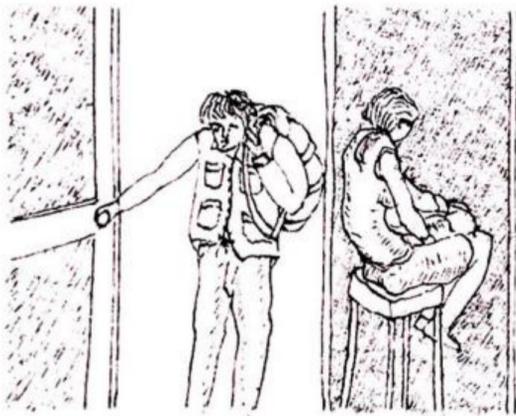


te de clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir *escuchando* los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género”.



Para no mencionar nombres, aquí están todos esos autores, codeándose atrevidamente con Borges, como aquel ganador del premio Nobel al que alguna vez Mutis llamara con toda justicia “pobre diablo” porque su genio “descubrió” que *Cien años de soledad* era un plagio de *La búsqueda de lo absoluto* de Balzac, uno de esos comentarios que sólo demuestran la pobreza de la educación literaria de quien lo hace, el típico razonamiento de quien compara los dos libros que ha leído en su vida sin que ninguno de los dos le haya enseñado a ocultar la mediocridad.

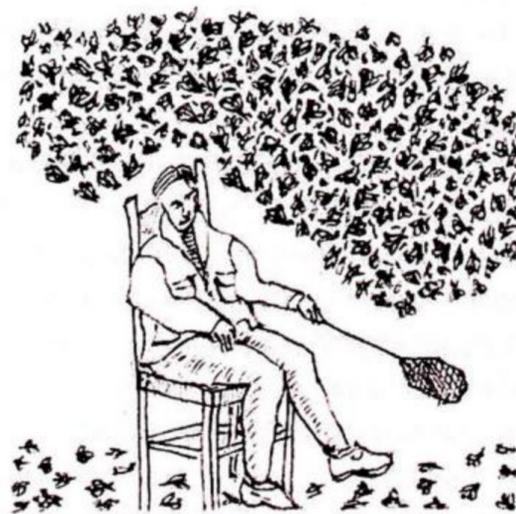
Y es que es esto lo que más se advierte en este libro. Con frecuencia se alude a las grandes diferencias sociales y económicas que hay en el continente. Pero creo, si se me disculpa, que son mucho mayores las literarias. Si para algo me ha servido esta tediosa lectura es para calibrar, a la vuelta del milenio, las diferencias abismales de talento, de educación, de genio, que hay entre

los escritores de América Latina. Con el perdón de los suecos o de quienes se hacen los suecos, ¡cuánto va de un Asturias a un Borges!

A juzgar por las breves biografías que cierran el libro, todos los escritores latinoamericanos de valor han sido autores comprometidos en la lucha social y política, y aunque a la autora nunca le avergüence la literatura “indigenista”, comenta de pronto que “la ausencia de grandilocuencia, la objetividad y la ternura” distancian la obra de Rosario Castellanos de la literatura indigenista... aunque aquélla sea de “gran interés antropológico”. Esto último es lo único que no pongo en duda.

En otra afirmación miope, nos dice que Borges “con el deseo de poner todo en duda llegó incluso a deformar documentos históricos”.

La brevísima biografía de Bryce Echenique comienza diciendo, en memorable extravío: “Durante mucho tiempo su principal preocupación ha sido la diferencia de clases existente en el Perú”. La principal preocupación del peruano, si es que algo le ha preocupado en la vida, que lo dudo, ha sido la de hacer literatura tomando esas diferencias sociales como materia novelable. Pero creo que sobran las refutaciones, porque si un comentario como ése es lo mejor que puede decir un lector acerca de Bryce Echenique, merece seguir leyendo tesis de grado socioantropológicas por el resto de sus días.



La curiosa coedición, entre el Instituto Caro y Cuervo y la Universi-

dad de Salamanca, apenas si es digna de Salamanca, ese ilustre “puerilero del espíritu”, porque “lo que natura no da...” no lo suple una universidad que se jacta de que su más célebre alumno haya sido el bárbaro carnicero Hernán Cortés. Y es que definitivamente esta antología, si demuestra algo, es que, como dijo famosamente Carlos Fuentes, lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc. Pero creo que el Caro y Cuervo se merecía algo más.

