Por eso está erizada de enigmas. Cualquier incidente, por minúsculo que parezca, tiene en ella la jerarquía de un símbolo” (Rojas Herazo, 2002: 241).

“Canción lunática”, por su parte, nos presenta otro elemento fundamental en la poética de Delgado: la luna, que, además de ayudar a marcar el aspecto nostálgico, se muestra como testigo de las añoranzas del hablante lírico. Parece que ella fuese su única compañía, su único conector con aquella infancia que recuerda verso tras verso y que lo conecta con su parte musical:

Oye
La luna de la alberca.
(El agua
Toca la luna escrita para piano
Por Claudio Debussy)
Oye
La luna de la alberca...
“Luna para piano” (21)

Ahora bien, tal como lo evidencia el poema, la presencia de la luna va de la mano con lo musical. Precisamente en los versos citados aflora el gusto por

ciertos músicos, pues los construye a partir de la figura y temática que utilizaba el pianista francés Claudio Debussy². Este músico es una de las influencias musicales más importantes para Delgado, a quien le hereda el simbolismo que él a su vez heredó por las constantes lecturas de Baudelaire, Verlaine, Mallarme, entre otros.

Del simbolismo, Delgado toma el aspecto musical de su poesía, pues a través de la música se pueden expresar mejor las emociones humanas. Toma el hecho de sugerir las cosas, en lugar de decir las totalmente, pues el simbolismo “es ante todo un entendimiento del lenguaje como símbolo, y no como signo; la palabra rebosa sentidos al tiempo que se potencian las sugerencias que hay en su propio sonido, al margen del significado convencional” (Lozano, 2002:125)

Entendemos que para Delgado la música era una forma de representar la realidad, si bien sus poemas no conservan una métrica estricta, al momento de leerlos produce en el lector un ritmo que envuelve y nos hace sentir el compás. El poeta “busca una musicalidad que no dependa meramente de factores acústicos - medida, acentos, pausas, rima-, sino que emane de manera natural de la armonía del poema. El ritmo debe seguir un proceso que va de dentro afuera y no al revés” (Celma, 2002: 93). Esto en cuanto a su contenido y en cuanto a su forma la cuota musical más latente es el nombre de sus composiciones: “canción fácil”, “canción

²Saint-Germain-en-Laye, Francia, 22 de agosto de 1862 - París, 25 de marzo de 1918. Debussy fue un compositor francés y una figura central en la música europea de finales del siglo xix y comienzos del siglo xx.

lenta”, etc., y la alusión, en sus poemas, a términos como: sonata, pentagrama, etc.

En “Luna para piano” encontramos imágenes muy breves que marcan el estilo de Delgado y que ayudan a conformar una estética del silencio, por decirlo de alguna manera. Podemos darnos cuenta de que el hablante lírico va sugiriendo el reflejo de la luna en una alberca: “el agua toca la luna escrita para piano” por Claudio Debussy, incluyendo así la cuota musical de este poema.

La relación entre Delgado y la música³ de Debussy es primordial para encontrarle sentido a estos versos, porque “en todo el poema, Delgado se apropia de las características de las composiciones debussianas, para llevarlas magistralmente a la suya: la brevedad, la repetición de fragmentos idénticos, la valoración del silencio, que en el poema pueden leerse en los puntos suspensivos, y el estatismo, tal vez sugeridos por los paréntesis” (Donado & Calderón, 2006: 100).

Otro tema que prima en los poemas de este autor, y que está muy ligado al de la musicalidad de sus poemas es el de la mujer, aquella que va describiendo con metáforas, con una sensualidad propia de sus versos:

La dorada tiniebla de tu piel visible al tacto
Arde como las danzas vegetales

³ Delgado también recibe influencias de otros músicos como el valsista francés Emile Waldteufel, quien en su prontuario cuenta con numerosas composiciones para piano además de música popular.

En la ondulante hoguera lenta
De los tambores
La dorada tiniebla de tu piel
Paralela al metálico viento de la música
Recoge y mueve la desnuda noche flexible
De los palmares.
La dorada tiniebla de tu piel
Visible al tacto,
Paralela al metálico viento de la música.

“canción cálida” (27)

Lo sensual se hace presente de la mano de imágenes que muestran una especie de velada al son de los tambores. Ella, su piel, sus movimientos, todo hace juego con la música y con la noche. Eternas compañeras del hablante lírico. Al igual que los movimientos de la mujer al son de tambores, en Delgado también fluye el agua, los ríos; el color azul invade sus versos, “el río es una imagen de la infancia ligada al tiempo, es el espacio en el que el hombre Caribe sueña” (Ferrer, 2002: 164)

Nos lleva el río a la tarde
Narradora de luciérnagas.
La tarde viento de oro
Alarga estrellas fluviales
En el color de tus ojos.
Tus manos guían estrellas
En el río de la tarde.

“Tarde” (22)

El poeta sueña, recuerda y se deja llevar por el río que está ligado a momentos, deseos y a esa nostalgia que todos estos sentimientos le provocan. Nótese en este poema nuevamente el juego con los reflejos en el agua, el reflejo

de las estrellas en el río, igual que el de la luna en la alberca. El río y el agua se convierten, como la luna, en testigos de un tiempo que fue de plenitud y felicidad para el hablante lírico. Ahora bien, el agua se relaciona también con la nostalgia y los recuerdos de la amada. Observémoslo en el siguiente poema:

Llueve
En fa menor.
A la luz de la lluvia leo tu recuerdo
La lluvia
Toca en los pianos vespertinos
Una música como las rejas
De tu antigua ciudad.
El gris bemol de la tarde
Suenan en la escala de las gotas
De las hojas.
Tu recuerdo termina
Pero la ventana oye toda la lluvia
En fa menor.

“Canción monótona” (28)

La nostalgia, los recuerdos y la música hacen presencia en este poema. Nótese todas las referencias musicales: palabras como “bemol”, “fa menor”, “escala”, constituyen imágenes que en Delgado son comunes. Imágenes tristes, solitarias, soñadoras. En estos versos la musicalidad se enfrenta a una lluvia que reafirma aún más la nostalgia del poema. Recordar es vivir en Oscar Delgado. Recordar es crear universos paralelos al de los tiempos que tanto recuerda.

II.

CONTRAPUNTEO MUSICAL: LOS SONIDOS DE LA ALDEA Y LA CIUDAD

El tema de lo musical y su relación con la naturaleza y los sonidos de la aldea es una constante en la poética de Oscar Delgado. Al leer sus versos se podrá observar cómo el hablante lírico busca en estos lugares la inspiración o la revelación de lo bello, la calma y la música. Esta recurrencia está también presente en su prosa: *Campanas encendidas* cuenta con dieciocho poemas y doce textos en prosas.

