



Podría anotarse, para finalizar, que, ciertamente, Parra y su equipo de colaboradores señalan nuevos rumbos en la investigación educativa en el país, centrando su interés en el maestro y observando sus características intelectuales y sociológicas desde una fecunda perspectiva que combina el análisis institucional y la inserción del individuo en los grupos de los que forma parte, —propio de estilos sociológicos de raigambre clásica— con un análisis “microscópico”, el cual busca, mediante otras técnicas de indagación, captar elementos de la subjetividad de los actores investigados, así como el tejido vivo de su interacción cotidiana. Valdría la pena indicar, a este respecto, que no siempre se registra en el texto una reflexión teórica y epistemológica en la que el autor dé cuenta de cómo estos análisis, micro y macrosociológicos, pueden fecundarse mutuamente, en la medida en que no deja de ser problemático, partiendo de la perspectiva etnográfica, el necesario establecimiento de regularidades, generalizaciones y conceptos de orden más universal que permitan, a su vez, señalar *tendencias* socioculturales y elementos *comunes* a grupos, regiones, clases o contextos sociales.

Por lo demás, la innegable habilidad del autor para vincular ambos tipos de análisis en una perspectiva *complementaria* no debe disculpar a otros investigadores para replantearse los problemas no resueltos todavía, lo que supone la integración coherente y convincente de estilos y métodos sociológicos que, acaso, reivindicar diferentes concepciones del quehacer científico. Este problema ha de ser tenido en cuenta para quienes, partiendo de los resultados de un trabajo investigativo largo y concienzudo, quieran obviar las dificultades, los riesgos y las exigencias de esta promisoriosa, pero no por ello menos

difícil y compleja, vía de indagación sociológica.

JAIME EDUARDO JARAMILLO J.

Poetas y murciélagos

Poesía (1969 - 1985)

Eduardo Gómez

Tercer Mundo, Bogotá, 1985,

104 Págs.

En una previsible antología de murciélagos que encabezara *Le vampire* de Baudelaire, ocuparían lugar destacado los poemas que le dedican Eduardo Gómez y José Emilio Pacheco. El poema de Pacheco, *Indagación en torno al murciélago*, es tal vez más conocido. Se encuentra en el libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y aparece acompañado de otras composiciones que el poeta mexicano dedica a los cangrejos, los monos, los peces, los mosquitos, los elefantes, los cerdos y otros animales no menos sabios ni inquietantes. En medio de este zoológico poético, el murciélago es el animal que más llama la atención, quizás porque su cueva evoca la caverna platónica, quizás porque algo hay en él, en su afligida existencia de animal incomprendido por los humanos, que recuerda al tragicómico albatros baudelaireano. Cuando Pacheco nos dice que el murciélago “Cegatón, odia al sol. Y la melancolía es el rasgo que define su espíritu”, casi nos parece que se pone de su parte y que además lo erige en emblema del quehacer poético.

El poema de Eduardo Gómez, *El personaje*, no desprecia esa posible hermandad de murciélago y poeta, pero establece el parentesco guiado menos por la ironía que por la cólera: “Entre los animales que muerden se destaca el murciélago / erizado de gasas negras, / apuñalando a ciegas / la carne de las ratas” (Págs. 16-17). El poema forma parte de su primer libro, *Restauración de la palabra* (1969), y pertenece a la época en que Gómez concibe la poesía como la urgente expresión de un deseo de liberación y en consecuencia, imagina al poeta como una criatura iracunda y optimista al mismo tiempo. Por lo menos esto es lo que puede concluirse del poema que da título al libro y cuyos versos finales dictaminan que “Solamente la palabra que ponga en peligro el poder de los tiranos y los dioses / es digna de ser pronunciada o escrita” (Pág. 38). Estas líneas fueron muy citadas en su momento y se ocuparon de ellas críticos como Andrés Holguín, Jaime Mejía Duque y Eduardo Camacho Guizado. Todos ellos se proponen caracterizar los rasgos de la denuncia poética de Gómez y señalan la atmósfera urbana y nocturna de sus composiciones y el énfasis que el poeta pone en ellas. De urbe y de noche y de frases rotundas está hecho un mundo poético que el murciélago puede presidir cabalmente.

