

que roba el fuego (la poesía) para los hombres y es, por ello mismo, condenado. Al respecto, es ejemplar *El poeta agoniza*:

*El poeta
se prepara con su silbido
para desterrar la muerte;
y esas voces que invocó
lo siguen llamando
en la dicha de los otros,
aunque la suya
sea ese extraño vuelo de fantasmas.
El poeta, sin embargo
agoniza lento como un tullido
pero en verdad
no muere.*

El tono meditado de este poema es el tono de todo el libro. Tanto en *Fuego etéreo* como en *Lumen* Castaño reflexiona sobre el eros y la poesía, sobre la infancia y la madurez, sobre la risa. Como Camacho, incluye, igualmente, poemas políticos, pero, en parte por el carácter reflexivo de su poesía, en parte por una mayor conciencia formal, éstos resultan sobrios, ajenos por completo al burdo esquematismo de la mala poesía política. Resaltan, de igual modo, ciertas características formales que constituyen, por decirlo así, la personalidad del autor: el gusto por la concisión epigramática, el poema deliberadamente narrativo (*Retrato de sonrisas, Sueños sobre la risa y el futuro*) y el uso de verbos en infinitivo (por ejemplo en *Infinito circular*: “No intentar la inútil/huida/remontar el día con las alas/firmes”).

Estas características son duales: si Castaño logra acertar con ellas en algunas ocasiones, en otras —la mayoría— pierde aliento y el poema se malogra. Hay, básicamente, dos motivos para ello. El primero es de carácter formal: en Castaño no existe relación de necesidad entre el fondo y la forma, entre un cómo y un qué. Si en un poeta rebulle la disyuntiva, la dicotomía, es porque no domina enteramente su medio expresivo. Poemas como el ya citado *Sueños sobre la risa y el futuro* o *Las flores y las señoras* nos parecen toscos precisamente porque la intención narrativa del poema no concuerda con un ritmo prosaico. Esto por una parte. Por la otra —y siguiendo con el mismo hilo— está la vacilación en lo

referente a la extensión del poema. La impresión general es que muchos son *truncos*, es decir, acaban cuando deberían, precisamente, comenzar. No basta con ser breve: la brevedad, como en el haiku, también debe ser incandescente.

El segundo punto atañe a “lo ideológico”: Castaño discurre, debido en gran parte al carácter reflexivo de sus poemas, entre categorías binarias: el sueño y la razón, la infancia y la madurez, la risa y la muerte. . . Dicha binarización, sobre todo en lo tocante al segundo aspecto, le confiere frecuentemente a su poesía un aire de lugar común, un repetir “lo que se oiga y se sienta” pero sin personalizarlo. Alusiones al sueño, a la muerte y a la risa abundan en los jóvenes poetas colombianos; no abundan, en cambio, los capaces de hacer con tales tópicos un cuerpo caliente, palpable, *real*.

MARIO JURSIK DURAN

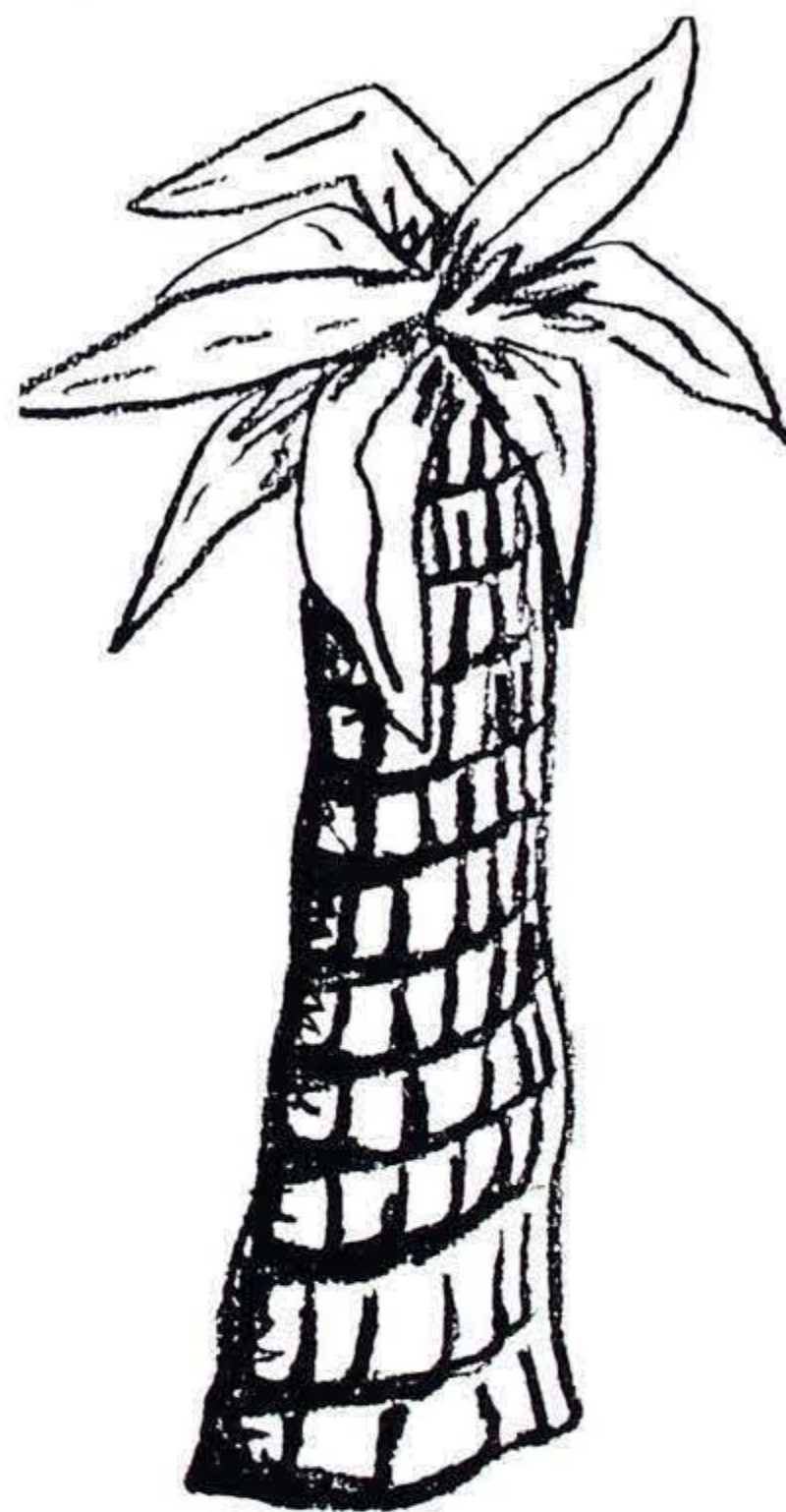
Las flaquezas de un “Poeta Nacional”

Tambores en la noche
Jorge Artel
Plaza y Janés, Bogotá, 1986

En su expresión hispánica, la llamada *poesía afroamericana* tuvo en los años treinta su época de mayor apogeo, sus “días de gloria”. A todo lo largo de ese decenio, los principales exponentes de la corriente (todos poetas de la región del Caribe) dieron a conocer sus respectivos —y, en su conjunto, numerosos— “cuadernos de poesía negra” (para decirlo justamente con el título de uno de éstos mismos, el del dominicano Manuel del Cabral).

Formando parte de esa “ola”, en Colombia apareció, en 1940, *Tambores en la noche*, del cartagenero Jorge Artel (1909), volumen que, incluso, ganó el consenso de los pon-

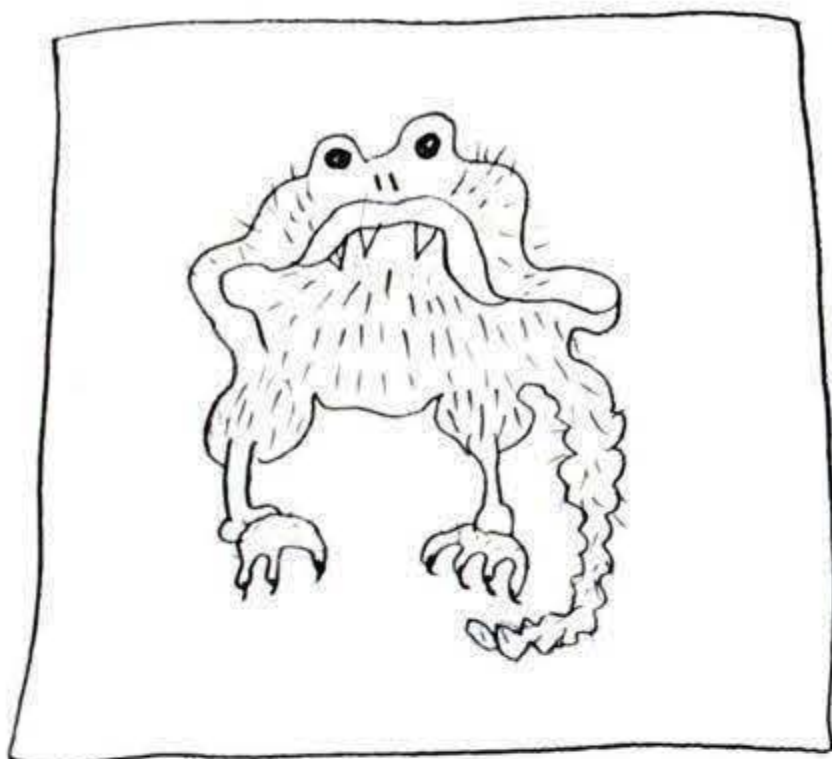
tíficos antillanos de esta modalidad literaria. En 1955, la Universidad de Guanajuato, en México, hizo una segunda edición, ya algo aumentada. Y ahora ha sido publicado por tercera vez, con el auspicio de otra universidad, la Simón Bolívar de Barranquilla, y bajo el sello editorial de Plaza y Janés. Esta nueva edición ha sido motivada por un hecho: el Premio Nacional de Reconocimiento que una tercera universidad, la de Antioquia, otorgó el año pasado a la obra poética de Artel, que prácticamente se reduce a este solo libro¹. A propósito: por virtud de ese galardón, “ahora Artel es el Poeta Nacional de Colombia”, como nos lo recalca, no sin alborozo, el prologuista de esta reciente edición; sólo que la Universidad de Antioquia concede anualmente ese título. Así, pues, le produce al país un poeta nacional cada año. ¡Y pensar que Alvaro Mutis se alarmaba años atrás de que pretendiéramos tenerlos. . . cada veinticinco años!



En términos generales, *Tambores en la noche*, colección de sesenta y

¹ La obra incluye otro tomo, *Poemas con botas y banderas* (Barranquilla, 1972) que, en términos poéticos, hay que considerar inexistente.

siete poemas, participa de los tópicos temáticos y formales de la *poesía negra* hispanoamericana. El lector hallará, pues, que en ellos se postula el asunto del dolor de la raza ("Poeta de mi raza, heredé su dolor"); que se describen costumbres típicas; que se vindican los valores culturales específicos (sobre todo los folclóricos); que se hace una afirmación orgullosa de conciencia racial ("Negro soy desde hace muchos siglos"; "... el alma dulcemente salvaje/ de mi vibrante raza"); que se exalta la sensualidad de la mujer negra o mulata ("... las caderas ágiles/ de las sensuales hembras"); y que se evocan, en fin, los antepasados africanos. Así mismo, hallará allí el empleo del español bozal (en *Bullerengue*, en *El líder negro*), el empleo de estribillos y otras reiteraciones; el empleo del romance (pero con más de una "insubordinación" métrica) y, en general, la tendencia a imprimirle al poema un ritmo vivo,ailable, si bien en comparación con los otros poetas del movimiento Nicolás Guillén, por ejemplo), no resulta este último rasgo muy acusado en Artel.



