

.865
7p

Estanislao Zuleta

la poesía de Luis Carlos López

Hombre Nuevo Editores

Desde la triple perspectiva de la lingüística, la poética y el psicoanálisis, Estanislao Zuleta explora la obra del gran poeta cartagenero Luis Carlos López. Sin olvidar que la poesía es la unidad de sonido y sentido, Zuleta analiza el papel del humor y la parodia en la poesía de este autor, su función distanciadora, crítica. La compleja relación del poeta con su ciudad es abordada en forma nueva: "Cartagena como fantasma de la madre". En una palabra, Zuleta reflexiona sobre Luis Carlos López sin perder de vista el carácter irreductible de la obra artística, en este caso la poesía, "esta tarea entre todas la más inocente" pero también la más peligrosa como lo recuerda Heidegger.



Hombre Nuevo Editores E. U.

ISBN 958-97321-5-1



9 789589 732151

ESTANISLAO ZULETA (Medellín, 1935 - Cali, 1990). Gran pensador colombiano, fue investigador y catedrático en las tres principales ciudades del país: Universidad Libre de Bogotá, Universidad de Antioquia y Universidad del Valle. Dictó cátedra magistral en el Centro Psicoanalítico Sigmund Freud de Cali. Autodidacta convencido, su único título fue un doctorado Honoris Causa en Psicología, otorgado por la Universidad del Valle. Realizó investigaciones económicas y sobre la violencia en Colombia. Habló más que escribió y por ello la gran mayoría de sus obras han pasado previamente por la desgrabación y la edición de sus innumerables charlas y conferencias.

**LA POESÍA
DE LUIS CARLOS LÓPEZ**

Estanislao Zuleta

**LA POESÍA
DE LUIS CARLOS LÓPEZ**



Hombre Nuevo Editores



**FUNDACIÓN
ESTANISLAO ZULETA**

Medellín, 2004

ISBN: 958-97321-5-1

© Fundación Estanislao Zuleta.

© Hombre Nuevo Editores E. U.

Director Editorial: Jesús María Gómez D.

Correo electrónico: hombrenuevo@epm.net.co

Apartado Aéreo 50.127, Medellín, Colombia.

Carátula: diseño de Verónica Salazar Uribe.

Fotografía de Carlos Hoyos; foto que corresponde a la colección limitada y numerada de Cartagena Visión Panorámica, la cual está siendo exhibida en importantes museos y galerías alrededor del mundo.

Primera edición: octubre de 1988.

Segunda edición: agosto de 2004.

Distribución y ventas: Distribuidora de Libros Tercer Milenio

Cra. 50D No. 61-63

Teléfono: 284 42 02, Medellín, Colombia

www.librostercermilenio.com

info@librostercermilenio.com

Impreso y hecho en Colombia por Editorial Lealon, Medellín.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas las lecturas universitarias, la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella, mediante alquiler o préstamo público.

INTRODUCCIÓN

Para abordar la poesía de Luis Carlos López dentro del marco de la lingüística moderna, que servirá de base a este estudio, trataremos de responder a la pregunta: ¿qué es la poesía?

Para poder responder, consideraremos primero los diversos elementos constituyentes del lenguaje, y luego, cómo estos elementos se combinan en la poesía.

El lenguaje debe ser estudiado en toda la variedad de sus funciones; antes de abordar la función poética, es necesario determinar qué sitio ocupa entre las otras funciones lingüísticas. Para dar una idea de estas funciones, empecemos por ver cuáles son los factores constituyentes de todo proceso lingüístico, de todo acto de comunicación verbal.

Un *emisor* envía un *mensaje* a un receptor. Para que el *mensaje* sea posible requiere ante todo un contexto, *contexto* comprensible por el receptor, además de un *código común*, por lo menos en parte, a los dos interlocutores y, finalmente, un contacto, o sea un canal físico (teléfono, carta,

radio, etc.), o una conexión psicológica entre el emisor y su receptor, contacto que les permita establecer y mantener la comunicación verbal.

Tenemos, entonces, seis factores: emisor, receptor, mensaje, contexto, contacto y código.

Si se establecen estos seis aspectos fundamentales en el lenguaje, es imposible encontrar mensajes llenados por una sola función. La diversidad de ellos reside, no en el monopolio de una u otra función, sino en su combinación y jerarquización. La estructura verbal de un mensaje depende ante todo de la investigación de cuál de las funciones predomina. Esto no quiere decir que un lingüista cuidadoso, una vez encontrada la función predominante, deje de lado las secundarias que necesariamente aparecen en el mensaje.

I. Emisor:

Tiene la *función expresiva o emotiva*: actitud del sujeto ante aquello de que habla. Está representado por las interjecciones. Todo lo que alguien dice de sí mismo (las interjecciones son emociones), aquello en lo que se define uno a sí

mismo y no solamente habla de su ser sino que expresa su ser, es ello la función expresiva.

II. Receptor:

Función connotativa: aquello que en el lenguaje se define por el destinatario y en gramática se llama figura imperativa, va hacia el otro, le indica un sentimiento o le sugiere un procedimiento. Es la función connotativa y si la comparamos con la función expresiva viene una poesía que oscila entre yo y tú; yo que trato de definirme (es expresiva) y a ti te hablo para tratar de definirme (es connotativa). Por ejemplo: "Recogimiento", de Carlos Baudelaire, que casi toda está en la función connotativa.

Dolor mío, ten calma, y tú angustia serena,
¿No ansiabas ver la tarde? Mírala, ya descende:
Una atmósfera oscura por la ciudad se extiende
Trayendo a unos espíritus la paz, a otros la pena.

Mientras la muchedumbre que el placer enajena
Y azota cual verdugo sin compasión, pretende
Cazar remordimientos cuando el festín se enciende.
Ven dolor por aquí dame tu mano buena,

Y huyamos lejos. Mira cómo los muertos años
Surgen con viejos trajes en el balcón celeste
Cómo brotan del mar los desengaños,

Cómo el sol bajo un arco se duerme en lontananza
Y cual un gran sudario que viene desde el Este
Oye amor, oye cómo la dulce noche avanza.

¿Cuántas veces está el imperativo en este poema? Porque es él quien se refiere al otro: ten calma, serena, mírala, ven, dame, huyamos, mira cómo, cómo surgen, cómo brotan, cómo el sol, oye, oye. Bajo esta forma imperativa extraordinariamente rara en un soneto, el poeta quiere definirse a sí mismo por medio de un reclamo, reclamando en la única forma en la cual puede amar. Y fuera del imperativo, está el contexto, aquello a lo que se refiere: atardecer, ciudad, espíritus, pena, paz, muchedumbre, pasado, añoranza y muerte.

III. Mensaje:

En el mensaje está la *función poética*: es la manera como la forma externa del texto influye sobre el significado (rima, sonoridad, etc.). La

función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación. La semejanza de sentido en que se basa la selección se proyecta sobre la combinación como semejanza de sonido (por lo menos sugiere e implica semejanza de sentido —una intromisión del sonido en el sentido—). En la rima o en cualquier forma similar al imponer una comunidad sonora se impone una relación privilegiada de sentido. Las equivalencias sonoras se convierten en principios constitutivos de las secuencias.

En la poesía se repite total o parcialmente la misma figura fónica, el *sonido tiene sentido*, como en ésta de Luis Carlos López:

UN CASO

Mi parienta, magra y fría,
Solteronamente *fea*,
Con nostálgica atonía
Piensa en cosas de su aldea...

Quiere vivir con su cría
De palmípedos. Desea

Manejar en la alquería
Diariamente la polea

Del pozo, oír en ayuna
Su misa y tragar alguna
Que otra eucarística oblea

Sin tizar el pensamiento
Con el sexto mandamiento
Pornográfico. Así sea.

Aquí la rima EA viene a resumir una *idea*, en una oblea, solteronamente fea, una aldea, y también una cosa más fea, manejar todo el día una polea. A partir de ahí, la hermosa fórmula de Valery sobre la poesía: "Incidencia del sonido en el sentido" se despliega en forma inmisericorde. Despliega el *fea*: es propia de su aldea (parroquiana).

Polea, desea: sarcasmo que se contrapone al deseo aludiendo a él.

Oblea: negación del deseo.

Así sea: castidad mortal.

Ya está definitivamente soltera, su soltería es una actitud frente a todas las posibilidades de la vida, de ahí la risa que produce la utilización

de verbos como: piensa, quiere, desea. Piensa en cosas de su aldea, es decir, no piensa; quiere vivir con su cría de palmípedos, es decir, que no quiere, que no desea.

IV. Contexto:

Es aquello de lo que se habla. Esta *función* es la *primordial* en la poesía épica, o sea aquella que busca expresar lo que un pueblo tiene de común, de afinidad, de error y hasta de barbaridad. Un pueblo que cree que está en lo cierto porque tiene una comunidad, entonces canta y cantar es una manera de vivir; una manera santa o profana, pero generalmente profana. Tomemos por ejemplo la "Odisea".

¿Qué era la odisea? Era un regreso, una manera de salir de una curva; Calipso era una manera de volver a ser padre y entre las sirenas volver a amar. Penélope, alguien que lo esperó, alguien a quien se dirigió toda la vida. En Ulises condensa el pueblo griego la aventura, la búsqueda, las islas nuevas y al mismo tiempo la cohesión familiar, paternal.

V. Código:

Es la *función metalingüística*, en la que el lenguaje habla del lenguaje, verifica el código del destinador y/o del destinatario. Esta función es predominante en el aprendizaje de una lengua.

