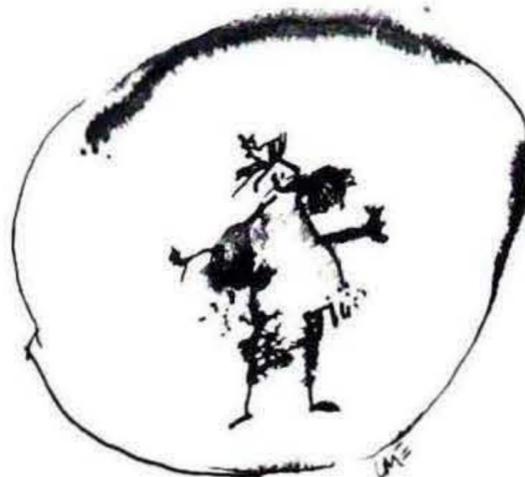


comentarista analiza un campo semántico que va de "Kern" a "Kaffee", pretendiendo darle valor de centro —angularidad cultural— al importante producto de exportación). Unidad simbólica, pues, no existe respecto de Colombia ni de América como entidades culturales. Sin embargo, en el eclecticismo, ese intento de definición de la marginalidad por razones étnicas, la asociación de símbolos es coherente y cabe, incluso, la denuncia social, propia del aprendizaje del hombre urbano. Un buen ejemplo de eclecticismo y de símbolos carentes de contexto y caóticos lo tenemos en el título de uno de los buenos poemas del libro: "En Bogotá, Dionisio que sueña resucitado viaja en canoa a la estrella Panamoti como si fuera un habitante de la isla de Dobu en Nueva Guinea". Sólo el ajeno a cualquier mito concluiría: "¿Quién es, quién no es?". Aunque el empleo horizontal de símbolos independientes también lo encontramos en la manera de las viñetas o "Bilder" que acompañan a cada poema (incluyéndose al final un apéndice sobre la diversa procedencia cultural de los elementos de diseño empleados por el autor), éstas ofrecen mayor unidad, mayor conciencia de la tradición pictórica sobre la que se trabaja, ésta sí, creo yo, de acentuado aspecto precolombino: su superficialidad, lineabilidad, geometrismo, acumulamiento de las figuras, sensacionalismo por acumulamiento e ideograma distinguible.

Puesto que el libro no nos ofrece los datos necesarios, debemos suponer —es indiferente— que el autor es a la vez el traductor. Lo que no es indiferente es cuál es el original y cuál la traducción. Aquí traigo a cuento mis referencias al "comentarista alemán", que presento como un comentarista desubicado por tratar de esclarecer aspectos de una simbólica inexistente. El comentarista hace las veces de comentarista de traducción (española), a juzgar por el tipo de anotaciones referentes a coloquialismos usados en español, coloquialismos que resultan muchas veces sospechosos respecto del eclecticismo simbólico; por otra parte, el adorno y la sutileza de expresión son más palpables en la

que desde ahora se me antoja traducción española: lo que el texto alemán planta narrativamente —creando mundo—, el español lo convierte en epíteto descriptivo: un "der den Menschen hasst" por un "rencoroso al hombre" que distrae de la complejidad de los atributos de Jóriai, o un "IHM ins Gesicht schreie" por "que en su rostro nocturno. . . / llama", cuando el sentido de denuncia del poema nos habla claramente de un "gritar a la cara", sin atributos de ese rostro, pero sí del que grita, que es temerario, que desafía, porque "grita a la cara" de los íconos-símbolo del poder imperial las palabras que lo denuncian; otro ejemplo: lo que es simplemente un evento festivo ("feierliche Handlung") se convierte en "Celebración y Pala-brota", alusiva, ésta última, a la palabra "Freiheit", que en el texto alemán es tanto más sugerente cuanto que no está señalada vulgarmente por el título; otro ejemplo (válido para todos los dobles sentidos lingüísticos y sociológicos): "La Casa en el Aire" nos rememora la clásica pieza de Escalona, pero no alude a ella, aunque sí a una que ahora sueña el desposeído para un mañana y que será la misma que hoy habita el terrateniente. La oposición hierro-aire parece obvia, pero no en el texto español, porque el sentido no es el de una casa que, siendo de hierro, no puede sostenerse en el aire; la casa en el aire ya existe porque está como tejida en el aire por el sueño (piénsese en la conversión de la paronimia alemana schweben-weben en el juego semántico español de colgar-tejer); la casa del terrateniente existe por aquella de sueño, pero en el pasado: la oposición es de tiempo —el sueño



prefigurando el futuro, la utopía— no de objeto:

*Ein Haus schwebt in der Luft
Morgen
werden wir im Haus unserer Träume
wohnen.*

*das —lächerlich—
vormals
das vergitterte Haus*

des Grundbesitzers war

("Una casa suspendida en el aire": Mañana / viviremos en la casa de nuestros sueños / la que, ridículamente, / fue ayer / la fortaleza del terrateniente).

Como si fuera profecía el poema "El Otro", la "versión" española del libro *Kolibri* parece ser "la otra", la que es mirada de "cada uno", isla, mirada anárquica —y no mirada colectiva— sobre Colombia y el continente americano: "Piraña / o montaña marina / mi país. // Avido / o indolente. // Mínima / metamorfosis sísmica / o / monstruo oceánico / sin forma. // Isla / que somos cada uno / de nosotros".

OSCAR TORRES DUQUE

Jóvenes a la obra

3. poetas bogotanos inéditos

G. Mallarino F., J. C. Bayona V., J. Villa Solano
TRITEX
Bogotá, 1986, s/n

TEXTOS I

M. Jursich, Claudia Díaz, R. E. Serrano, J. F. Robledo
Fundación Fumio Ito / P. U. Javeriana
Bogotá, 1987, 105 Págs.

"Golpe de dados"

Vol. XV, Núm. LXXXV
Bogotá, enero-febrero 1987, 20 Págs.

¿Cómo leer los poemas de un joven que anhela ser escritor? El inconveniente radica en no contar con un contexto (una obra como referencia)

o al menos con la bola de cristal de una gitana. ¿Una lectura benévola o sarcástica? ¿Someterlos al fuego de las palabras y que sobrevivan los mejor dotados? La prudencia crítica, aunque recomendable, es una manera de lavarse las manos. También debemos orientar, emitir juicios.

La metáfora del reclutador de fútbol puede ser —en parte— ilustrativa. Su trabajo consiste en asistir a cuanto partido de Liga Amateur o de divisiones inferiores encuentre porque se aproxima, supongamos, un Sudamericano Juvenil. Por sus ojos pasan decenas de partidos y centenares de jugadores. El problema es cómo acertar en la elección del volante que piensa que servirá a la Selección y además se convertirá después en revelación profesional. Todos los volantes que ha visto patean con las dos, la tocan de taquito, hacen sombreros y túneles y goles de media cancha. El problema es encontrar *al* volante, “imaginarlo” por adelantado.

Con el lector crítico de poesía ocurre algo similar. Pero antes dos salvedades: (1) la literatura *no* tiene como meta ningún tipo de campeonato ni concurso, y (2) la validez poética *no* se mide según la cantidad de triunfos “profesionales” (no por libros publicados ni por número de lectores ni de reseñas un poeta será mejor que otro). La radical diferencia consiste en que el lector tiene que evaluar a cada uno de los aspirantes con cautela pero sin condescendencia. En poesía difícilmente se puede apostar con la mano en la parrilla y tal vez *apostar* sea un verbo un tanto mercantilista que no debería emplear. Pero tampoco hay que tenerle miedo. Recordemos, por ejemplo, que a los 20 años Vicente Huidobro era un joven que escribía mala poesía. Y después se destapó. ¿Gracias a qué? Eso es lo imposible de medir para el crítico, en quien surge la disyuntiva. ¿Leer teniendo en mente la intención de encontrar *al* poeta? ¿Leer con pinzas y algodón a cada promesa porque nunca se sabe cuándo ni por qué causas brincará el *genio* como una ardilla con diamantes en lugar de bellotas? Hasta el día de hoy se le arruga el humor a Luis Alberto Sánchez cuando alguien le recuerda lo que escribió

sobre un ya no tan joven poeta llamado César Vallejo. Y ni qué decir de Clemente Palma, hijo de don Ricardo, que le mandó unas líneas a Vallejo diciéndole que era una “vergüenza para la comunidad trujillana”. Bueno, los ejemplos bastan y sobran.

