

nistas destacados; tuvo antepasadas de bel canto en el siglo XIX samario, y su prima Digna Cabas Henríquez, descendiente de esclava martiniqueña, fue la gran bailadora de ritmos negros durante todo el siglo XX cienaguero. Y todavía hay más para el viajero que se aventure por estos mares.

El autor muestra que, en consonancia con sus antecedentes y al contrario de los músicos campesinos, Buitrago tuvo alguna escolaridad (hasta tercero de bachillerato) y, aunque careció de educación formal en música, mostró desde niño su sensibilidad musical tocando cajas y cantando; aprovechando que una de sus hermanas tenía novio músico, el pequeño Guillermo aprendió a tocar guitarra observando la digitación del cuñado en la sala de la casa. También al contrario de los músicos campesinos, y apoyado en un medio social propicio por su efervescencia económica, Buitrago complementó su vocación musical con una importante labor cultural: teatro, locución, jingles y publicidad cantada (pionero en esto), incluso llegó a editar cancioneros y revistas musicales con textos suyos. Pudo consolidar el oficio musical en su natal Ciénaga, primera economía de enclave que tuvo el país, con su prosperidad bananera en permanente demanda de fiestas, con su trova bohemia y guitarrera y sus emisoras con radioteatro.

En 1946 viajó a Barranquilla para tocar en el radioteatro de la Emisora Atlántico y en el Barrio Chino en sus días de gloria, "una especie de ciudadela con enormes cabarets, pero cabarets de lujo [...] donde había buen decorado, donde había orquesta de planta, pasillos alfombrados, jardines interiores y exteriores" (pág. 180); se inició así una meteórica carrera que lo convirtió en el primer ídolo de masas que tuvo la industria fonográfica colombiana. Grabó algunas canciones que no eran suyas y alrededor de las cuales se ha magnificado la supuesta intención de robo: las susceptibilidades en torno a este tema, leídas casi cincuenta años después, se muestran exageradas, cuando no parroquia-

nas. En cambio, es más importante decir que valorizó la música del Magdalena Grande como nadie antes y que, aunque esto no lo toca el libro, Buitrago sedujo a este país como nadie antes ni después: un costeño considerado cundiboyacense, antioqueño, valluno, no solo admirado sino asimilado e imitado, tantas canciones y corrientes musicales interioranas calcadas en su gracia, el tejido nacional ensayado con números inmortales como *Compae Heliodoro* y *La piña madura*, tanto músico que hizo fama y fortuna apoyado en su estilo, tanto pastuso que anda por ahí soñando con la reencarnación de Buitrago. En sus páginas desfilan algunos de sus antecedentes (Eulalio Meléndez y Andrés Paz Barros) y sus compañeros de bohemia, muchos datos ligados al origen de sus canciones y los grandes de la música cienaguera de otros tiempos (Chámber, por supuesto, el Niño Postán, Bovea, Ángel Fontanilla, el pueblviejero Esteban Montaña, Dámaso Hernández, la Ritmo Costeño Jazz Band, donde tocaba maracas y cantaba Carlos Julio Martínez Almarales, el inmortal "Rosita" de los cocos, y muchos más).



Vinculado primero al sello Odeón, de Argentina, y luego a Discos Fuentes, Buitrago conectó el folclor subregional al mercado con un estilo telúrico y moderno al mismo tiempo, donde la riqueza de la propuesta era definitiva para abrirle el espacio a la poco conocida música del Magdalena Grande: se necesitaba ese "algo especial" contenido en su guitarra y su talento impresionante para capturar la imaginación de todo el país. Buitrago abrió las puertas por donde entraron Escalona, Pacho Rada y

hasta García Márquez. Este país está en mora de agradecerle, no el haber compuesto o no, sino el haber impuesto el canto del nuevo país, de la Colombia moderna que surgió y ha venido surgiendo: *La víspera de año nuevo*, *La varita de caña* o ese embrujador *Toño Miranda en el Valle* que todavía hace cosquillas en la piel sesenta años después.

A partir de libros como éste, se hace posible escribir la biografía de uno de los músicos más importantes y queridos del país. Para terminar una nota negativa: el libro no se consigue en librerías, y queda demostrado que una cosa es una disquera y otra es una editorial. Pero tiene la fuerza de una tambora a medianoche en la orilla del mar, en esas playas mágicas de Ciénaga.