VI. Contacto:

Es la *función fáctica o conectiva*. Asegura la atención del interlocutor. Es la primera función adquirida por el niño.

POÉTICA Y POESÍA

Como hemos visto la poética es una función del lenguaje que no se limita al campo de la poesía, como también el análisis lingüístico de la poesía no se limita a la función poética predominante de las otras funciones verbales en orden jerárquico variable. Por ejemplo, la poesía épica, como anotamos anteriormente, centrada en la tercera persona, pone en relieve la función contextual; la poesía lírica en cambio, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva; la poesía en segunda persona está marcada por la función connotativa y se caracteriza por su tono de súplica, reclamo, petición.

Doble de campana

Como lo han demostrado ampliamente los análisis de Jacques Derrida, Jean Ricardieu, Julia Kristeva y otros investigadores de la poesía, una vez que se pongan en marcha los efectos del

texto, es decir, cuando desaparece el concepto de “querer decir” surge en su lugar el entrelazamiento de sonidos y sentidos del texto, ajenos a ningún propósito del “autor”, irrumpe una lógica del discurso en la que no se puede aceptar la oposición de lo esencial y lo secundario, de lo sonoro y lo convencional, de la música del alma y la letra de la codificación. Entonces, *una palabra* se abre, se desdobra, se entrega en irrefrenables repercusiones.

Estudiemos así la palabra “campana” en el poema: “Se murió Casimiro”.

SE MURIÓ CASIMIRO

“A muertos de mogollón
Da de balde la parroquia”

Se murió Casimiro el campanero
de la iglesia rural. Y esta mañana
lo llevaron al último agujero
con tres o cuatro dobles de campana...

Se lo llevaron bajo un aguacero
definitivamente. Y quedó Juana,
su sobrina, sin sol y sin alero
iy tan hermosa como casquivana!

...¡Y quién podrá decir que Casimiro no apuró sorbo a sorbo, en un suspiro y otro suspiro, un cáliz de amargura,

conociendo la lengua viperina de las devotas! ¡Conociendo al cura! ¡Y conociendo tanto a su sobrina!!

Antes de tratar los dos significados de campana, veamos el nombre de:

Casi

en un suspiro y otro suspiro, un cáliz de amargura.

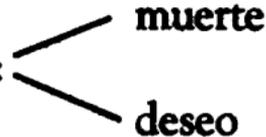
miro

veo, lo que conocí también, lo que no quise reconocer y por ello dejó de ser miro, para ser suspiro.

¿Por qué aspiró un cáliz de amargura? Porque sabía más de lo que quería saber, porque no podía ignorar lo que necesitaba ignorar, porque era Casi-miro.

Tomemos ahora la significación de

Campana:  **entierro**
coqueteo

Llamada que anuncia:  muerte
deseo

Y veamos todo lo que sus sonidos recogen de fúnebre llamada por la muerte de Casimiro y de inequívoca llamada de ofrecimiento de Juana para comprender lo doloroso de ese “doble” de campana.

Ca-simiro

Campan-ero

Campana

Ju-ana

Ca-squiv-ana

Y ahora viene el macabro, el agujero sonido
ero: campan-ero

Último aguj-ero

aguac-ero

sin al-ero

que nos hace comprender la terrible rima en
ura: cáliz de amarg-ura
conociendo al *c-ura*

Hace que todo el poema identifique la muerte con un matrimonio desesperado, en el que el sujeto será fatalmente engañado y en que la cam-

pana suena anunciando el doble asentimiento.
El terror de Luis Carlos López al matrimonio se
hace poesía y la poesía se hace modulación de
ese terror.

... La contraposición de poesía y matrimonio,
se acoge de nuevo a la rima en *ura* en el poema
"Medio ambiente"...

... quimeras moceriles, -mitad sueño y locura...
... se han ido a pique oyendo las pláticas del cura...

EL SONIDO Y EL SENTIDO

No solamente el sonido incide en el sentido por rima o paralelismo en la rima sonora reiterativa, sino más directamente, por la elección inconsciente que el poeta hace de fonemas fuertes y rudos o suaves, según el tema y el sentimiento propio de cada poema. Tomamos aquí sólo un ejemplo: en el poema "Cromito", en el que se dibuja una imagen de la población, poniendo el acento en el hastío que produce, se emplea un sonido tan duro en castellano como es la RR:

CROMITO

Domingo de murria, de holgazanería
parroquial. Parece que la población
sufre a medio día
la modorra de una mala digestión.

En las albuferas de las cercanías
no cruza manchando la vegetación
ni una romería
de alcatraces. Febo tiene congestión.

La testa del *cerro*, *rugosa* y *rapada*,
brilla con los tintes de la mermelada,
y detrás de un techo de color de ají

se asoma el cigarro de una chimenea
que en la paz del croquis, lentamente humea
taladrando el cielo como un berbiquí...

¡Ocho RR en un soneto!

En cambio en otro soneto, “Toque de Oración”, nostálgico y sentimental, no emplea este sonido ni una sola vez, mientras que un sonido tan suave como *ino* es empleado cuatro veces.

TOQUE DE ORACIÓN

Un pedazo de luna que no *brilla*
sino con timidez. Canta un *marino*,
y su triste canción, tosca y *sencilla*
tartamudea con sabor de *vino*...

El mar, que el bíceps de la playa *humilla*,
tiene sinuosidades de *felino*,
y se deja caer sobre la *orilla*
con la cadencia de un *alejandrino*.

Pienso en ti, pienso que te quiero mucho
porque me encuentro triste, porque escucho
la esquila del pequeño campanario

que se queja con un sollozo tierno,
mientras los sapos cantan al invierno
con una letra del abecedario...

Nótese además la reiteración del sonido *ino*
y la repetición de la *ese* (S) suavemente emplea-
da, como también la terminación *illa*.

FILOSOFÍA DE LA PUNTUACIÓN

La puntuación es una filosofía, es decir, una manera de configurar un sentido: los dos puntos prometen algo, inician una espera, queda a juicio del escritor, o mejor, a su capacidad si esa espera es una frustración. El punto aparte separa como separa todo punto, pero aparta más, insinúa que ya se trata de otro tema.

Cuando en la poesía proliferan los puntos, puntos seguidos y punto aparte, la prosa produce datos, informes, comunicaciones. Cuando en la prosa proliferan las comas que no separan casi nada, una mínima pausa de pasada y los “punto y coma” que ya separan algo más, y los guiones y paréntesis, se trata de una prosa que ya quiere relacionar, conectar, reflexionar, mientras que la primera sólo pretendía comunicar.

Dos puntuaciones son, por lo tanto, dos filosofías: la una, puntuación periodística, fría, estéril; y, la otra, un intento de explicación. La una comunicativa, la otra reflexiva.

(Abramos un paréntesis sólo para decir que hay muchos otros signos de puntuación, por

ejemplo los signos de admiración, aquellos con los cuales se indica el efecto que uno no puede producir con lo que dice). Pusimos esto entre paréntesis porque el paréntesis aleja.

1. La puntuación es diferente en la poesía. La poesía es la insistencia de una forma sonora, esa insistencia es decisoria sobre el sentido. Es decisoria por lo siguiente: parecería que hay dos formas opuestas, una convencional propia de una cultura cuyos sonidos no tienen sentido, o no tienen que señalar un sentido. Otra universal, la música que no hace parte de ninguna convención nacional. La poesía trata de refutar la incompatibilidad de esas dos formas. Intenta que la semejanza de sonido sea una semejanza de sentido o, al contrario, que sirva de contraste; crea una espera de una repetición e indica algo por medio de ella o de su frustración.

2. En muchos poetas clásicos (aquí no intentamos entrar en comparaciones y menos en filiaciones: un buen poeta crea todo, hasta lo que copió), el verso tiende a figurarse o configurarse en una unidad de sentido, es decir que cada insis-

tencia forma, lleva un sentido contrario o similar, que rima la idea o que el mismo sonido refuerza su contraposición. La producción y la combinación de esos bloques sonoros están siempre presentes en toda poesía, refinada o no, ceñida a una métrica consciente o inconsciente. La poesía es mezcla de música y palabra y, como dijo León de Greiff, sin música no hay poesía (y él sabía por qué lo decía). Naturalmente, si se trata de poesía, y desgraciadamente no sobra decirlo, ya que hay muchos que creen que hacen poesía sólo porque están seguros de que no hacen prosa.

3. En la poesía, como dijimos, todo es diferente. También es diferente la puntuación, se emplea como una manera de redondear sonidos, pero también se emplea como una zancadilla para el lector, como una indicación de que el poeta está reconciliado con su amor; o de que le da pena ser poeta. La puntuación la emplea Luis Carlos López:

a) Para cortar y recortar el mundo que él odia.

DE SOCIEDAD

La esposa del banquero, flaca y fría,
que hace música. Yo
junto al Pleyel, tenía
toda la flema de un anglosajón.

Se prolongaba con alevosía
y premeditación
la sonata. Mi tedio me decía
bostezando: ¿por qué no anda el reloj?

Y luego, para colmo
de peras en el olmo,
tuvimos que aplaudir

a la señora del señor pudiente,
pensando injustamente:
¿pero por qué Mozart no fue un albañil?

b) Para hacer como una rima exacta, consonante, la imagen de aquello que él ama, porque él sólo ama una cierta forma de fracaso.

A BASILIO

Tu organillo triste, tu organillo viejo,
cuando a media noche, bajo los balcones,

**gime dulcemente con amargo deajo,
de seguro arrulla muchos corazones.**

**Tu organillo triste, de sentidos sonos,
que refresca el alma con su amargo deajo
mientras acaricio mis desilusiones,
cuántas cosas dice tu organillo viejo...**

**Cuando a media noche, bajo los balcones,
gime tu organillo de dolientes sonos,
con plañir mimoso, con amargo deajo,**

**de seguro arrulla muchos corazones,
mientras acaricio mis desilusiones
tu organillo triste, tu organillo viejo...**

**En esta poesía despliega Luis Carlos López
un idilio simple, repetitivo, elegíaco. Aquí, no
hace humor, esta poesía no se siente culpable de
nada, porque no está integrada a nada, va del
fracasado “tu organillo triste, tu organillo viejo”
al fracasado “mientras acaricio mis desilusiones”.**

EL HUMOR DE LUIS CARLOS LÓPEZ

¿Qué es el humor? A esta pregunta se debe responder así: ¿con quién no nos pudimos identificar?; “el sol, el padre sol, un gran buñuelo”, “con su cara redonda de satán”. Lo primero fue la falta de padre, lo segundo fue la ambigüedad de la madre, el atajo. La escritura fue su solución.

Según Freud el humor es hacerse perdonar del superyó, “Ay, padre, no tengo absolución”. Ante todo el humor es diferente del chiste, aunque ambos procesos produzcan el mismo efecto de risa.

El chiste es un mecanismo por medio del cual aflora a la conciencia un contenido inconsciente, contenido que debía permanecer oculto para nosotros, que nos exigía un esfuerzo permanente para mantenerlo reprimido y que al aparecer a la conciencia nos libera de ese esfuerzo produciendo así el efecto de risa. Generalmente el chiste se refiere a contenidos de orden sexual, a

deseos inconfesables, a agresividades. El mecanismo del chiste es bastante frecuente y muchas veces es ya tan evidente que, según dice Freud, sólo produce risa en personas de un nivel intelectual muy bajo.

El mecanismo del humor podríamos describirlo así: el espectador está a la expectativa de un *afecto* de alguien que se enojará, lamentará, expresará dolor, susto, terror, quizás aun desesperación, y el espectador se dispone a seguirla, a evocar en sí las mismas emociones, pero esta disposición afectiva, esta espera hecha de un creciente esfuerzo por asumir el sentimiento que la situación reclama, es defraudada, pues el otro no muestra expresión alguna sino que hace un chiste, interrumpiendo la larga preparación afectiva con una distancia inesperada, lo que no suprime la carga emocional en el oyente, sino que hace surgir ese despliegue afectivo ahorrado en el placer del humor.

El humor es diferente del chiste, porque:

- a) El chiste representa una contribución a lo cómico por el inconsciente, mientras que,
- b) El humor viene a ser la contribución a lo cómico mediada por el superyó (las normas,

los valores, etc.); en el humor el superyó ab-suelve al yo:

El humor no sólo es liberador como el chis-te y lo cómico de una energía sino que, además, es exaltante y grandioso. Este carácter exaltante procede del hecho de que al producirse una si-tuación que requiera una respuesta fuertemen-te emotiva interviene el superyó, viene a ser mediador de lo cómico porque viene a proteger-lo, ofreciéndole el sentimiento de invulnerabili-dad del yo.

El humor no es resignado sino rebelde, no produce solamente el efecto placentero de lo có-mico, sino que nos descubre un nuevo camino de consideración de lo existente.

El humor impone por lo tanto el principio del placer, pero como un comienzo, un pedazo de un camino, "un atajo" para pensar.

Si el humor es la liberación de una carga pe-nosa, represora o espectadora de algo trágico; una distancia que produce sobre el objeto vícti-ma de lo cómico una mirada equivalente a la del adulto frente al niño, produciéndose así una identificación con el padre, veremos que hay una doble manera del humor:

1. Una manera compartida, por ejemplo, del payaso que se toma a sí mismo como objeto de burla ante el espectador divertido, y
2. Una manera no compartida, en el caso en que una persona es aprovechada por otra como objeto de su consideración humorística.

Antes de dar una muestra de estas dos formas de humor que encontramos en Luis Carlos López anotemos la curiosa manera que tiene “el Tuerto” de citar. Cuando se cita a un autor, generalmente con ello se quiere hacer una referencia a una autoridad que viene a corroborar lo que se dice; por tanto, se considera la cita como algo digno de toda seriedad y consideración. A Luis Carlos López le gusta mucho citar, y citar grandes autores; y conocedor de la actitud devota que adoptará el lector ante las comillas, les juega siempre una trastada:

“¿No es verdad, paloma mía,
Que están respirando amor?”.

(José Zorrilla)

cita que no viene sino a ser una burla de la pareja que llegó de París:

“gustan el placer de levantar... la polvareda de la exhibición, requiriéndose con frases de almíbar y de pepermin...”.

En el poema “Medio ambiente”:

–Papá, ¿quién es el rey?

–Cállate, niño, que me comprometes”.

(Swift)

O en “Tedio de la parroquia”:

“Ay, qué vida!”

(Temístocles)

O en la poesía de las “Muchachas solteras...”:

“Susana, ven: tu amor

quiero gozar.”

(Lehar, opereta “La casta Susana”).

O en la “Égloga tropical”:

“¡Qué descansada vida!”

(Fray Luis de León) ☞

Encontramos otro proceso humorístico en Luis Carlos López: el empleo de términos anti-poéticos. Si consideramos la poesía como apertura hacia un lenguaje de elaboración o producción de nuevos sentidos, conducción de una experiencia particular a lo universal, una subli-

mación, aquí lo antipoético viene a ser una reducción de lo que se cree poético en sí (el amor, la muerte, la ciudad natal, etc.), a fundamentos que se creen prosaicos:

Mas hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño,
que uno les tiene a sus zapatos viejos...

(“A mi ciudad nativa”)

Mas dejo al irme... este librejo
y otros librejos sin literatura,
que no valen siquiera un estornudo
para que tú, lector hueco y panzudo,
los tires al barril de la basura...

(Al lector en “Por el atajo”)

En su poema “Fabulita”, al tratar un tema como la paz, descubre cómo desde su posición de poeta puede ser considerado un ingenuo colibrí, se burla de sí mismo y encuentra una fórmula: el guacamayo, pájaro exótico, típico, poco poético, pero que sabe reír, es decir, que puede ser un poeta sólo si se sitúa en la posición del humor.

DE SOBREMESA

Se vive, amada mía,
según y cómo... Yo
por la mañana tengo *hipocondría*
y por la noche bailo un *rigodón*.

¿Y qué? Pura ironía
del hígado, muchacha. En el amor
y en otras cosas de mayor cuantía
todo depende de la *digestión*.

Que no fume, que olvide la lectura,
que no maldiga en ratos de amargura
y mil consejos más de este jaez,

como si se pudiera
vivir a la manera
de las calles tiradas a cordel...

El tema del origen es aprovechado por Luis Carlos López para hacer una parodia de la poesía épica, indicando la imposibilidad de esa épica, allí donde el autor, el poeta, no puede identificarse con los valores existentes y no puede, por tanto, elevarles su canto:

MI ESPAÑOLA RAZA

Del seminario,
mientras las campanas
citan al rosario,
van saliendo sotanas y sotanas...

Después, tras la eminente
nulidad de un político, en la acera
de enfrente
luce su desparpajo una ramera.

Y delante de mí, cerca a un mendigo
de hosco sombrero
y de peludo ombligo,
pasan dos militares y un torero.

Si no se logra una identificación paterna, la construcción de un superyó, porque hay una figura del padre a la vez amado y humillado; ese padre se interioriza y está continuamente perdonándolo, llevándolo continuamente "Por el atajo", no le da una guía en el complejo municipal. Luis Carlos López toma la poesía como arma y el mundo se convierte así en algo vivible porque puede poetizarse.

LA PARODIA COMO FORMA DEL HUMOR

Nadie puede pensar en él sin pensar en la región donde nació y vivió, sobre la cual escribió y con la cual tuvo una relación bastante tensa: una relación de amor y horror; en una palabra, de humor. Simpatía y distancia, diría él, quien no gustaba de los términos dramáticos y grandilocuentes; pero es difícil de todos modos encontrar un extranjero que haya sido más extranjero en su terruño.

Poeta, en medio de la más desolada cotidianidad, pintor de su diferencia más que de su ser, no pudo encontrar en su tierra un refugio ni una realización. Si queremos ver cómo lo expresa en una parodia en la que se opone y se acerca a otro fugitivo, comencemos por comparar su "Égloga tropical" con la "Vida retirada" de Fray Luis de León.

En esa parodia —si no es una refutación— se impone desde el comienzo una diferencia: mientras el poema de Fray Luis valora su refugio, por

oposición al mundo de los intereses, amarguras y falsos éxitos de que escapa, es decir, en términos principalmente negativos, el de Luis Carlos López califica su refugio en reminiscencias positivas, es decir, como logro que es una limitación.

VIDA RETIRADA Fray Luis de León

¡Qué descansada vida
la *del que huye* del mundanal rüido
y *sigue la escondida*
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que *no le enturbia* el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado.

No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.