Sólo se me ocurre como moraleja de este libro la siguiente: “El que no da para más, hace arte americano”.

LUIS H. ARISTIZÁBAL

Los oscuros soldados del amor no volverán

Todos los amantes son guerreros

Piedad Bonnett

Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1998, 87 págs.

Sabemos que la ausencia del objeto amado atiza el poder creativo del amante. En otras palabras, cuando la pasión tiene un nombre, aunque se adivine el hechizo, siempre acaba pronunciándose poesía. Y en el poema *Oración*, central para entender el laberinto que propone Piedad Bonnett, asistimos a una ceremonia inconfundible:

*Ámame en su manera de llamar
[a la mesa de cuidar
a sus pájaros
en su respiración que me robó
[mi aliento
en su andar por la casa y en sus
[besos cansados
recórreme en su piel sea blanca
[o morena
y abraza mi cintura en su
[cintura
cuando se enturbie el sueño y te
[habite de nuevo la soledad
de siempre*

*Ámala a ella amor con esa sed
[de barco con la que ayer
me amaste
regálale mi olor otórgale a su
[vientre
el vértigo quemante de mi
[hoguera*

*mi soledad con poco se consuela.
[págs. 77-78]*



En este poema se le pide al amado que *lea* el cuerpo de la ausente en el nuevo cuerpo que su deseo recorre. Es decir, que leamos entonces el poema como un eslabón de la larga cadena de la literatura. Para conseguir el toque deseado, la poeta nos propone muchas escenas que ya están —ejes obsesivos— en libros precedentes; presenta un bodegón donde el calor humano se anuncia como un presagio, aunque falta el ojo que ha de juzgarlo *in situ*. En verdad, se ausenta en sucesivos desplazamientos: irse, volver, venir, llegar, aparecer¹. Quedan algunas evidencias: “donde alguien traza signos de amor sobre tu pecho, / a ti que me olvidaste” (pág. 75); “la música infantil del carrito de helados / traza sus signos” (pág. 83). Son detalles de un mundo condenado a la fragilidad. El dios masculino ha muerto en la imagen del padre:

*el olor a pintura como un mar
[silencioso donde el horror
navega mientras el padre
[muere
entre suaves quejidos muere el
[padre
y tú te haces un hombre a fuerza
[de llorar sin una lágrima.
[Diciendo adiós, págs. 33]*

Pero quedan los diferentes dioses convertidos en una atracción insaciable. Al Cristo se le reclama el haberla devuelto a la vida (¿del deseo más profundo?) como a la hija de Jairo, ya que los ojos ahora son (¿o siguen siendo?) “de mujer concupiscente” (pág. 41). La metamorfosis se hallaba en camino desde un comienzo:

*Te veo, desnudo y aún húmedo
[bajo la luz de la lámpara,
como un moderno dios
que se apresta para la
[ceremonia.
[Voyerismo, págs. 17]*

*Y te he amado en la oscura
revelación del verbo como a un
[dios.
[Poema con cita, págs. 23]*

*Ha de ser un dios con entrañas
[de perro, inclemente
y atroz.
[De qué materia, págs. 56]*

*en qué lugar preciso de tus años
Dios te dejó de hablar.
[Conjugaciones, págs. 71]*

Esto en cuanto a la constitución simbólica del libro y su mundo de referencias. Pero si ese dios es plural y ciertamente masculino, la diosa en esta poesía es una sola y se llama Blanca Varela. En los epígrafes de *Todos los amantes son guerreros*, el de Ottavio Rinuccini le otorga su contexto específico; el de Varela, en cambio, define el quehacer formal y metafórico de los poemas. Quien conozca a fondo esa obra reconocerá en muchos textos de Bonnett la marca registrada de la autora de *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de donde proviene la cita: “A ti capaz de desaparecer / de ser atormentado por el fuego / luminoso opaco ruin divino // a ti / fantasma de cada hora / mil veces muerto recién nacido siempre”². El poema en que mejor se ve esta filiación o procedencia es *Bonjour tristesse* (pág. 29) que, a manera de homenaje, es una suerte de recreación de versos y giros expresivos de poemas de