El segundo libro de Gómez, *El continente de los muertos* (1975), comienza con un largo epígrafe de Baudelaire (fragmentos del poema *Cain y Abel*) y termina con un poema lleno de esperanza que se titula *Nuestro amigo el Mesías*. Así pues, los poemas iniciales se deciden por lo más oscuro, por Cain, con el propósito de desenmascarar la moral convencional. El libro se abre con los siguientes versos: “Diariamente alabo tu crueldad Señor / me empeño en ver la futura salud celestial de la enfermedad / y predico resignación y goce en la quemadura de la fiebre” (Pág. 42). Los últimos poemas, por el contrario, enuncian la esperanza de una justicia social, pero no lo hacen de un modo feliz o jubiloso. Su optimismo es un optimismo colérico y su esperanza la necesidad de una iracunda compensación:

*Las gentes pobres deambulan como
perros se ahogan pesadamente en el
fondo de los ríos que rugen en los sótanos
de fábricas inmensas y en sus ojos
severos hay un fuego escondido y en sus
músculos crece un demonio dormido.*

[Págs. 56]

Tanto en su rechazo a la sociedad presente como en su anuncio de un porvenir más justo, el vigor de la voz poética impide cualquier disensión. El poeta denuncia y denuncia las injusticias del mundo rotundamente y sus declaraciones parecen indudables o indiscutibles, pero el énfasis que pone en ellas es sospechoso. Su patetismo es el peor enemigo de su autoridad. El comentario de Camacho Guizado al primer libro de Gómez sigue siendo válido para el segundo y aun para los que vinieron después. En sus obras, Gómez "se enfrenta al mundo románticamente, o si se quiere 'existencialmente' con todo lo que hay en ello de individualismo excluyente, de soledad, de aislamiento"¹. En efecto, si en un comienzo el yo poético había querido imponer al mundo cierto rigor, una coherencia determinada, al final acaba por sucumbir, por defender casi exclusivamente la fragilidad de su propia coherencia delante del mundo: "unitario y erguido ante la dispersión central de los océanos, / concentrado y sibilino cuando en el denso tejido medular de la selva, / mantengo un precario equilibrio con la ciudad antropófaga" (Pág. 52).

La consecuencia de esta postura es muy importante en el plano estilístico, y no tanto porque en sus versos se pueda percibir la influencia de Pablo Neruda (las influencias que un poeta recibe no lo desacreditan... no siempre, por lo menos), como porque al entender el yo como una criatura singular en medio del vértigo del mundo, excluye la posibilidad de fijar un detalle, una tarde, una emoción particular. No hay en esta poesía un objeto solo, sino multitudes de ellos, evocados en masa, globalmente y de modo vago y general. Es como si se renunciara a cantar una noche única e irrepetible para referirse más bien a innumerables noches y en esa generalización rozara una noche arquetípica o universal. A fuerza de reite-

rar la pluralidad de los seres esta poesía quiere ser cósmica, pero a fuerza de ser cósmica termina por descorporeizar el mundo. Comprensivamente, Mejía Duque anota que el criterio de Gómez "con la imagen es más distanciador que sensual, y por eso no es extraño que a nuestros lectores les cause una impresión de lejanía y hasta de frigidez"².

Las imágenes de Gómez no nos devolverán la sensualidad de un instante perdido y quizás tampoco les podemos exigir una minuciosidad que no corresponde a la visión de mundo en que se originan, pero en cambio sí les podemos pedir una mayor distancia, que lleven su propia actitud poética hasta sus últimas consecuencias. Si el criterio de Gómez con la imagen es la distancia, lo mejor de su obra corresponde a aquellas composiciones en que la expresión de un mundo vertiginoso ha cedido su lugar a una imagen fantástica de brujas y murciélagos mucho más alejada de la realidad concreta. En *El continente de los muertos* estas imágenes fantásticas se producen cuando el poeta enlaza la percepción de la muerte al tema del deseo, pero no para proponer al lector un *carpe diem*, un "aprovecha el tiempo" que corresponde más a la tradición clásica. En la poesía de Gómez, por el contrario, la muerte y el deseo se confunden oscuramente; se desea el cuerpo que va a morir porque su condición mortal enseña más intensamente su materia orgánica y es esto orgánico, glandular efervescente, lo que más se desea: el deseo se abraza a la glándula amenazada y le ofrece la única trascendencia posible, la de otro cuerpo. La ceremonia de brujas declara la subversión del deseo, su fermentación en medio de la muerte:

*Bajo la luna viven criaturas invisibles
en los viejos cementerios hay huellas de
pezuñas, detrás de las iglesias abrumadas
de siglos se aparecen las brujas con
las bestias peludas.*

*La luna es el planeta de los agonizantes:
las suaves solteronas y los sepultureros
las viejas prostitutas y los niños azules
vuelan hacia su luz como grandes libélulas
y en las diáfanas noches ensombrecen
los cielos como enjambres venidos
de remotà Walpurgis.*

[Págs. 45-46]

