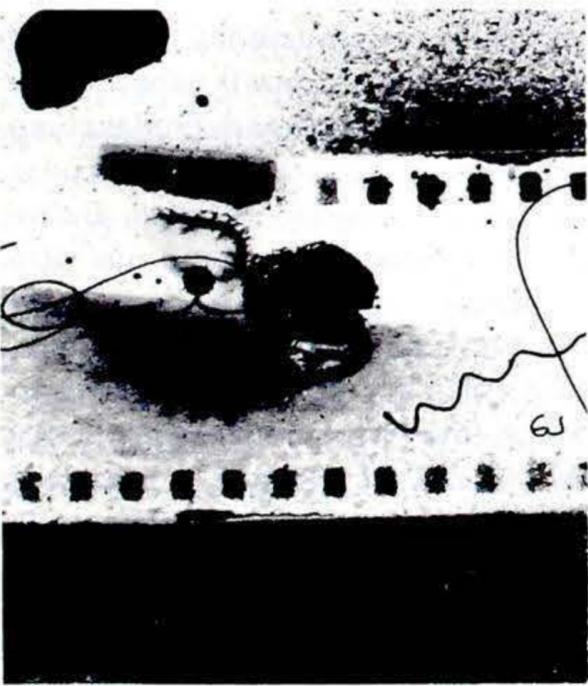


cada uno a su modo, el gasto inútil de palabras e imágenes. Por eso la mínima desviación puede considerarse un tropiezo que en cualquier otro poeta pasaría inadvertido. Es el riesgo de una poética que no tolera el exceso, pues cualquier palabra *de más* adquiere dimensiones inusitadas, se vuelve un tumorcito canceroso que habría que extirpar al saque. Lo digo por un poema en el que me parece descubrir la sombra de la radiografía. Se titula *Acerca del niño nacido en la casa de putas*, y no es difícil percatarse de que la situación poética ya es problemática. ¿Qué vendrá después de un título semejante? Otro poeta se despacharía cuatro docenas de versos para "recrear el ambiente" y todo eso. Pero Arango necesita solamente seis versos: "Y si en la casa de putas nace un niño// y si los hombres/ cuando acaban de desvestirse/ para fornicar, en la noche, // lo oyen llorar al fondo de la casa/ o de su corazón vacío". Este último verso se le coló no sé cómo al poeta, pues al final ganaría muchísimo sin ese toque de sentimentalismo de parroquia o de párrafo de Blasco Ibáñez.



Algún lector podría creer que a *Cantiga* (que me agrada sobremediana, como se habrá notado) le estoy encontrando a la fuerza un defecto. Muy por el contrario, mi observación no hace más que rendirle pleitesía y ratifica que se trata de un libro estupendo. Y si al mejor cazador se le escapa la liebre, ¿por qué a J. M. Arango no se le pudo inmiscuir un

tono piadoso cuando menos lo esperaba? ¿O sí? Que otro gallo cante su cumbia, entonces.

EDGAR O'HARA

Señales del limbo

De la nostalgia para atrás

Liliana Cadavid

Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1987.

De sobra sabemos que leer un libro de poemas *no* es tan sólo leer los poemas. A esta menuda sabiduría pertenecen, digamos, los colores que empleó en sus primerizos libros el papá de Platero y también la experimentación con el blanco de la página (los silencios musicales) de Mallarmé.

En la solapa de la cubierta del libro de Liliana Cadavid —*De la nostalgia para atrás*— nos enteramos sobre la tempranísima vocación de la autora, los premios recibidos y la edición en 1985 de *Desviación y ensueño*. Y el (la) anónimo (a) informante indica que éste contiene poemas "para adultos". Cruzo los dedos y confieso mi perplejidad. No pretendo debatir acerca del vapuleado género literario "para niños", tema sobre el que otros opinan con mayor autoridad. Recuerdo una divertidísima crónica de García Márquez acerca de un concurso de cuentos escritos por niños (del que fue jurado) y las conclusiones maliciosas a las que llegaba. Pero creo que para el caso de nuestra reseña es conveniente enlazar ambos conceptos al entrar en *De la nostalgia para atrás*.

Este libro no sería, pues, ni para adultos ni para niños (depende de qué adultos y de qué poesía, claro). Y me explico: son los poemas de una adolescencia, con todas sus ventajas (ímpetu, candor, devoción) y desventajas (apresuramiento, desatino, bobe- ría). Ni el cielo ni el infierno. Más bien ese limbo que delimitan una sintaxis y una visión del mundo particu-

lares (los alemanes tienen una palabra o palabreja para esto, pero evitemos la pedantería).

Creo que esta situación es debida a la historia personal de la autora en el manejo de las palabras. A veces, no sé, conviene empezar a escribir poesía a los veinte años (aunque uno aprenda los palotes en kínder o transición) porque así la poesía *no* llega a convertirse del todo en el refugio de la crisis de la pubertad.

Con otras artes sucede lo contrario. Casi todos los violinistas manosearon de niños ese instrumento endemoniadamente arisco. O casi todos los pintores han pintarrajeado de mocosos las paredes de su cuarto. Por cierto que también los padres influyen. El premio al niño-víctima es para el pobre y complicadito Mozart. El premio al niño-suertudo es para Picasso, que tuvo una maravillosa relación con su padre y que, por otras razones, usó el apellido materno.

Generalmente la precocidad en poesía provoca cierta clase de estancamiento, no sólo afectivo sino verbal. Como en todo, también aquí hay excepciones. Es el caso de un escritor (pongo escritor porque se trata de un ensayista inteligente y de muy buena prosa) que no mencionaré porque los chismosos pueden acudir al libro de Harry Belevan: *Escuchando tras la puerta* (Barcelona, Tusquets, 1975). Allí, en el primer cuento, el narrador alude a este personaje de carne y hueso con un epíteto implacable: "Shirley Temple de la poesía peruana". Desde su consagración (a los doce años) reprimió sus afectos —sospecho— porque racionalmente deseó ser un poeta (no tanto como los chicos normales quieren ser bomberos). El problema es que cada vez que ha intentado escribir poesía ni siquiera le sale espuma ni se encebolla, como confesaba con orgullo el cholo Vallejo. Tal vez es demasiado inteligente (sería un buen político) y tiene muy buena opinión de sí mismo y de su escritura, que él considera altamente poética y que para mí es tan jugosa como la piedra pómez. Lo cual demuestra que el intelectualismo en exceso también perjudica la creación.



Volvamos, entonces, a los poemas de Cadavid para señalar tres aspectos fundamentales. En primer lugar descubrimos algunos elementos que constituyen la armazón del —llámemoslo así— aliento poético. Observará el lector que con frecuencia se habla del sueño: “En cambio hay un camino que presiento, / antes de andar y sigo y sueño y canto” (pág. 31); “. . . me meto en las cobijas y me pongo a soñar . . .” (pág. 77); “Caes en lo profundo . . . En un sueño sin límites / en un vacío de sueños incontables!” (pág. 105). Es una posibilidad de escapatoria que expresa la voz de los poemas y que a grandes rasgos se podría definir de acuerdo con los viajes que emprende y con el intento de establecerse (alguien diría: “encontrarse”) definitivamente.

Este soñar tiene que ver con la escritura. En (*Viaje nocturno* leemos: “Yo me soñé un país alucinado . . . / Un país inventado por las ansias sublimes / Donde todos los seres deambulan en éxtasis. // Donde los que llegaban se tendían con los árboles / en danzas misteriosas y en extraños compases. / Donde todos los verbos conjugaban los pronombres” (pág. 41). Pero en la práctica poética no bastan estos deseos. Se trata de conseguir que sea el lenguaje quien sueñe a sus anchas. Sólo el afán de libertad del Yo poético se expresa aquí, mediante un íntimo anhelo integrado a otra noción que le es necesaria. ¿Cuál? La locura. Bastan dos ocasiones: el poema *Desdea soy* (“Yo, Desdea la loca, piso las calles. / Rompo mi boca loca bajo la noche . . .” (pág. 11) y su eco

en otro texto, *Delirio continuado del enigma* (“Una mujer sonríe, sola allá en mis tristezas / una loca me mira y yo soy esa loca. / Al ritmo de un enigma mi vida gira loca / y la dulce locura me corona la boca” (pág. 39), para intuir que la *otredad* es la vestimenta de un mismo afán. Y éste, valgan verdades, responde a un erotismo sublimado. Al respecto, ¿qué diría el mal pensado de Sigmund de los consejos que en el poema *Tiempos de piel y árboles!* le da esta voz a su hermana?

Luego, Tea, toca el alma del árbol! Pon tu lengua en el alma del árbol! (PARA QUE SEPAS, TEA, A QUE SABEN LAS ALMAS DE LOS ARBOLES) . . . ¿Sabes? Es ¡Húmeda! Y luego . . . coge un poco de corteza. Cierra los ojos otra vez y tócalo, y siéntelo y recórrelo, como si hicieras el amor con él! [pág. 120].

Cualquier idea de límites está unida a la de transgresión. Y si no ha quedado en claro lo que indiqué sobre la función del sueño y el erotismo, vale la pena citar un fragmento más, dirigido también a Tea:

Como quien se acomoda en un vestido, nos metimos en nuestra propia imagen que encajó con un extraño sonido como de vidrio roto. Tal vez rompimos el espejo, tal vez cruzamos del ser al no ser . . . Tal vez cruzamos lo invisible . . . Tal vez despertamos nuestro sueño o soñamos nuestro despertar . . . Tal vez nunca saldremos de la extraña puerta . . . Tal vez la puerta se cerró a nuestras espaldas para siempre.

— *¿Quieres venir? ¿Quieres entrar aunque no salgas nunca?*
— *¡Bueno!* (pág. 87).

Esto nos lleva al segundo aspecto. ¿Cuáles son las autoridades poéticas del libro? Se cita a León de Greiff (págs. 9, 33, 41), a Huidobro (págs. 37, 134), a Lorca (pág. 121), pero cabe la siguiente inquietud: ¿cómo han sido leídos o asimilados estos poetas? Desgraciadamente, parece que ocupan el sitio de la mera referencia. Es decir, pudieron ser otros en lugar de

ellos. No hay nada en los poemas de Cadavid que nos haga pensar en resonancias, fructíferas o no. Y esto resalta más cuando se observa el tipo de puntuación que tienen la mayoría de los poemas. De ningún modo diría que se trata de una voluntaria ruptura de reglas, sino que en estas páginas campea el descuido y *no* existe vigilancia poética alguna. En el poema *Canto del astro ciego y de la espera temerosa* la puntuación es antojadiza sin necesidad o por absoluto desdén. Y en *Carta a mi perro* vemos que hay atisbos de coartada, ya que en verdad se trata de una perra (pero, en fin, titularlo “carta a mi perra” no es muy alentador, ¿verdad?). Pero si ese fue el razonamiento para que el título diga una cosa y el poema la cambie o la explique mejor, ¿por qué no le puso otro título para conseguir una ambigüedad de significado? (Podando, por supuesto, aquello de “boxer bonita”, “canina alma canela”, etc.).

Como el libro tiene secuencias (cartas y fechas), al leerlo recordaba por momentos la inocencia de los diarios de algunas amigas de la época de colegio. Diarios o “almas escritas” que ellas cargaban consigo a la playa y la matinée y donde anotaban, al influjo de las emociones, cada frase que se les cruzaba por la cabeza y que eran automáticamente definidas como “poemas” o “pensamientos”. Todas las chicas del barrio tenían su diario. Y la mayoría —salvo una que otra excepción— no atinaba a establecer (para provecho propio) la obvia relación entre la forma de esa escritura (en los niveles gramatical y poético) y las clases de castellano y literatura que simultáneamente llevaban en la escuela. En fin de cuentas, ninguna estaba en desacuerdo, pues opinaban que dichas clases eran odiosas, insertibles, aburridas.

Ignoro si Liliana Cadavid ha querido recrear esa atmósfera de diario de adolescente viajera y en busca de su destino. (¿Ya no se lee a Hermann Hesse?). Este es el tercero y último aspecto. Los lugares que mencionan estas páginas *no* responden a un plan preconcebido. Como sucedía con los poetas citados, también las ciudades podrían ser trastrocadas por otras. Falta un propósito de exploración

poética de cada escenario, al margen del consumo de vino tinto y del cansancio de las caminatas. Creo que a la autora le serían beneficiosas varias lecturas, y pienso en Rosario Castellanos (*Mujer que sabe latín* —1973— y *Poesía no eres tú* —1975—) y en su tocaya Ferré (*Sitio a Eros* —1980— y *Fábulas de la garza desangrada* —1982—).

Dicho todo lo anterior y hablando en términos de justicia literaria, sólo me quedaría concluir diciendo que el sello editorial de este libro da la impresión de ser (además de Negra) Oveja Condescendiente.

EDGAR C'HARA

Destierro voluntario

Poemas de exilio

Fernando Arbeláez,

Procultura, Serie Breve, Bogotá, 1986.

Este libro de Fernando Arbeláez permite tomar en consideración aspectos que le atañen principalmente a la poesía. Es el antiguo problema del valor de los vocablos y la elección (o quizá interacción) de las formas. Así como los personajes de un narrador adquieren vida propia e incluso actúan muchas veces en dirección contraria a la propuesta por el novelista, los poemas también se independizan según transcurre su gestación. El dilema consiste en saber cuándo y cómo *estar-en-poesía*. Sobre el asunto hay miles de páginas garabateadas, y Rilke lleva la delantera: entre aquello que se expresa y el modo de hacerlo —operaciones simultáneas— debe prevalecer la necesidad o algún código afectivo que se le parezca. La poesía es como una máscara de oxígeno, siempre que el poeta en cuestión sepa que el momento ha llegado. O respira o se atraganta de silencio.

Si bien *Poemas de exilio* se plantea el dilema, me tinca que lo hace

con una carga de obligatoriedad que le resta frescura a la atmósfera. Y entonces —como habría dicho mi viejo— la caperucita se come al pobre lobito y todo sale patas arriba. El imperativo de escribir poesía no siempre es garantía de éxito. Y es preferible (procurar) decir *aquello* en buena prosa. (Poroto para Pound). Será por esto que las “Notas de viaje” que figuran como epígrafes en la primera sección del libro parecen más espontáneas.

El tono monocorde proviene de una falta de intensidad expresiva. Aquello que los textos transmiten son fragmentos de un discurso que —imagino— ha sido pensado en exceso. En especial los de la segunda sección, que no llegan a “comunicarse” con el lector. Se quedan a mitad del camino, desterrados de la poesía.



Cabe preguntarse si el exilio del libro es únicamente físico. La primera sección, “Analecta y signos”, está fechada en Nueva York; la tercera, “El pincel sobre la seda”, lleva una nota explicativa que nos remite a la Universidad de Iowa y a la poesía china. ¿Y qué ocurre con la segunda sección, titulada precisamente “Textos de exilio”? Una lectura dirigida a establecer dos espacios —si hay exilio, ¿cuál sería el terruño?— necesitaría solamente interrogar al libro mismo. Y el autor lo hace a su modo: “En verdad es una sola la pregunta, pero es indispensable utilizar todos los recursos del arte y del lenguaje para formularla cada vez de nuevo: para descubrir que la auténtica magia consiste sólo en captar la infalibilidad del instinto” (pág. 64).

Si la *magia* y el *instinto* definen lo poético, deberíamos concluir que *Poemas de exilio* marcha en otra dirección. Si la magia pudiera brotar por obra y gracia de una retórica, todo quedaría arreglado. Pero echar mano de las máscaras chinas se parece a lo que hacen ciertos jóvenes (y no tan jóvenes) poetas hispanoamericanos cuando son atacados por el virus del haikú.

Asumamos como premisa las confesiones del libro. En “Textos de exilio” percibo una secuencia que corre paralela a la del conjunto y da cuenta de una dificultad: “Vivimos en un espacio/ de sustituciones/ el verbo/ no importa donde/ fuera del mundo./ El poeta lo sabía de antemano/ terminaremos abatidos/ por las Furias” (V, pág. 33). La idea de un espacio unido a una sustitución (¿verbal?) pone el dedo en la llaga: “Entra en ti mismo/ ponte en el centro del ciclón/ profetiza!” (X, pág. 38). Más adelante una reflexión va a tomar el sitio ocupado por el mago: “Costumbres mentales/ nos llevan a separar/ tiempo/ y eternidad/ —uno alucinación/ de la otra./ El poema/ que no depende/ de palabras ni de letras/ la inscribe/ al anverso del otro/ en la una/ y en las muchas contrapartes/ de la nada/ y del todo” (XIX, pág. 47). ¿No es esto prosa descarriada con el disfraz del verso?

Con razón el mago anciano está listo “para hacer el traspaso/ de la palabra” (XXIV, pág. 52). Y ya podemos anticipar el final, que lamentablemente no es ni filosofía ni esoterismo ni una pizca de la oreja del conejo que asoma por el sombrero hongo: “Es necesario destruir el Buda/ y los cuatro Patriarcas./ ¿Dónde los Patriarcas y el Buda?/ En la nada/ si sabes utilizar los seis sentidos/ y asciendes sin pensar/ al vacío original/ dice el Maestro. . .” (XXX, pág. 58). ¿Por qué no le hizo caso al Maestro?

Para terminar, volvamos un minuto al “espacio de/ sustituciones”. En la tercera sección nos topamos con el siguiente poema: “Los oscuros resplandores/ del ave preciosa del vino/ siempre se alejan./ La primera, el sol, la luna/ siempre regresan./ ¿Eres tú la copa que bebo/ o eres esta luz que