Varela, cuyo estilo se halla más patentado que la obesidad en la pintura de Botero³. Lo interesante aquí, como todo proceso de asimilación consciente, radica en los desafíos. Cuando Bonnett escribe: “en el río tu orina su música amarilla / y la espuma en mis muslos / y en mis muslos la vida / y entre tú y yo las calles” (pág. 29), sabemos que acierta a plenitud en su tarea. En otros momentos, en cambio, la cosa se pone peliaguda. Tendremos que invocar ahora a César Vallejo, de quien Varela aprendió a caminar por lo “popular” sin caer del todo en el abismo de lo cursi, o lo truculento, o la simple *huachafería* (para decirlo con vocablo peruanísimo). Asimismo, Varela supo muy tempranamente eludir los peligros “poéticos” del vals criollo. ¿Cómo? En su propia casa, ya que Serafina Quinteras, su madre, es una reconocida compositora nacional. En dos ocasiones, Bonnett pisa el palito y se hunde en el leve bolero y luego en el bolerazo de cantina con voz aguardentosa:

*y verte es el reloj sin manecillas
el instante impotente
el beso que hoy me das y
[mañana me quitas.
[Agujas, págs. 21]*

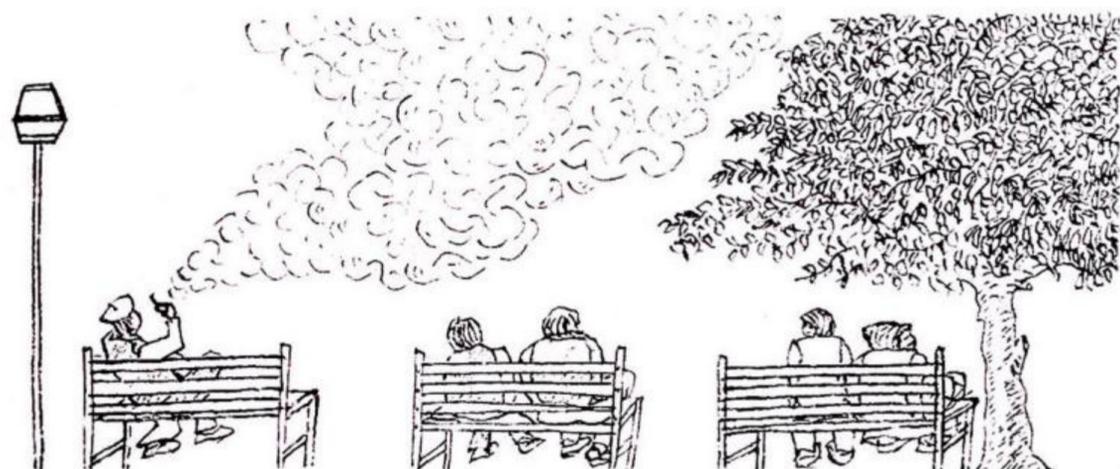
*Yo
que no entiendo de olvidos
quiero romper tu imagen
escupir en tu nombre como un
[perverso hereje.
Pero detrás del índice castigador
[vislumbro
relámpagos de amor. Ah dios de
[ojos de piedra
señor de mis dolores
por ti yo bebo el cáliz de sangre
[hasta las heces.
[Hágase tu voluntad, págs. 42]*

Los mejores momentos de este libro asoman, me parece, en la sutileza. Hay unos cuantos poemas que tienen que ver con la ciudad y los parques (*Verano*, págs. 45; *Taxi*, págs. 51; *De tu mano*, págs. 67; *Cazadora*, págs. 69) y son magníficos soportes que ayudan a ampliar la sencilla filigrana de su talento. Las flores que son inocentes:

semántica interna se reúnen en un poema titulado, claro está, *Tu nombre*. Es uno de los mejores del libro:

Se trata de un hermoso poema de nostalgia o de saudade y el amor aquí se mezcla —no podía ser de otra mane-