*¿Qué presta a mi contento
si soy del vano dedo señalado,
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?*

*¡Oh monte, oh fuente, oh río!
¡Oh secreto seguro deleitoso!
roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso.*

*Uno no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de quien la sangre ensalza o el dinero.*

*Despiértenme las aves
con su cantar suave no aprendido,
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
quien al ajeno arbitrio está atenido.*

*Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,*

*libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.*

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego, sosegada,
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo de pasada
de verdura vistiendo,
y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea
con un manso rüido,
que del oro y del cetro pone olvida.

Ténganse su tesoro
los que de un *falso leño se confían*;
no es mío ver el lloro
de los que *desconfían*
cuando al cierzo y al ábrego porfían.

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna, al cielo suena
confusa vocería,
y la mar enriquecen a porfía.

A mí una pobrecilla
mesa de amable pan bien abastada
me baste, y la vajilla
de fino oro labrada
sea de quien la mar no teme airada.

*Y mientras miserablemente
se están los otros abrasando
en sed insaciable
del peligroso mando,*
tendido yo a la sombra esté cantando.

A la sombra tendido,
de hiedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce acordado
del plectro sabiamente meneado.

ÉGLOGA TROPICAL

"¡Qué descansada vida!"

Fray Luis de León

*¡Oh, sí, qué vida sana
la tuya en este rústico retiro,
donde hay huevos de iguana,
bollo, arepa y suspiro,
y en donde nadie se ha pegado un tiro!*

*De la ciudad podrida
no llega un tufo a tu corral... ¡Qué gratas
las horas de tu vida
pues andas en dos patas
como un orangután con alpargatas!*

*No en vano cabeceas
después de un buen ajiaco, en el olvido
total de tus ideas,
si estás desaborido
bajo un cielo que hoy tiene sarpullido.*

*Feliz en tu cabaña,
madrugas con el gallo... ¡Oh maravillas
que oculta esta montaña
de loros y de ardillas,
que tú a veces contemplas en cuclillas!*

Duermes en toско lecho
de paitroques, sin colchón de lana,
y así, *tan satisfecho*,
despiertas sin galbana,
refocilado con tu barragana.

Atisbas el renuevo
de la congestionada clavellina,
mientras te anuncia un huevo
la indiscreta gallina,
que salta de un jolón de la cocina.

¡Quién pudiera en un rato
de solaz, a la sombra de un caimito,
ser junto a ti un pazguato
panzudamente ahíto,
para jugar con tierra y un palito!

Oh, sí, *con un jumento*,
dos vacas, un lechón y una cazuela,
—y esto parece un cuento
del nieto de tu abuela—
siempre te sabe dulce la panela!

Y aún más: de mañanita
gozas en el ordeño, entre la bruma,
de una leche exquisita
que hace espuma, y la espuma
retoza murmurando en la *totuma...*

¡Oh, no, nunca te vayas
de aquí, lejos de aquí, donde te digo,
viniendo de otras playas,
que sólo en este abrigo
podrás, como un faquir, verte el ombligo!

Y ¡adiós!... *que te diviertas*
como un piteco cimarrón...! ¡Quién sabe
si torne yo a tus puertas
—lo cual cabe y no cabe—
a pedirte una torta de cazabe!

Puesto que voy sin rumbo,
cual un desorientado peregrino,
que va de tumbo en tumbo
buscando en el camino
cosas que a ti te importan un comino.

Si consideramos esta diferencia en una perspectiva freudiana, encontramos, en el primer caso, en el de fray Luis, la imagen de retiro como imagen de la supresión del padre, de la lucha, de la competencia, el prestigio, el poder, y también de la obligación de ser padre: “no los cuidados graves / de que es siempre seguido / quien al ajeno arbitrio está atendido”; “libre de amor, de celo,

/de odio, de esperanza, de recelo”, es decir, libre de compromiso de la relación con el padre y ya sin el anhelo de serlo, liberándose del hecho de tener él mismo un padre y de la necesidad de hacer de padre; una libertad que se afirma en la negación de la figura paterna y se acoge a una naturaleza madre, generosa, que lo calma con goces sencillos, sin artificios, sin jerarquía: “gozar quiero del bien que debo al cielo”. Surge, como debe ocurrir tratándose de un poeta cristiano, una madre productora, fecunda y virgen: “una fontana pura”, “ya muestra en esperanza el fruto cierto”, etc.

En Luis Carlos López encontramos también el deseo de huir del padre, pero se encuentra con el escollo de que en este rústico retiro, es decir, en este retiro no místico, ya no es posible encontrar una madre creadora, fecunda y virgen, sino una madre que satisface tanto que ya no satisface sino que alberga, encierra y limita hasta los mismos deseos, que se reducen a lo inmediato, a lo corporal, a lo cotidiano, que se repite sin traer renovación, a la cocina. Luis Carlos López sabe que allí no puede encontrar un guía,

un inspirador, un apoyo en su camino, sino una cómoda prisión: "...Quién sabe / si torne yo a tus puertas / .../ a pedirte una torta de cazabe". "Puesto que voy sin rumbo, / cual un desorientado peregrino, / que va de tumbo en tumbo, / buscando en el camino / cosas que a ti te importan un comino". Luis Carlos López rompe aquí con la idílica idea de la vida retirada, pues él sabe muy bien que para su búsqueda, su camino, su pensamiento, no puede haber un refugio, ya que para el luchador, para el creador, no existe un sitio sosegado, no hay una patria que lo acoja.

El humor de Luis Carlos López en "Égloga tropical" consiste en perdonarse el hecho de querer fugarse del padre por una vía que es la pérdida, la inmersión total en la mujer; allí donde se creía encontrar una liberación, se halla una prisión.

Desde el punto de vista lingüístico, en la "Vida retirada" predomina el orden metafórico y en la "Égloga tropical", el orden metonímico. La metáfora consiste en la sustitución de un término por otro, sustitución en la que el sentido del término sustituyente queda enriquecido por el sentido del término que él reemplaza, cons-

ciente o inconscientemente; sin esto la sustitución no tendría objeto, puesto que no aportaría sentido. Si para hablar de la madre nos referimos al mar, indicamos con ello el origen de la vida, abundancia, generosidad, fecundidad, elemento primordial, constancia. En cambio, si hablando del mar nos referimos a una isla, hablamos de una unidad de contexto, de una proximidad, de una conexión, y, por lo tanto, no exploramos en el camino de una significación: esto es una metonimia.

Volvamos a la pareja (pareja dispareja) de Fray Luis y Luis Carlos López. En el primero hay un predominio del orden metafórico: la mesa es la paz, la fuente es la madre; las metáforas califican el refugio como abierto, lleno de vida y movimiento, de alegría y nuevas posibilidades. Tenemos en Luis Carlos López un dominio del orden metonímico, la enumeración de las cosas que coexisten sin significarse mutuamente, y el contexto intrauterino, ultra maternal: lechón, cazuela, leche, totuma, ombligo, y lo que a este contexto se opone: ser un desorientado peregrino, pensar, estar "buscando en el camino / cosas que a ti te importan un comino".

LUIS CARLOS LÓPEZ INTENTA DEFINIRSE

POR EL ATAJO

I

Lector,

en la pendiente del camino
pedregoso y fatal, donde la inquieta
y arrocinada grey agua su vino,
quise coger una gentil violeta...

Mas dieron quince y raya a mi destino,
no sólo una brutal motocicleta
y un H. P. 57, sino
también un trasto inútil de carreta.

Malferido en la cuesta árida y muda,
—la flor fue una quimera peliaguda—
tercié la capa y dije ¡adiós!... El cielo

de un amarillo anémico de alpiste
me pareció risueñamente triste,
el sol, el padre sol, un gran buñuelo.

II

Seguí después por el atajo... Y sigo
y seguiré muy lejos de la vía,
porque mi corazón –ese mendigo
vagabundo– no quiere compañía...

Que no importa, ambulando sin testigo,
y sin llevar ni a Diógenes por guía,
que me ladren, surgiendo de un postigo,
los anónimos perros de alquería...

Solo y tranquilo cruzo la vereda,
no temiendo dejar bajo una rueda,
–despanzurrado ante una flor– mis huesos...

Pues si alguna muchacha en un recodo
me da su corazón, antes que todo
sé muy bien que lo da por 5 \$

III

De tiempo en tiempo, “en el abril florido”
bajo a mi villa... ¡Oh, villa amurallada
de San Pedro Claver, donde han nacido
Rafael Núñez y *Antonia La Pelada!*

Y en la villa me aburro, y aburrido
de mí, de ti, de aquel, de todo y de nada,

vuelvo a mi soledad, como a su nido
regresa el ave herida y desplumada...

Mas dejo al irme –amén de lo que dejo:
salud, papel moneda– este librejo
y otros librejos sin literatura,

que no valen siquiera un estornudo,
para que tú, lector hueco y panzudo,
lo tires al barril de la basura...

Siguiendo la indicación de cierto filósofo contemporáneo trataremos de interpretar este poema, en el cual Luis Carlos López se presenta a sí mismo, cambiando la pregunta “¿qué es?” por la pregunta “¿quién es?”. Así, por ejemplo, ¿quién es la flor?: ante la imposibilidad de identificarse con un padre que haya amado realmente una mujer, se encuentra Luis Carlos López ante una doble imagen de la mujer: la “gentil violeta”, la mujer inaccesible, el ideal inalcanzable; y la “brutal motocicleta”, la mujer apabullante que impide toda realización o que se da a cambio de dinero. Esta imposibilidad de identificarse con el padre es la que también le impide

identificarse con los valores existentes y lo lleva a buscar su camino, sin un modelo que imitar y eligiendo la flor como único testigo y único juez en su camino: el pensar y la poesía. No persigue ningún éxito externo, ni siquiera se hace ilusiones sobre la posibilidad de tener lectores.

CARTAGENA COMO FANTASMA DE LA MADRE

“Noble ciudad de mis abuelos”

a) Hubo una época en que se pudo amar. Consideremos por ahora sólo lo más evidente: en psicoanálisis la convicción procede en gran parte de la reiteración de las ideas latentes; reiteración que no es una simple repetición de semejanzas, sino que se reafirma como una organización de temas, organización dinámica, es decir, generadora del deseo y la represión; en una palabra, de la conducta.

“Pues ya pasó, ciudad amurrallada, tu edad de folletín... las carabelas se fueron para siempre de tu rada... las carabelas impulsadas por el viento (símbolo del deseo), habitadas por piratas y conquistadores (deseo) se fueron para siempre, hubo una edad en la que se pudo amar”.

“Fuiste heroica en los tiempos coloniales, / cuando tus hijos, águilas caudales, / no eran una caterva de vencejos”.

Hubo un tiempo en que había quienes amaban y tenían donde amar: “Furtiva calle, original, como hecha / para Don Juan Tenorio...” (“Calle del Candilejo”).

b) Vino una época en la que ya no se puede amar: La “Calle de Lozano”, “arteria principal”, donde estaban Venus y Baco, resultó terrible en un sentido directamente erótico por efecto del progreso, “*del divino progreso, ese progreso / que le trajo a los indios cimarrones, / con la espada y la cruz, el gonococo!...*”. Y a la “Calle del Candilejo”: “*...ya para siempre le han hurtado / sus románticas noches silenciosas, / con la electricidad, la gasolina / y el cemento...*”.

Pero, *¿y la posibilidad del matrimonio?* Para Luis Carlos López el matrimonio es siempre signo del fracaso, la pérdida de todo gran anhelo, la caída en las abrumadoras y estériles preocupaciones cotidianas; todo lo cual simboliza a lo largo de todos sus poemas en la serie: pantuflas, chinelas, alpargatas, chanclas. En “A mi Ciudad nativa”: “*Mas hoy, plena del rancio desaliño, / bien puedes inspirar ese cariño / que uno le tiene a sus zapatos viejos...*”, se trata de un cariño que no

logra ser amor, que no es inquietante, incitador, sino acomodación, resignación, claudicación.

En las fórmulas anteriores la ciudad es vista como un tiempo pasado, tiempo del amor, y como un presente que es imposibilidad de amar.

Veamos ahora cómo Luis Carlos López construye la imagen de la madre no ya en dos tiempos sino como dos imágenes del pasado.

Dos imágenes de la ambivalencia: otra división de la madre. Así como hubo una Cartagena buena en la que se podía amar, así también hay una casa con una madre buena y una especie de bruja. Primero aquella casa que no pudo comprar:

A MI CASA

¡Pobre casa de mis antepasados!...
Si pudiera comprarte, si pudiera
restaurar tus balcones y tejados,
y por el caracol de tu escalera

subir a tus salones empolvados
para en tu soledad, casona austera,
revivir episodios olvidados,
teniendo en tu zaguán loro y portera...

Pero tú, caserón en esqueleto,
refugio de vampiros y lagartos,
donde penetra el sol hecho una brasa,

¡qué sabes de las cuitas de un bisnieto,
de un bisnieto aburrido y sin dos cuartos,
que no puede comprarte, pobre casa!...

Consideremos en esta casa dos elementos principales: la añoranza de las alcobas y el deseo de retornar; el hecho de que por ser poeta no la pudo reparar, y allí el otro elemento: lo que tiene de brujeril, el zaguán con la portera y su loro, esqueleto, vampiros, lagartos.

Otra casa:

EN TONO MENOR

A Teresita Alcalá

¡Qué tristeza más grande, qué tristeza infinita
de pensar muchas cosas!... ¡De pensar, de pensar!...
De pensar, por ejemplo, que hoy tal vez, Teresita
Alcalá, tu recuerdo me recuerda otra edad...

Yo era niño, muy niño... Tú llegabas, viejita,
cucaracha de iglesia, por la noche a mi hogar.

Te hacía burlas... Y siempre mi mamá muy bonita y muy dulce, te daba más de un cacho de pan...

Tú eras medio chiflada... Yo pasé buenos ratos destrozando en tu casa, cueva absurda de gatos, cachivaches y chismes... ¡Oh, qué mala maldad!...

Pero ya te moriste... Desde ha tiempo te lloro, y al llorarte, mis años infantiles añoro, ¡Teresita Alcalá, Teresita Alcalá!...

Vamos a apoyarnos ahora en los valores lingüísticos para mostrar esta duplicación de la madre. La primera es madre bonita y dulce, generosa y acoge; todos estos fonemas son suaves en castellano. La segunda está descrita con fonemas fuertes, los más fuertes proceden de la C y de la CH: *cucaracha*, *chiflada*, *casa*, *cueva*, *cachivaches*, *chismes*. Para reconciliarse con la infancia, y para poder hacer, por lo tanto, un poema idílico, es necesario reducir lo que en la madre hay de peligro; construir una figura sentimental que nos permita, perdonados por la madre buena, considerarnos a nosotros mismos desde el humor, como niños buenos: “¡Oh, qué mala maldad!”.

ASTRONOMÍA

De la degradación del padre y de la abolición del sol

“Y el sol, el padre sol, un gran buñuelo” (“Por el atajo”). El azul del cielo por donde el pájaro se lanza, como imagen del deseo, se convierte en “un amarillo anémico de alpiste”, se vuelve alimento; y el sol se convierte en buñuelo. La luna es, a veces, un queso de bola y, otras veces, un diente de ajo; la luna también mira, inaccesible y juez. Incluso juez del juez:

¡Oh, luna!... ¡En tu silencio te has burlado de todo!...
En tu silencio sideral,
viste anoche robar en despoblado
...y el ladrón era el Juez municipal!...

(“Versos a la luna”)

La luna es, pues, la mujer, idealizada, inaccesible en un silencio sideral; pero es también la mujer comida, culinaria, ajo, queso.

De la falta de identificación con el padre surge en este poema, donde el sol está muerto, o

sea, ausente, la melancolía como expresión de una actitud autodestructiva:

MISANTRÓPICA TARDE

Misantrópica tarde campesina
sin sol. En el crepúsculo barcino,
puesta como de canto
sobre un techo pajizo,
llora una luna de latón...

El río,
fonje y turbio, semeja
dormitar.

Los árboles torcidos
desnudos y nudosos,
seguramente sufren de artritis.

Fosco silencio y aridez... Acaso
-torpe mancha movible- algún vampiro
da tumbos y se aleja
como un pasquín...

Y todo, en el fastidio
del ambiente letal, sin una fresca
pincelada de luz, me dice a gritos
con hierático gesto
y elocuente mudez: -¡Pégate un tiro!

La otra cara del sol

El sol aquí no es un fracaso, es la inspiración del deseo. Aquí no es un buñuelo que ha de ser comido, más bien es un sujeto que va a comer. El sol, en el siguiente poema, derrota a la noche; a todo lo que existe y estaba oculto lo hizo surgir, lo sacó a la vida: él fue un amanecer, un gran ojo que mira y a todo lo que mira lo hace nacer, florecer:

QUISICOSAS III

*Álbum de Mary
(Faith)*

Noble señora: la naturaleza
como que despereza
su amanecer. Sopla un brisote ameno
que hace llevar las manos a la falda...

Es bueno el sol. Sacude la tristeza
de la noche. Y me digo: el sol es bueno
porque acaricia la curtida espalda
del campesino que recorta el heno;

porque, con la eficacia de su égida,
hace en el surco germinar la vida
y hurta a la vida su sabor amargo,

cuando a las almas, como al surco, enflora,
Basta para vivir, noble señora,
un rayito de sol. Y, sin embargo...

Las estrellas

En su poesía, cosa remarcable, las estrellas no aparecen. Las estrellas riman con bellas, ellas, doncellas, y como a él le daba pena ser poeta no podía incluirlas.

Mientras se trate de la madre (la luna) o del padre (el sol) se puede hablar y hablar, pero cuando se trata de las estrellas es mejor callar. Callar, porque son ellas, no un padre fracasado ni triunfal, ni tampoco son una madre solitaria; en su magnífica dispersión, son la posibilidad del amor. No de un amor que venga del amor al padre o a la madre, sino de un amor que venga del anhelo de una transformación.

DE LA ZOOLOGÍA Y LA BOTÁNICA

Aquí también se presenta la misma ambivalencia. “Quise, buscando un poco de pureza, / desprender una flor, / ¡y cogí la cabeza / tornasolada de un camaleón!” (“Despilfarros”). “Quise coger una gentil violeta...” (“Por el atajo”). “—la flor fue una quimera peliaguda—” (“Por el atajo”). “Atisbas el renuevo / de la congestionada clavellina” (“Égloga tropical”). “—Mi vida, flor inútil, sin tallo y sin olor, / se dobla mustiamente ya casi deshojada.../ Y el tedio es un gusano peludo en esa flor” (“A satán”). La flor es entonces la mujer, una violeta, un ser inaccesible, un milagro de la naturaleza; pero es también algo peliagudo. Cuando quiso coger la violeta y lo marcó una brutal motocicleta, la flor y el poeta fueron sentidos en contradicción. El poeta buscó la esencia de la vida, la realidad lo refutó (la brutal motocicleta).

FABULITA

"¡Pax vobis!"

Wilson

"¡Viva la paz, viva la paz!"...

Así

trinaba alegremente un colibrí
sentimental, sencillo,
de flor en flor...

Y el pobre pajarillo

trinaba tan feliz sobre el anillo
feroz de una culebra mapaná...
Mientras en un papayo
reía alegremente un guacamayo
bisojo y medio cínico:

—¡Cuá, cuá!

En este poema dos de los animales que producen sonido: el colibrí y el guacamayo; el silencio del primero y el *cuá, cuá* del segundo. El colibrí representa la confianza, confía en el mundo; el segundo es poeta, es desconfiado, desconfía de todo lo que está establecido. El primero canta ligero "sobre el anillo feroz de una culebra mapaná". El segundo es bisojo, el "Tuerto" Ló-

pez, mira al otro diciendo su poesía, su cuá, cuá, transformado en un pájaro exótico, raro, cínico, ubicado en ese mundo desde donde él mira, y desde donde los otros son mirados. El mundo del poeta.

¿Qué significa el buey? El buey es tres cosas: 1ª La mirada con deseo: “mirar una luna de mamey”, y, en general, “el mirar del buey”, por ejemplo, a la novia que tiene labios de belfo. 2ª El buey considerado como paciencia:

Mis vecinos, burdos vecinos,
del campo, buenos inquilinos,
de manos toscas, de cetrinos
rostros y de cuadrados pies,

cruzan por esta vida amarga,
paradójicamente larga,
como van los bueyes de carga
bajo el pincho, bajo el arnés...

(“Non plus ultra”)

Como cotidianidad, trabajo, resignación,
aceptación de lo existente:

marchan dos bueyes con un ritmo amargo
llevando en su mirar, mimoso y largo,
la dejadez de la melancolía...

(“De tierra caliente”)

de todas las divinas y humanas tonterías, sin asomo de
penas, sin torpes rebeldías, fingiendo la indulgente
pasividad del rey.

(“Canción burguesa”)

3ª La figura del buey es el poeta, es sintomático el mirar “mimoso” y la melancolía; y el mirar *mimoso* y la *melancolía* son el poeta.

El burro:

sin aprender ni el alfabeto, alado
como el ave y paciente como el burro!

(“Sin aprender el alfabeto”)

La sombra que proyecta mi aposento
dibuja en un tejado
y una pared, la oreja de un jumento
y una sartén...

(“Versos futuristas”)

El jumento, el burro, es un personaje de doble significación: por su instrumento es un salvaje dentro de la mitología; y, por otra parte, es un animal lleno de mansedumbre, de imbecilidad, de terquedad.

El perro:

Que no importa...

que me ladren, surgiendo de un postigo,
los anónimos perros de alquería...

(“Por el atajo”)

Como veremos, los perros son siempre anónimos, y siempre son poetas.

Para después ladrarle

por las noches, bien harto de carroña,
—como cualquier político— a la luna,
creyendo que es algún queso de bola...

(“A un perro”)

Como dice Lacan, toda palabra es un nudo de significación. En castellano, *perro* es un conjunto de sentidos. Se dice, por ejemplo, “vida de perros” y aquí cabría aquello de “cualquier polí-

tico". Pero también se dice: "no seas perro", por oposición a "marrano", queriendo decir avivato.

A veces, Luis Carlos López dice perro y lo opone a político, o quiere que él acceda a la luna; esos perros que buscan lo inaccesible y que "urgan el cajón de la bazofia", esos son los poetas. Y como en castellano, "vida de perro" quiere decir lo contrario de viveza, Luis Carlos López llama *perro* al poeta. Utilizando el doble juego contrario del sentido de la palabra *perro*, también llama *perro* al político.

Los animales de la bruja:

Pero tú, caserón en esqueleto,
refugio de vampiros y lagartos,
donde penetra el sol hecho una brasa,

("A mi casa")

... tu casa, cueva absurda de gatos,

("En tono menor")

Me parece que aún miro entre tus latas
y tus frascos cubiertos de aserrín,
saltar los gatos y correr las ratas,
cuando yo no iba a clase de latín...

("A un bodegón")

Son animales oscuros, relacionados con la noche, lo misterioso, lo tenebroso; huyen de la luz del sol, lo radiante, lo habitado, el ruido. En la mitología son una constante clásica como símbolos de la extraña relación del poeta con la noche, madre, bruja, muerte, identificándose en y con ellos.

Animales alados: patos cocinados o gaviotas.

¡Oh, las parejas de alas de pasto!...

No necesitan bicarbonato

y se conservan como en alcohol,

sin el lirismo de las gaviotas,

que van —ensueños de almas remotas—

libres en una puesta de sol!...

(“En guámbaro”)

En esta contraposición del matrimonio y la poesía, consideramos en primer lugar la rima: pato-bicarbonato, muerte, culinaria; gaviotas-remotas. El pato tiene en castellano un sentido vagamente peyorativo, y bicarbonato es un vocablo directamente antipoético, como tantos

otros que encontramos en la poesía de Luis Carlos López. Todos los otros términos son, por el contrario, indicaciones de una liberación: las gaviotas, que no son útiles y sólo son simbólicas, a diferencia de los patos, no son apresadas; libres en una puesta de sol: las gaviotas siempre están libres, pero nunca como en una puesta del sol, porque el sol es el emblema de la autoridad, que ilumina y que mira. El pato de la culinaria pertenece a un tiempo inmediato, rutinario, a un almuerzo; en cambio, la gaviota y el ensueño pertenecen a otro tiempo, al tiempo largo del recuerdo, de la añoranza y del proyecto.

Y en la villa me aburro, y aburrido
de mí, de ti, de aquel, de todo y de nada,
vuelvo a mi soledad, como a su nido
regresa el ave herida y desplumada...

(“Por el atajo”)

Aquí el ave herida y desplumada es explícitamente el poeta. En su primer vuelo se dirige a la villa y en la villa se aburre, no encuentra un sentido a la vida, se pone a realizar esa carencia de sentido por medio de la crítica, de la literatu-

ra, del vino, es decir, de la fuga. Cuando emprende su vuelo de regreso, a la soledad, deja lo que ha escrito y lo que ha perdido.

MIENTRAS UN RUISEÑOR

“¡Oh, maldito animal!”

Mr. Jiménez

Don Julio del Piñón,
mercader guachinango, mientras canta
feliz un ruiseñor,
despierta en una lírica mañana...

Muy gordo y muy gibón
se viste resoplando, mientras canta
feliz un ruiseñor,
mecido en el trapecio de una rama...

Después abre el portón,
y, sin ver el paisaje, mientras canta
feliz un ruiseñor,
cruza en un auto Ford la villa rancia...

Cruza en la posición
de un bausán en cuclillas, mientras canta
feliz un ruiseñor,
como un clarín alado hecho una flauta...

Para en su bodegón
despotricar orondo, mientras canta
feliz un ruiseñor:
-¡Qué bien trina esta imbécil guacharaca!...

Aparece aquí la contradicción entre dos mundos: el de la poesía y el del comercio. Dos mundos que, a pesar de todo, conviven. Para el ruiseñor y para Don Julio del Piñón comienza un nuevo día.

El ruiseñor, mecido en el trapecio de una rama, canta feliz, como un clarín alado hecho una flauta; en su fragilidad, en su simplicidad, comienza su día marcado por el tiempo de la música, el retorno del estribillo. Por medio de metáforas va enriqueciendo Luis Carlos López el sentido del ruiseñor hasta convertirlo en una imagen del artista, aquel que tiene capacidad de gozar, de darse generoso en su canto.

Don Julio del Piñón, mercader guachinango, muy gordo y muy gibón, está definido por el tiempo del deber y por el éxito en el mundo comercial; él es lo que tiene: casa, auto Ford, bodegón. ¿Y su oficio? Mercader guachinango: ladrón. Don Julio conseguirá más cosas, de seguro, pero

no una realización, todos sus deseos están en la alcancía.

El ruiseñor, el poeta, no se conmueve ante la afanosa carrera de Don Julio porque lo ve reducido a una rueda repetitiva sin solución. ¿Y qué dice Don Julio al oír el canto del ruiseñor? “—¡Qué bien trina esta imbécil guacharaca!...”, viéndose refutado continuamente por la música y por el ruiseñor trata de defenderse ofendiéndolo: guacharaca, sonido despectivo en castellano, que rima con términos tan desapacibles como ochaca, machaca, etc.

DE LA PARODIA COMO INDAGATORIA

Consideremos aquí la parodia, no como una identificación, no como una “comprensión”, ni como “simpatía” (lo de comprensión viene de Jaspers, lo de simpatía viene de Schiller). Consideremos más bien la parodia como una intimidad, que es casi una intimidación, como una afinidad que tiene mucho de exageración. No reemplaza al análisis, no trata de sustituir la explicación; simplemente busca subrayar algunos procedimientos propios de la factura de un poeta. Tal vez, mejor que parodia, podríamos llamarla “pastiche”, como hizo Proust con Balzac, con Flaubert y con tantos otros, es decir, una forma de crítica que, subrayando lo esencial de un estilo, nos prepara para pensar en él.

