

reseña de una página, como si el trabajo de campo, o la “observación espacial” no hubiera alcanzado para tan importante condimento de la rumba bogotana y desconociendo algo que en alguna ocasión mencionó William Faulkner: en ningún lugar se puede escribir mejor una novela que en un burdel y sobre un burdel. En los casos en que se citan testimonios de informantes, no se sabe quién es, cuándo fue recogido, en qué momento, etc., como queriendo refrendar el planteamiento de anonimato, de no lugar, de sobremodernidad, en el que se satisfacen deseos y se generan relatos, que, según los autores, tiene la rumba. Sin embargo, muchas de esas aseveraciones pueden servir para, en un futuro, desarrollar investigaciones de largo aliento, como la siguiente: “Los rumbiaderos se convierten en pequeñas zonas dentro de la ciudad, fragmentos que guardan reductos de nostalgia de identidades perdidas en los procesos de migración” (pág. 25). Así mismo, las dos categorías de espacios para la rumba: los lugares y los recorridos, como los tipos de rumberos o vampiros: las sirenas y los zombies, al igual que los personajes arquetípicos de la rumba: los de adentro, los de afuera, y los umbrales deben ser objeto de investigaciones sistemáticas, de largo aliento, o cualitativas si se quiere, que analicen y den cuenta de los procesos urbanos propios de la capital y que sirvan de apoyo a políticas y programas que tiendan a mejorar el nivel de los habitantes. Curiosamente, sólo en una ocasión se hace mención de la fatídica hora zanahoria y su principal consecuencia: los amanecederos. Los núcleos considerados como más representativos: la zona rosa, la avenida Primero de Mayo, Venecia, el centro comercial Nutabes y el sector de Suba no son ubicados en un plano de la ciudad, ni se analiza el entorno social, económico y cultural de cada uno de ellos, ni se elaboró, a manera de censo, una lista de la totalidad de rumbiaderos existentes.

El tercer capítulo, “Desde el atrio”, trata de ser más riguroso que

el anterior; da una breve historia, sin fechas, ni contextualización, del avance del fenómeno religioso en Bogotá, y describe ligeramente los fenómenos religiosos (sectas, congregaciones y grupos) recientes, pero sin dar una respuesta satisfactoria al porqué de su surgimiento. La arrogancia en desconocer la bibliografía clásica sobre el tema hace que se quede en el enunciamiento sin profundizar mayor cosa y en tratar de reafirmar los conceptos trabajados por Maffesoli en su libro *El tiempo de las tribus*. Hubiera sido conveniente meterse de lleno en el estudio de una secta (solidaria, apocalíptica, de sanación, de la Nueva Era), de las más de 120 que existen en la capital, y demostrar su funcionamiento como red, como sistema de aldeas, etc. Algo similar podría haberse hecho con las iglesias (santuarios, cooperativas, tradicionales) y muy seguramente se hubiera conseguido un producto definitivamente cualificado y sin tantas elucubraciones, parecimientos e imprecisiones. Las escasas tres páginas dedicadas al templo del Divino Niño del barrio 20 de Julio son clara muestra de la ligereza en la investigación y en el análisis, que no pasa de ser una descripción que cualquier reportero o periodista hubiera hecho con mayor lucimiento. Es inconcebible que se hable de la “transformación” de Richie Ray y del Hare Krishna sin analizar las circunstancias que motivan tales fenómenos. La corta relación sobre la devoción popular al Cementerio Central y algunas de sus tumbas es inferior, en cuanto narración, a algunas crónicas aparecidas hace unos años en cierto diario capitalino. Al igual que en el capítulo anterior, el trabajo de campo, la llamada “observación espacial”, parece que fue muy rápida, muy fugaz, demasiado pobre, quizá por la ambición de ver muchos fenómenos sin ahondar en ninguno. De manera rauda, como todo lo que aparece en el libro, se trata de la Misión Carismática, de la Iglesia Cruzada Cristiana y de otras sectas, que podrían servir como ejemplo para consolidar el planteamiento de la ciudad efímera, pero no

se hace un esfuerzo por ello. Muy tangencialmente se analiza el papel de los medios de comunicación en el fortalecimiento de todos estos fenómenos religiosos, y sólo en una ocasión se menciona a los Estados Unidos, el gran promotor e impulsor de tales grupos que en última instancia son, a la manera que pensaba el olvidado Marx, formas de alienación, opios del pueblo, motivos de distracción, etc.