1. Así, todo el libro es recorrido, mirada que se extravía, por una sensación de inquietud. Es el irse: “al ver que nos marchábamos” (pág. 31); “yo me despido / y tú eres el que viaja” (pág. 39); “la telaraña enreda sus hilos en mis ojos y otra vez te has marchado” (pág. 51); “de modo más hiriente desde que faltas en mis noches sonámbulas” (pág. 55); “Ahora que ya me he ido amor...” (pág. 77); “permanecí hasta que comenzó a llover y todos se marcharon” (pág. 87). Es el volver y el venir: “Ah, la luna llena que no vimos juntos. / La que hoy vuelve puntual / sola en su cielo” (pág. 31); “Para el día en que vuelvas / ya habré hecho mi aprendizaje...” (pág. 47); “el recuerdo de un barco que viene de ultramar” (pág. 49); “Puerta que abre sus alas en mitad de la noche / ¿y quién / quién viene? [...] Otro vendrá. Ocupará tu lugar se beberá tu aire” (págs. 65-66); “O dejar el deseo entre ropas usadas que heredarán mis hijas / y regresar a ese lugar sin aire/ dejar que se deshaga la piel...” (pág. 69). Es el llegar, aparecer: “Y cuando llegas tú hasta mi estación / llueve y no hay nadie” (pág. 39); “y entonces apareces // no / no vienes de fuera del aire” (pág. 51); “Y en una esquina una muchacha espera a un hombre que no llega...” (pág. 63).
2. El poema es *Nadie sabe mis cosas*, y lo cito por la edición de *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1983* (México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 88).
3. Véanse, por ejemplo, en *Canto villano*, los poemas *Valses* (págs. 79-85), *Monsieur Monod no sabe cantar* (págs. 139-142) y *Malevitch en su ventana* (págs. 159-160).
4. Cf. *Obra poética* (Buenos Aires, Corregidor, 1975, págs. 191 y 185, respectivamente); ambos pertenecen a *Cólera buey* (1965 y 1971).
5. Cf. *Bonjour tristesse* ([traducción de Noel Clarasó], Buenos Aires, José Janes, editor, 1956, pág. 11). El poema de Eluard figura de epígrafe: “Adiós tristeza / Buenos días tristeza / Inscrita estás en las rayas del techo / Inscrita estás en los ojos amados / No eres la miseria exactamente / Pues los labios más tristes te anuncian / Con una sonrisa / Buenos días tristeza / Amor de los cuerpos amables / Poder del amor / De donde surge la amabilidad / Como un monstruo sin cuerpo / Cabeza decepcionada / Tristeza rostro bello”
6. Y las variantes: “ahora paso mi mano sobre el envés de las hojas y sé leer su alfabeto” (pág. 13); “cuando escribo tu sexo cuatro letras” (pág. 25); “Todo el viernes acaba de entrar por la ventana / borrando las vocales de mi libro” (pág. 75).



Cuando el dolor ha triturado ya
 [el último hueso
 de mi noche
 y sólo habla el silencio al
 [corazón insomne que hila
 y deshila penas y
 [memorias
 viene tu nombre hasta mi cuarto
 [a oscuras.
 Con un galope seco viene tu
 [nombre abriendo
 un camino entre nieblas
 instaurando sus voces sus
 [redobles
 sus erres que retumban como un
 [grito de guerra
 su bronco acento de campana
 [rota.
 Tu nombre es tantas cosas:
 el recuerdo de un barco que
 [viene de ultramar y sus
 tercos marinos
 el fuego entre la piedra
 gota roja
 que va tiñendo la pared del alba.
 En él puede escucharse la voz
 [de los que creen
 con mística implacable y fe
 [colérica.
 Pero es también dulzura tu
 [nombre
 muro blanco donde mi mano
 [traza los signos
 del sosiego
 lugar donde recuesto mi cabeza.
 Entre tu nombre y tú sin
 [embargo un silencio
 una grieta nocturna donde
 [anidan los pájaros.
 [pág. 49]

ra— con la poética. La lucha es con el recuerdo, la evocación de un nombre que no es revelado en su condición humana, aunque sí lo reconocemos de inmediato por sus rastros en ese “muro blanco” donde la mano, se dice, “traza los signos del sosiego”. ¿Cuáles signos? Los de la pertenencia, por más que ésta sea un silencio todavía, una grieta nocturna “donde anidan los pájaros”. Puede ser una sutileza extrema, pero los hilos que en los primeros versos apuntan a la posible vuelta de un Odiseo quizá menos heroico también apuntan a otro tipo de guerra con la tradición, representada por las frases “galope seco” y “campana rota” y que son más nerudianas que las caracolas. Es aquí donde se está definiendo el problema del nombrar, y me apresuro a decir que la referencia pudo ser otra y que Neruda carece en estos poemas de la importancia expresiva que sí tiene Blanca Varela. Pero hay que llamar la atención sobre ese dilema escondido, la calidad de lucha a otro nivel. Se podría decir que por una razón bien clara estos amantes son guerreros: la poesía se lo exige así a Piedad Bonnett. El guerrero ausente que tendría que volver mostrará, acaso, el rostro de un poema y sus armas serían estrictamente metafóricas. Pero es la experiencia de fondo, la secreta, la de mayor congoja. Por solitaria, por bella. La que su tiempo guarda.

EDGAR O'HARA
 Universidad de Washington
 (Seattle)