Artel ejerce su "negrismo poético" tomando como "objeto de inspiración" la población de bogas y pescadores de Cartagena de Indias, cuyo folclor, como ya anotábamos, se ocupa en celebrar: la cumbia que se toca y se baila a la orilla del mar, la juerga, las "tardes de décimas"... Casi que la vida de estos hombres se nos presenta reducida a la exclusiva celebración de tales ritos y usos; todo sugiere que ello conforma su "quintaesencia cultural". Desde luego que el autor quiere decirnos que ese destino orgiástico no es gratuito, y nos lo muestra como una vía que pone en con-

tacto a sus protagonistas con "los abuelos negros", con la densa tradición que éstos fundaron. Así, un motivo frecuente a lo largo del poemario es, como lo destaca su título, el repiqueteo de "tambores en la noche", presentado como una expresión de nostalgia atávica, como un modo de ejercer la memoria de las raíces africanas; un modo, en fin, de comunicarse con ellas. En el fondo de todo esto, se sugiere un íntimo ideal de volver a la *Madre Africa*, de recuperar su mundo mágico y primitivo. Leamos:

*Trota una añoranza de selvas
y de hogueras encendidas,
que trae de los tiempos muertos
un coro de voces vivas.*

*Late un recuerdo aborígen,
una africana aspereza,
sobre el cuero curtido donde los tambo-
reros
[...]
aprendieron a hacer el trueno
con sus manos nudosas.*

(La cumbia)

Otra tarea que Artel le asigna a su poesía —y a lo cual nos referimos antes— es cantar el dolor de su raza; él se declara heredero de ese dolor, pero he aquí que algún "hado maligno" (o benigno, según otro punto de vista) le impidió que lo trasladara a sus poemas. Estos no crean en absoluto un clima melancólico o desolado; resultan ajenos al acento grave y envolvente de lo elegíaco. En rigor, son más bien festivos y llenos de mucho colorido. Hablan, sí, de una nostalgia por Africa, llegan a recordar el horroroso pasado de esclavitud, pero no se impone, como un tono que los defina, el sentimiento de duelo o de destierro. Por el contrario, en uno de ellos el autor nos confiesa (hiperbólicamente) *el abril perenne de su alma*. Perenne o no, ese estado abrileno sí alcanza, de todos modos, a contaminar estos poemas: No es raro, pues, que nos den cuenta de "quimeras", de esperanzas y de entusiasmos juveniles.

"La angustia humana que exalto/ no es decorativa joya/ para turistas", puede leerse, sin embargo, en algún pasaje del volumen. Sólo que esa

"angustia humana", insistimos nosotros, no es lo que exactamente se *siente* allí. Las decorativas joyas para turistas, en cambio, sí se dejan ver. Nos referimos a la serie de "postales" porteñas que pueblan estas páginas: los mástiles o las velas de los barcos, ya resplandeciendo a la luz de la mañana contra "el diáfano azul del horizonte", ya esfumándose entre las sombras de la noche; la salida del día que inunda de colores la playa; el sol que se asoma y se derrama por los bordes de los "jibosos montes"; el crepúsculo de la tarde incendiándose sobre el agua del mar; "el perfil de un velero/[que] se diluye a distancia"; y, desde luego, cocoteros, palmeras. Estas estampas, hay que decirlo, traicionan cierto eco de los "cromitos" y "viñetas" que Luis Carlos López, también en no poca proporción, le había extraído años atrás al mismo paisaje (y creemos que con superior técnica descriptiva). Estas estampas, además, recordémoslo, nos ofrecen un trópico alegre, sensual, multicolor... ¿para turistas?

El libro registra otra amplia veta temática, que nos propone, por un lado, el mundillo de los marinos en el puerto, su bohemia, la arquetípica imagen —que también puede hallarse en López— de unos hombres hoscós, que fuman en pipa, beben, juegan, cuentan las aventuras de sus viajes y cantan. Y por otro lado, nos propone también el sueño frustrado del autor de ser él mismo uno de esos marinos, el sueño de echarse a navegar en busca de lejanos horizontes. Es decir, se trata de otro *marinero en tierra*, al que se le oye hablar de una "poderosa sed de itinerarios" y de un "angustioso afán de huida", lo cual, sin embargo, marca aquí un contraste con el insistente y fervoroso encarecimiento que también hace de la "tierra nativa" y con el extendido llamado que formula a plegarse a los "ecos propios" en contraposición con las "músicas extrañas".