La poca crítica suele concentrarse en sus versos, que califican de libre y que para la época resultaba una novedad. La “poesía de Delgado, siguiendo el criterio de César Fernández Moreno asume como toda poesía sin forma tradicional la manera que él llama escultórica, “pues trata al lenguaje como un bloque de mármol tan amplio como sea necesario para satisfacer las necesidades expresivas del poeta y asegurar al poema la mayor fidelidad hacia su contenido” (Donado & Calderón, 2006: 100). Se asume el trabajo del poeta Luis Vidales como el antecedente estilístico de la poesía de Oscar Delgado:

El primero de esos rasgos es, sin duda, el uso del verso libre y la prosa poética, raros, pero no desconocidos, en el país. Por ejemplo Luis Vidales (1926), a quien Delgado (1937) había tildado de “terrorista métrico”, había empleado el verso libre en poemas de *Suenan timbres* y José Asunción Silva ya había incursionado a finales del siglo XIX en la prosa estrictamente lírica. Sin embargo,

la mayoría de los poetas colombianos posteriores seguían embelesados con el soneto y la declamación. (Calderón, 2011: 94).

Esta prosa es recogida en *Campanas encendidas* y aparece bajo el apartado “Textos” en donde se ve con mayor claridad el contraste que esta poética construye alrededor de lo urbano y lo rural. Así, la voz lírica describe su viaje por un espacio polarizado. En el contexto particular en que Delgado escribe sus versos y prosa, Colombia empezaba un proceso de modernización tanto estatal como productivo auspiciado por un gobierno liberal. La urbanización se convirtió en un proyecto nacional y el país empezó a cambiar su geografía.

En 1930, Olaya Herrera se posesiona como presidente de la República y con ello inicia la Hegemonía liberal durante la década de los 30. En su discurso de posesión hizo énfasis en los aspectos económicos y la necesidad de modernizar el sector productivo para abaratar los costos de producción, para lo cual la punta de lanza para la nueva alternativa política y económica estaría en las ciudades (Ortiz, 2007). Estas serán el espacio de oportunidades para el llamado progreso económico y para el intelectual.

El mismo Oscar Delgado se trasladaría a la capital para iniciar sus estudios en Derecho, que finalmente abandona para dedicarse al periodismo en esa misma ciudad. En la capital conocería a intelectuales y periodistas como Hernando Téllez, Luis E. Nieto Caballero, Alberto Lleras, y por supuesto, al que sería su mentor en el oficio del periodismo, Jaime Barrera Parra (Donado y Calderón, 2006: 95). A

este periodista se le describe, en uno de los textos en prosa de *Campanas encendidas*, “Bar Hacia el Alba”, como un hombre silencioso y conocedor de letras, como un escritor que sabe de las ciudades del mundo, pero con una añoranza profunda a lo provincial, igual que Delgado, que en sus composiciones, como muchos otros poetas, “trataban de revalorar las cosas que habían perdido su propia significación en la sociedad capitalista y burguesa” (Gutiérrez, 2004:115):

A las rutas marítimas y terrestres que recorría llevó siempre Barrera Parra sus añoranzas rurales cariñosamente dobladas en su cartera

“Bar Hacia el Alba” (51)

El personaje de Jaime Barrera Parra es configurado como un sujeto de muchos escenarios metropolitanos: Brooklyn, París, las ciudades europeas, pero esto lo equilibra con las imágenes de la aldea. Jaime Barrera sabe tomar de Europa lo necesario, lo bueno y lo malo, conoce de la sabiduría de Occidente, pero sin nunca olvidar la tierra natal y su “ritmo original”. En este texto se construye un sujeto con una “sensibilidad bifocal”, conocedor de lo universal y lo local, para construir un nuevo estilo, uno propio:

Así en esta retórica labor de superposiciones, dispersiones, distribuciones y revoluciones de hombres, libros, paisajes y animales, Jaime Barrera Parra inauguró

un inolvidable funcionamiento del adjetivo y una sorpresa
técnica de la metáfora

Se plantea, a través del personaje de Jaime Barrera, una actitud intelectual similar a la que caracterizaría al llamado *boom* latinoamericano que tomó las influencias europeas y norteamericanas no para replicarlas en nuestro contexto, sino que se puso en diálogo con la realidad del nuevo continente. Julio Cortázar considera que en los escritores latinoamericanos de mitad de siglo XX se presentó una originalidad histórica con solo escasos y esporádicos antecedentes: “En vez de imitar modelos extranjeros, en vez de basarse en estéticas o en 'ismos' importados, los mejores de entre ellos han ido despertando poco a poco a la conciencia de que la realidad que les rodeaba era su realidad, y que esa realidad seguía estando en gran parte virgen de toda indagación, de toda exploración por las vías creadoras de la lengua y la escritura, de la poesía y la invención ficcional” (Cortázar, 1984, citado por Marga Graf, 1995: 268).

Lo anterior nos permite plantear que en la poética de Oscar Delgado lo aldeano, lo rural, no representa una visión resistente al mundo moderno, sino más bien la existencia de la necesidad de indagar una realidad un tanto olvidada. En el texto “Croquis de la lluvia”, la naturaleza, en este caso la lluvia, es el desencadenante de la inspiración y el recuerdo de la infancia. La lluvia trae la noticia de una “sonata pluvial”: “para el viaje a la infancia la lluvia tiene las mismas

excelencias que Jean Cocteau le reconoce al trueno” (Campanas encendidas, 37).

Se observa cómo la inspiración deviene de los elementos de la naturaleza y los recuerdos de una infancia vivida en la aldea. Esta necesidad de construir una literatura, un pensamiento y proyectos de nación a partir de los elementos propios tiene sus antecedentes en Martí, Rubén Darío, y para el caso colombiano, en José Asunción Silva; pero tendrá su máxima en los representantes del *boom* latinoamericano, como ya se ha dicho.

Delgado seguirá este rumbo: el de buscar los mecanismos de inspiración en la tierra natal, en la naturaleza local, en la aldea de su infancia. Por ello planteará la dialéctica de la aldea y la ciudad. Para el caso del texto titulado “Sinopsis de Berta Álvarez”, se le contrapone a la fría Bogotá el recuerdo de una mujer que guarda lo Caribe y lo aldeano. Mientras una capital en lluvia es relacionada con aspectos negativos, la imagen de una mujer caribeña y aldeana ilumina el taciturno ambiente capitalino. En esta mujer se guarda todo el candor del pueblo, del Caribe, de la música antillana, de la música de acordeón:

Para inquirir de sus canciones la posición de los planetas o para averiguar en los hábitos revuelos de su falda la temperatura de los bailes antillanos.

El recuerdo de Berta Álvarez comprende una extensa comarca: desde el río erudito en estrellas hasta el límite de los más

remotos acordeones. Allí naturalmente, las noches llevan sombra de hojas como los poemas de Aurelio Arturo y los días extienden su cielo redactado en blanco y azul a la manera de los mejores cuentos de Azorín.