De todos modos, como dice Derrida, leer es escribir, leer es agregar, parodiar; no se puede leer sin escribir, sin escribir sobre lo leído, pero también en el sentido de escribir para agregar a lo escrito, como también dice Derrida. Según él,

hay gentes que no han escrito (ni van a escribir), porque ya están escritas, porque están inscritas en el orden normal. Un escritor es un ser que tiene que buscarse, porque no lo encontraron desde siempre; tiene que definirse, porque no lo definió lo existente. Un escritor, como Luis Carlos López, va "Por el atajo"; porque si va de frente, por la "arteria principal", de acuerdo con la gente municipal, no es un escritor, es un comerciante, un "hongo de la riba".

LUIS C. VISBAL
POETA E INDUSTRIAL

Mi tocayo y mi colega es un sujeto
muy singular: famoso musageta
y a la vez comerciante... Hizo un soneto
y... no perdió por eso la chaveta.

Pues sigue trabajando sobrio y quieto
y feliz, en su fábrica discreta...
¡A cada calcetín hace un cuarteto,
y un madrigal a cada camiseta!...

Siempre conserva, aunque le parta un rayo,
mi colega genial la sangre fría
de la ecuanimidad... Y al fin de fines,

icómo no he de adorar a mi tocayo
si me leyó un rondel el otro día
y hoy me regala un par de calcetines!

Escribir es sufrir, buscar, lanzarse a una aventura fundamental. ¿Y por qué hay alguien que no está escrito? Porque en su sociedad, porque en su drama original (padres) no hubo, por fortuna, una manera de integrarlo a lo normal, y quedó condenado a crear. Decimos condenado, y lo decimos en serio, porque la empresa es más que peligrosa, porque en ella puede y suele sucumbir.

Consideremos ahora a Luis C. Visbal: ¿por qué es singular?

Como vimos anteriormente, la poesía y el comercio son dos mundos incompatibles por completo. No sólo son extraños el uno al otro, sino que hay una lucha entre estos dos mundos, el uno excluye al otro. Por tanto, es imposible que en un "sujeto" se pueda dar a la vez el poeta y el buen comerciante. Si es poeta no puede ser comerciante:

Escuche usted esto. Conozco a un banquero, hombre de negocios, ahora anciano, que tiene talento

para escribir novelas. Hace uso de ese don en sus horas de ocio y, a veces, sus trabajos son realmente buenos. Pese, digo "pese", a esta excepcional disposición, ese hombre no es del todo intachable; al contrario, ha tenido ya que expiar una grave pena carcelaria, por un delito comprobado. En realidad, recién en el presidio se dio cuenta de su aptitud, y sus experiencias de prisionero constituyen el motivo principal de todas sus creaciones. Con un poco de audacia podría deducirse que es necesario haber pasado por la cárcel para llegar a ser poeta. Pero, ¿no se insinúa acaso la sospecha de que los acontecimientos vividos en la prisión están menos ligados con las raíces y orígenes de su actividad artística que aquello que lo ha llevado allí? Un banquero que hace novelas es raro, ¿no? Pero un banquero honesto, intachable, que escribe novelas, es ya algo que no existe... Sí, usted se ríe; sin embargo, bromeo sólo a medias. Ningún problema en el mundo es más angustioso que el que plantea lo artístico y la cuestión de su influencia sobre los hombres. (*Tonio Kröger*, de Thomas Mann).

Balzac dice: *"Si el cajero estuviera enamorado de su mujer, si el cajero recordara su infancia, no serviría para cajero"*.

Lo más probable es que nuestro Luis C. Visbal es buen comerciante y mal poeta, produce rondeles y madrigales comparables a camisetitas y calcetines.

Ante todo, el poeta no produce nada útil. Nada útil en el sentido de los valores establecidos. No busca nada que pueda darle el mundo existente, porque precisamente va a buscar de un mundo nuevo, empresa para la cual se requieren muchos sufrimientos, pero también la única que puede otorgar la felicidad de todos los pequeños y grandes acontecimientos.

El comerciante tiene los pies puestos en la tierra; es decir, no tiene grandes empresas en su vida, sino su pequeña empresa, su "fábrica discreta" a la que obedece con toda "ecuanimidad", siguiendo la ley de la utilidad.

El poeta busca otro mundo; por tanto, vive, dentro de otro tiempo, el tiempo de la rima, de la música, única autoridad que él acepta, único guía que acoge satisfecho.

El comerciante está dentro del horario que impone el deber, lo más inmediato, necesario, cotidiano, dentro de una *repetición* estéril. Se tra-

ta de un transcurrir monótono de los mismos acontecimientos, de una acumulación, de una suma, no de un disfrute sino de un crecimiento, un temor a la muerte, una avaricia. Pero el poeta también ama la *repetición*.

Sí, pero recordemos a propósito de este tema la bella y verdadera frase del filósofo: "Nunca nos bañamos en el mismo río". Los poetas aman la repetición porque no existe; todo aquello que vuelve, que se repite, vuelve en otro contexto, en otro tiempo y, por tanto, con otro sentido. Por ello los poetas aman el instante, lo fugaz, lo perecedero, porque saben que lo que hoy gozan mañana estará muerto, pero mañana vendrá de nuevo y traerá un nuevo encanto, se habrá enriquecido con el recuerdo, llenará nuestra vida, nos dará un motivo de goce; o no volverá y su ausencia nos hará sufrir porque nos dejará presente el recuerdo de alegrías y tristezas pasadas. Así, se trata de una repetición que es una llamada, un anuncio y una lucha contra el silencio mortal del comerciante que no le permite "ver el paisaje" y le permite conservar "siempre la sangre fría".

¡Qué tristeza más grande, que tristeza infinita / de pensar muchas cosas!...

¡de pensar, de pensar!... / De pensar, por ejemplo, que hoy tal vez, Teresita / Alcalá, tu recuerdo me recuerda otra edad...

El pensar le produce tristeza, pero no es una tristeza pasiva, porque encuentra en la escritura la alegría de poder rescatar un recuerdo, así como será rescatada aquella callejuela inadvertida:

CALLE DEL TABLÓN

¡Sucia, sin empedrar, desnivelada
donde vive un genial pariente mío
llamado Rigal!... ¡Y eso no es nada!
porque ahí tiene una tienda, todo un lfo

sin parangón: betún, carne salada,
puntillas de París, obras de Pío
Baroja y, además, sobre una espada
y un bacín, farolitos de Tokio...

Mas esa callejuela inadvertida
saldrá a luz en infolios historiales,
porque allí, por desgracia y un capricho

de la fatalidad... vino a la vida
quien escribe estos versos inmortales
¡para honra y prez de Portugal! He dicho.

Sin embargo, Luis Carlos López no podía huir de la cotidianidad; no pudo encontrar un refugio, por ejemplo en el campo, como vimos en la “Égloga tropical”, ya que allí volvía a encontrar la misma monotonía, el tedio, la monotonía, la quietud que tanto odiaba.

De todas maneras, en algunas ocasiones, por lo demás muy pocas, encontró un poco de aquella paz tan buscada. Veamos un pequeño poema y tratemos de analizar de dónde procede su carácter idílico:

HORAS DE PAZ

La mañanita opaca,
mañanita de campo... En el corral
me siento. Hay una vaca
que aspira el llano y muge una vocal...

La rústica alquería
se agazapa en la niebla. —Es un placer
sentir llegar el día
con la frescura del amanecer.

Pero hay que irse mañana...
¡Quién pudiera, olvidando la ciudad,
pasarse una semana
de soledad, de agreste soledad!

Y envidio a un pobre mozo
de blusa y remendado pantalón,
que saca agua del pozo
y urga en el patio con un azadón.

Ante todo, no se trata del campo en general, se trata de una hora, de un momento: el amanecer, el instante en que se inicia el día, el momento en que todo se presenta con la frescura de un proyecto por realizar, de un comienzo; casi, podría decirse, de un nacimiento en la niebla. Todavía no se ha iniciado la labor diaria; por lo tanto, es el momento propicio para la contemplación: “una vaca aspira el llano y muge una vocal”... es como si ella también asumiera la actitud del poeta.

Este pequeño cuadro evocado se contrapone a la ciudad: en su sencillez y rusticidad brinda el goce de la soledad, de una soledad que no es un aislamiento amargo sino una amable dis-

posición del espíritu que nos permite ver el mundo y contemplarlo en toda su multiplicidad y nos hace también a nosotros generosos. Sin embargo, a lo máximo que puede aspirar Luis Carlos López es a una semana; él tiene el presentimiento de que una vez convertidas las "horas" en algo "diario", en rutina, perderán todo su encanto. Cuando se refiere al mozo, describe lo que éste hace, pero no como un trabajo, no como algo útil; tal vez sea ésta una forma necesaria de verlo para poderlo envidiar. En la ciudad también hay horas que invitan a la meditación:

NOCHE DE PUEBLO

"Era del año la estación florida"

Góngora

Noche de pueblo tropical: las horas
lentas y graves. Viene la oración,
y después, cuando llegan las señoras,
la musical cerrada del portón...

Se oyen de pronto, cual un disparate,
los chanclos de un gañán. Y en el sopor
de las cosas, ¡qué olor a chocolate
y queso, a pan de yuca y alfajor!

De lejos y a la sombra clandestina
de la rústica cuadra, un garañón
le ofrece una retreta a una pollina,
tocando amablemente su acordeón...

Tan solo el boticario, mi vecino,
vela impasible tras del mostrador,
para vender —con gesto sibilino—
dos centavos de aceite de castor...

Mientras la luna, desde el hondo arcano,
calca la iglesia. En el azul plafón,
la luna tumefacta es como un grano...
y la iglesia un enorme biberón.

En el primer cuarteto presenta Luis Carlos López el tiempo de la vida ordenada. La noche es para el poeta el tiempo libre, propicio para el amor, el deseo, la aventura, el ensueño.

Al día nunca supe amar, siempre le dije al día sigue hermano nada te puedo dar, pero a la noche... quédate conmigo y me dirán trova trovero, toma mi roto abrigo, cada agujero es ojo de un lucero. (León de Greiff).

En “Noche de Pueblo” es un tiempo que se reduce, una conclusión que diariamente se repite, la conclusión de una vida sin grandes

acontecimientos, “las horas lentas y graves”, momento ceremonioso, en el cual no transcurre más que el reloj, después de que se han cerrado las puertas con un sonido que hierde porque es un emblema de esa vida que se niega en todo sentido a la creación, a toda nueva posibilidad.

En el segundo cuarteto aparece el “gañán con chanclos”, símbolo del hombre que se ha dejado incluir en ese tiempo, en el orden de los alimentos cotidianos, de la madre que satisface a su hijo satisfecho.

En el tercer cuarteto aparece ya la rima del deseo: clandestina, garañón, pollina, acordeón, la noche en la que se desenvuelve el amor, a la manera del pueblo, con el nostálgico toque del acordeón. El boticario, en cambio, hace lo contrario, sigue trabajando, vende remedios, es poco inspirador del deseo.

En el último cuarteto viene la luna y en lugar de figurar como objeto de deseo, el amor del poeta, no hace más que calcar a una *iglesia*, como un enorme biberón; la luna no aparece como símbolo de lo inalcanzable sino como retorno a la más primitiva dependencia.

FRESCO AMANECER

Sobre una giba de la cordillera
surge la faz clorótica del sol,
de idéntica manera
que hace siglos de siglos. Un farol

macilento se apaga en una esquina
del barrio. Flota en el amanecer
fuerte olor de cocina
que insufla ganas de comer...

Y hecho un ovillo a sombra del tejado
plañe un ciego en su flauta. El infeliz
como aspira un perfume a pollo asado,
cierra los ojos y abre la nariz...

DE CÓMO LUIS CARLOS LÓPEZ EN SU POESÍA VIVIÓ EL AMOR Y TRATÓ DE EXPRESARLO

¿Cuál es la relación entre la poesía y el conocimiento? Ya esto lo exploró Platón principalmente en dos diálogos: en *El Banquete* o del Amor y en *Fedón* o de la virtud. La poesía, según Platón, es una doble transgresión, un acceso a lo prohibido. En primer lugar, a una existencia inicial, perdida, original, olvidada. Esa existencia –Platón creía que era una existencia distinta (una reminiscencia), otra vida– es nuestra infancia. En segundo lugar, la poesía es una transgresión no porque rompa con un olvido (todo olvido es una prohibición), sino porque rompe con la relación que nos está prohibida, con los dioses. Según Platón (*El Banquete*, parte final del discurso de Sócrates), entre los dioses y los hombres no hay ninguna comunicación; lo que caracteriza a los dioses es que no se relacionan con los hombres. Pero existe un demonio, ese demonio es el amor que permite la comunica-

ción de los dioses con los hombres. Platón dijo que los poetas son seres que saben, pero que no saben por qué saben; por lo tanto, son seres en los que el conocimiento se origina, ya que no se puede buscar la verdad si en alguna forma no se la conoce, como dijo Menón respondiéndole a Sócrates; “Si sólo sabes que no sabes, ¿cómo vas a buscar la verdad? Y si por algún azar la encontraras, ¿cómo podrías reconocerla, puesto que no la conoces?”. Sócrates contestó: “Porque en otra vida la conocí y, por tanto, lo que creo encontrar no es más que una reminiscencia”. Los antiguos no sabían que esa otra vida es nuestra infancia; por eso Sócrates, que no había leído a Freud, contestó así.

Trajimos a cuento a Platón porque él establece la relación entre el amor y la poesía y porque queríamos indicar que también en Luis Carlos López (como en todo el mundo) el amor es una forma de conocimiento, es la forma de conocimiento del mundo. Heidegger en su conferencia sobre Hölderlin y la esencia de la poesía, dijo: “Esta tarea entre todas la más inocente” y comentó, mostrando lo que hay de juego en toda

poesía, de inocencia no en el sentido de perdonable sino de juego, de lo que no hace parte de lo respetable; cita a Hölderlin en una carta a su madre: “Y por la poesía hace de esta tierra su morada”. El poeta busca construir una habitación o, en otros términos, hacer que esta tierra tenga un sentido, y, como él teme que ese sentido no sea seguro, que la significación de la vida no esté para siempre esclarecida, él busca; por eso hace poesía, y en la medida que lo logre hace de esta tierra su morada.

¿Qué le pasó a Luis Carlos López con Cartagena?, que quiso hacer de esa tierra su morada. Ella era hostil: era amurallada; sin embargo, tenía un pasado, calles en las cuales buscar ese pasado, y al fin y al cabo ella podía “inspirar ese cariño que uno le tiene a sus zapatos viejos”.

¡Nunca podré olvidarte, noble y heroico suelo
de mis antepasados!... no te podré olvidar
ni aún besando a una chica que sepa a caramelo,
ni aún jugando con unos amigos al billar...

(“Adiós”)

Heidegger dice en la misma conferencia, citando a Hölderlin: "La poesía esa tarea entre todas la más peligrosa". La poesía es la tarea más peligrosa porque es la búsqueda de que la vida sea otra cosa y porque es una imagen de la desintegración, sea que suene bien como el organillo de Basilio, sea que suene mal como el guacamayo, bisojo y medio cínico: *cuá, cuá*.

Según Heidegger, la poesía es lo más inocente, pero también es lo más riesgoso y lo más peligroso; es juego y búsqueda e intento de construir una vida.

¿Qué fue la Costa para Luis Carlos López, si no juego e intento de hacer una nueva vida, y qué fue si no poesía, la tarea entre todas la más peligrosa?

MEDIO AMBIENTE

"-Papá, ¿quién es el rey?

-Cállate, niño, que me comprometes"

Swift

Mi buen amigo el noble Juan de Dios, compañero de mis alegres años de juventud, ayer

no más era un artista genial, aventurero...
Hoy vive en un poblacho con hijos y mujer.

... Y es hoy panzudo y calvo. Se quita ya el sombrero
delante de un don Sabas, de un don Lucas...

¿Qué hacer?

La cuestión es asunto de catre y de puchero,
sin empeñar la "Singer" que ayuda a mal comer...

Quimeras moceriles —mitad sueño y locura—;
quimeras y quimeras de anhelos infinitos,
y que hoy —como las piedras tiradas en el mar—

se han ido a pique oyendo las pláticas del cura,
junto con la consorte, la suegra y los niñitos...
¡Qué diablo!... Si estas cosas dan ganas de llorar.

El poeta, como ya hemos dicho, es la imagen
de la desintegración.

AL VINO

Pero en tiempos miserables

¿para qué poetas?

Y sin embargo los hay, ¡me dirás!

Y son ellos como los sacerdotes del dios del vino
que de tiempo en tiempo

en noche sagrada
erraban perdidos.

(Hölderlin)

DESPILFARROS

VII

Llegó, como una extravagante flora,
la tribu de gitanos ¡Quién pudiera
no ser a toda hora
dúctil como la cera!

Para mirar la errátil caravana
con sólido criterio campesino,
cuando marche mañana
por el ribete rojo del camino...

En este poema podemos subrayar el término *camino*, por donde uno vino, hacia donde uno se dirige; en una palabra, donde uno no está establecido, y, ¿qué es gitano, si no lo que está definido por camino? Y, ¿qué es poeta, si no lo que está ligado a este camino? El poeta es siempre un gitano.

BOHÉMIENS EN VOYAGE

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, où livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,

Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familial des ténèbres futures.

(Charles Baudelaire)

Este libro se terminó de imprimir el día 22 de julio de 2004, en los talleres de Editorial Lealon (Cra. 54 N° 56-46. Tel.: 571 94 43) de Medellín, Colombia. Se usaron tipos de 13 puntos Goudy Old Style BT para los textos y 15 puntos negro para los títulos, papel Propalibros beige de 70 gramos y cartulina Propalcote 1 lado de 250 gramos. La impresión estuvo dirigida por Ernesto López Arismendi.



Hombre Nuevo Editores E.U.

Obras de Estanislao Zuleta en este sello editorial:

Arte y Filosofía.

El Quijote, un nuevo sentido de la aventura.

Educación y democracia.

Lógica y crítica.

Colombia: violencia, democracia y derechos humanos.

Thomas Mann, La Montaña Mágica y la llanura prosaica.

El pensamiento psicoanalítico.

La poesía de Luis Carlos López.

Psicoanálisis y criminología.

Otras obras del mismo autor:

Comentarios a la "Introducción General a la Crítica de la Economía Política" de Carlos Marx; El matrimonio, la muerte y la propiedad en Tolstoi, 1979; Teorías de Freud al final de su vida, 1980; Comentarios a "Así habló Zaratustra" de F. Nietzsche, 1981; Sobre la idealización en la vida personal y colectiva, y otros ensayos, 1985; Ensayos sobre Marx, 1987; Estudios sobre la psicosis, 1990; Ensayos selectos, 1992; Elogio de la dificultad y otros ensayos, 1994; Conversaciones con Estanislao Zuleta, 1997.