El cuarto capítulo, “Salida”, es una especie de conclusión de los tres capítulos anteriores.

JOSÉ EDUARDO RUEDA
ENCISO

Construcción en el horizonte

Espacios en blanco

Gustavo Adolfo Garcés

Universidad de Antioquia, Medellín,
2000, 51 págs.

El título de este nuevo libro de Gustavo Adolfo Garcés resulta pertinente a los fines de nuestra lectura. Espacios desprovistos de límites, o miradas, o prejuicios; espacios para ser llenados, en última instancia. Al interior, es la imagen que congrega —por comparación— dos realidades, según reza una definición accesible. El objeto A que quiero comparar y el objeto B que me servirá

de referencia. En resumen, Juan (A) es alto como un álamo (B). O “Juan es un álamo”. O “Juan, el álamo”. Si empezamos a usar B y de inmediato entendemos A, entonces tenemos lo que Carlos Bousoño, creo, denomina una metáfora pura: “Allí viene el Alamo...”, “El Alamo no quiere pagar la consumición de cerveza...”, “Alamo publicó un libro de aforismos”.

La poesía de Garcés, como la de cualquier autor contemporáneo o del pasado, emplea imágenes y metáforas. Sin embargo, de su poética —esto es, de su quehacer, del arte como producción que conjuga una voluntad de forma con un sesgo desestabilizador— podemos decir algo que excede al ámbito de la imagen, sin negarla. Esto lo demuestra claramente *Espacios en blanco*: se trata de la manera como los poemas se construyen desde dicha conjugación inicial, con dos elementos nítidos. El primer poema nos otorga el modelo:

Las estrellas juegan

*la Osa Mayor y el Can Menor
corren como locas
mientras mi perro
mete su hocico frío
entre tus pechos*

*él busca allí su noche
su cielo estrellado*
[*Nocturno*, pág. 9]

Las estrellas juegan en el firmamento de la misma forma que el perro realiza otro tipo de ejercicio lúdico. La argucia, el sencillito truco detrás de las bambalinas, consiste en reconocer que lo que el perro “hace” es la proyección de un deseo distinto y perteneciente a la voz que habla en el poema. De ahí la importancia del adjetivo posesivo (*mi perro*), pues sin esta partícula decisiva el texto perdería su encanto erótico y en este caso, en consecuencia, poético. Por supuesto que hay muchas más cosas en el poema, encomendadas a las palabras *noche* y *estrellas*¹.

Esta manera que tiene el poema de plasmarse, claro está, puede no ser efectiva en otras ocasiones. El

texto *¡Dios mío!* es un ejemplo, si se quiere, de ligereza:

Son las 5 y 30 de la tarde

*nadie parece recordar
que hay que vaciar la noche
en el hueco del día*
[pág. 12]

Acá el sustantivo *hueco* y el verbo *vaciar*, de la mano del *día* y de la *noche*, no pueden, por más que se lo propongan, hacer milagros. La gracia no existe, o nunca se manifiesta, por la obviedad de la situación. Pero la poesía está llena de otros milagros, se busquen o no. Si en *¡Dios mío!* la anticipación —la falta de un giro, una sorpresa— “desarma” el efecto, en *Avechicho* una simple descripción consigue crear una atmósfera preciosa:

*Hace cien años
Gauguin pintó
dos mujeres tahitianas
que recogían frutas*

*el fondo del cuadro
es un bejuco
de flores blancas y moradas
en el que canta un avechicho*
[pág. 37]

Eso es todo. Es suficiente². En otros momentos una levísima observación (*nada hace pensar en plazos o vencimientos*) permite que la conexión se efectúe y se produzca el efecto buscado:

El insecto va de viaje por el
[muro]