“Sinopsis de Berta Álvarez” (38)

Esta recurrencia nuevamente se puede percibir en “Carta con paisaje al fondo” donde el contrapunteo se realiza entre una ciudad costera, Santa Marta, y la capitalina, Bogotá. Santa Marta es una ciudad alegre de bahía “vestida de domingo”, llena de brisa, mar y la musicalidad propia de los acordeones y bajo el ambiente festivo de diciembre. Es la ciudad puerto donde aún la naturaleza es fresca y vital. De noches cálidas.

Esta ciudad ondula y suena como los acordeones. Los árboles practican una elocuente gimnasia que les altera el corte de su indumentaria y las mujeres asisten a la desorganización de su follaje.

Y la capitalina ciudad es el contraste; lo opuesto a este ambiente idílico:

El declive de las lluvias que biselan el aire de Bogotá es, naturalmente, la posición menos apta para el estímulo de tus relaciones personalmente con el océano Atlántico. Cuando el asfalto invernal tergiversa la noche de los faroles y pasa la dama de invierno guarnecida por la zoológica frivolidad de sus pieles, resulta inverosímil poseer un concepto de las playas.

La contraposición entre un mundo rural y otro industrializado también es trabajada en la generación de escritores que la crítica denominó como los iniciadores de una modernidad narrativa en Colombia: García Márquez, Cepeda Samudio y Rojas Herazo. Al respecto, afirma Vega Bedoya que “*La hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez, *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, y *Respirando el verano* (1962), de Héctor Rojas Herazo, [...] muestran una relación estrecha en la medida en que interrogan el origen del deterioro, la ruina y la soledad del mundo patriarcal” (2010: 176). Y en distintas medidas esta ruina es provocada por el advenimiento de la modernización. En “Croquis para Barrancabermeja”, la voz poética hace explícita su visión negativa de las dinámicas y la vida en un mundo industrializado.

El complejo petrolero de Barrancabermeja se convierte en un lugar donde abunda la delincuencia, la violencia y la corrupción: “En apresurada cuartilla consignó [Rafael Jaramillo Arango] los datos elementales que retienen la turbia fisonomía del puerto invadido por la peste continental del petróleo” (“Croquis de Barrancabermeja”, 55).

El “mal” de la modernización pareciera, teniendo en cuenta los anteriores textos analizados, estar separado del espacio de la aldea, del pueblo. Trabajado en la poética de Delgado, esto reflejaba la decadencia que los escritores de la modernidad literaria tanto trabajarían:

Cualquier día la peste de los voltios inoculará a la vida de este pueblecito el microbio que ha de acelerar el ir y venir de sus calles y dislocará la inefable geografía y la astronomía simplísima que patrocinan hoy su panorama.
(57)

Si bien la naturaleza y la aldea se mantienen alejadas de los trasegares de la modernización, se puede presentir su advenimiento, y con ello, la quiebra de la tranquilidad de lo natural de la aldea. Y es que esta modernización conlleva a la desubicación del poeta, teniendo en cuenta que “lo que se llamó "decadencia" fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe” (Gutiérrez Girardot, 2004: 68)

Como vemos en Delgado, la ciudad, de la mano de la modernización que circundaba, es otro tema fundamental que ayuda a dar forma al poemario *Campanas encendidas*. En su obra encontramos un viaje a la infancia lleno de colores y sonidos que muestran un legado inconfundible a las letras colombianas; su anonimato es incomprensible teniendo en cuenta que sus versos son muestra de una inconfundible innovación.

Queda claro entonces que Oscar Delgado, a pesar de no pertenecer al modernismo cronológicamente, lo hace porque dialoga muy de cerca con este movimiento; por la frescura de su lenguaje y por lo que significó el cambio que plasmó en sus versos, y por ende en la literatura de entonces. Además, pudimos analizar el hecho de que estuvo relacionado y recibió muchas influencias de Piedra y Cielo, grupo por el cual vieron la luz sus primeros textos. Es por todo este análisis realizado que podemos asegurar que Delgado merece un lugar en el canon de la literatura nacional: su anonimato ya no tiene cabida en las letras de este país.

Oscar Delgado fué un poeta de la naturaleza, de los sonidos de la aldea, de lo rural, por esto sus constantes viajes, a través de sus poemas, a esa infancia en Santa Ana que fue su pueblo natal, y del que logró sacar tanta inspiración. Los paisajes, los sonidos, los colores son elementos evocados de la aldea, de ese espacio que constituyó la esencia de Delgado. Es precisamente por la importancia que le da a ese espacio rural por lo que encontramos en su prosa el diálogo entre lo urbano y lo rural, presentando siempre diferencias basadas en la corrupción de lo primero y lo natural de lo segundo. Un espacio polarizado que el hablante lírico abarca desde la relación que mantuvo con muchos intelectuales y periodistas de la época. Es de esta manera como está constituida la obra de Delgado, con suficientes méritos para hacer parte del canon nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Delgado, Oscar. *Campanas encendidas*, Bogotá, Colcultura, 1982

Jiménez Panesso, David, *Historia de la crítica literaria en Colombia: Siglos XIX y XX*. Universidad Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: 1992.

Jiménez Panesso, David, *Fin de siglo: decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Edit. Presencia, Bogotá: 1994.

Lozano Marco, Miguel Ángel, *Azorín y la sensibilidad simbolista*, Revista: *Anales de literatura española*, N° 15, 2002, págs. 123-138.

Ferrer Ruiz, Gabriel Alberto. *El caribe en la poesía de Gómez Jattin, Colombia*, *estudios de literatura colombiana issn: 0123-4412*, 2002 vol.: 10 fasc.: 10 págs.: 109 – 114,

Celma Valero, María Pilar. *Miguel de Unamuno, poeta simbolista*. *Anales de literatura española*, ISSN 0212-5889, N° 15, 2002, págs. 93-108.

Vázquez Piñeros, María, Los años de la violencia en Colombia (1946-1953), apuntes críticos a la historiografía sobre la iglesia, Pensamiento y cultura, Bogotá: 2003.

Gutiérrez Girardot, Rafael, Modernismo: supuestos históricos y culturales. Fondo de cultura económica, Bogotá, 2004

Donado Alvarino, Grey y Luis Elías Calderón (2004). Oscar Delgado, aproximaciones a su vida y obra, Monografía de grado en Lenguas Modernas, Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Castillo Mier, Ariel. (2006). "De Juan José Nieto al premio Nobel: la literatura del caribe colombiano en las letras nacionales". En Abello Vives, Alberto. (Comp.). El Caribe en la nación colombiana. Bogotá: Museo Nacional de Colombia-Observatorio del Caribe Colombiano, pp. 377-432.

Saganogo, Brahimán, Rubén Darío y el modernismo: la consolidación de una nueva estética literaria, Revista destiempos, # 20, 2009, págs. 14-25.

Calderón, Luis Elías. Una deslumbrante anonimía. Oscar Delgado en la poesía colombiana, Revista Aguaita, Diciembre de 2011.

Rodríguez, Hortencia Naizara. Tesis Doctorado. Creation and Culture Theories. *Apuestas literarias en el Caribe colombiano: Luis Carlos López, Oscar Delgado y Jorge Artel. Poesía y periodismo en contrapunteo con el provincianismo nacional (1990-1948)*, Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas, Puebla. Diciembre, 2012.

Restrepo Restrepo, Beatriz. *Piedra y Cielo a contraluz*. Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Cid, Julieta, Modernismo Literario. Disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos16/modernismo-literario.shtml> mayo 22 de 2014

OSCAR DELGADO

CAMPANA ENCENDIDAS

(Obra poética)

CANCION LUNATICA

La luna nueva de octubre
fragmenta en el pentagrama
gris y trémulo del río
la canción de su reflejo.

¡Canción de luna viajera
en cascabeles de infancia!

La media luna decora
la vernácula balada
de las palomas dormidas
en los aleros del invierno.

¡Lentas palomas de luna
volaron hacia mi alma!

La luna llena de octubre
toca la flor desvelada
del recuerdo con sus manos
enjoyadas de leyenda.

¡Cansadas manos de luna
deshojaron mi nostalgia!
La luna menguante moja
en aguas de madrugada
su red de canas azules
olorosas a luceros.

¡Su red de canas azules
la luna peina en las palmas!

PRELUDIO EN SOL

Sol

de abril:

siete flechas

de música en los arcos

de los caminos trémulos de viajes.

Brisas recién nacidas juegan a la niñez

en los retoños cálidos del agua.

Los pétalos del aire se maduran

de sol.

Y sobre el agua polirrítmica

ríen el sol elástico

los retoños

del agua.

Flauta de sol inicia la lectura

de las livianas claves que aligeran

el moreno cuadrante del estío.

Largo retorno de horizontes lentos

en cristalino rumbo de alas limpias

multiplica los ángulos

del sol.

¡Flauta de sol licuada en claves gárrulas!

¡Angulo fiel del ágil sol de abril!

BREVES CANCIONES DE ANTES

I

Yo vi crecer tu nombre
como una flor de ausencia y de silencio
bajo la madrugada de tus ojos.

(Yo vi crecer tu nombre...)

Los espejos nocturnos del silencio
cantan su líquida caligrafía,
y el hilo trágico de la distancia
va enhebrando sus gotas,
lloradas al amparo
de un recuerdo sola donde diciembre
abre sus abanicos
de pájaros
azules.

Yo vi crecer tu nombre
Como una flor de ausencia y de silencio
Bajo la madrugada de tus ojos.

II

Abramos la ventana de tu ausencia.

Y la brisa miriágonica de un sueño
se plegará a la forma
celestes de los días
que me vieron sorber en tus cabellos
el perfume del sol.

Abramos la ventana de tu ausencia.

Y hacia la lontananza de tu nombre
como un ritmo de nubes
partirán
los pájaros alegres de la infancia
tras el acorde azul de tus pupilas.

WALDTEUFEL

Tañía el río estrellas navegantes,
dorado son de estrellas afiladas,
estrellas en el río de la luna.

Luna de los violines: amarilla
voz infantil sobre la memoriosa
fronda de los violines de la luna.

Y pasaban las islas en el sueño
de un viento de violines donde el río
tañía las estrellas y la luna}

A Z O R I N

Aldea.

Gris. Blanco en azul.

Nubes hilando y deshilando

en las ventanas el color

del tiempo.

Aldea: novia con paisaje.

Luna feliz.

Tarde en azul.

Flauta olvidando y recordando

sobre las rosas el olor

del tiempo.

ESQUEMA DE DICIEMBRE

Ante los espejos del alba

la aldea

gris

se perfuma

con el agua de oro

de las campanas.

Pulveriza

vidrios de frío

el sol nuevo.

Va

la neblina

teñida en cantos de pájaros.

El río

falsifica

estatuas de nubes.

De extremo a extremo

de la mañana

el trópico

cuelga

sus hamacas de colores.

VIEJA CANCION

Los jazmines encienden su perfume de

Luna

y apagan las guitarras.

Fin

de la honda canción de alguna noche.

La lenta sombra de las hojas mide
las distancias del tiempo y de la música.

Mujer,

vieja canción de alguna noche:

apaga la memoria lunar de los jazmines

Y enciende las guitarras.

LUNA PARA PIANO

Oye

la luna de la alberca.

(El agua

toca la luna escrita para piano

por Claudio Debussy)

oye

la luna de la alberca...

TARDE

Nos lleva el río a la tarde
narradora de luciérnagas.

La tarde viento de oro
alarga estrellas fluviales
en el color de tus ojos.

Tus manos guían estrellas
en el río de la tarde.

JARDIN

Sobre la noche ondulante

inclina el viento de la luna

su canción de hojas.

El brillo de los perfumes alarga

la memoria vegetal

de la sombra.

Sobre la noche ondulante

de las hojas

el agua flautista

extravía en el tiempo de la luna

su música indescifrable.

CANCION

Infancia:

lluvia sobre las rosas,
guitarra anocheciendo...

Y el ágil aire

y el día de las nubes recorriendo
el geométrico sol de las ventanas.

Infancia:

penumbra de jazmines,
guitarra anocheciendo...

CANCION LEVE

La luna nueva de octubre
sobre el mar.

La luna nueva sobre el mar ahíla
su amarillo rumor
de hoja oscilante.

El mar de azules filos
dragiliza los cálidos metales
De la luna en perfil.

La luna nueva
de octubre
sobre el mar,
guitarra anocheciendo.

MAÑANA

Feliz orilla del día:

desnuda brisa del agua.

La luz enreda en la playa

la sombra de las palmeras.

Marinera voz de sol

para cantar en las barcas.

El aire pinta jardines

en la piel de la mañana.

Feliz orilla del día:

Edad celeste del agua.

CANCION CALIDA

La dorada tiniebla de tu piel visible al

tacto

arde como las danzas vegetales

en la ondulante hoguera lenta

de los tambores.

La dorada tiniebla de tu piel

paralela al metálico viento de la música

recoge y mueve la desnuda noche flexible

de los palmares.

La dorada tiniebla de tu piel

visible al tacto,

paralela al metálico viento de la música...

CANCION MONOTONA

Llueve

en fa menor.

A la luz de la lluvia veo tu recuerdo.

La lluvia

toca en los pianos vespertinos

una música como las rejas

de tu antigua ciudad.

El gris bemol de la tarde

suenan en la escala de las gotas

de las hojas.

Tu recuerdo termina

pero la ventana oye toda la lluvia

en fa menor.

