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 irremediablemente 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, irremediablemente 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, trajinar 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 constraste, 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

sobrepoblación de calificativos¹. De este rasgo veamos tres ejemplos:

ocuparse de la vida y de la muerte del amor y sus accidentadas vías

insistir en nombrar posibles marcas el tiempo siempre fugaz y el espacio enrarecido

casi siempre demasiado terca es la poesía un cuerpo deleznable de un poder mágico que aunque bello se hunde

[Cuerpo o palabra incendiada, pág. 37 —subrayados míos] MOMIA URBANA

Las dimensiones de su nuevo espacio están definidas por el silencio de los suyos desmemoriados y fríos por las voces propias cada vez más frágiles en su garganta perdidos esfuerzos de afirmación en la debilidad y el vacío

Por los mismo ojos ahora fijos en la sorpresa aplazada sostenida por esperanzas vítreas momificadas y huecas

por el abandono compartido por la caravana urbana varada en el puro centro de moles de cemento y ruido y humo

[Protocolo de la vida o pedal fantasma, pág. 49 —subrayados. míos]

BREGA

desciende al infierno de los perdidos peatones para auscultar las reservas de la ciudad sin nombre es su aventura el destino de una gesta para otro canto metamorfosis de gastados floripondios e inocuas faunas

cadáveres con ojos filo en punta se defienden de la imprevisión absoluta que genera la muchedumbre ebullición altamente secreta de unos y otros días dificil ciudad perdida en la niebla de sus vapores

[Aprender a aprehender, pág. 23 —subrayados míos]

Este primer elemento (polo negativo) lo habría aligerado el autor con un par de opciones: 1) meter tijeretazo y desplumar adjetivos o 2) recurrir al diccionario y complicar el vocabulario para densificar la monotonía. Y es que leer los poemas de Bedoya es como almorzar todos los días en McDo-

nald's o Burger King. ¿Quién recordaría o extrañaría esa "comida"? (excepto, claro, los pobres gringos que desconocen lo que es bueno al paladar y son capaces de engullir piedras con tal que estén salpicadas de ketchup.) La metáfora culinaria sirve otra vez a la poesía (ya lo cantaba el goloso Lezama), porque a la larga, después de la lectura de estos tres libros, uno acaba olvidándose de los poemas de Bedoya. Y hasta puede ocurrir que uno se olvide que ya los había olvidado (esto suena a García Márquez, pero qué importa) y vuelva a leerlos como la primera vez y otra vuelta. (Si el hecho de dejar impertérrito al lector es una virtud, a estos poemas les pertenece).



El segundo elemento domina los tres libros de tal forma que un poema, extraído del conjunto, nos deja también impávidos. Esta sería una cualidad de otro nivel en otro poeta. Pienso en las poesías verticales del Roberto Juárroz y al toque añado que no me simpatizan (Quico -el del Chavodixit) ni me emocionan un ápice (con el perdón de mi pata Mario Jursich). Pero definitivamente detrás de esos poemas hay un poeta2. No es el caso de los libros de Bedoya, lamento decirlo. Y acá podría insistir en que los libros iniciales de un poeta estar verdes o maduros, y ello no importaría tanto si después el poeta se destapa con un libro de la gran pepa (o si los libros poéticamente "crudos" pertenecen a un momento vital) o intensifica la precoz madurez. Por ejemplo, Destierro (1961) y David (1962), de Antonio Cisneros, son poemarios que sólo pueden juzgarse a la luz de Comentarios reales (1964), el libro que le valió el premio nacional de poesía del Perú a un escritor que sólo tenía veintidós años. Y en ese libro de Cisneros recuerdo un poema que habla de los científicos o estrategas militares (o algo así) que acuden a reuniones con la Bomba en sus maletines y el mundo depende de si aprietan un botón (o algo asá). Obviamente, es uno de los poemas flojos del libro. Y lo recordé el otro día precisamente porque iba en el ómnibus a la universidad, acá en Austin (Texas), y leía un poema de Luis Iván Bedoya y en la radio pasaban una vieja canción de Johnny Rivers: Secret Agent Man. El poema de Bedoya:

> de la mano de nadie el hombre a solas salta a la otra orilla del tiempo entre tanto se busca al hombre del futuro ensayando transbordadores para todo

[Cuerpo o palabra..., pág. 33]

Es un poema que no desentonaría, digamos, en el libro de un joven de 20; pero en el de un adulto de 37 (poéticamente hablando) suena a canción a gogó para la misa.

Esto nos permite acceder a otro elemento de esta poesía. Es la vieja noción de separar la palabra (como entidad) del cuerpo, o la "poesía" de la "vida", para entonces largarse a la cantaleta de por qué la palabra es incapaz de atrapar a la vida y su secuela. El tópico tiene la edad del caldo de pollo. El asunto es cómo expresarlo en el aquí y ahora, donde las papas queman.

Al margen de que los títulos de los dos siguientes libros de Bedoya son como para salir corriendo: Protocolo de la vida o pedal fantasma (1985), Aprender a aprehender (1986). Y también los títulos de algunos poemas: Beso en el valle del mundo, Banquete de flores, Vida ebria, Mecanismo fantasma, Protocolo humano, Tautologia terrenal, Momia urbana (todos de Protocolo...). Ejemplos sobran.

² Lo interesante de Juárroz, a mi juicio, es que su poesía se encuentra en sus ensayos y en el espléndido libro de conversaciones con Guillermo Boido. De esta manera todas las tiradas de *Poesía vertical* son exploraciones ensayísticas en verso que intentarían llevar a cabo o afirmar lo que ya ha sido conseguido en prosa.



Y hablando de quemar, indicaré que Bedoya echa mano del lugar común. Para abreviar la cosa, basta con decir que la metáfora de la poesía como fuego (encender, llama, incandescencia, humo, ceniza, consumirse) copa y asfixia estos libros. Ejemplo a la mano:

POETICA

investigación detectivesca en torno a la estructura de la vida es la

poesía son tan oscuras sus líneas como

las gentes de repente desaparecen todas las pistas

se construye refinado plan y pronto en llamas

se dibujan las palabras como anillos de humo

nada deja escapar sus secretos indicios

ellos se toman con fuerte miedo de la mano

[Protocolo de..., pág. 29]

El tercer libro intensifica esta característica hasta el punto de desorientar a un lector que particularmente respeto³. Y lleva un epígrafe de Ludwig Wittgenstein, que ya pasó a ser una de las Siete Plagas Literario—Filosóficas Europeas que desde hace unos años agarran casa, como las termitas, en casa ajena. Explico de inmediato que ni Wittgenstein ni las seis restantes plagas tienen la culpa, sino aquellos que esperan que con la protección de

una cita (mismo Colgate Anticaries) sus palabras brillarán como joyas4;

Por fin arribamos a Canto a pulso. Ya el título constituye un avance, o alejamiento de los otros libros. Nos encontramos con una relación, interesante, de experiencias que estaban escondidas entre imágenes y adjetivos. Estos últimos han disminuido, o están camuflados por la nueva distribución de los versos, escalonados o reducidos a una sola palabra. (Habría que señalar de paso que los dos poemas "concretos" les darían infartos seguidos a Pignatari y a los hermanos Campos).

Cada poema quiere ser un comentario o expansión temática de las citas de poetas de lengua inglesa. (En algunos casos las citas bastan y sobra el comentario). El camino más razonable (por intuitivo) habría sido el hallazgo de una analogía (experiencia, frase, disparate) que fuera "explicada" por el epígrafe y no al revés. Claro que éste no llega a ser un defecto continuo en Canto a pulso, pero el lector se pregunta si en verdad son necesarias todas las citas. ¿O es que los poemas no podrían sostenerse por sí solos? Las citas parecen los lazos o moños de colores que coronan un regalo regularón con envoltura idem.

A pesar de "independizarse" de los libros anteriores, las sorpresas abundan: "tropa de payasos/ abandona sus máscaras/ comienzan los disparos del siglo/ muchos aviones cayendo" (págs. 35-36). Estos versos hacen pensar en el

epígrafe de Vicente Huidobro del primer libro: "El cielo está esperando un aeroplano Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra". El cordón umbilical perdura. Y todavía no logra apartarse del concepto de poesía como fuego. En *Proveedor de poesía*:

> llega y se encienden las luces puede adivinarse en los labios de todos [...]