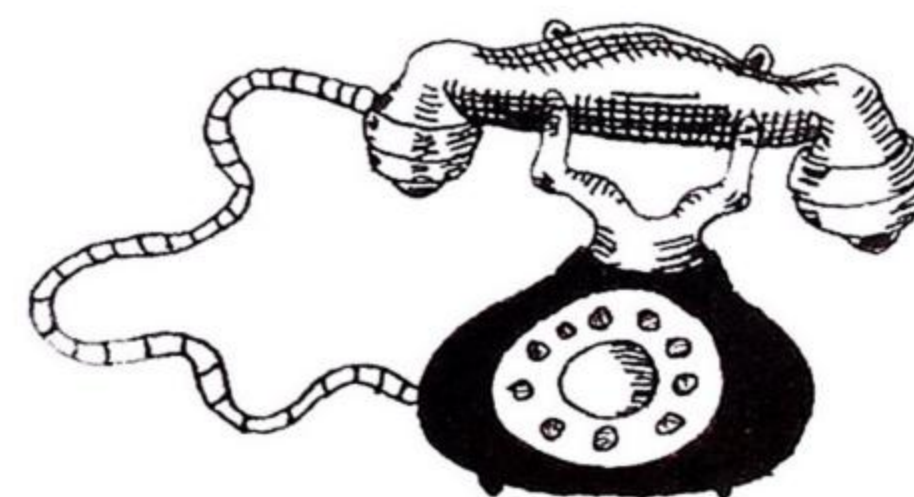
parece que goza de todas sus
[facultades
y no teme ningún peligro]

nada hace pensar en plazos o
[vencimientos]

*dicen que fue larva
y que ha sufrido diversas*
[transformaciones
[*El insecto*, pág. 16]

El verso mencionado introduce otra dimensión (humana, urbana, buro-

crática, insoportable) en el mundo del insecto, a pesar de las transformaciones. Uno podría, a ojos cerrados, citar las fuentes del quehacer de Garcés: la poesía japonesa, el *haikú* invitado a sobrevivir no entre lagunas y lotos, sino en la urbe latinoamericana. Es Matsuo Basho que “corrige”, con humanidad (si es que este término acaso posee aún la connotación de pureza), el *haikú* del discípulo: la libélula roja, con las alas arrancadas, se ha transformado en pimienta... Y el maestro, harto sutil, le concede alas al pimienta y lo transforma en libélula. Leemos en *El cucarrón*: “Alhaja de la tarde // pequeña joya negra / con alas // ¿cómo puede causarte / aprensión?” (pág. 21). Y en *Muchacha* brota, como el sapo en la laguna, la exclamación bogotano-japonesa: “¡ah! el lunar de tu garganta” (pág. 41).



También el desplazamiento funciona. En *Fortaleza* el efecto se logra mediante el recurso de eliminar las huellas que el propio texto propone:

*Para impedirte el paso
tendría que levantar
el puente levadizo*

*siempre
que la excavación fuera*
[profunda
y circundara la fortaleza]

*pero qué hacer sin foso
sin puente
sin castillo*
[pág. 18]

Digamos que ahora G. A. Garcés se encuentra en una situación parecida, pero con puente levantado, foso lleno de caimanes y el castillo invisible de la poesía que ha sido pescada con las palabras en la masa. Ahora

le toca al poeta construir desde los cimientos —a partir de sus espacios en blanco— otra fortaleza. La actual cumplió su cometido pero está sitiada. Encomienda mayor. Mudanza.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Veamos algunos casos en que se cumple esta premisa oculta: en *Fábula* (pág. 10) tenemos aquello que hace la lluvia con las plantas frente a lo que debería hacer el poema; en *Don José Donoso* (pág. 11) el pasaje citado del libro nos obliga, como al protagonista del poema, a una recreación a partir de la lectura; en *Verbo* (pág. 13) las palabras que se buscan conducen a un destino verbal todavía ignorado en el cuerpo "extraliterario"; en *El tiempo* (pág. 17) la reflexión y los comentarios cargan en sí los versos (escritos a intervalos) que transmiten dicha conciencia; en *Un personaje de Arturo Echeverry Mejía* (pág. 25) el abrigo es el encargado de unir imaginariamente al sastre con la muchacha; en *Como un frasco devoto* (pág. 28) así como en *Correspondencia* (pág. 23) los títulos son las claves de las miradas del deseo entre la voz que se expresa y la persona recreada por la ausencia...
2. Pero en el poema *Perro* (pág. 43) deja de funcionar la descripción, o es ofuscada por las repeticiones de versos. Misterios, pues, del mester.