ADOLFO GONZÁLEZ
HENRÍQUEZ
Departamento de Sociología,
Universidad del Atlántico

En las guaridas del lenguaje

No es más que la vida

Piedad Bonnett

Arango Editores, Bogotá, 1998,
120 págs.

En el prefacio de esta antología de su obra, Piedad Bonnett señala algo que, en apariencia redundante, apunta a zonas oscuras de la palabra:

he escogido una organización regida por lo temático, la misma que ha impuesto una organización tripartita a casi todos mis libros. Pienso que de esta manera se logra una articulación con mayor sentido, y más reveladora de las imposiciones secretas que han dictado estos versos. [pág. 7]

Así, pues, resulta tremendamente motivadora esta distribución de poemas (no se indican las fuentes, lo que

la vuelve más enigmática), porque los poemas empiezan a comportarse de otra manera, los sentidos se multiplican en direcciones no previstas en la ubicación original (en cada uno de los cuatro libros de la autora). Y, claro está, el volumen que leemos adquiere su propia repercusión y ofrece sus minucias, algunas novedosas y otras ya detectadas o intuitas en los libros independientes. Esta antología funciona, entonces, como las cajas chinas o las muñecas rusas. Digamos, además, que la poeta bien pudo haberle puesto de título *No es más que la muerte*, pues hasta tal extremo están unidos ambos conceptos en el libro. Y esto demuestra cómo el placer estético puede ir más allá de aquello que proclama el mismo texto, como ocurría a fines de los años setenta cuando medio mundo en Latinoamérica bailaba al son de *Pedro Navaja*, la canción de Willie Colón y Rubén Blades del disco *Siembra*. Uno bailaba, sí, pero la historia que se narraba no era como para bailar, ni mucho menos. Pero la vida (o la muerte) en el caso del arte no es más que cuestión de intensidad de una forma en un rincón del tiempo (pongámonos salseros, pues). Una frase puede arruinar un poema, lo mismo que un punto muy inocente pero igual a un bicho aplastado en la página.

El problema central que este libro se plantea es la comunicación, o su rostro más severo: la imposibilidad de lograr una fluidez entre los seres. De hecho no estamos ante una poética que le carga, ni mucho menos, las tintas al optimismo. Los mediadores, que podrían ser Dios o las cartas del Tarot, conducen a un callejón sin salida. El primero "me ha dado solícito mis gafas y mi pluma" para en seguida "soñar mi muerte" (pág. 49); el segundo ayuda a cerciorarnos de la tarea implacable de la muerte: "Pero somos oscuros / somos sombras, / y la vida es apenas un puñado de gestos" (*Tarot*, pág. 59). La medida de esta situación la da el poema *Del reino de este mundo* (pág. 55), tan desesperanzador como una copita de cianuro:

*Hablo
de la muchacha que tiene el
[rostro desfigurado por el fuego
y los senos erguidos y dulces
[como dos ventanas con luz,
del niño ciego al que su madre
[describe un color
inventando palabras,
del beso leporino jamás dado,
de las manos que no llegaron a
[saber que la llovizna
es tibia como el cuello de
[un pájaro,
del idiota que mira el ataúd
[donde será enterrado su padre.
Hablo de Dios, perfecto como
[un círculo, y todopoderoso
y justo y sabio.*



La vida está a la vuelta de hoja, como se dice. Pero se trata de un diálogo de formas vacías, simulación de esplendores. En verdad, "caminamos sombríos / sabiendo que el mesero escupe en nuestro plato, / que el profesor calumnia a su colega / y la enfermera / maldice al desahuciado y le sonríe" (*Ocurre*, pág. 53). La comunicación, si existe, es parcial o fragmentaria, como en el caso del ciego que toca la superficie de las cosas, pero no puede mirar el cielo, que "a otros les pertenece" (*Guía de ciegos*, pág. 75). De pronto los olores constituyen una forma de relación con ese mundo que a fuerza de opresivo se vuelve cotidiano¹. Los olores lo transforman en un recuerdo tolerable:

*busco un olor de axila, un olor a
[piel húmeda,
un olor extraviado que perviva.
[Casa vacía, pág. 17]*

*En el aire hay olor a col hervida
y detrás de la ropa que aporrea
[la piedra
un canto de mujer abre la noche.
[Soledades, pág. 41]*

