

relacionados con algunas festividades específicas, especialmente aquellas religiosas de Carnaval, San Juan, Corpus Christi y Navidad, entre otras.

Para la elaboración de su trabajo, Londoño utiliza fuentes diferentes. Por un lado, una larga experiencia como bailarín y director de grupos de danza, la cual, infortunadamente para este trabajo, no lo desliga del paternalismo ni de la visión romántica de la cultura popular que caracterizan los estudios de sus principales autores básicos: Guillermo Abadía, Octavio Marulanda, Jacinto Jaramillo y Harry Davidson. Por otra parte, usa menciones literarias a bailes y danzas contenidas en fuentes literarias y costumbristas y en última instancia —la más valiosa y las menos numerosas (tan solo tres)— que son entrevistas de viajes de campo de investigación a Barranquilla, Girardota (Antioquia) y Buenaventura. La información obtenida es, pues, bastante heterogénea, presenta problemas metodológicos esenciales y resulta muy difícil de utilizar para la pretendida elaboración de teorías acerca del origen y desarrollo de los bailes mencionados.

Otro aspecto esencial del libro es el relativo a sus representaciones gráficas de los pasos y figuras de los bailes, mal llamadas “planimetrías” (término perteneciente a la topografía), también denominadas “planigrafías” en otros intentos de descripción de bailes<sup>1</sup>. Las representaciones de Londoño resultan muy rudimentarias, si se comparan con aquellas que se hubieran obtenido al utilizar la notación Laban o labanotación, que no sólo se refiere a los movimientos de

los pies sino que incorpora una descripción de otros movimientos del cuerpo de quien baila. Este no es el único sistema de representación, puesto que en la actualidad se trabaja en perfeccionar otros, aunque la labanotación se halla muy difundida en el mundo<sup>2</sup>.

El aspecto musical es el otro elemento fundamental del trabajo y resulta también —junto con el de la metodología— bastante deficiente. Ninguna de las transcripciones musicales tiene indicada su fuente; es decir, la grabación de la cual se extrajo. La inclusión de obras de José Barros, Lucho Bermúdez, Alejandro Wills, Luis Ariel Rey, Alberto Urdaneta, Emilio Sierra y otros, manifiesta una notoria ausencia de criterio de selección. Tomando sólo dos ejemplos, ni la *Guabina chiquinquireña* de Urdaneta ni el *Galerón llanero* de Wills tienen realmente nada que ver con los bailes tradicionales de Boyacá ni de los Llanos. Lo que se conoce como *guabina* en Boyacá y Santander y los *golpes recios* bailados en toda la región llanera son totalmente ajenos a la estructura rítmica y melódica y formal de las piezas mencionadas, ambas producto de ambientes urbanos. Sin embargo, volviendo a la única información de primera mano que posee el libro (es decir, las entrevistas y viajes de campo) resultan valiosas las transcripciones de las *vuel-tas*, *shiotis*, *monos* y *congós*, entre otras. Vale la pena mencionar aquí cómo la información presentada en el libro resulta bastante inexacta cuando se aleja de su contenido inmediato, que es la descripción de los bailes. El “*siotis*” o “*shiotis*” es el *chotis* español

o el *Schottisch* alemán. Es absurdo considerarlo un baile del siglo XVIII en Antioquia (pág. 69), cuando se sabe que solo comenzó a popularizarse en España y América durante la segunda mitad del siglo pasado<sup>3</sup>.

El trabajo de Londoño acusa problemas de orden metodológico, de uso de fuentes, de falta de información, pero su problema básico es el criterio (o ausencia de él) con que presenta y elabora sus conceptos. No encuentro posible que con trabajos así se pueda llegar al objetivo fundamental que plantea, según sus palabras: desarrollar “un arte nacional con sello de identidad en el mundo” (pág. iii).

EGBERTO BERMUDEZ

<sup>1</sup> Por ejemplo, en Darío Torregro y otros, “La danza del caimán, A Contratiempo, núm. 2, octubre de 1987, págs. 84-90.

<sup>2</sup> Este sistema se ha tratado de introducir en Colombia en un artículo elaborado en México y publicado por la mencionada revista. Cf. A Contratiempo, núm. 1, junio de 1987, págs. 18-21.

<sup>3</sup> Es interesante ver que esta información figura en la obra de Harry Davidson, *Diccionario folclórico de Colombia*, Bogotá, Banco de la República, 1970, t. II, págs. 179-180, citada pero, al parecer, poco consultada por Londoño. Para una versión musical diferente, cf. Elkin Pérez y otros, “El siotis antioqueño”, en A Contratiempo, núm. 3, febrero de 1988, págs. 71-72.

## Tosquedad de diez años

Erosión

Adolfo Chaparro Amaya

Ediciones Arbol de Tinta, Bogotá, 1988

El entusiasmo deriva en lo incierto. Viene esta idea en glosa a los versos de un joven poeta, su libro *Erosión*, y su nombre Adolfo Chaparro Amaya, libro que se presenta al lector como un compendio de los poemas escritos



entre 1977 y 1988. Tiene varias secciones, entre las cuales sobresalen las dedicadas (y encontradas) a Oriente y Occidente, a la mujer y a (esas otras mujeres) las guitarras. Un epigrafe de José Lezama Lima, que dice:

*Esa es nuestra morada  
La pureza que se recibe  
Y la siniestra semilla que se hunde*

Cuanto ahora puede decirse es, inicialmente, que los poemas demuestran una creación continua y, ciertamente, apasionada; y luego, que son más los propósitos que las realizaciones. Un calificativo: "expresión desgarrada", aunque por juvenil y ciertamente ingenua, que anuncia un párrafo de la contraportada: "En la tormenta la expresión poética abunda y válida es en cuanto concita pero es el poema el que resiste los viajes y la brújula los centros donde el espíritu quiere la armonía recóndita y necesaria para musicalizar la vida y deshilar laberintos". Como en el párrafo transcrito, lo que dicen los versos es equivoco, no obstante ser la fuerza su primera virtud.

Quiero consignar mi creencia en el sistema de las generaciones, siendo este libro muestra del trabajo, la sensibilidad y el horizonte de la que más recientemente ha saltado al escenario de la creación poética en Colombia. No lo tomo como paradigma, aunque sí como señal, y ésta es del desencanto real, casi de una agonía que impone una pregunta: ¿Hay un olvido de lo que es el poema como ente primero del lenguaje, como estructura de arte, como contagio de la emoción por las palabras y de la expresión por la emoción? Plasmar directamente pensamientos, estados de ánimo, anécdotas, imaginaciones o imágenes no es ni el poema ni la poesía, aunque haya una auténtica —como en este caso— cercanía a ella.

Los versos de Chaparro Amaya no son fáciles (tampoco difíciles) sino casi ajenos voluntariamente a la lectura:

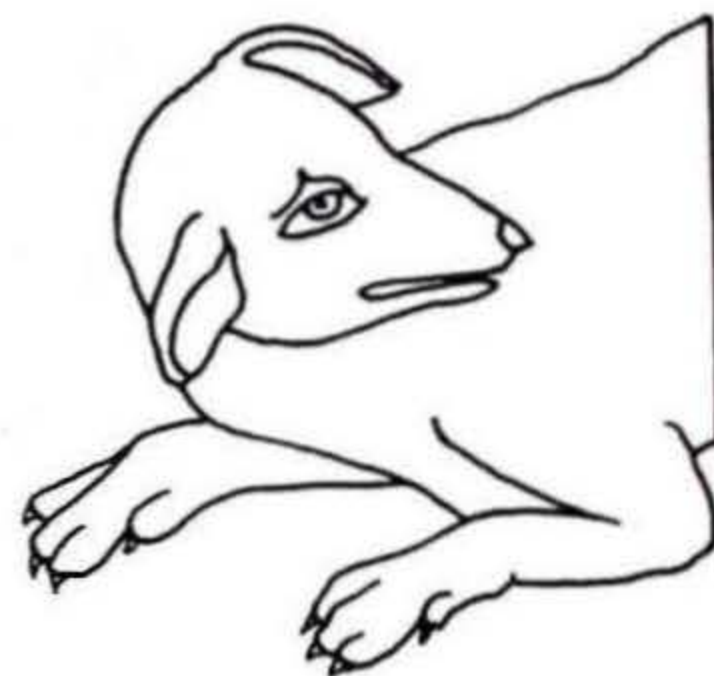
*La paroxística es el arte de  
tronchar el cristal  
con el soplo trenzado de los  
cuerpos*