En 1980 Eduardo Gómez publica su tercer libro, *Movimientos sinfónicos*, que representa un punto especial dentro de su evolución literaria. En primer lugar, el libro testimonia el momento en que el poeta adquiere conciencia de su poesía como "obra poética", es decir, como totalidad, como mundo poético y no como simple colección de poemas. De esta manera, en la composición que da título al libro hace un examen de lo que ha sido su poesía hasta entonces y la disculpa o la justifica: "El comienzo del vuelo es siempre torpe / y la tierra nos pesa por abajo y hacia abajo. // Hablo del vuelo de la mirada penetrante, reflexiva, / de la marcha del elegido entre elegidos a la orilla del océano" (Pág. 81). La estirpe romántica de estos versos, la alta posición que ocupa el poeta sobre el mundo, muestra la persistencia de Gómez en una actitud poética que le fue criticada en los primeros libros y de la cual no ha podido deshacerse todavía.

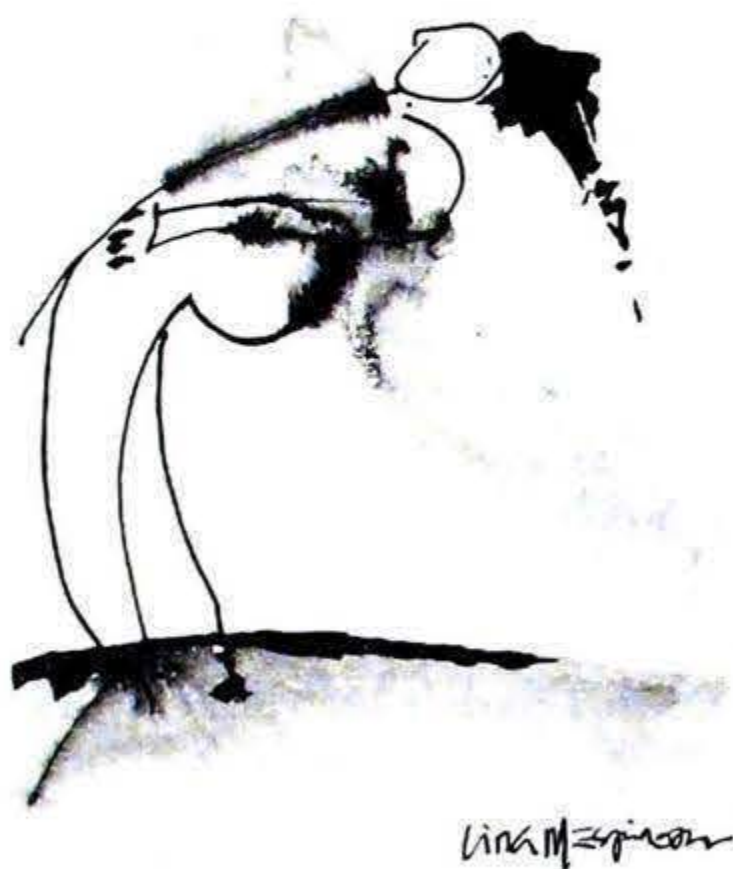


En segundo lugar, el paisaje urbano es mucho más importante en *movimientos sinfónicos* que en los libros anteriores; pero es de nuevo lo oscuro, el tema de la muerte, lo que determina el modo en que el poeta lo percibe. La muerte se extiende por la ciudad y ya no es una muerte sola, ya no es la muerte del otro a quien deseo, es también mi muerte, la muerte de todos, la convicción de que todos en la ciudad estamos condenados, de que tanto la ciudad como la muerte nos pertenecen a todos y a todos nos

¹ Eduardo Camacho Guizado, "Restauración de la palabra", en *Magazín Dominical*, *El Espectador*, 13 de julio de 1969, Págs. 13-14.

² Jaime Mejía Duque, *Literatura y realidad*, Medellín, Oveja Negra, 1969, Pág. 188.

sumen en el anonimato y el olvido. "La paz —dice— es otro sueño lo mismo que el reposo, la muerte trabaja las ciudades por debajo / en la humedad de los sótanos y las alcantarillas" (Pág. 70).



Pero, ¿cómo conciliar ambas posturas?, ¿cómo explicar la contradicción de un poeta que, muy al modo romántico, se considera un elegido entre elegidos al mismo tiempo que reconoce su condición anónima en las ciudades? *El viajero innumerable* (1985) reitera esa problemática sin resolverla completamente. En el primer poema el poeta se presenta como un hombre de ciudad pero además como un ser vario, múltiple, que lo mismo puede encontrarse en un hotelucho o en un cementerio, en un parque o en un palacio ruinoso. Igualmente, su ascendencia cultural es numerosa y los lugares que visita le evocan a Mefistófeles, a Bolívar, a Goethe, a Beethoven y, de nuevo, a Baudelaire, que "conversa con los vampiros y, los brujos / en laberintos donde la luna sueña con sombras azules" (Pág. 87). Más que nunca el poeta se sabe al borde de la dispersión, identifica su yo singular con el desorden de los seres y las cosas innumerables, y a la vuelta de los años lo sorprende *El personaje*, un aletazo de murciélago que en otro tiempo lo movió a decir su cólera frente a la injusticia del mundo o la paradójica conjunción de la muerte y el deseo o la visión oscura de una ciudad sentida como fatal residencia en la tierra, y que ahora le señalan pudorosamente el lugar de una disolución no menos romántica, las últi-

mas trazas de quien se desvanece en la palabras. "En el bullicio de las calles —dice desesperanzadamente— tu voz es una ausencia / entre fantasmas y brujos se esfuma tu presencia" (Pág. 92).

EDUARDO JARAMILLO Z.

Una metáfora alemana del caos

Kolibri / Bilder und Gedichte aus Kolumbien
Edgar Plata
Express Edition, Berlín 1986. 96 Págs.

Si el descubrimiento de un ser americano (particularmente el anterior indígena centroamericano) se logró, para nuestra literatura, con la ayuda de descubrimientos europeos, aquí podemos decir que, a su vez, el hombre urbano (ya no necesariamente el europeo) se descubre en el rostro vacío y ultrajado de ese ser americano. Se recuerda que el colibrí es un ave exclusivamente americana, que sólo una flora nectárea y abundante lo posibilita y es casi solar. Tiene sesgo mitológico en las tradiciones precolombinas de Centroamérica, especialmente en la náhuatl y la cakchiquel, al lado del gran quetzal, la guacamaya, el turpial o la lechuza, no gratuitamente: el sentido del tesoro, es decir, aquella posesión de objetos especiales que delata al noble y al protegido de los dioses, está dado, en los códices que resumen las tradiciones mencionadas, por la variedad y abundancia del color; de ahí que las plumas de ciertas aves posean un valor mítico e iniciático. En los anales de los Cakchiqueles hallamos la siguiente frase, de los guerreros de la tribu: "Hé aquí nuestras plumas: yo soy el que sabe". El nombre del ave, pues, como título del libro, es suficientemente sugerente de una realidad que no necesita revisiones ni abanderados de asfalto.

Por tanto, es otro el propósito y otra el alma del libro de Edgar Plata, poeta bogotano nacido en 1950 y radicado actualmente en Hamburgo. Otro propósito y otra alma diferentes del hacerse voz de las raíces supuestamente culturales de la Indoamérica. Yo pienso más bien que, haciendo honor al texto alemán, la mirada lanzada sobre lo americano es extranjerizante, aún como voz de protesta o de admiración por los elementos del Nuevo Mundo: una aparente simbólica de "lo indígena colombiano" confunde al comentarista alemán*, quien, además, se resigna a no entregarnos las razones de asociación con elementos de otras culturas, orientales y africanas. De esta manera, se comenta inexactamente de términos como: Cajamarca, entendida —en alusión equivocada o equívoca a la ciudad de los Incas en que fue atrapado Atahualpa por Pizarro— como la composición de "Kasse" y lo que al verbo "merken" se refiere, es decir, dándole a la palabra el sentido que Plata presenta en el poema como juego morfológico: los civilizadores marcan a los hombres (indígenas) como cajas (=mercancías); así también ocurre con el poema "Ein Kleines Pferd aus Ráquirá", sobre el cual el comentarista se permite anotar que dicho caballito de barro es el símbolo de los colombianos (hoy por hoy reemplazado por el caballito de acero de Lucho Herrera); el doble sentido del juego semántico también trastorna al comentarista, porque el poema "Vamos al Grano" no pretende centrarse en el grano de café como símbolo nacional, sino, precisamente, en deshacerse de él para ir a la verdad del asunto, para "ir al grano", ver "al país / sembrado de muertos" (el

* Se advierte aquí que no se da, en los créditos del libro, noticia alguna sobre quién sea el comentarista alemán que al final, a modo de apéndice de notas, explica algunos datos referentes a lo latinoamericano, indoamericano, colombiano, o, eventualmente, sobre figuras de otras tradiciones culturales, orientales o africanas. De igual manera, no hay referencia a un posible traductor —la versión es bilingüe—. Aquí somos del parecer de que se trata del propio autor, quien sería, además, el comentarista en alemán.