CANCION INTIMA

Lento país fragante
de tus manos perdidas.

(Rumor azul
de nubes
en la inconsútil desnudez
del agua)

Lento país fragante
de tus manos perdidas.

(Ausencia azul
de nubes
en la mirada musical
del agua)

lento país fragante
de tus manos...

CANCION LENTA

Ventana de tu voz sobre la ausencia
de la tarde en tus manos y en las hojas
claras.

Abrir sobre tu ausencia la ventana del
sueño
y escuchar la forma final de los perfumes
que medían el ritmo líquido de la estrella.

La tarde iba en tus manos y en las hojas
claras.

La tarde lenta y fácil
sonaba en el paisaje de tu voz
como una campana de la infancia.

CANCION FACIL

Arena de campanas:

playa bajo las nubes.

Remadora del alba,

brisa rubia

tañes en tu marina cabellera.

Espumas inconclusas aligeran la sombra

de tu voz navegante tras el aire

que acaloran las fáciles campanas

encendidas.

Arena de campanas:

playa bajo las nubes.

En las distancias de tu piel se inicia

la suave adolescencia de las olas.

Distancias de tu piel cierra la arena.

Remadora del alba:

Cabellera de dóciles orillas.

TEXTOS

CARTA CON PAISAJE AL FONDO

Santa Marta, diciembre. Amigo Jorge Cárdenas: aquí, a la orilla del país, los últimos guarismos del calendario reciben una vertiginosa ventilación marina. Bajo el excesivo kilometraje del viento, esta ciudad ondula y suena como los acordeones. Los árboles practican una elocuente gimnasia que les altera el corte de su indumentaria y las mujeres asisten a la desorganización de su follaje.

Habito frente a una bahía que me reconcilia con la técnica de las tarjetas postales. Una bahía en traje de domingo. Sobre sus livianos verdes y azules queda muy bien el gris tonelaje de los trasatlánticos. La oratoria del mar envuelve unos crepúsculos de ancha sintaxis que colecciono en mi cartera. También, a propósito de la medianoche, la luna incalificable aparece cuando las olas funcionan de acuerdo con los mejores valeses de Johann Strauss.

El declive de las lluvias que biselan el aire de Bogotá es, naturalmente, la posición menos apta para el estímulo de tus relaciones personales con el océano Atlántico. Cuando el asfalto invernal tergiversa la noche de los faroles y pasa la dama de invierno guarnecida por la zoológica frivolidad de sus pieles, resulta inverosímil poseer un concepto de las playas. Este pliego podría convertirse, pues, en una invitación a que por contacto con los colores marítimos rectifiques tu minuciosa teoría de la bañista.

Lo cual sería muy saludable. La aritmética de *bridge* se olvida por completo detrás del sol exacto que recorta para la edición de lujo de la tarde a la adolescente que pasea por la costa la fotogenia de sus quince años sobre el nivel del mar.

CROQUIS DE LA LLUVIA

Para el viaje a la infancia la lluvia tiene las mismas excelencias que Jean Cocteau le reconoce al trueno. Cuando el pizzicato de las primeras gotas anuncia el tema de la sonata pluvial, se apresura el recuerdo a perseguir la clave de las estampas infantiles en la emoción del invierno.

Entonces aparece la tarde aldeana tejiendo morosamente la lluvia de acuerdo con la más aburrida técnica de los encajes. En la comarca de los patios el agua implanta para el itinerario de los barcos de papel un erudito sistema de lagos, istmos, ríos, ínsulas y penínsulas y elabora en las albercas la profundidad pulida y lenta donde imprimirá la mañana su litografía de sol nuevo en las hojas y nubes puestas a secar en los alambres del telégrafo.

El crepúsculo invernal se demora en los jardines descifrando penumbras y humedades. Quizás una campana brilla tras el límite de la noche. Y después, a la distancia del sueño, la lluvia continua ejecutando su melancólica música de clavicordio como en las arietas de León Bogislao de GreiffHausler.

Mientras llueve sobre Bogotá como en las peores épocas de la literatura colombiana, diviso el recuerdo de Berta Alvarez iluminado por lustrosa meteorología. Berta Alvarez en su país tórrido aparece bajo el claro viento fluvial, junto a las músicas de guitarra. Es una mujer morena con diciembre al fondo.

Evocar el verano equivale a trasladar estrictamente a su cuerpo todo un sistema de símbolos estivales. Indudablemente sería preciso escribirle una carta de amor para conocer la densidad de los crepúsculos o la altura de los almendros. Y en virtud del mismo embaucamiento erótico resultaría ineludible usar una liviana sintaxis vespertina para inquirir de sus canciones la posición de los planetas o para averiguar en los hábiles revuelos de su falda la temperatura de los bailes antillanos.

El recuerdo de Berta Alvarez comprende una extensa comarca: desde el río erudito en estrellas hasta el límite de los más remotos acordeones. Allí, naturalmente, las noches llevan sombra de hojas como los poemas de Aurelio Arturo y los días extienden su cielo redactado en blanco y azul a la manera de los mejores cuentos de Azorín.

Mi pueblo centraliza ese leve territorio de álbum. La torrecilla eclesiástica reparte irónicamente su horario devoto y sus palomas. Y cuando los gallos, influidos por Jules Renard, orquestan el avance del alba, todas las ventanas componen con los pájaros y las trinitarias una escena de la más vistosa ortodoxia decembrina.

Entonces, en su patio lleno de vegetaciones pueriles, Berta Alvarez organiza la coreografía de las palmas y hacia el vaivén de las altas rosas solariegas eleva sus brazos en los que no se pone el sol.

GREGORIO CASTAÑEDA ARAGON O EL MAR NO VISTO

Gregorio Castañeda Aragón ha ido elaborando sin premura su inventario marítimo. Ancoras y esparavelas, banderas al sol, pájaros en las jarcias. Las velas pescadoras que trazan sobre azul su geometría de tiza. Los mástiles que tejen crepúsculos trasatlánticos. Una marimba ilumina la taberna.

Gregorio Castañeda Aragón entra a la taberna para fumar un pensamiento de viajes a la luz de la marimba: “Rodear la tierra. Un mar hoy, otro mañana”. El vespertino paisaje de los faros y las grúas le comunica emociones de navegación. Y deletreando nombres de vientos y de islas escribe sus poemas teñidos por la temperatura de los puertos.

Pero como la poesía de los puertos ha sido inventada por los sedentarios (afirma Paul Morand con precisión de técnico en paisajes y valijas) Gregorio Castañeda Aragón se queda en la taberna frente al mar. Enciende su pipa, despliega sus mapas de imaginación, consulta el rumbo de las constelaciones oceanógrafas. Y antes de hacer girar sus versos en la rosa de los horizontes cardinales, atraviesa la música de la marimba y escucha los relatos de la marinería para inquirir la distancia y el color del mar no visto.

VISION DE BERTA SINGERMAN

Como si atravesara el ámbito de los ecos rurales que refrescan la página sinfónica donde Igor Strawinsky narra el ritual consagradorio de la primavera, Berta Singerman surca el ritmo de los poemas deslumbrados por el estremecimiento de las imágenes elementales llevando en la piel y los cabellos la unción de los dorados perfumes que aligeran el equinoccio gozoso.

En el aire ágil y en la luz inconsútil, en el espacio palpitante bajo la libertad de las formas generadas dentro de la vida virgen de la tierra, Berta Singerman halla las fraternas fuerzas dóciles al enigma lírico de su garganta, modelada para el ejercicio canoro de aprisionar la esencia dionisíaca del fuego.

Cuando ella golpea la tiniebla de Septiembre con la torva sentencia del buitre o alarga en la fatiga lunática de un sueño la evocación de las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las almas, la ternura brillante del fluido vocal no logra definir la nota de la angustia metafísica, de la añoranza viril. Porque la noche propicia a su voz no es el arco de signos pensativos ante el cual se inquiere de los infolios esotéricos la cifra de la eternidad, sino la fiesta fértil de las nupcias universales que glorifica un himno de fragancias undívagas como cuerpos de mujeres.

A la orilla de los versos húmedos de temblor matinal, clarificados de rumores aéreos, las pupilas de Berta modulan el asombro de la distancia rítmica por donde las mariposas vegetales de sus manos perseguirán el viento de su voz...(Viento de oro que incendia la fronda sorda de las palabras mensuradas, esa voz debiera sólo recorrer la clave diáfana que concatena los colores de la primavera en una ronda fácil). Penetra a la atmósfera de los cromáticos símbolos vnales con la alegría de una deidad adolescente que danzase a la música de su propia risa.

Danzando alrededor del verso conjura Berta Singerman el espíritu de la letra, permaneciendo así en el sentido clásico de la danza: enunciación graciosa.

Danza el canto pacífico que rodea en el alba la desnudez de las primeras horas, el arpegio que festona la ruta de los pájaros, el grito del sol ebrio en el mediodía de las uvas, el salmo del agua madrugadora que pasa deshojando retoños trémulos de nubes y la plegaria inmóvil del agua que murmura luceros mientras los árboles tejen el crepúsculo.

Y al perenne danzar sobre la fiel juventud de los paisajes iniciase su alma en la bienaventuranza de crear y sus brazos intuyeron la sedosa cadencia de las letanías maternas. La esplendidez verbal que antes fuera órbita de la loca emoción asordínase y enternece se adelgaza en hebras estelares que urden la íntima mitología de los cuentos y se aterciopelan como el sueño de las ventanas felices para mecer a los niños en hamacas de luna.

Júbilo de la tierra y la vida, liturgia de la noche y el día, grácil ráfaga de los ímpetus claros: esa voz de Berta Singerman, encendida en el epitalamio de la estación madura y en el panteísmo de la maternidad perfecta, grita las intactas lontananzas que en el corazón extiéndense a la idolatría del mundo.

HOJA DE ALBUM

En este álbum familiar los recortes de periódicos establecieron la reconciliación tipográfica de todas las literaturas. El azar de las tijeras impuso a los autores y a los estilos un imprevisto régimen de colindancias. La hidráulica lacrimal de Julio de Julio Flórez inunda el suelo fúnebre de los cipreses agobiados por la ráfaga del plenilunio. Luis Vidales practica su terrorismo métrico en la misma página donde varios sonetos de Miguel Rasch Isla regulan el funcionamiento del otoño. Y junto a la gesticulante y heroica prosa de José María Vargas Vila, figuran los circunspectos acrósticos de Federico Gil, poeta de la más conmovedora domesticidad.

A cualquiera de sus folios pegó alguien cualquier día mi los de Diciembre, impresa en anilinas estivales como un cartel de turismo. Son unos párrafos excesivamente decorativos, planeados en torno al escenario de la navidad provincial. En la temperatura de los adjetivos resuena todavía la noche teñida de acordeones y faroles, con su estrella perpendicular a la ingenua botánica del retablo y sus campanas madrugadoras apresurando la salida del sol.

Esta página movida por amplias metáforas rurales me plantea hoy de nuevo aquel paisaje ventilando por los almendros que giran bajo la brisa de los pájaros. A través de la fronda gramatical una música de cobre aparece y desaparece.

RAMONA

I

Fue en este pueblecito de calles que van y vienen sin prisa donde a través de los discos ortofónicos descubrí a Ramona, instalada en su caluroso escenario sembrado de palmeras falsas.

II

En todas las grafonolas habitaba entonces un barítono que imponía a su voz la gimnasia sentimental de un elástico suspiro por el amor de Ramona.

III

¡Ramona! La lente de ese nombre fotogénito proyectaba en mi pensamiento una imagen de mujer deliciosamente selvática, cubierta de morenas desnudeces. Sus tres sílabas impulsadas por el cordaje de un violín palúdico, giraban como trompos de colores sobre la superficie del silencio pulido.

IV

El paisaje conjugado en siete tonos rurales me hizo amar a Ramona dentro de la égloga. Desde la mañana columpiada en vientos azules y verdes hasta la tarde tendida en el chinchorro del crepúsculo, Ramona recorría bucólicos itinerarios en mi imaginación, movilizada por la mecánica oculta del aparato parlante.

V

Era un amor absurdamente abstracto; en vano dime a la búsqueda de una concreción femenina capacitada para servir de envase a la melodramática idea de la amada.

VI

Inesperadamente desapareció. El sitio fue abandonado por las grafófonas. Y las gaitas lugareñas que sostenidas por los tambores de piel de chivo alzaban luces rojas en la plaza nocturna, desconocían el nombre que adoptó elasticidades imprevistas en el suspiro solfeado de los barítonos.

VII

¿Qué rumbo tomarían las prófugas bocinas que difundieron por los ángulos cardinales de mi fastidio la silueta de esa mujer musical?

VIII

Yo utilicé un olvido endecasílabo que aprendí de ciertos rapsodas para borrar el eco que las cadencias de Ramona dibujaron en mi reloj provinciano.

IX

Bajo temperaturas de añoranza cultivé aquel olvido. Cuando la creí para siempre retirada de la ortofónica espiral del disco, recordábala llorosamente como se

recuerda a las novias que se mueren de algún mal que complican el tiple y el lucero de la tarde.

X

Pero cada vez que percibo el avance de la civilización vacila mi creencia en la muerte de Ramona.

XI

Cualquier día la peste de los voltios inoculará a la vida de este pueblecito el microbio que ha de acelerar el ir y venir de sus calles y dislocará la inefable geografía y la astronomía simplísima que patrocinan hoy su panorama.