*palpar lentamente las peripe-  
cias del misterio  
adivinar los caracteres del libro  
vivo  
impreso en miméticos pétalos  
de tiempo  
Sin reparos abrí los laberintos  
de esta turbia pasión anacoreta  
decliné mi fastidio uteral  
erosionado por esa mirada suya  
distante, intransigente,  
enfascada en un vacío tramposo  
donde se cuecen fogosos  
ventarrones  
inhalados por el festín que ofrece  
mi corazón de paja a sus  
designios.*

El entusiasmo deriva en la equívocación, como de buenas intenciones está hecho el camino que lleva al infierno. Una construcción verbal no es una estructura verbal, aunque aquí la inicial postura es presenciar el misterio, buscar lo misterioso (donde habitan el caos y lo ancestral) y elevarlo casi hasta lo magnífico. Hay poemas que quieren trajinar con cierta sabiduría ancestral, citando nombres del mito y la leyenda, contactos con la oscuridad como en el recuadro "Extracto a las instrucciones de un vidente en el año 1944":

1. — *Quemar los naipes.*
2. — *Descifrar el cielo.*
3. — *Entrar las espaldas.*
4. — *Cruzar rampante los circuitos svásticos.*
5. — *Vaciar el golem sin romperlo, como un huevo.*
6. — *Apagar la vigilante mirada sin mirarla  
y ya, frente a frente,  
en los interludios del sínodo inclemente*
7. — *Secretar en los oídos del Führer  
las órdenes precisas  
para explorar su propio monasterio.*

En la ciencia de la poesía hay dos términos: *intención* y *ejecución*, que cuando coinciden hacen al poeta. Claro es que en este caso no hay tal coincidencia. Hay afán. Poemas que quisieran agredir casi físicamente con cosas como alusiones al demonio, a



zonas bajas de la existencia, que no son las del dolor sino las de la miseria, en gesto que por locuaz acaba en inocuo, imágenes que recuerdan ciertas lecturas juveniles como (lo traigo a cuento sin relación) *El lobo estepario*, afán de esoterismo y de exorcismo, casi alucinación y huida de la vida, aunque —valga la verdad— están la urgencia y los lazos cordiales, como en el poema que abre el libro, *maestro*:

*¿Si un recipiente vuelca  
—con intención—  
el zumo de su trama  
y trastoca los hilos  
apelmazados en fusión innata,  
cuál es el matiz genérico  
que revela las matrices  
donde el motor inamovible  
diseña la inocencia  
en su inicial impulso ironizada?*

Poesía, digamos, tosca, la de este poemario que consigna diez años de labor; más irracional que subjetiva, más desmedida que contenida, a pesar de la laudable confianza en la vía del verso para descifrar la vida; más agresiva que rebelde y más cargada que despojada. Por lo dicho, he pensado en el tema de las generaciones, no tanto en cuanto a su recepción del pasado como en cuanto a su legado al porvenir.

Esta, la obra consignada en *Erosión*, en uno de cuyos versos dice: "Antes de salir he de cancelar los odres donde bebió sin tasa mi soledad tirana", tal vez concilie amor y destrucción. Invasora o invadida, se presenta finalmente como literaria en



su deseo de expresar lo exhausto, dentro de sentimientos y motivos que claramente son también literarios.

JAIME GARCÍA MAFFLA

## Un espejo en el diván

**Ilusiones y erecciones**

Fernando Garavito

Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1989

De título elocuente, este libro de Fernando Garavito es el intento de exponer ante el público a un sujeto, desmantelando el edificio narcisista con ironía y rencor. La edición —casi de lujo— promete mucho. En la contratapa hay una foto que merece ser analizada. Un personaje nos da la espalda y sólo vemos parte de su calvicie (misma tonsura de párroco); su postura —contra una pared blanca— es la del arrepentido, avergonzado o castigado. O la de quien pretende tal vez ocultar lo que está haciendo allí, con esas manos que no muestra, en su afán de dramatizar las ilusiones y erecciones de la cubierta. En todo caso, lo que sí nos muestra el libro es un recorrido por una poética que cabría casi toda en este fragmento:

*Yo soy número uno en todo  
no ha habido —no hay— no  
habrá  
sujeto de mayor potencia sexual  
que yo  
una vez hice eyacular diecisiete  
veces consecutivas  
a una empleada doméstica  
[...]  
tal como ustedes me ven  
joven —buen mozo— inteligente  
genial diría yo  
irresistible  
con una verga de padre y señor  
mío  
que las colegialas adivinan de  
lejos  
a pesar de que yo trato de di-  
simular al máximo*

Este fragmento *no* pertenece al libro de Garavito. Es de Nicanor Parra. El poema completo, titulado *Como les iba diciendo*, apareció por primera vez en un libro de retratos de escritores hispanoamericanos<sup>1</sup>. Sin embargo, es la manera más sencilla de probar que gran parte de *Ilusiones y erecciones*, con su propósito de escandalizar, rinde homenaje a la retórica de don Nica. Es más: las cuatro secciones del libro de Garavito son muy distintas. Las dos primeras, prescindibles por completo, llevan el emblema parriano, aunque nos servirán para examinar otras señales de esta poética. Una constatación inicial es la búsqueda de un vocabulario:

*Estoy cansado de leer poemas  
que nunca escriben la palabra  
tripas.*

*Yo resucito la palabra tripas.*

[La flauta mágica, pág. 9]

*Deja salir una palabra al aire,  
la palabra amapola, por ejemplo.*

[Prisión, pág. 13]

La primera cita, que nos remite a Mozart, nos remitirá también a Bergman en otras partes del libro. Pero sólo en contadas ocasiones alcanza esta poesía a raspar ese convenio con lo trascendental que es tan de Bergman. El problema de los poemas de Garavito es que tratan de domar distintos códigos, como veremos. Y entonces el lector no sabe a qué atenerse:

*Lector de Dante como no se  
nota,  
no hice nada por la poesía:  
que ella se defienda como pueda  
[...]*

*¿La poesía es un oficio serio?*

*La poesía es un oficio serio.*

*¡La poesía es un oficio serio!*

[Sonata de otoño, pág. 47]

El divorcio entre lo jocoso y la responsabilidad salta a la vista constantemente. Garavito no ha conseguido la pareja perfecta —cosa que a Parra le sale de la manga— entre la humorada y lo sublime. Este yo poético que

alardea con fogosidad (*Buscaremos la antimoral*, pág. 52) se debate entre la escritura como masturbación y defecación (lo que no tiene nada de malo) y la autocomplacencia verbal (cuyo inconveniente es la *mimesis*, el estancamiento). Recojamos, pues, las piezas del rompecabezas:

*ex campeón de peso mosca, ex  
agente de aduanas,  
masturbador en las salas de  
cine...*

[El huevo y la serpiente, pág. 11]

*Hacerme el hara-kiri en plena  
fiesta,  
acariciarme largamente solo...*

[Juegos de verano, pág. 19]

*y yo en mi mano labios  
mi erecta lanza alegre*

[Pasión, pág. 30]

*más allá del sordo único ser que  
se bifurca  
aúlla se fatiga se masturba*

[El habitante, pág. 37]

*un solo ser se habla se  
masturba  
se hace el amor se adora se  
conversa*

[Los comulgantes, pág. 34]

¿Hasta qué punto estas *confesiones* del sujeto poético (directas o en tercera persona) son las que dan luz acerca de otras menos voluntarias? ¿Adónde conduce el *desnudamiento*? Sigámosle la pista:

