

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 watos 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

por obra, gracia y peso de un lenguaje al que podemos filetear como una corvina.

Podría hablar de las bondades de la presente edición. Diré de arrancancán lo que entiendo por una buena selección de poemas: simplemente la que motiva a empezar la lectura y continuarla. Ahora señalemos los descuidos, principalmente bibliográficos. En algunas secciones de poemas se citan fuentes que no figuran en los datos de sus autores. (Para muestra, dos botones: ver los apartados de M. M. Carranza y J. M. Roca). Y una mera mera quisquilla: la foto de G. Quessep nada como el salmón, a contracorriente.

En lugar de seguir hablando de estas cosas, me interesa (porque la edición lo permite) un rastreo subjetivo pero no por eso menos riguroso en la intención. ¿O debería decir *ficticio*, como la propia poesía? Quisiera partir de un concepto establecido en ciertos sectores de la crítica hispanoamericana y referido a la valoración de los escritores por su "aproximación a la realidad mediante la fantasía" (no estoy citando a ningún crítico en especial). Y empiezo, sí, con unos versos de A. Mutis: "*La poesía substituye, / la palabra substituye, / el hombre substituye, / los vientos y las aguas substituyen . . . / la derrota se repite a través de los tiempos*" (LOS TRABAJOS PERDIDOS). Permutación, arte combinatoria. Y la sabiduría de ganarle por puesta de mano a la poesía. Es la condena del tiempo (mismo Eclesiastés) tomada en serio pero arqueando las cejas a lo Marx (Groucho). Y para poner más suspenso a esta reseña, traeré a la jarana a un narrador.

¿Cuál es el atractivo de la poesía de Mutis, siempre relacionado al de la prosa de García Márquez? En primer lugar, impajaritadamente, un dominio del lenguaje —narrativo y poético en ambos casos— de la gran flauta. En segundo lugar, la noción tan sencilla de que *con, por y a través de un lenguaje* se puede decir lo que se nos antoje. De ahí que tanto en la obra de G. M. como en la de Mutis "sucedan cosas" que crispan la lógica más testaruda. Y *no* es que García Márquez (en la bella lectura que hizo E. Volke-

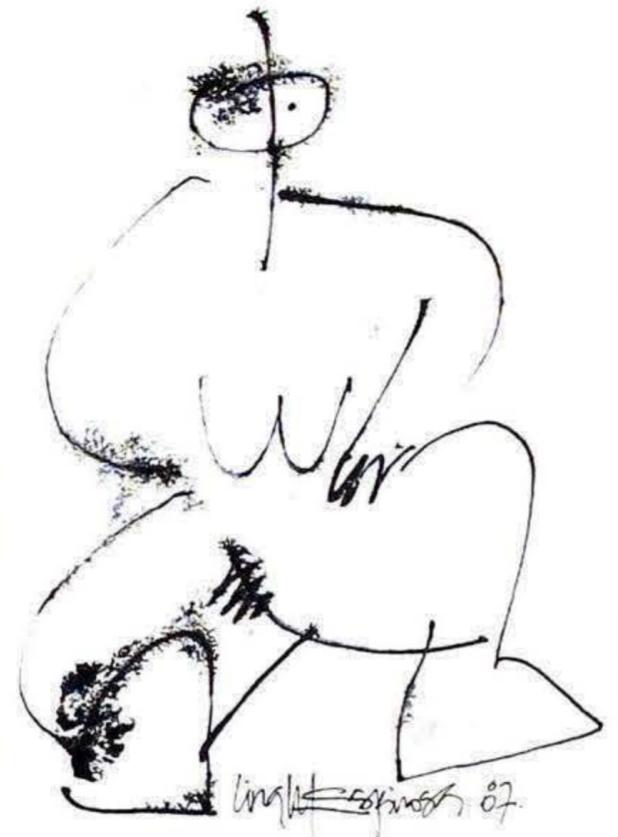
ning) haya desembrujado ningún trópico. Más bien puso a circular una *imagen verbal* en la que cualquier acción es posible. Y esa imagen se amoldaría mejor a los conceptos más generalizados acerca del "trópico". (Aclaro, por si las moscas, que Volkening sí tenía razón en cuanto al desplazamiento sufrido por otras imágenes verbales frente al nuevo producto literario).

Lo mismo vale para Mutis y por ello su poesía puede hablar del Gaviero en una selva sudamericana y a la vez de un Zar o una caravana de beduinos. Y nunca "suena" mal y nunca necesitaremos apelar a un concepto (tan idiota a estas alturas del partido) como el de *verosimilitud*. Entonces, ni el trópico de García Márquez es otro que el que se cobija en sus obras, ni las tribulaciones del Gaviero serán más que las de su pellejo de palabras. A esto se le llama literatura.

Pero los caminos de esta disciplina (empedrados de buenas intenciones) son anchos y de todos. Pero restringirse sólo a echar a volar la fantasía (como cuenta G. M. que él lo aprendió de Kafka y de su abuela) equivale a repetir algún plato y por eso uno detecta Macondos bajo una piedra y se topa con Hospitales de ultramar a la vuelta de la esquina. ¿Significa eso que el escritor debe rechazar su fantasía? De ninguna manera. Porque la literatura es y seguirá siendo una cuestión de lenguaje. Habrá, pues, poesía hasta que nos quedemos definitivamente mudos. Quizá por esta razón es que la poesía es el reverso, la otra cara del silencio. La página en blanco que anunciaba Mallarmé sería poesía si es que más allá se desplaza también el silencio o la deidad contemporánea: el sin-sentido.

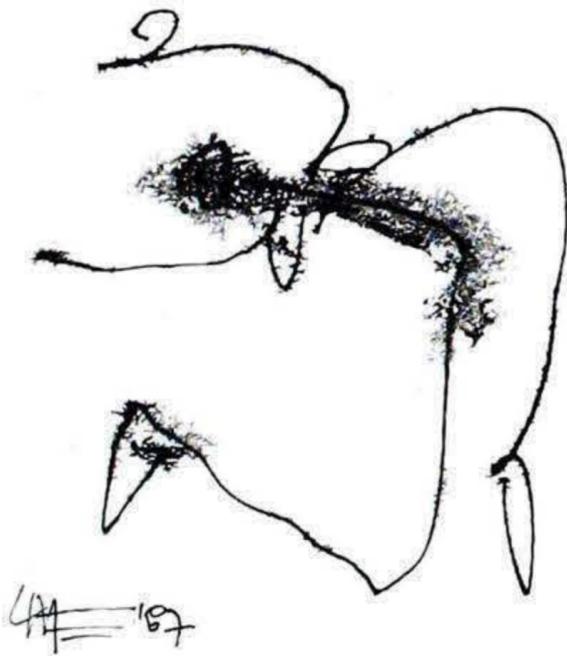
En la tradición colombiana existe un *uso* del lenguaje contra el que bien podrían lanzar sus perdigones los poetas. Ese *uso* ha saltado olímpicamente las vanguardias. (Si *Suenan timbres* es el único ejemplo de lenguaje vanguardista en Colombia, que la Virgen de la Candelaria los proteja, compañeros). Y se ha adueñado de un espacio en el que la actividad poética podría resumirse como la pugna entre el *decoro* y la *oralidad*. Ninguno de estos términos es ni

superior ni inferior al otro. Designan operaciones del lenguaje. Ambas formas se oponen sólo funcionalmente pero nunca llegan a excluirse. Se trata de una tradición en la que la coexistencia ha sido el quid de la vida. (Esto se palpa de inmediato en el terreno político).



Frente al *decoro*, las poéticas de Mario Rivero y J. J. Escobar estarían en el otro extremo. Sobre el tapete reluce una voluntad más que expresiva. Dice Rivero: "*La cosa es que uno tarda mucho en darse cuenta / de cómo es el mundo en realidad pensando bien / todos tenemos bastante tango adentro a veces / y la única que gana siempre es la muerte como una madre agachada sobre uno*" (BALADA DE JUANITO GOEZ). Y el ganador del premio "Cassius Clay" del 67 (uno boxea contra alguien, ¿verdad?) explica: "*. . . nos reímos como dos amigos / la ballena, bus de los mares, y yo que recibo su visita a la entrada de mi cueva, / y charlamos hasta el amanecer, descansando sobre el brillante tapiz de las arenas penetradas de luz. / Ella me cuenta lo que ha visto en las profundidades de los océanos, / los naufragos viviendo en los barcos sumergidos y sus extrañas costumbres, / y lo que sucede en el mar durante la noche*" (VISITA DE LA BALLENA). Las metáforas están

claras: el tango o lo que se va a "cantar"; la ballena o el transporte (bus) de palabras. No me parece gratuito, pues, que en 1968 un libro de título *Bla, bla, bla* ganara el premio "Vanguardia". Gran parte de la obra de E. Restrepo nos llama desde los aposentos de la oralidad. En un poema de ese libro, la novia es de hecho la poesía: "A la larga se terminaría hablando de malas noticias a los tíos del norte, de afiches horrendos, de brutales insultos, o contando cabezas en manifestaciones públicas. Mejor las observaciones abajo de la página, la inocencia que supone remontarse a un episodio de la guerra de los mil días. Y nunca colocar el anillo de bodas en dedos ajenos a los de la novia. Nunca" ("Al fin y al cabo . . ."). Acá se trata de un compromiso poético, pero ciertamente a espaldas del registro civil.



En Juan Manuel Roca la imagen del pajarero es más que un azar. Alude al vuelo de la imaginación. Muy cerca de las composiciones de E. Restrepo sobre artistas, un poema de J. M. R. pone en tela de juicio el verbo *interpretar*: "Los profesores, estoy seguro, los acuciosos profesores dirían de mis versos: la capa simboliza la noche, la rosa, la sangre derramada en Transilvania" (CARTA AL SEÑOR DE TRANSILVANIA). ¿Se trata de un conjuro para evitar que el Conde le chupe la inspiración? Drácula es la metáfora de la inmortalidad, siempre y cuando beba todas las noches lo que ya sabemos. En realidad aquí le habla el poema al

tiempo que marca las horas de la poesía. Si bien vuela la imaginación, hace falta que haga lo mismo el lenguaje. Esa es la búsqueda de Roca, la misma de los niños ciegos de su poema que corren tras el sonido de una lata al ser pateada.

Del lado del *decoro* hallamos un ejemplo de lo más pertinente. En el poema de R. Echavarría la luz tiene un valor negativo: "¿Qué es poesía? preguntas. / Hago luz y —discreta/ y sorprendida— huye/ la poesía . . . jesa sombra!" (POETICA). El sol da vida, pero también achicharra. Desde este punto de vista, el *decoro* tiene tantas modalidades como la oralidad; es decir, modalidades que tienen que ver con el exceso y la contención. En el exceso del *decoro* estarían las composiciones que hablan desde la tribuna, el estrado o el podio. En el exceso de la oralidad bien podrían situarse algunos poemas-manifiestos *nadaístas* que parecen conversaciones de bar: el ron o las chelas funcionan como combustible para "soltar la lengua". (Felizmente ninguno de estos excesos figuran en la antología).

Hay un ala del *decoro* integrada por J. M. Arango y G. Quessep. Ambos intentan perforar *el decir*, pero sin dañar los cimientos del edificio poético. Ese edificio podría ser, en el caso de Arango, el progenitor: "a veces/ veo en mis manos las manos/ de mi padre y mi voz/ es la suya// un oscuro terror/ me toca" (ESTE LUGAR DE LA NOCHE, xxxvi). Y por eso esa exactitud en la expresión (máscara de la cautela) y el cuidado con que el poema *repara* la realidad exterior: "la ciudad: un desierto dorado/ por la luna: las calles/ son las líneas de una mano/ abierta// en algún lugar alguien lee/ un libro extraño como el silencio" (TEXTO).

En Quessep la misma extrañeza se torna canto, porque su poesía quiere ser volátil como las palabras que conforman los títulos de sus libros: fábula, leyenda, encantamiento. Paradójicamente, gracias a la materialidad del lenguaje, nos enteramos de los avatares de su verbo: "Escucho un canto cerca, hada o demonio, / entre las hojas, por el insomnio destruidos; / ¿no será lo que viene para siempre/ de la desgracia de los cielos?// Tan

solo un reino o cántico/ y una quietud del aire/ donde morar, entre azucenas, mientras pasa/ la noche que me nombra el fin, lo imperdonable" (MEMORIA). En la palabra encantamiento está contenido el canto, fonética y semánticamente. ¿Dónde reside el nombrar? En la oscuridad de la página se borran lentamente los signos.

Y es el momento oportuno para pedir las disculpas del caso: (1) porque estoy leyendo una antología y puedo hacerme una idea bastante deformada de las obras de algunos poetas, y (2) porque me doy cuenta que con conceptos como *decoro* y *oralidad* se puede decir lo que se le ocurra a uno. Concédame el lector el beneficio de la duda, mi honestidad.

El interés se asienta en la exploración de una simple sospecha. La tradición colombiana de este siglo posee muy buenos poetas, en eso estamos de acuerdo. Pero *no* ha contado con el tajo decisivo de la vanguardia y por lo tanto carece de una zona en la que sería posible buscar nuevas expresiones, si de eso se tratara. De repente todos están *chinos de risa y aquí no pasa nada*. Y yo buscándole la quinta pata a este gato poético. No lo sé. En todo caso el vacilón de la crítica es inventar problemas donde aparentemente no existen. Especulemos, pues.

En la tradición hispanoamericana hay libros que han quebrado los códigos poético-lingüísticos. Para no entrar en las encuestas nacionales digamos solamente que *Trilce* de Vallejo, *Altazor* de Huidobro y *En la marmédula* de Girondo propusieron, cada uno en su momento, un hiato del tipo "a partir de ahora . . .". Claro, muy pocos de los que intentaron seguir después tales caminos lograron despegarse de la barrabasada. Pero esa es otra película que pasan en otro cinema.

Intuyo que en la tradición colombiana falta una obra que ponga patas arriba todas las operaciones del *decoro* y la oralidad, sea por incorporación (al estilo de la "antropofagia" brasileña de Oswald de Andrade) o por desintegración. Ese mesías verbal *no* pudo hacer su agosto durante las vanguardias por razones que ahora no interesa discutir. Pero se hace esperar.

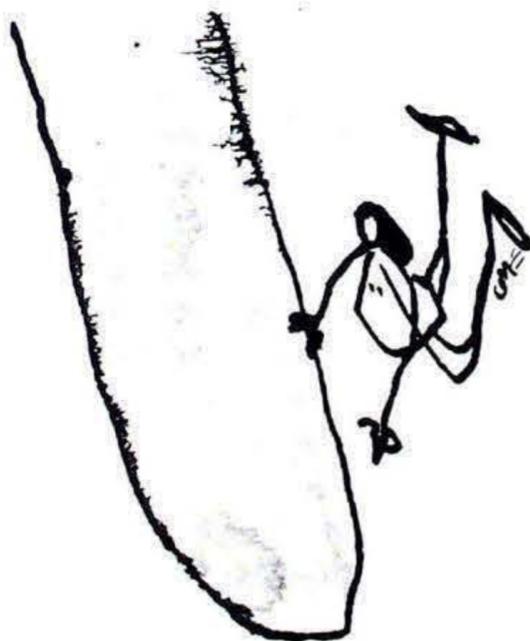
Volviendo a nuestra huella, digamos que en el medio de ambos polos se situarían M. M. Carranza y D. Jaramillo. No pican de los extremos sino del *sentido* de la escritura misma. (Obviamente sabemos que esto no es más que la trampita para seguir escribiendo poemas, pero valoremos la postura). Un dato adicional: sus obras no son muy abundantes. Dice Carranza: *"Me he cansado/ de mis palabras./ Se las presto./ Para el caso, es lo mismo"* (NUNCA ESTARDE). Y Darío Jaramillo parece llevar el ritmo con un tambor del que reniega: *"... para investigar los más hondos secretos/ del bien decir —'embelleciendo la expresión de los conceptos'—, / del maldecir —que es otra cosa—, / y pura y simplemente del callarse, / que es donde radica la necesidad de la poesía"* (RETORICA).

Es curioso que no aparezca nadie más después de Cobo Borda (nacido en el 48). La ironía de sus poemas viene a ser como el humor negro del decoro. Más curioso aún es que el poeta que abre la antología sea Vidales, en cuyo poema FILOSOFIA DE LOS ADEMANES leemos: *"Mis versos han descubierto/ que las gentes/ no valen por sí mismas (. . .) Y que los ademanes/ son los armazones maravillosos/ e invisibles/ de los seres humanos"*. El Vanguardismo de Vidales resulta cosa de ingenio, observación de los detalles (algo que el Modernismo introdujo con éxito), pero nunca el coctel molotov en el centro del Sistema poético. Los timbres de Vidales son eso: llamadas de atención (a veces timbrazos, cosa que ha quedado demostrada con una reincidencia poeticopolítica nada exitosa). El buen humor del principio se vuelve broma pesada al final. El ademán termina en Cobo Borda, que ya estaba ironizando sobre la ironía (eso que los españoles llaman rizar el rizo). Pero Cobo Borda habla desde ese sistema expresivo en que se ha formado. Ahora bien, lo impresionante del último poema de la antología es que, además de ser excelente, da cuenta de todo el proceso que yo percibo o que he inventado (¿importa la especificación?). Quizá la estadia personal de Cobo Borda en Argentina le ha servido para advertir la necesidad de tumbar poéticamente

estos códigos. Creo que las baterías están puestas y sólo hace falta el detonante. TIERRA DEL FUEGO (así se titula el poema que anuncia el límite) se inscribe en la línea del mejor Cobo Borda, lejos —esperamos que para siempre— de esos poemitas insulsos de confitería macrobiótica. Este poema es todo un programa poético: *"También aquí, / donde los castores desvían el curso de los ríos/ y los guanacos miran con esbelta tristeza, / ha surgido la vieja voz . . ."*. Ya sabemos a qué vieja voz se refiere el poema. En el punto más remoto del continente se le cuela para significar metafóricamente la manera como se escribe a sí mismo el poema: *"en éste, / el lugar más austral del planeta/ donde los continentes a la deriva/ parecen concluir su errante viaje por la Tierra, / algo que aún no sé nombrar te advierte, / sin remedio. / Poesía, fatalidad del instinto . . ."*. La tierra del fuego lo es de la poesía. El poeta es quien ilumina o enciende las señales para los navegantes (perdonémosle al poema estos tics románticos). En cierta forma el poeta asume aquí las voces de su tradición que anhelan tocar esa imagen: *"voluble, frágil y sonámbula quimera/ tras la cual los hombres viajan/ y luego desaparecen"*.

¿Quién ha de poner en práctica este programa? Se dice el milagro pero no el santo, pues.

EDGAR O'HARA



Del pincel a la pluma

Escritos artísticos.

Francisco Antonio Cano.

Ediciones Extensión Cultural Departamental. Colección Breve, Medellín, 1987, 260 págs., ilustrado

El arte antioqueño nace con Francisco Antonio Cano (Yarumal, 1865-Bogotá, 1935) y alcanza su culmen con Fernando Botero. Por supuesto que antes de Cano existieron pintores en Antioquia, aunque casi todos ellos estén hoy perdidos en el olvido. Estos predecesores tuvieron carácter de artesanos y no de artistas. Cano es el primero que asumió su tarea como profesión exclusiva, y es el primero que viaja al exterior con el único propósito de asimilar una formación académica extranjera. Vivió y sobrevivió con su trabajo dirigido a un mercado estrecho, poco dinámico, de gustos obtusos y avaro con el artista nacional y en general con el arte, y contribuyó a la formación de una conciencia artística en la sociedad y a la educación de un conjunto de futuros pintores y dibujantes, entre los cuales se destacan Ricardo Rendón, Gabriel Montoya, Humberto Chaves, Horacio Longas y Marco Tobón Mejía, entre otros.

Además de pintor, coeditor de revistas ilustradas e incansable dibujante, Cano fue escultor. Su busto de Atanasio Girardot, hoy mal conservado en la plazuela de la Veracruz en Medellín, fue uno de los primeros bronce fundidos en Colombia, en los talleres de Robledo, allá por el año 1911.

Empujado por su inquieta inteligencia y por obra de las circunstancias, también tomó la pluma, sin abandonar los pinceles ni el cincel, y escribió críticas y comentarios artísticos, "solamente válido de mi adoración a lo bello y con objeto de contribuir siquiera a que se despierte el interés por lo que yo amo, pero con la seguridad de que un mes más tarde, si mucho, habré de desear borrar lo escrito", según confesó a Carlos E. Restrepo en carta escrita en París en 1899.