> Todo es así lo mismo en el carnaval de las diferencias traza el dibujo de las articulaciones de un puñado de seres en su constelación incendiada [pág. 57 subrayados míos]

Y luego en Elementos:

bajo el cuerpo de estos signos se diluyen uno a uno los elementos de la ciudad que habita

explosión de cenizas

[...]

y se secan las savias en los campos y los huesos de las aves olvidan sus alas

y las palabras se calcinan contra el aire

[pág. 59] —subrayados míos)

- Ver la reseña de Aprender a aprehender que publicara James T. Alstrum en Estudios Colombianos (núm. 5, 1987, pág 45). Allí se lee: "Con este libro de poesía Luis Iván Bedoya ha hecho un aporte valioso a la más reciente poesía colombiana y ha extendido un reto paradigmático hacia otros poetas nacionales que no se arriesgan a tocar a fondo la esencia del más reflexivo y medular de los géneros literarios". Definitivamente, Jim Alstrum y yo leemos libros distintos. O, como dice el argot futbolístico, cada uno está viendo su partido.
- Las plagas restantes serían P. Celan, C. Cavafis, E.M. Cioran, J. Derrida, R. Barthes y...se aceptan sugerencias. (Hay, por supuesto, gratísimas excepciones. Sobre el buen uso poético de Wittgenstein, recuerdo una sección del libro Memoria del tigre, del mexicano Eduardo Lizalde).

Por otro lado, para que el lector no piense que estos son los únicos fomentadores de mala poesía en Hispanoamérica, propongo una lista de motivos extraliterarios de nuestro continente que han sido y son materia de homenajes, diatribas y por tanto (con poquísimas excepciones) escasa inspiración: La Mano de la Cía/ El Día de la Madre/ El Guerrillero Heroico/ El asesinato de Salvador Allende/ Los Golpes Militares/ El Feminismo.

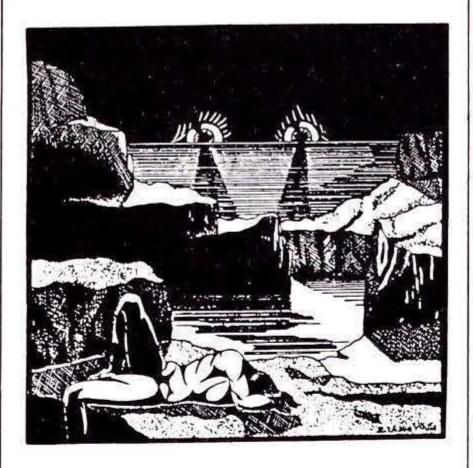
¿Cuál es el problema de la repetición? ¿Qué hay de malo en conquistar una simbología? Nada malo, por cierto; siempre y cuando la repetición deslice un sentido o sugiera una intención que no parezcan fijados de antemano. Y en los libros de Bedoya esta programación poética salta a la vista. Por eso Canto a pulso gana en una libertad expresiva que, como todas, presenta sus dificultades. El fenómeno contrario —la espontaneidad — también tiene un precio. Un poema -Cantocomienza bien: "desnudos/ sentados los dos/ a la orilla de la cama/ tomando cerveza/ cálida/ escena de amor/ tan rico tu cuerpo/ tus ojos/ tristes estrellas de amor...". Después de esta calistenia viene el meollo: "...pero ahora la separación/ millas// de regreso de carnales fantasías/ mientras llueve afuera/ escucho/ I'll still be in love/ imagino/ llamadas telefónicas/ ¿qué se puede hacer? I am miserables / lost without you...". Y se prepara el remate final: "...gasto los días/ reconstruyendo tu rostro/ el timbre de tu voz/ las formas de tu espalda/ el calor de tu pecho...". Bonito, ¿verdad? Mesurado pero intenso. Y de pronto, como para separarse del conglomerado de imágenes de los libros anteriores, como para huir tal vez de una delicadeza precedente, se quiebra el encanto y se pasa a la desfachatez. El lirismo del poema se va literalmente al cacho: "...ahora mi pene crece/ se levanta/ naturalmente" (págs. 47-48). Es como si Mario Andretti, en la punta y a quinientos metros de la meta, abriera la puerta del carro y se tirara de pura emoción.