*... cielo que tendré que aprender
[de memoria
para llevarlo conmigo a donde
[sea.
Mi muerte con su olor y sin tu
[mano.
[Canción para mañana, pág. 49]*

*Tenía techo el mundo entonces
y un olor a humo de leña.
Íbamos recibiendo la vida a
[cucharadas,
amorosa sopa de letras donde
[íbamos leyendo
la secreta consigna de los días.
[pág. 103]*

*Huele a la piel rayada de los
[tigres,
a orquídea que se abre,
al humus que comienza a
[oscurecer la lluvia.
[Señales, pág. 111]*

En este mundo de incomunicaciones constantes, ni siquiera la muerte parecería una liberación sino una sorpresa, una condena, un accidente moral. El yo-tú de la lírica es una invención, una cómoda argucia para provocar al lenguaje. Y eso que en la poesía de Bonnett es de un lirismo absoluto. Pero opera allí donde el lirismo y la irritación personal se juntan por condena o destino natural. Y lo que en otros poetas produciría una efusión de reclamos políticos y sociales, en Piedad Bonnett la palabra se transforma en una sugerente acusación, sin el índice en alto. Esta poesía del lirismo absoluto asevera que uno puede seguir *per secula seculorum* en el yo-tú, y el problema no sería nunca temático sino de intención formal.

Otro elemento de esta poética es su cualidad nocturna: la noche a veces como protección o escondite, a veces como peligro o soledad, quizá inspiradora en alguna ocasión. Rigor de muerte, inconfundible: la segunda sección, por ejemplo, que da

título al libro, es un monumento a la muerte, siempre "agazapada" (pág. 47) en la noche y sus variantes². Es la paciente compañera del deseo y el lenguaje:

*Mi noche de blasfemias y de
[lágrimas.
[Asedio, pág. 11]*

*En mi hogar devastado se hizo
[trizas el día,
pero en mi eterna noche aún
[arde el fuego.
[Saqueo, pág. 13]*

*La noche, oscura loba, golpea
[las ventanas
con una lluvia airada.
[...]
Noche inmensa.
Noche sin bordes como un mar
[eterno.
[Nocturno, pág. 15]*

*En noches de aluminio turbios
[sueños me
engañan, mi piel nace en
[incendios...
[Casa vacía, pág. 17]*

*... y me arrullo
en las noches y me canto
[canciones para espantar el
[miedo...
[Ahora que ya no soy más
joven, pág. 33]*

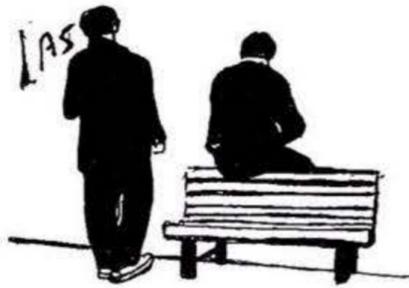
*mientras como una red sin
[agujeros
nos envuelve la noche por los
[cuatro costados.
[Soledades, pág. 41]*

*Sin una sola luz ni un solo ruido
un barco cruza el agua nocturna
[de mi infancia...
[Ración diaria, pág. 79]*

Estas noches conducen a dos ritos de iniciación. El primero corresponde al de la niña que "oye" tras una puerta los ruidos de un encuentro sexual (sea o no la escena primaria de la que hablaba Freud):

*Frente a la enorme puerta te
[detenías.*

*La noche te apretaba los riñones
y un agua clara y tibia corría
[hacia tus pies.
Había luz en las rendijas, voces
apagadas, secretas; torpes ruidos
que no debías oír. Quizá ese
[pedregoso
suspirar fuera llanto. Quédate
[allí en cuclillas,
silenciosa. No tiembles.
Pronto pasarás esta puerta. Para
[siempre.
[pág. 99]*



El otro poema, por obra de un espejo, nos conduce a la carne sufriente que revive la angustia del erotismo: la pasión como imagen de la marca anticipada de la muerte. Terrible condición la humana, insoportables las ansias del cuerpo. Y no hay un término medio tampoco cuando el final está dentro de uno:

*Empotrado en la noche de la
[alcoba,
el espejo
tiene la lucidez de los oráculos.
Sobre la superficie de su luna
la muchacha desnuda
va escribiendo los signos del
[deseo.
Abre a sus aguas duras los
[muslos, y en la sombra
del reflejo se busca, sorprendida.
Sobre el seno, como un pequeño
[oprobio,
brilla una cicatriz. Y pareciera
que en su mórbida carne
[adolescente
la muerte hubiera dado su
[primer dentellada.
[La cicatriz en el espejo, pág.
107]*

En los cuatro libros de Bonnett hallamos varias de estas presencias, aunque otras se reclamen con mayor importancia, como en el caso del sue-

ño (que no se deja percibir tanto en *No es más que la vida*) y la luminosidad, a despecho de la poética nocturna que acabamos de establecer.

En *De círculo y ceniza* (1989) el olor cumple una función dominante, pero también el sol y la luz, la piel y el espejo, el color azul³. *Nadie en casa* (1994), por su lado, aumenta la cantidad de color azul; y la luz y el sol gravitan enormemente, así como la piel, los olores y Dios⁴. *El hilo de los días* (1995) deja de lado la piel, pero en cambio se mantienen la luz y el sol (disminuye casi a cero el azul), y el miedo se asoma más que en los dos libros precedentes⁵. Finalmente, *Ese animal triste* (1996) multiplica las referencias a piel, luz y sol; vuelve el azul (unido quizá al violeta), y el miedo reina⁶. Todo esto para extender lo que la poeta postula en la presentación respecto de su antología (espejo de una asumida existencia de palabras). En los cuatro libros se cruzan muchas procedencias y asoman, por ejemplo, insospechadas obsesiones que en *No es más que la vida* ceden terreno a una distribución racional que muestra en el fondo un subterráneo simbolismo: el triángulo cristiano con Dios padre en la arista superior y los dos subalternos —sabiduría y cuerpo escarnecido— en las puntas de la base. No es más que la vida, ciertamente. No es más que la dura efusión de la lengua que la nombra en su llaga. Y la seguirá nombrando, hasta que de pronto se cuele una dicha inesperada que la arrebatte.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Me refiero específicamente a la "domesticidad" asumida: "nubes domésticas" (pág. 27), "muerte doméstica" (pág. 59), "doméstico afán" (pág. 93), "doméstico cielo" (pág. 103).
2. Oscuridad y sombras: "¿Qué poderoso cataclismo, / qué oscura y sistemática tarea / nos dejó a la intemperie sufriendo viento y lluvia?" (pág. 103); "inventando postigos, puertas, nombres, / construí una verdad hecha de sombras" (pág. 83); "cruzando el mar de sombras y de miedo" (pág. 91); "milagro que hacían las manos en la sombra" (pág. 95); "Por

las habitaciones frescas de sombra / erró con una furia ebria..." (pág. 97); "Pero tu voz subía, / como una lluvia inversa tu voz subía a buscarme / hasta mi oscuro centro aún sin nombre, / hasta el umbral de sombra donde era luz mi madre" (pág. 110).

3. Cito por *De círculo y ceniza* (Bogotá, 2.^a ed., 1996). Cf. las apariciones de olor (págs. 5, 11, 18, 20, 34, 35, 37, 42, 45, 46, 48, 52, 53). Véanse también las de Dios y sucedáneos (iglesia, catedrales, blasfemias y curas) en las págs. 1, 10, 14, 17, 22, 25, 31, 36, 42, 44 y 47.
4. Véase en *Nadie en casa* (Bogotá, Guberek, 1994) la función ampliada de los olores (págs. 8, 14, 19, 30, 38, 45, 48, 51, 54, 62, 63, 70) y de Dios (págs. 8-9, 16, 18, 19, 23, 25, 27, 32, 37, 41, 45, 47, 81, más los epígrafes en 22 y 23).
5. Véase en *El hilo de los días* (Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1995) cómo decrecen el olor (págs. 21, 27, 35, 39, 49) y también Dios (págs. 17, 19, 21, 77, 83).
6. Véase en *Ese animal triste* (Bogotá, Norma, 1996) la disminución tajante de olores (págs. 53, 77) aunque Dios mantiene intacto su ascendiente gracias a los ángeles, una cruz, sacerdotes y oración (págs. 15, 19, 21, 41, 69, 72, 77, 79).

A pedido del público

Poetas en su tinta

Andrea Bulla, Yirama Castaño, Gustavo Adolfo Garcés, Fernando Herrera Gómez, Fernando Linero. Ilustraciones de Darío Villegas. Presentación de Jaime García Maffla. Organización de Estados Iberoamericanos, Bogotá, 1999, s. p.

La vanguardia del siglo XX (¡cómo nos resulta ahora incómodo referirnos al siglo anterior!) estableció unas nuevas pautas de acercamiento al poema, en muchos casos separando al texto de los lectores, apoyándolo en la ilogicidad y el absurdo con una voluntad de ocultamiento. En otros casos, como el de Huidobro y su creacionismo, la visión poética no debía impedir la traducción y por eso la imagen creacionista (en verdad el único poeta de este ismo fue su padre, cultor y practicante) puede ser "vaciada" o trasladada a otras lenguas sin problema. Así lo quiso el poeta de *El espejo de agua*. Como

bien sabemos, poco a poco las vanguardias empezaron a mostrarse tan retóricas como cualesquiera "colibríes decadentes", al decir de José Asunción. Y a la larga todo termina siendo absorbido por el sistema, que en este caso se llamaría comprensión de lo que está sucediendo: la asimilación de los significados... Las piruetas de esos iracundos rebeldes de la palabra de las primeras décadas del siglo que pasó terminaron siendo también piezas del gran museo de la tradición.



A mediados del siglo XIX, en una desafiante actitud contra las nociones de 'progreso' y 'ciencia' instauradas por el positivismo europeo, los prerrafaelistas ingleses decidieron volver a los talleres de artesanía, a la impresión manual de libros (ejemplares únicos), para oponerse a la masificación que estaba ya viniendo a todo vapor. Pues bien: en los últimos suspiros del siglo XX hemos visto unas prácticas similares en algún sentido a los *happenings* de las décadas de los cincuenta y de los sesenta; pero esta vez no se hallan emparentadas con las artes plásticas, sino con la expresión poética. Es un intento, pues, de acercar las palabras al público, a los oyentes; volver, en última instancia, a la ilusión de participar en una comunidad. Todo esto, por supuesto, no se explicaría sin el despliegue fabuloso del sistema de computadoras y su adyacencia. En Seattle, para dar un ejemplo al calce, tres muchachas se reúnen en un

café (el *locus amenus* puede variar) para crear poemas in situ, y esto significa ahí mismo, en máquinas de escribir "antiguas": una Remington Rand de 1948, una Underwood, una Brother Opus. En esto consiste el pasatiempo verbal: sentir el olor fresco de la nueva cinta en la máquina, la punzante realidad de las viejas teclas a punto de quebrarse, la campanita invisible que indica el abismo del margen o la sensación de cambiar el papel y tal vez cortarse la yema del dedo en ese trajín de mundo precomputacional. Y es que estas muchachas del grupo llamado "The Typing Explosion" ("el tipeo explosivo", digámoslo con variante metafórica) van más allá: se disfrazan de secretarias de esos años, rodeándose además de bocinas de bicicleta, silbatos y lápices. El cliente debe proveer el tema en una tarjeta (de las antiguas fichas bibliográficas) y seguir con atención el "desenvolvimiento" del poema: una de las escritoras lo empieza y después del verso inicial o de varios, o quizá una estrofa completa, hace sonar su bocina y la hoja pasa a la siguiente escritora, y así. Para casos de falta de inspiración temática, las muchachas ofrecen una suma de trescientos títulos de poemas posibles ("Tú nunca fuiste mi favorito", "La colcha rosada y brillante", "Tres personas besándose", "Por qué los niños comen tierra", que suena a personaje de García Márquez). En resumidas cuentas, es un *cadáver exquisito* pero sin mucho surrealismo de por medio. Pero mientras la tercera está entrando en acción, la primera ya recibió la siguiente solicitud —una elegía, una oda humorística, en fin— y el proceso es simultáneo. Este cauce verbal o "lenguaje mecanografiado" implica que el público ha de participar de una manera precisa y cumpliendo el reglamento: no puede intervenir ni dar consejos, ni acercarse demasiado a las mecanógrafas ni, osadía completa, llegar a tocar una de las máquinas. A la vez, y mientras las trabajadoras piensan sus versos o escogen mentalmente sus palabras, ocurre que otras ideas pueden aparecer. Entonces entre