Me encuentro frente a muestras de diez poetas y un cuentista (el pichón del grupo: 19 años). Decido, pues, buscar un término medio para mi lectura procurando dar a los césares lo que no sabemos todavía si les corresponderá. Cordialidad, sí, pero su pizca de amargo de angostura.

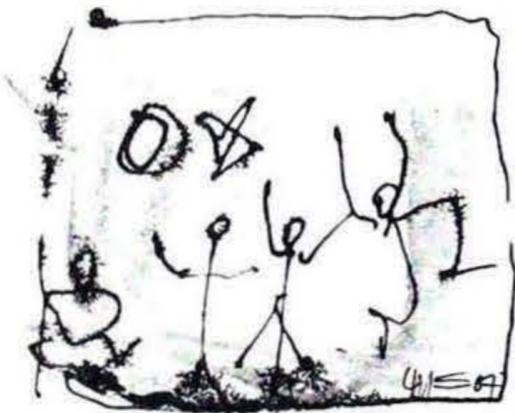
En *3 poetas bogotanos inéditos* hay una producción bastante homogénea, en la que cada prólogo aspira a dar un toque de sabor porque se juzga desde una postura que tiene mucho de norma. Así como existe el Instituto Caro y Cuervo, también hace sentir su presencia una invisible Institución que parece compartir las nociones que del Arte Poética puede tener el Diccionario de la Real Academia. Gonzalo Mallarino Flórez (1958) posee dominio del verso aunque aún comparte el problema del poeta joven (ya no tan joven, por cierto, si hemos de creer en lo que Ezra Pound decía sobre la treintena) a la caza de un espacio inconfundible. La naturaleza cobra vida animada por un aliento más literario que vital: “*El pino levanta / sus verdes alturas / en medio del campo fatigado. . .*” (MOMENTO DE LA SABANA). De otro lado existe un sentimiento amoroso que bordea el sentimentalismo: “*No me perdono nada / después de ti; / te estás llevando mi paz. . .*” (SILENCIO). Entre ambos temas hay una pausa que los vuelve casi independientes. El caso del poema MARIA puede ayudar a comprender, desde mi punto de vista, la situación. Para Hernando Caro Mendoza el poema no es “del todo satisfactorio, tal vez por falta de distanciamiento artístico”. No discutiré su juicio, pero creo que en ese poema el autor tiene en sus manos la posibilidad de anudar ambas percepciones: el mundo natural y el personal. No es un gran poema, indudablemente. Pero ahí anida la sorpresa, un elemento nada desdeñable poéticamente hablando. Riesgo, aventura con el lenguaje.

Los poemas de amor (Nueve Bocetos) de J. C. Bayona Vargas (1959) tienen lo que se dice “factura decorosa”. Sus temas son el tiempo y el olvido. Pero el lado interesante de su poesía es el que se autopregunta por la función de escribir: “*No volveremos jamás el barro que antes fuimos / tampoco al vaticinio del tiempo o la memoria sirve / que no se engaña a nadie / la poesía únicamente es el oficio de estar solo*” (OFICIO POETICO). Del mismo modo que con Mallarino Flórez, aquí el prologuista opina que el poema NADA COMO LA NOCHE es “prosaico y poco convincente”. Y de inmediato califica el primer verso de “inquietante”: “*La gente empieza a buscarse por las mañanas. . .*” Al parecer lo que le exige el prologuista a ambos poetas tiene que ver con la “factura” del poema: el decoro, la “impecabilidad” sintáctica y semántica. Curiosamente también, el poema de Bayona Vargas es un intento por explorar —tímidamente, no lo dudo— una cotidianidad *en* el verso y por lo tanto una posibilidad de búsqueda. Es como decir que las tortas sólo pueden ser de chocolate.



Jaime Villa Solano (1960) es el hábil artesano que está en una etapa de ansiosa búsqueda. Por un lado, la cosa hispánica con su cantaletita inconfundible (GEOGRAFICAS y QUE TIENEN LAS DAMAS); por otro, cierta ironía de vena anglosajona (“. . . *la poesía de amor es lírica de burdel, / James Joyce respondería*” —HERMANOS). De aquí brotan el humor y ese gusto por el juego de

palabras: "A fuerza de querer ser lúdicos / nos volvimos lóxicos" (DISTICOS). El problema irrumpe cuando el corazón toma la palabra. Entonces vemos que la destreza verbal (con los infaltables haikús, por ejemplo) había estado al servicio de su malabarismo y punto. Ahí muestra dónde le aprieta el zapato. Villa Solano tiene una serie de poemas (del 44 al 48 en la edición) que se nutren de un sentimentalismo que niega de plano toda la burla y el efecto simpático de un poema como GLOSANDO A VILLON. Este sentimiento, llevado a una reflexión filosófica, da como resultado un poema que suena a Rilke, con sus buenos versos además: "... el pecho o el lento trabajo de la uña / no se interrogan y uno siente su mudéz" (NO SUPO DEL SOL LA HOJA PEQUEÑA...). Sospecho que Villa Solano tiene ante sí el reto de todo buen aprendiz: sacarle el máximo de provecho a un maestro y seguir su propio rumbo. Por el momento debe decidir a qué lenguaje rendirle culto.



Textos I lleva unas palabras preliminares de Mariano Troncoso. De alguna manera el prólogo ayuda a situar a los cuatro jóvenes como escritores del Taller de la Javeriana. Esto explica el que varios poemas (y los tres cuentos) tengan ese sello tan característico del Taller: la perfección artificial.

Finisterre, de Mario Jursich (1964), está constituido por ejercicios típicos de un Taller: escritura pensada como tal, con algunos ejemplos muy buenos (cf. AUGURIO, p. 24). Y sus poemas en prosa demuestran que el autor tiene oído. Pero las fuentes no están articuladas todavía. Hay ecos de Jorge Guillén. Pero también hay

un énfasis nada recomendable: "... oficiante / que mueve los vasos / como si ordenara un ajedrez de oscuro sino" (p. 27).

Claudia Díaz (1963) ha demarcado su poética a través de la descripción del acto de escribir. En este sentido nos muestra una talentosa experiencia, porque gran parte de sus poemas son posibles respuestas a una pregunta desconocida. Indagación: "no pensar en el sitio ahora solitario / no pensar a quién ahora esta palabra / a quién ahora responder" (Pág. 38). Hay una imagen bellísima que habla por sí sola: "ordenar las letras / como el niño que escarba entre la arena / mirando deleitado su castillo" (Pág. 48). Por aquí está la puerta, indudablemente. Y Claudia Díaz lo sabe. El único peligro de interrogar al lenguaje sin contar con una obra que sostenga como un andamio cada una de las incursiones, es que de manera fácil se puede caer en el sin sentido. Es lo que pasa con los jóvenes fascinados con los poemas finales de Paul Celan: les cuesta comprender que detrás de esos gestos lingüísticos había cajones de borradores. Para llegar al silencio (y al suicidio) había que escribir mucho. De ningún modo sugiero que este sea el caso de la poesía de C. Díaz, pero creo que en conjunto *Las manos en los ojos*, donde vista y tacto son formas de escribir, denota cierta propensión al respecto. Lo intuye Díaz también: "mirar de nuevo adelante / pisar el nombre de un día ya lejano" (Pág. 54).

Rymel E. Serrano (1958) se debate entre la experimentación "a lo Horacio Morell" (alter ego de Eduardo Chirinos, salvo que exista en Colombia otro Morell) y una temática muy literaria en el mal sentido, con combinaciones de las que debería huir ipso facto: "pozos negros", "negros pañuelos", "llanto a oscuras". Es interesante, en cambio, la sensación de encierro y el partido poético que podría sacar de ella en el futuro: "Me recluyo en la alcoba: / juego a holgazanear" (Pág. 76). Esto es algo que trabaja con éxito el segundo libro de Chirinos: *Crónicas de un ocioso* — 1983. La concentración puede ser uno de los fuertes de Serrano, siempre y cuando se libere de cierto aroma

vallejiano que siempre en los seguidores se vuelve colonia barata.

Los tres cuentos de J. F. Robledo (1968) tienen la calidad sintáctica que admiraría cualquier académico de la lengua. En cambio su relación con la literatura es casi esclavista, y no porque Borges se note mucho. Es que todavía el narrador concibe el quehacer literario en términos sumamente idealistas. Es un principiante con una gran cualidad: no escribe mal. Pero —cuidado— se nota que ha vivido mucho menos de lo que ha leído. Claro, y acá los vivazos de siempre preguntarían: ¿acaso Borges no decía que las grandes aventuras de su vida ocurrieron en su Biblioteca? Pero esto es como decir que para llegar a ser Pelé los niños deben ser pobres y jugar a la pelota descalzos en la calle.

Finalmente, en la revista "Golpe de dados" vienen cuatro poetas nacidos en los sesentas. Así son presentados por Darío Jaramillo: "... aquellos que están más cerca de descubrir nuevas formas de alucinación y —por lo mismo— aquéllos que tienen más derecho a inventar sus propias equivocaciones". No puedo dejar de pensar en los recuerdos de juventud de Alvaro Mutis acerca de la distribución de las mesas en un Café bogotano. Allí se disponían o se ubicaban diferentes grupos de poetas consagrados y alrededor la avalancha de los aspirantes. Había que esperar el turno y tarde o temprano un nuevo grupo se acomodaría en algún lugar. O tal vez un joven recibiría la llamada de un poeta mayor o una palmada en el hombro (o, mejor, en su manuscrito). Pero en el caso de estos jóvenes, la aspiración a ocupar un lugar de preferencia es proporcional a la dedicación y el empeño que pongan en cada escritura. Tal vez la analogía conveniente sea la de los espacios consagrados a la hora de la salida del colegio. Los del último año de secundaria elegían la esquina, es decir, la puerta de la bodega, cerca de los cigarrillos. Y de ahí para abajo, hasta tercero de secundaria, digamos, cada promoción tenía un lugar inviolable, el "templo" después de las clases. Y por cierto que hay diferencias entre un muchacho de Tercero y uno de Quinto; a esa edad, un par de años pesan como sandías.

Pero el tiempo es el aderezo para tales diferencias que, en el fondo, son pasajeramente biológicas. En materia poética la edad cuenta muy poco. Pero otro cantar es la *formación*, donde sí se mezclan aspectos de toda índole, desde los personales hasta los literarios. Así, pues, la lucha de cada uno de estos poetas será la de *clarificar* sus materiales de trabajo. Terminemos.

En este número de "Golpe de dados" sólo podemos leer cuatro o cinco poemas por persona. Por ello el juicio es más que arbitrario.

Ramón Cote (1963), pese a su juventud, expone en sus poemas una soltura impresionante. Soltura que es ritmo, imagen, dominio verbal. Hablando de imágenes, hay una que definiría su acto: "*recaudador de árboles*". Efectivamente, la acción de registrar es el elemento que comanda esta escritura: "*No los dejes partir sin recordarles / la relación entre los mapas / y la mendicidad de la mirada, entre el viaje y sus visiones. . .*" (Pág. 4). Recolectar dentro del lenguaje. Lo que se busca, entonces, anida en el placer de la combinación. Cote "la manya", como diríamos en Lima. Ya juega solito en el Estadio.