XII

Y quizá no sobreviva yo a la tragedia de que asomados a algún altoparlante público todos los barítonos me anuncien el retorno de Ramona, enjoyada de colores eléctricos y envuelta en el pentagrama tórrido del saxofón.

BAR HACIA EL ALBA

I

Jaime Barrera Parra fue un profesional del mutismo. El mutismo fue su predilecto género de conversación. Aquella noche, mientras Juan Roca Lemus hablaba copiosamente alrededor de la teoría y la práctica de la caza del cocodrilo, Jaime construía su silencio al compás del corazón y del saxofón que desde la orquesta elevaba la temperatura del bar con una enfática música de las Antillas. Pero de pronto, en inverosímil ejercicio de locuacidad, inició el ditirambo de las grafónolas en una laboriosa plática que después de complicarse con cierta erudita exégesis portuaria del amor desembocó de manera imprevisible frente a la decadencia de la marimba para concluir con una fundamental metáfora sobre el asesinato. Y volvió a callar. Por única vez vi entonces intervenir en su conversación unos cuantos elementos de esa literatura suya que siempre pareció como compuesta entre la atmósfera nocturna de algún bar donde ardiera la cobriza música de las Antillas.

II

En su camarote de periodista, bajo el aturdimiento litográfico que desplegaron tres dibujos de Covarrubias, cuarenta y cinco retratos de Marlene Dietrich y un mapamundi, Jaime Barrera Parra escribía su prosa impregnada en anilinas locomotrices. A bordo de su "Remington Typewriter 12" aterrizó en los temas de todos los climas. Los recuerdos de su adolescencia provincial y de su juventud internacional coloreaban sus párrafos con una tintura de veloz trascendencia geográfica. Por eso quienes cubrían los itinerarios de su estilo comentaban luego la aventura con esa premurosa sintaxis que se usa para redactar los boletines de turismo.

A las rutas marítimas y terrestres que recorría llevó siempre Barrera Parra sus añoranzas rurales cariñosamente dobladas en su cartera. Las vertiginosas estampas que iba filmando su óptica viajera se alineaban paralelamente a su cordial colección de acuarelas silvestres. Junto al puente de Brooklyn y a la torre Eiffel figuraba el campanario y la estrella de la tarde. Las ciudades, las mujeres y las cataratas de exótica ortografía colindaban con sus nativas imágenes aldeanas, pulidas por el ángelus y el plenilunio. Detrás de los timbales y trombones de Paul Whiteman fluía de su memoria un octosílabo eco de guitarra.

Asomado permanentemente al escenario de Europa, con la inteligencia irrigada por lecturas y tóxicos, vitaminas y tesis de Occidente, Barrera Parra no perdió nunca el ritmo cromático de su tierra original. Y esa fue la clave de su ejemplar humorismo. Su bifocal sensibilidad le proporcionó el mecanismo de síntesis necesario para reducir a frases definitivas las ideas y las emociones de la literatura y la política, desde las atribuciones cósmicas del poeta cursi hasta la influencia de las neveras en la obra de Baldomero Sanín Cano, pasando por la importancia electoral de los maizales en los Estados Unidos e incluyendo la neurastenia del elefante. Así en esta retórica labor de superposición, dispersión, distribución y revolución de hombres, libros, paisajes y animales. Jaime Barrera Parra inauguró un inolvidable funcionamiento del adjetivo y una sorpresa técnica de la metáfora.

III

Jaime Barrera Parra deseaba envejecer en un puerto. Una playa, un faro, un bar. De noche impulsado por el humo de las pipas trashumantes y por un viento de narraciones con nombres de archipiélagos, el bar iría navegando hacia el alba. Jaime recordaría que allá dentro de sus mejores páginas ocultó la música de su acordeón trasoceánico que fue, como el acordeón de Pierre Mac Orlan una cartera llena de documentos sentimentales. Y quizá en la madrugada marina le hubiera sido grato ejecutar en él un vals de Waldteufel.

CROQUIS DE BARRANCABERMEJA

Rafael Jaramillo Arango ha publicado en borrador los elementos para una posible novela de Barrancabermeja.

En apresuradas cuartillas consignó los datos elementales que retienen la turbia fisonomía del puerto invadido por la peste continental del petróleo. Allí el asesinato y el incendio, la huelga y el soborno y el odio de clases y de razas aparecen urgiendo el curso miserable de dos o tres vidas. Pero aparecen apenas como inconexos trazos de referencia dentro de los cuales habría que concluir, quizá con cierta vigorosa minuciosidad, el dibujo de los destinos que enreda el azar de los placeres proletarios, la pintura anatómica de las almas vistas a contraluz sobre una prostibularia estampa de alcoholismo, pillaje y tahurería.

Un ángulo en el croquis de la novela se raya crudamente con las hamponas luces de la noche del sábado en Barrancabermeja. La ruidosa iluminación alude a las calles del barrio sin nombre por cuyas aceras sospechosas transita el peligro de la muerte. Rótulos de colores eléctricos localizan los bares y las tabernas, donde los perfumes y los idiomas complican la terminología del amor. Las mujeres pasan con el incapturable contrabando de su pasado. Luego ríen mientras algunas vitrolaenrosca en su cuerpo una música de cualquier parte del mundo. Y hacia la mitad del horario nocturno se registra la mayor velocidad de los dados y de las navajas.

Es entonces cuando un hombre interrumpe la crónica de sus andanzas y llena de nuevo su vaso de cerveza para iniciar la historia de José Joaquín Bohórquez, infeliz y maravillosa como la de Juan Augusto Suter.

A la medianoche del sábado convergen todas las rutas del relato. Falsos brillos y tinieblas beodas centralizan aquel estrepitoso carrusel de bailes y riñas. Y sin embargo, no llega a percibirse la densidad respiratoria de la muchedumbre. Principal reparo a esta novela es el de no ser una novela de masas. La turbulencia de éstas bajo la sistematizada explotación capitalista debía constituir un primer plano dinámico en vez de funcionar en calidad de inconcluso fondo a la melodía de un idilio, como pintoresco marco a la silueta de un nombre femenino, rubio y quebradizo.

Sin duda el esquema de Barrancabermeja contenido en las páginas de Rafael Jaramillo Arango soportaría la ráfaga de una radical actitud revolucionaria. Detrás del monstruoso ballet de las máquinas imperialistas late una humana trabazón de músculos que requiere el hallazgo del acento que concrete su potencia subversiva, la definición de una geometría literaria que movilice el ritmo peligroso de sus flexiones.

NOCTURNO DE DIEGO FALLON

Esta noche de luna, con su incorregible sentido de la oportunidad, ejercita sus iluminativas aptitudes de acuerdo con los más elocuentes endecasílabos de Diego Fallon. Así puede la memoria proyectarse con certidumbre hacia la centenaria estampa del poeta – cuya evocación requiere un fondo de esa luz azul y solemne que agranda las vidrieras en ciertos lamentables retratos de Beethoven- y resulta posible dedicarse a la conmovedora tarea de verificar los datos contenidos en su lírico informe acerca de la voltaria esfera.