La mayor debilidad de esta poesía reside, según nos tememos, en su solución verbal. Es el suyo un lenguaje evidentemente anacrónico. Adolece de un gravoso tono exclamativo (que está al servicio de una especie de aspaviento sentimental) y, sobre todo,

de cierta verbosidad y de cierta estridencia prosódica que nos hacen sospechar la presencia de un lastre modernista. Sospecha que, retrospectivamente, vendría a refutar un desenfocado ademán crítico de Juan Lozano y Lozano, quien en el prólogo de la primera edición de *Tambores en la noche* saludaba en Artel “al primer *frisson nouveau* que nos da la poesía colombiana, después del movimiento modernista de finales del siglo pasado” (lo cual, además, prueba que su entusiasmo por el tam-tam de aquellos tambores le hizo olvidar los “timbres” que habían sonado en 1926, y que ya habían creado en la poesía colombiana el verdadero *frisson nouveau* que ésta acusaba después del modernismo). Nuestra sospecha se apoya en muestras como la siguiente:

*El día niño cuelga de su invisible clámide
los rumores crecientes,
donde ululan acentos retrasados,
vestigios de la noche misteriosa,
y en su claro itinerario
sobre el éter sonoro que amotina la luz,
dilata su unánime pupila.
(Canto nuevo para loar a Barranquilla).*

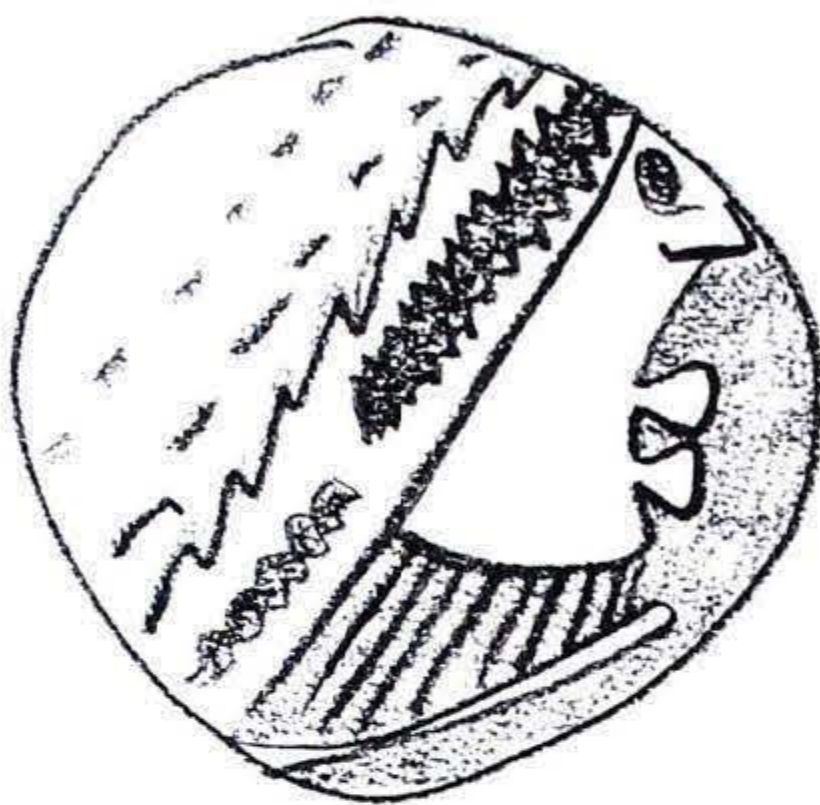
O la siguiente:

*Vibra la ciudad
en el galope cautivo de las máquinas,
que impregnan de un aliento cósmico
el tremante bullicio de sus fábricas.
(Ibidem)*

Pero hay también estas muestras sueltas: “La terca algarabía del férreo cabestrante,/ el lúgubre silbido de la aguda sirena,/ la doliente quejumbre de la grúa. . .”; “las múltiparas manos de aquel viento”; “mi alma multinávera/ se quedó sin hermana. . .”; “los marinos despetalan/ la rosa virgínea de sus cantos. . .”; “cantas en la girándula sonora de mis días”; “bajo el ardor de tu bronceína carne”; “las niveas atarrayas/cuelgan de los cascos. . .”

Las escasas felicidades que ofrece esta poesía se producen cuando el lenguaje asume el tono ingenuo y espontáneo de la poesía popular. Por ejemplo:

*Quién pudiera hacer un fardo
de todas sus tristezas
y arrojarlas cantando
al fondo del agua negra.*



Se trata, sin duda, de una copla (que el maestro Guillermo Abadía clasificaría como “filosófica”); la hemos entresacado de un poema (*Muelles de media noche*) cuyo resto, por ser “culto”, carece ya de toda gracia. Es el mismo caso de este otro fragmento (de *Puerto*), una copla también:

*Si de pronto se clavara
en cada mástil una estrella
la orilla parecería
un gran nido de luciérnagas.*

Pensamos, por último, que acaso se deba reparar en el hecho de que un libro como éste se haya vuelto a imprimir cuarenta y seis años después de su aparición y, más aún, que haya sido proclamado como una “obra nacional”. ¿No nos estará indicando que la literatura colombiana precisa decantar mejor sus aguas?

JOAQUIN MATTOS OMAR

El escritor y el pintor: Lucha de contrarios

Obregón

Juan Gustavo Cobo Borda

Editorial La Rosa, Bogotá, 1985, 94 páginas.

Hay libros malos y hay temas malos. En esta ocasión el poeta y crítico se

equivocó en la elección del artista, o mejor dicho: eligió un mal momento. El autor es perfectamente consciente de esta barrera. Así, lo más interesante en este libro sobre la vida y obra de Alejandro Obregón es observar un texto elusivo, sujeto a divagaciones y evasiones de las épocas en que la pintura del artista cae en un inmenso pozo de “brillo” y decadencia. En estos ires y venires de una escritura pausada, con respiración y silencios, encontramos un defecto que no tiene que ver con la franqueza, sino con una “forma de ser”, muy bogotana, donde prima un comportamiento educado y respetuoso sobre la necesidad de aclarar ciertos vacíos acerca de la obra del maestro.

De ninguna manera se puede ver la totalidad de la obra pictórica de Obregón como un trabajo de gran coherencia, ya que ella demuestra lo contrario; todo, paulatinamente, desarrolla un concepto más desigual. Y el autor lo sabe cuando en la introducción anota: “Con los cóndores de 1957, y no en Barcelona, España, en 1920, nace un pintor. Toros; volcanes de 1959; manglares del 60, aves cayendo al mar, en el 62; barracudas en el 63. Finalmente, en el 66, *Los huesos de mis bestias*. Aquí me detengo”. Nada casual resulta esa frase introductoria que llega, sólo, cuando comienza la dulce decadencia y la fatal grandilocuencia del trabajo de Obregón. Cobo también afirma: “La década del 60, es la década suya por excelencia”.

El libro tiene encuentros y desencuentros. Nuevamente oímos la gastada frase de Obregón: “La pintura es el arte del silencio”. Parecería que la pintura, como el pensamiento, tiene sólo algunos momentos lúcidos y después se repite. La frase, por su uso, ha entrado en la completa sordina. Todo cae en un vacío inconmensurable, ya no hay presente, todo es la evocación de un pasado pretérito.

En el desarrollo de sus afirmaciones y excusas, Cobo encuentra otra frase aclaratoria cuando afirma: “la cronología de un pintor no es nunca temporal: es siempre temperamental”. Así, son los ciclos los que marcan la historia personal, donde se esconde el ser humano con sus acier-