Creo que el último poema del libro — Caja de autorretratos — habla indirectamente de esta cuestión:

proyectarse en el reflejo neutro de su rostro cambia de gestos una y otra vez hasta agotar los que ejercitó generoso para espantar la monotonía de sus días agota las armas y su combate está a punto de terminar en tregua o armisticio (pág. 69)

Agotar, ejercitarse, reflejo neutro. Todas "viejas y nuevas faenas" con el instrumento a punto. Y no falla tanto el pulso como el repertorio. Cosa de elección, que no de las musas.

EDGAR O'HARA



Desde el panal del alma

Golosina de sal Helí Ramírez Universidad de Antioquia, Medellín, 1988

En la contraportada de este libro de Helí Ramírez, leemos: "[...] tanto la visión como la experiencia del lenguaje se hacen aún más extremas". Con ello los editores quieren llamar la atención sobre una obra que se reclama del "mundo del extramuro".

A partir de estas indicaciones un lector con básicos prejuicios (literarios, se entiende) se interesaría en medir, con igual criterio, semejantes logros. ¿Experiencias extremas de lenguaje? Uno tropieza con la imposibilidad de establecer respecto a qué o a quiénes se consolidaría lo que se predica. De entrada cualquiera puede alterar las consonantes y juntar o cortar palabras, de modo que un poema que empezaría: "¿Quién se bebe la alegría de gor...rra? No yo/ Que no bebo y si bebo no es de pega. / No les dejo levantar cabeza en mí a las/ Oraciones del tarjetero que nos/Trajeron en naves a la raíz de mi sangre...", más bien haga su debut expresivo de la siguiente manera:

> ¿Qui en ze veve la halegria de gor...rra? No llo/ Que no vevo y ci vevo no ez de pega.

> No lez dejo leban tar ca be sa en mi a laz

> Horasionez del tar je te ro que noz

Tralleron en nabes a la rais de mi zan gre ¹. La pregunta más simple es: ¿Por qué unos poemas presentan esas alteraciones gráficas y otros no? (¿Es que también la prosodia está metida en la colada?)

La segunda pregunta es más compleja: ¿Por qué esa alteración precisamente? En el caso archiconocido de la jota impuesta en su escritura por Juan Ramón Jiménez, existe una razón. Y también en el caso del cambio de la representación de los sonidos qu (por k), o la conjunción y (por i), hay un juego fonético de por medio, muy en boga durante las vanguardias en la década del veinte al treinta. Y eso para no llegar a Rayuela, donde Cortázar puso la trampa en la que cayeron las palomitas con tardía vocación de revolucionarios de la palabra.

En este sentido el libro de Helí Ramírez no le ofrece al lector respuesta alguna (o pista). Estos juegos recuerdan, entonces, los papelitos donde los colegiales apuntan los resúmenes de la lección para copiar de ellos—si se puede— durante el examen. (En el Perú se llamaban "comprimidos" y uno los complicaba sintáctica y gráficamente —como hace Helí Ramírez— para evitar las sospechas del profesor o hacer más difícil el desciframiento). ¿Sería este el "extremo" del que hablan los editores de Golosina de sal?

La tercera pregunta tiene que ver con la construcción en verso. ¿No habrían quedado mejor los poemas en forma de breves crónicas? El verso de Ramírez no pasa de ser prosa recortada. Esta es una tendencia que impuso el lado menos interesante del nadaísmo (para ejemplo, la obra en verso de Gonzalo Arango). Algunos buenos momentos del libro de Ramírez semejan ecos de las baladas de Mario Rivero, aunque este sea otro cantar². Y

Jardín (pág. 119). El procedimiento se repite en otros poemas: Hofendida de zu edad (pág. 13), Laba y haplancha (pág. 17), Merienda zolitaria (pág. 33), Zelemoto a la bida (pág. 39), Uerto (pág. 47), Triángulo de belaz (pág. 73), La noche ez un merengue (pág. 129), Ezmeraldaza rojaz (pág. 167), En un paceo a Sizneroz (pág. 177).

Por ejemplo, los poemas con personajes ya presentados en el primer verso: "El vecino de la cuadra..." (pág. 27), "Don Jaime T. experto albañil..." (pág. 29), "La vida de Manuel Francisco Dos Santos..." (pág. 31). "A Monra vuen amigo jenerozo..." (pág. 33), entre otros.