H. I. Rodríguez (1963) concluye sus poemas con un toque vanguardista buscado expreso: "*Como estrella que ha caído del cielo rueda su nombre en mi lengua / y enamorado espero las postales de mañana*" (Pág. 9). La intención es terminar el poema con un remate seco, al modo de los *gags* de los comediantes norteamericanos. La mención *no* es gratuita porque el lenguaje exteriorista proviene de la enseñanza de Pound: "*Desde el cielo raso / la bombilla de cien wátios de la General Electric / inventa mis tenis con los nuevos cordones amarillos*" (Pag. 10). Y el primer poema, titulado REPROCHES, es puro Cobo Borda (el gordo debe estar feliz con sus epígonos). Rodríguez necesita templar el instrumento y punto.

Carlos Framb (1965) *no* se decide aún a desprenderse de un lenguaje "literario" con profusión de imágenes de distintas fuentes. Como expresa uno de sus textos en prosa, todavía su búsqueda se da en un "elevado" nivel: "*Un Cosmos, en fin, en el cual yo*

mismo soy manifestación de una magia que ha precisado la exacta edad del universo hasta este instante, en lograr la configuración irrepitable de mi rostro". Hay que bajar a tierra, compadre.

Juan C. Sierra (1965) apuesta por la condensación siguiendo tal vez una línea grata a la obra de J. M. Arango. No son necesarias muchas palabras, cuando es suficiente la imagen que concentra una circunstancia (los *Signos* para Arango, por ejemplo). Y en alguna imagen soplan vientos lezamianos: "*Corre la espina dorsal de un roedor / que prefirió la soledad a la flecha*" (Pág. 16).

Recapitulación final o broche. Leo a estos jóvenes y siento a veces el denso amoniaco de la tradición o del fantasma de una Retórica desde la cual se definen tácitamente. Hasta las salidas individuales muestran ese respeto por los pasos a seguir en un trayecto que culmina en la aceptación por el medio. Es el sistema expresivo que —para bien o para mal— va delineando el lugar que han de ocupar los escritores. En algunos momentos de mi lectura me parecía estar oyendo esa canción de Celia Cruz que dice: "A-sí can-ta-bá pa-pá / por los años del cua-renta. . ." ¿Dónde hallar las excepciones?

Frente a países —como el Perú— donde se producen obras pero donde *no* existe una Institución Literaria (definásmola: red editorial / premios / revistas de poesía / secciones en los diarios / apoyo estatal / apoyo privado / becas), el contexto colom-



biano semeja el paraíso. Y en cierto sentido lo es. Pero se trata de una ventaja de doble filo. En México, por ejemplo, donde publicar poesía o participar en concursos literarios no son cosas que sucedan a la muerte de un obispo, hallamos un fenómeno similar al colombiano. En ambos países existe *una gran clase media poética* en la que cientos de escritores escriben correcta, pulcra, decorosamente, pero sin despegar nunca, sin lanzarse a la aventura ultraverbal de un Paz, un Mutis. Digamos que la comodidad —en términos literarios— estaría asegurada y no hay problemas de angustia (recuerde el lector que hablamos metafóricamente, por favor). He ahí uno de los peligros. Y quizás por eso la obra de Jaime Jaramillo Escobar parezca escandalosamente provocativa. Habría que hacer una lectura —con otros ojos— del *Nadaísmo* y sus pretensiones truncadas. En fin, me limito a la somera descripción de un fenómeno de la imaginación que tiene raíces amplias, políticas. A la hora de los loros, en verdad, todo poeta está solo frente a la mortaja que es la hoja en blanco. Y solo también para resucitar en un dos por tres con una palabra. Esa misma.

EDGAR O'HARA

Abriles de más y de menos

Poetas en abril. Volumen cinco.
Recopilación de Luz E. Sierra y J. Mattos O.
Fundación Talleres-Sociedad de la Imaginación,
Medellín, 1987, 267 págs.

Esta nueva antología de poetas colombianos (vivos y catorce en total: el primero es Vidales y el último Cobo Borda) me permitirá hacer una pesquisa respecto al lenguaje poético colombiano. Aceptemos, pues, que una tradición "nacional" es lo que es