Cualquier viaje a la luna se complica siempre con la travesía de la adolescencia. El itinerario dirigido al examen y nomenclatura de sus regiones cruzará forzosamente los menos apacibles recuerdos que se tengan de la iniciación en la retórica. De ahí que al releer las estrofas de Diego Fallon para afrontar métricamente la integridad del plenilunio, se constata desde luego la potencia de aquellas siderales metáforas que instaladas en el escritorio de los quince años hacían recaer la jurisdicción lunar sobre la física de los surtidores o la historia de la música de cuerda.

Diego Fallon era el lunático ejemplar. La órbita del satélite demarcaba con emocionante precisión el área de sus problemas morales y gramaticales. Fue de la luna un enamorado esencialmente escénico. La luna, espesa y blanca, se comportaba frente a él con ese aire de fatalidad y patetismo que cincuenta años después repitieron las mujeres del cinematógrafo italiano.

En aquel siglo la luna obedeciendo instrucciones de Carlos Baudelaire, oprimía la garganta de las niñas para comunicarles “un perenne deseo de llorar”. El poker de sus faces regulaba la sismografía sentimental del mundo. Su influencia sobre los jardineros de la época era notoria en las novelas de amor. Y su cuarto menguante figuraba entre los documentos del suicida. Pero la decadencia de Pina Menichelli determinó reformas deliciosamente imprevistas en su vestuario, maquillaje y biografía. La luna se retiró a la vida pública, varió el curso de sus cejas y aprendió a tocar el ukelele.

Hoy sus amantes eruditos y enfáticos indagan en las bibliotecas el paradero de la luna de antaño, la que surge del poema de Fallon con una fisonomía definitivamente arqueológica: la que consta en el álbum de las aldeas al lado del campanario, de la estrella y del tiple; la que reposa en los archivos de la botánica romántica junto con “el rosal florido” y con “las hojas de laurel marchitas”. Mientras tanto, la luna, olvidada de los lagos y de los árboles e ignorante del metro y de la rima, transita por las noches de la ciudad resbalando tras el diseño aerodinámico de los automóviles, compromete su voltaje en la comercial astronomía de los avisos luminosos y participa en el ritmo de todas las actualidades y velocidades.

Por lo demás, ha ingresado al intramundo de la cinematografía para contribuir a la mayor fotogenia de los idilios trasatlánticos y llevar sus rayos ondulados estrictamente como los cabellos de Peggy Hopkins Joyce.

ELEGIA DE SAN PEDRO ALEJANDRINO

Las sociedades de mejoras públicas, las juntas de conservación y ornato o tra asociaciones secretas han logrado, con ciencia y paciencia dignas de todo insulto, destruir la fisonomía histórica y monumental de la casa donde murió Simón Bolívar.

La casa contenía el eco de la última y rotunda soledad del héroe. La arquitectura y el paisaje que decoraron el tremendo crepúsculo de 1830 lo prolongaron después en voluntaria actitud de memoria y silencio. La custodia de aquel eco y una administración estética de la desolación hubieran perpetuado en San Pedro Alejandrino el tono fúnebre que le impuso el acorde final de la más bella vida del siglo XIX. Y fuéramos hoy a templar nuestras vanidades democráticas en el ritmo del tiempo estancado detrás de la sombra enfática y autoritaria del Libertador.

Pero la poderosa jurisdicción del mal gusto y una incapacidad unánime para la estimación del sitio ejecutaron en San Pedro Alejandrino un nutrido plan de anacronismos y adulteraciones. Así, sobre la escueta tierra que cerró el continental itinerario de Bolívar figuran ahora la sajona petulancia del césped y los amaneramientos vegetales de un jardincillo propicio para las menos elegíacas ocurrencias de veraneo. Las antiguas paredes soportan las calamidades de una marmolería baratísima y de una iconografía impertinente. Las vitrinas y las estanterías dan a los viejos recintos un irrefutable aspecto de almacén de artículos para regalos. Y los lustrosos accesorios del simbolismo oficial completan la fronda de festones, coronas, papeles y banderas cuya espesura desterró de aquellos lugares a la dignidad del recuerdo.

San Pedro Alejandrino existía como domicilio de un espectro glorioso, como cautiverio de un momento de historia que allí se conjuraba en su temperatura exacta y dramática. Era un bien documental cuya autenticidad y validez residía en su pretérita ubicación, en su fidelidad al instante en que la muerte clausuró el destino “del gran padre magnífico y terrible”. Por eso fue inaudito el afán de “ornamentar” lo que ya en sí era completo, acabado, inmodificable; y de viciar con la redundancia y la retórica de las placas “conmemorativas” los rincones donde todos los detalles de la aridez y del abandono constituían los sacramentales útiles de la conmemoración perfecta; y de extraer a San Pedro Alejandrino de su anterior estampa genial y fatal para convertirlo en algo actual, cotidiano, inconcluso, reformable y adaptable al parecer de las espesas gentes municipales.

Ha desaparecido, pues, la casa donde murió Simón Bolívar. El cemento, la jardinería y el patriotismo han liquidado su original y auténtico carácter, han vulnerado su solemnidad para otorgarle un irónico parecido a ciertas dependencias de la Magdalena FruitCompany. La categoría ruinoso y el trágico decoro de San Pedro Alejandrino fueron abolidos desde cuando se le sustrajo lo que llamaríamos “el encanto fantástico y suprasensible de la pátina” si quisiéramos emplear una frase de Jorge Simmel, a quien quizá hayan oído mentarlos importantísimos miembros de las sociedades de mejoras públicas, las juntas de conservación y ornato y otras asociaciones secretas.

INDICE DEL POEMARIO

POESIA

Canción lunática.....	13
Preludio en sol.....	14
Breves canciones de antes.....	15
Waldteufel.....	17
Azorín.....	18
Esquema de diciembre.....	19
Vieja canción.....	20
Luna para piano.....	21
Tarde.....	22
Jardín.....	23
Canción.....	24
Canción leve.....	25
Mañana.....	26
Canción cálida.....	27
Canción monótona.....	28
Canción última.....	29
Canción lenta.....	30

Canción fácil.....	31
--------------------	----

TEXTOS

Carta con paisaje al fondo.....	35
Croquis de la lluvia.....	37
Sinopsis de Berta Alvarez.....	38
Gregorio Castañeda Aragón o el mar no visto.....	40
Visión de Berta Singerman.....	42
Hoja de álbum.....	45
Ramona.....	47
Bar hacia el alba.....	51
Croquis de Barrancabermeja.....	55
Nocturno de Diego Fallon.....	58
Elegía de San Pedro Alejandrino.....	61