Un leve mandamiento

Espacios en blanco

Gustavo Adolfo Garcés
Editorial Universidad de Antioquia,
Medellín, 2000, 51 págs.

Más allá de las palabras, la música; y más allá de la música, el silencio. No la mudez que está antes de la palabra, sino el callar que la sobrepasa: "No calla quien calla, solamente calla quien no calla", afirma el poeta hispanomusulmán Ibn Arabi. Por fin el poema desemboca en el silencio, la plena presencia en la ausencia: decir sin decir. El poema que se identifica con la totalidad se disuelve en la nada, rango

de inefable beatitud, purificación y acceso a lo absoluto.

La poesía de Gustavo Adolfo Garcés encuentra su esencia en la indecibilidad misma, pero incluso esa indecibilidad está sugerida en el espacio vacío, en el blanco de la página, en ese silencio total esculpido en el borde del papel. En este contexto, no es extraño un título como *Espacios en blanco*, título tomado de un verso de Ezra Pound. La propuesta de Garcés está clara: hay que leer entre líneas, en los espacios diáfanos de la página, porque quizá allí, en esos recodos, en esos intersticios, es donde la poesía respira.

El poema, así entendido, está hecho también de los silencios blancos que rodean a las palabras. Lo que no se dice es tan importante como lo que se dice. Por eso, la afirmación de Mallarmé: "No hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir: esto es un vaso, eso es un papel, aquello es luz, esto es un rostro". Hay que sugerirlas, hay que hacerlas *sospechar*. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por ausencia —en el mágico espacio en blanco de la página— es cuando las cosas realmente están.



La analogía y las correspondencias poéticas nos llevan a exclamar: la poesía actúa por ausencia, nunca se entiende tanto una cosa como cuando se la nombra mediante otra cosa.

MALA ESPINA
Por decir la rosa
sangro y fracaso
con esmero

La poesía en Garcés no es nada más que la lucha por la expresión, llevada a su último extremo: el micropoe-

ma. La lucha por la expresión, en este caso, hace que la literatura tienda a reabsorberse a sí misma. Esa interposición silenciosa, blanca e inexpressable (entre-la-nada), esa no-presencia entre dos actos es el poema.

Esta poesía lleva implícitamente una tarea crítica, autorreflexiva. Entre otras cosas, reniega de la verbosidad, de la palabrería, del hablar demasiado. Cómo no recordar en este punto el *Manifiesto antropófago* de Haroldo de Campos, escrito en 1928, que empieza con un fragmento bíblico en el que el Verbo exclama: "Quien me coma se llenará de mí".

MOSCA MUERTA

*Un verso de hilo fino brillante y
[pegajoso]*

Pese a esta economía verbal, estos poemas no abandonan la anécdota, la parábola, la fábula. Buscan detrás de estas formas clásicas ir hasta el fondo de lo desconocido para encontrar y nombrar algo nuevo.

OBSTINACIÓN

Insiste en la forma

*quiere convertir
una cosa en otra*

*se maltrata
se expone a riesgos*

*hoy está construyendo
un objeto cóncavo
y dice que tiene que flotar*

Ni fácil moralismo, ni decoración, ni sentimentalismo. Visión pura, visión verbal, música del sentido. Estos breves versos apelan al canto interno, no a la música que conocemos, sino a una música que se descubre en el sentido mismo de las cosas que nombra. No se trata de una interiorización de aquello que llamamos "lirismo". Es una búsqueda de una música detrás de la música: poema pulverizado. Por eso el gusto por los fragmentos, las partículas de la frase, los trozos léxicos, las astillas lingüísticas. De ahí la verificación limpia y desnuda de nuestro autor: