

biano, después de atravesar Africa en moto, recorrer el Sahara en un camello y los Andes y otro tanto en piragua, a caballo y a pie.

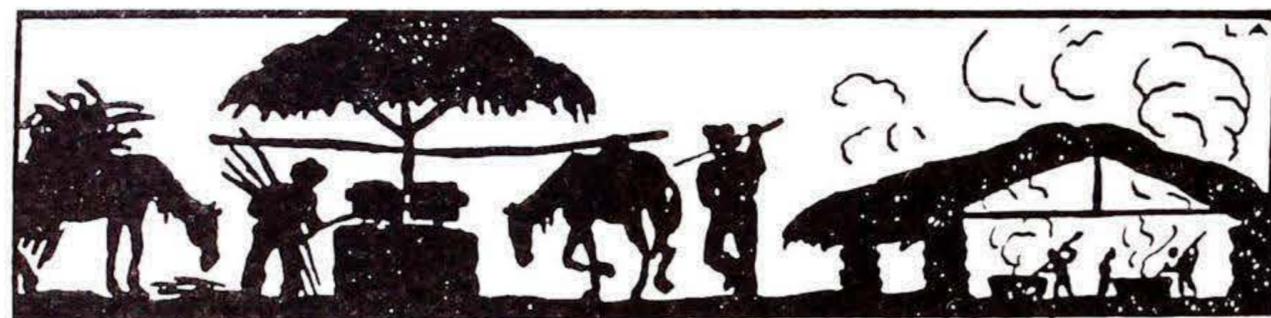
ALEJANDRO ROJAS

ciendo así, en forma disimulada, la sutil envidia que nos producen). Ahora bien: ¿qué puede ser más íntimo y humano que la historia clínica del personaje, o la mórbida precisión en la descripción de sus últimos momentos? Estar al pie del lecho de muerte de una eminencia como Stravinski, o

mirar el índice para ver la amplitud. Sin intención de demeritar este trabajo, pues no tengo autoridad para hacerlo, tengo que reconocer que por momentos me hizo recordar ciertos libros de cultura condensada, tan en boga en ciertos círculos hoy día.

No he tenido la oportunidad de leer el libro *Amor y neurosis en los genios de la música* del doctor Alarcón, lo que me impide hacer un balance crítico comparativo, limitándome a una apreciación parcial y desprevenida de su obra, y digo gustosamente que, a pesar de lo corto del libro, que no puede decirse que sea exhaustivo y de profundidad extrema, ciertamente lo disfruté, y satisfizo en mí ese morboso deseo, que mencionaba atrás, de inmiscuirme en la vida de los grandes. Indiscutiblemente la investigación que trajo a nuestras manos este libro tuvo que ser apasionante. Lo que debió quedar en el tintero puede dar para otro tomo.

ÁLVARO GARCÍA TRUJILLO



Historia clínica musical

Los músicos ante la medicina

Orlando Alarcón Montero

Tercer Mundo Editores, Bogotá 1988, 174 págs.

Los melómanos no muy eruditos, todos aquellos que nos preguntamos de dónde saca el compositor no sólo la música, sino ese valor sensible, ese "mensaje" transmitido y casi siempre indescriptible que nos hace estremecer; todos aquellos que no dejaremos de volar a otras esferas con obras tan oídas y a veces maltratadas como un preludeo o el *Air* de la suite número 3 de Bach, o esos compases *pianissimi* y súbitamente *fortissimi*, marciales y magistrales del tercer movimiento de la quinta sinfonía del sordo de Bonn, y que nos solazamos nostálgicamente tanto con una interpretación de "Satch-Mo" Armstrong como con un madrigal de Morley, hemos soñado siempre con penetrar abusivamente en la intimidad de los músicos que veneramos; sentir, hasta donde nos sea posible, el proceso de la creación musical, poder conocer esas anécdotas y esos datos (que sólo les son permitidos a los biógrafos y entendidos), para que esos míticos y legendarios genios de la música se hagan un poco más humanos, accesibles a nuestro pobre entendimiento, para que se aproximen a nuestra condición de viles humanos (satisfa-

acompañar a Clara Wieck y a su fiel amigo Brahms, durante esos años trágicos de la enfermedad de Roberto Schumann, es un honor que (creo) todos hemos querido tener. Orlando Alarcón Montero nos ofrece esta oportunidad. En forma bastante amena y de fácil lectura (siempre y cuando se maneje algo del extenso léxico médico), no sólo nos regala —con algunos toques de humor y, en ciertos apartes, con sarcasmo, pero sin perder la objetividad del científico— ese anecdotario patológico y necrológico, sino que, para empezar, el libro hace una lista descriptiva y comentada de muchos músicos-médicos o médicos-músicos que han dejado huella en la historia de su arte. Por instantes sentí estar leyendo las páginas del Génesis en que se nos informa de todo el proceso genealógico desde Adán hasta Jafet. Aunque a primera vista y durante las primeras páginas se nos satura con lo que podría parecer un simple catálogo de datos curiosos, el autor nos tranquiliza yendo más allá. Sin desviarse del tema central, bastante bien consignado en un título sugestivo y amplio, el doctor Alarcón roza otros temas que van desde la fisiología acústica, pasando por la percepción musical, los efectos de nuestro ruidoso siglo XX en la conducta del hombre, la pedagogía y el placer musicales, hasta consejos para padres talentosos de hijos ídem. Baste con

También en la Luna puede hallarse la historia de la Tierra

El rey Lear

Macbeth

William Shakespeare

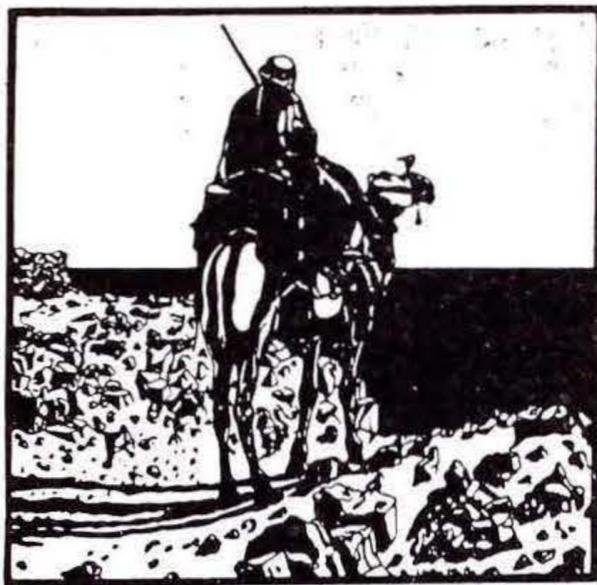
Traducciones de Jorge Plata, El Áncora Editores, Bogotá, 1988, 115 y 142 páginas respectivamente.

Las capacidades dramáticas de Jorge Plata, director, actor y autor de por lo menos dos obras de teatro ya vistas, *Episodios comuneros* y *Un muro en el jardín*, piezas representadas por el Teatro Libre de Bogotá con muy buena acogida no sólo en Colombia sino también en el exterior, se revelan nuevamente en estas excelentes traducciones de dos de las obras claves de la producción de William Shakespeare, pertenecientes a la etapa que Arnold Hauser califica

de "período trágico" en este autor. A muchos puede haber sorprendido que Jorge Plata, con demostrado talento para escribir piezas en forma autónoma, haya resuelto esta vez traducir a un autor ya tan ampliamente divulgado en todos los idiomas del mundo; pero es muy posible, casi cierto, que el dramaturgo Jorge Plata no sólo haya estado buscando en Shakespeare su propia identidad, asimilar las condiciones mismas de la creación teatral y la técnica dramática propia de un gran creador, sino incluso responder a la necesidad, vivamente sentida ahora, de los grupos escénicos y del propio público teatral en general, por pulir una escritura muy endeble frente a los grandes logros técnicos y actorales que ya ha alcanzado el teatro colombiano. De manera que pasar por esta escuela shakespereana no podía traer más que grandes beneficios a todos, siempre y cuando ella fuera abordada con la seriedad y profundidad que Jorge Plata demostró en estas traducciones. El, en efecto, y el Teatro Libre de Bogotá, nos estarían indicando, a su modo, lo mismo que señalan los astrofísicos contemporáneos en esta época interplanetaria: así como la verdad de la Tierra puede hallarse escrita en la Luna, siempre y cuando sepamos leer, lo que Colombia está buscando con su teatro podría muy bien estar escrito en Shakespeare y en un país tan alejado de nosotros como la Inglaterra de Isabel I.

Pero en este traductor-autor existían razones menos sobreentendidas para trabajar sobre Shakespeare, como manifiesta claramente en el ilustrativo prólogo de *El rey Lear*:

La obra fue escrita por un hombre de teatro para ser representada [...] en un escenario concreto, por un grupo de actores definido. Obra y público concordaban con el contexto social y cultural. Pero nosotros vivimos en otro tiempo y en otro mundo. Como hombres de teatro, teníamos que colocarnos en la misma actitud de Shakespeare-escritor-para-la-escena, de Shakespeare-actor, de Shakespeare-productor de espectáculos.



Jorge Plata se hallaba, pues, en situación ideal, porque conoce los diversos oficios del hombre de teatro total, para poder sentirse calificado al realizar estas difíciles traducciones, lo que, evidentemente, demostró con buenos resultados. En una situación, en efecto, en la que se habría podido esperar, como en tantos otros casos de "adaptaciones" colombianas de Shakespeare u otros clásicos, que la versión se hiciera en forma algo simplista, politizante, con "mensaje", tal vez polarizada en personajes "buenos" y "malos" para obtener ciertos fines discutibles, Jorge Plata nos entrega, afortunadamente, un Shakespeare finamente traducido, en forma muy fiel al texto original, en el que trata de recuperar, incluso, las cadencias del verso en una métrica propicia al español, o los cambios a la prosa que el autor inglés concibió con objetivos dramáticos muy concretos que el traductor no quiso traicionar, preservando, así, no sólo el inmenso contenido humano y multifacético de estas obras, sino la textura misma del idioma, en un lenguaje más cercano para el auditorio colombiano.

Jorge Plata también nos entrega sus propias meditaciones y hallazgos personales sobre Shakespeare y su mundo en los sendos prólogos que ilustran ambas ediciones. En ellos, naturalmente, se adivina la intención de ilustrar, paralelamente, los tiempos colombianos que corren. Nos pinta, muy agradablemente, en el prólogo de *El rey Lear*, por ejemplo, la era cambiante de Shakespeare, tan bien ilustrada en sus versos llenos de paradojas y aparentes contradiccio-

nes, época en la que se difundían por Europa las contestatarias ideas de Copérnico y en que Galileo era forzado a retractarse de sus hallazgos astronómicos, los cuales parecían poner en entredicho las enseñanzas eclesiásticas. Esos tiempos, así, no parecen ser tan ajenos a Colombia, en una época en que vacilan los valores y las instituciones tradicionales. Igualmente ilustrativo es el prólogo del segundo libro, *Macbeth*, aunque esta vez el autor se concentra en las condiciones de trabajo de los grupos de teatro en la época isabelina; tiempos éstos que, claro está, no dejan de ofrecer aspectos semejantes a los nuestros, en que numerosos grupos escénicos colombianos se debaten y compiten en condiciones generalmente muy adversas, tratando de lograr la expresión de nuestra nunca hallada identidad, en los mejores casos.

El Teatro Libre de Bogotá, efectivamente, a semejanza de los grupos isabelinos, tiene sus inicios en grupos universitarios que se conforman en Colombia en los años setenta. Casi todos sus miembros, notoriamente su director, Ricardo Camacho, tienen extracción universitaria, no son gente improvisada desde el punto de vista profesional. El Teatro Libre, igualmente, ha perseguido conscientemente, desde sus inicios, la educación y conformación de dramaturgos colombianos. De ellos son ejemplo el propio Ricardo Camacho, Jairo Aníbal Niño, Esteban Navajas y el mismo Jorge Plata. En su mayoría, han demostrado tener una formación profesional firme y sólida. Así, pues, que las razones para traducir a Shakespeare no pueden simplemente encontrarse en el deseo erudito de conocer y dar a conocer la "gran literatura clásica", sino en que existen evidentes puntos de contacto entre el autor inglés, y su misma vida en la Inglaterra isabelina, con los objetivos y propósitos manifiestos del Teatro Libre de Bogotá.

No me parece impropio, sin embargo, dejar apuntadas algunas notables diferencias, así sea solamente en el aspecto del lenguaje, entre el mundo shakespereano y el nuestro, ya que en ello estamos. El colombiano, estimo, no ha conocido

en general el real significado de la monarquía, porque nunca la hemos "padecido". El público, por lo tanto, podrá quizá captar al hombre universal que pinta Shakespeare, pero cabe preguntarse si sus obras no están irremediabilmente destinadas a dirigirse, en nuestro país, a un público muy reducido y con buena información, aunque casi nunca con el real sentimiento de lo que significa la sociedad monárquica y feudal. El mundo de los reyes, príncipes y nobles nos es, inevitablemente, muy ajeno, y la forma en que estos personajes se expresan nos tiene que parecer, fatalmente, algo complicado. Ello se evidencia, a mi modo de ver y en calidad de ejemplo, en la forma del *vosotros*, que Jorge Plata se ve obligado a utilizar en sus traducciones, forma de tratamiento interpersonal que, en mi sentir, se ajusta bien a la época y a los personajes isabelinos, pero que no tiene, en Colombia, su contraparte exacta y que parece, por desusada, irremediabilmente falsa y hasta pesada. No solamente el público, sino también los actores, estoy seguro, tuvieron que ajustarse difícilmente a esta forma de dirigirse a los demás. Tanto es esto así, que el propio traductor, en el acto I, escena 4 de *El rey Lear*, tiene que acudir, en boca del rey, a la forma del *usted* para dar ligereza a la escena en que el monarca se dirige a un personaje inferior en rango; el *usted* nos parece, evidentemente, mucho más natural y coloquial a los colombianos que el *vosotros*, debido, sin duda, al trato que ya los conquistadores impusieron, en una sociedad muy diferente, a sus conquistados, y que nosotros hemos heredado: el tratamiento en tercera persona del *vuesa merced* o del *su merced*. Esta dicotomía entre las culturas revela, entonces, hasta qué punto son distintas nuestras condiciones históricas reales y las del feudalismo europeo.

Estas son, claro está, anotaciones tal vez de detalle frente al gran logro que significa haber traducido con éxito las dos complejas obras de Shakespeare para el auditorio colombiano. Pero revelan, creo yo, que, muy en el fondo, debemos estar también dispuestos a no engañarnos con

el espejismo de un autor universal como Shakespeare, de quien nadie se atrevería a hablar mal porque pasaría por ignorante. La disciplina teatral que sus obras plantean, claro está, tanto desde el punto de vista del texto mismo como de la formación histórica y del montaje, es algo que debe estimularse sin lugar a dudas; pero somos otra cosa y, por ello, trajar con los clásicos universales no quiere decir que la búsqueda de una dramaturgia colombiana y, en consecuencia, de un público colombiano auténtico, como la han emprendido ya valerosamente el propio Jorge Plata y sus compañeros de grupo, no deba continuar con mucho mayor ahínco y claridad. Shakespeare contribuirá, así, no sólo a la formación profesional, sino, sobre todo, a enseñarnos, por contraste, cuál es nuestra verdadera idiosincrasia.

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

¿Quién afina el instrumento?

Canto a pulso

Luis Iván Bedoya

Otras Palabras, Medellín, 1988

Luis Iván Bedoya es autor de cuatro libros de poemas, aunque en verdad los tres primeros —publicados en 1985 y 1986— conformarían una sola unidad formal y temática (así se decía antes) de la que el presente volumen pretende diferenciarse. *Canto a pulso* busca una expresión menos sometida a conceptos preestablecidos.

Desde este punto de vista, el primer trío de Bedoya nos invita a un paso por lugares absolutamente transitados de la poesía hispanoamericana. El poeta muestra, en su descargo, un dominio de la simetría, reflejada visualmente en las estrofas que emplea (pareados y cuartetos, principalmente). Sólo que —hoy como ayer— el hábito jamás hace al monje. Los poemas de Bedoya, hasta el tercer libro inclusive, son decoro-

sos y (lo repito) bien trabajados. El problema es consanguíneo, pues. Si uno se apoya en estructuras verbales tan rígidas y previsibles, debería explorar también un aspecto que se tiene muy poco en cuenta. No es necesario "revolucionar" el verso para conseguir el ansiado rótulo del *sello personal*. Lo que vuelve a Vallejo uno de los grandes *no* es la experimentación de *Trilce*, sino algo que le compete a ése y a todos sus libros y que sólo puede nombrarse como la *expresión intransferible*. ¿Cómo y dónde se consigue ese preparado misterioso? ¿En la botica o en un puesto de mercado? Tal vez sea el lector el único que conscientemente puede asociar un tipo de combinación sintáctica y léxica a cada escritor. Personalmente, Borges nunca me ha parecido un poeta fuera de serie, pero no se me escapa que el verso de Borges posee esa cualidad. O apropiación que brinca sola en los sonetos de Martín Adán, en el versículo de Alvaro Mutis y ni qué decir de los poemas de Silva.



Veamos, entonces, alrededor de qué elementos se organizan los libros de L.I. Bedoya. *Cuerpo o palabra incendiada* (1985) lleva un epígrafe de Huidobro. Pero da la impresión de que Bedoya no ha reparado en la advertencia del chileno respecto a los horrores de la adjetivación en exceso. Tome el lector cualesquiera poemas de los tres primeros libros y se topará con una