

con un cultismo que prepara el contraste con el tono coloquial de 9. y 10.

Lástima que sólo en pocas ocasiones haya poemas que merezcan compartir las solapas de un libro que contiene los versos certeros, divertidos, únicos, de *Suenan timbres*. A veces, para encontrar algo de valor, hay que rebuscar entre líneas aisladas. Por ejemplo en un poema de circunstancias a su pueblo, Calarcá, aparecen algunas frases sorprendentes, precisas, como: "Eran lindas las vísperas y las fiestas ya menos"; o bien: "En el sol de la vela se quemaba la noche". Pero al lado de estas líneas que quieren y logran pertenecer a "un poema hermoso, sin retórica y rima" de pronto al poeta le da por hacernos creer que el viento cantaba entre las altas ramas (pura prosopopeya) entonando: "Qué bueno es ser, amigos, colombianos". Y el lector no sólo no le cree sino que vuelve a sentir ganas de arrancar la página.

Otra faceta importante de la poesía de Vidales son los poemas políticos. En éstos Roca descubre, según dice en el prólogo, a veces un gran poeta y a veces "cierta rigidez de consigna". Yo considero que sobre la poesía política de los últimos decenios (y aquí cae también Vidales) convendría hacer una reflexión desapasionada.

Me parece que dentro de poco tiempo, tal vez mañana mismo, quizá ya desde antier y no me había dado cuenta, gran parte de la poesía comprometida va a ser vista con ojos indulgentes. De un período en que fue casi un precepto escribirla, pasamos a otro en el que el imperativo era execrarla. Creo que ha llegado el momento de entenderla como lo que fue: villancicos de este siglo. El marxismo, la última de las grandes herejías de la tradición judeo-cristiana, necesitaba también sus loas, sus himnos-incensarios, versos que anunciaran la venida (mesiánica) del amanecer revolucionario. En general me parece que no tiene sentido juzgar a esta poesía según criterios poéticos o estéticos; la poesía revolucionaria no perseguía la creación de objetos verbales que valieran por sí mismos: la poesía comprometida quería, sigue queriendo a veces todavía hoy, no el hallazgo

poético sino la revolución. Así como las jaculatorias imploran la salvación eterna, la poesía marxista llama a la lucha de clases. En ambas, la disposición en versos es sólo una ayuda mnemotécnica, un requisito de cantabilidad, de posibilidad declamatoria.

Creo que a estas alturas (desmoronada la fe ciega en el paraíso revolucionario) podemos aceptar y, gracias a la distancia, sonreír con poesías como aquella de Nicolás Guillén que dice: "Stalin, Capitán, / a quien Changó proteja y a quien resguarde / Ochún...". Y lo mismo con trozos de Vidales como aquel donde ve el cielo (precisamente): "tan limpio tan pulcro tan higiénico / que allá en su fondo veremos a Lenin Marx Engels Ho Chi Min / los Camilos el Che y Luis Tejada...". Podemos aceptarlas, digo, de la misma manera como aceptamos, benignamente, con cierta ternura, por ejemplo el anónimo que dice: "Divino Santo Tomás / librame de todo mal, / por arriba, por abajo, / por delante y por detrás". El santoral cambia, claro, pero el procedimiento es análogo. Ambas manifestaciones son el síntoma verbal periférico de una creencia que ha echado raíces en el centro de la sociedad.

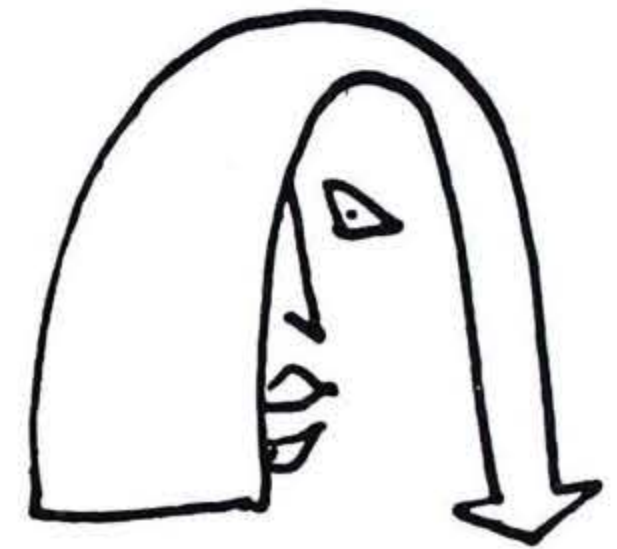
Lo anterior no excluye, naturalmente, que haya habido una gran poesía religiosa (piénsese en Juan de la Cruz) y una óptima poesía revolucionaria (recuérdese a Bertolt Brecht, a Maiacovski). Pero no es éste el caso de Luis Vidales: su mejor poesía no es la que ha tratado de impulsar la revolución social, sino la que ha revolucionado la forma en que se escribía poesía en Colombia.

Hasta aquí, me doy cuenta, he repetido, como en un eco desafinado, lo que muchos críticos de Vidales han escrito: que su poesía está en un solo libro, *Suenan timbres*, en el que era todavía el poeta (incluso el poeta comprometido) quien escribía, y no la dictadura del proletariado la que dictaba los versos, flojos. Los defensores de la literatura al servicio de una causa política dirán que estoy alineado con la crítica reaccionaria (y pagado por un banco, que es como decir Washington). Insisto, entonces, en que en la poesía posterior de Vida-

les, cuando logra desprenderse del catecismo retórico o político, hay textos perfectos, conmovedores. Pero vuelvo a recalcar que el poeta mejor es el primero, el que no se desvivía por llamar a misa con los rimbombantes aldabones del tambor revolucionario, sino el que tocaba timbres. ¿Saben dónde?:

*...debajo de la blusa
de la mujer hinchado de vigor
encuentro el bulto de su seno
timbre
para llamar al corazón.*

HECTOR ABAD F.



A merced del viento

Hilo de arena

William Ospina

Colcultura, Presidencia de la República, Bogotá, 1986.

Así como el amor entra por los ojos, también la poesía necesita mostrarse adecuadamente para llamar la atención. Hay dos cosas que dejan mal parados a estos poemas de William Ospina. En primer lugar, la edición de *Hilo de arena* es modesta (por no decir pobretona) a pesar de pertenecer a una colección de renombre. Esto no sería un impedimento para disfrutar la lectura de los poemas si no fuera por cuatro dibujitos que asaltan al lector a la vuelta de algunas páginas. Sobre el índice descansa un dragón alado, horripilante (y no por ser dragón). En la página 22 hay una espada misteriosa, emparentada quizás con el poema *América*. En la

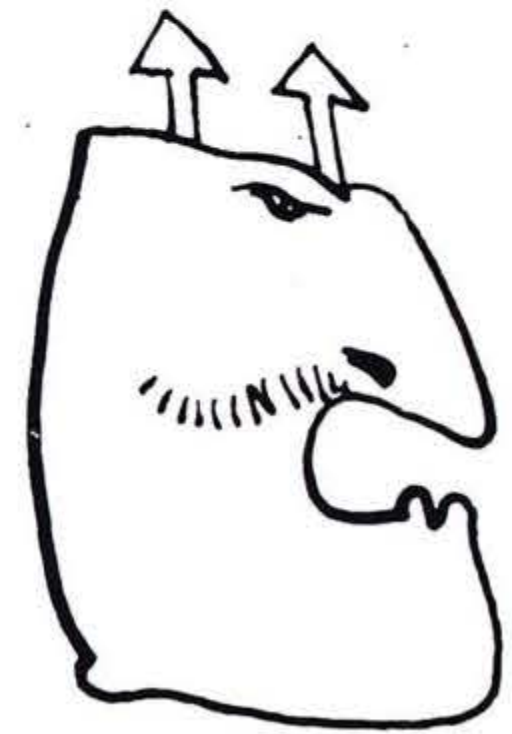
página 40 navega una carabela en cuya proa distinguimos, en lugar de esas damas de bustos despachados, un pajarraco con cara de pocos amigos. Y después del poema *Una carta para Marie Kayser* nos topamos de lleno con un Sol que no sólo tiene lenguas de fuego sino además ojos y cejas, nariz y labios.

En segundo lugar, el libro lleva un prólogo firmado por el autor. Tampoco estaría fuera de lugar este asunto, de no ser porque en dicho prólogo campean los lugares más comunes del rincón de la poesía. Tratando de definir lo poético, el autor esgrime esas palabras tan ta ta tan venidas a menos: "misterio", "dádiva de la poesía", "secreto profundo del espíritu", "sagrada función de la poesía". Mucho mejor habría quedado el prólogo a la mitad de su primera oración: "Los ejercicios literarios que aparecen en el presente volumen son resultado de muchas opiniones distintas, asumidas y abandonadas en el curso de los años...". Pero no. La cosa se complica más con una curiosa arenga humanista que induce al poeta a proclamar que "las convicciones íntimas no pueden ser intervenidas por los estados ni por las iglesias y ciertamente generan más felicidad que muchas ceremonias colectivas". De acuerdo. Lo patético es que la edición de este libro es patrocinada nada menos que por el Estado, y más: por la Secretaría de Información y Prensa de la Presidencia de la República (como reza la cara posterior de la cubierta). ¿O es que estas palabras aluden a la Presidencia de aquella República que, según el autor, bien hace en permanecer secreta, "protegida por una suerte de bruma sagrada"? Evidentemente, los misterios del lenguaje tienen nombre y apellido.

Cuando uno empieza a leer estos poemas se pregunta de inmediato cómo es que un señor que pule y mide sus versos y que moldea con paciencia las imágenes, sea capaz de escribir tal prólogo. Porque los poemas de Ospina, y ya estamos en la salsa, tienen ciertos jales, ni qué dudarlos. Pero introduzcamos otra arenga: ¡Desconfiados del mundo, uníos! Estos poemas nacen a la sombra de Borges y Cavafis. Ahora bien: levantar un

lenguaje que remita perfectamente a tales modelos no deja de tener algún mérito. Desplazamientos en el espacio (América/Europa) y en el tiempo; enmascaramientos en personajes y cuadros. El protagonista de estos viajes (múltiples) es un extraño que hurga en el tiempo. De ahí que se detenga en determinadas situaciones para dar testimonio de sus memorias. Se trata de una lírica que opera mediante la recolección de fragmentos de una realidad pasada. La recomposición se realiza por conminación, del mismo modo que las definiciones de *Líneas* nacen de una voluntad ingeniosa. Suma de imágenes. Sólo que un verso alejandrino arrastra al otro y al otro y así: "Llevo ese barrio en mí como se lleva un sueño, / siento el aroma espeso de las carpinterías / donde cambia el destino de los árboles. / Un cercado de guaduas, al final de la calle, / protegía un país de negros taciturnos, / de ancianas que fumaban en los atardeceres, / de jóvenes rufianes sigilosos y obscenos" (*Barrio*). Fijación que detiene el desplazamiento; estatismo que, de alguna manera, se da la mano con una noción contemplativa de la historia. El viajero anota el mundo como lo ordenan sus percepciones. Exactitud en el dominio del verso y, más aún, de la cadencia, mientras el tiempo fluye en imágenes. Pero esta impecable y diáfana poesía, ¿en qué momento soltará la lengua? Como las estatuas que pueblan estos versos, las estrofas reiteran sus recursos y se vuelven monotemáticas. La erudición persigue ser justificada en las Notas finales. Por ejemplo: la expresión "los tres hombres últimos" es utilizada por Borges. Bien, y qué. No sólo pudo ser utilizada por Borges sino por cualquier hijo de vecino. El problema es mayor: aclarar la procedencia de las citas no es una garantía de vacuna poética. ¿Qué pasa entonces con las frases que no vienen directamente de Borges pero suenan a Borges? ¿Qué pasa con los poemas que parecen de Borges pero que un lector astuto comprende que no pudieron ser escritos por Borges? La erudición debe provenir de una previa destrucción e inmediata reconstrucción de lenguajes (ejemplo típico: *La tierra*

baldía de Eliot). Para decirlo de otra manera: el poeta erige una estatua con los restos de la anterior; en ese proceso de recreación se le ocurre utilizar un ojo de la estatua destruida, o una oreja, o el dedo meñique. La vaina se complica cuando alguien erige arbitrariamente una estatua nueva empleando todos los restos de la anterior, sólo que ahora el ojo derecho está a la izquierda, el labio inferior arriba, el dedo gordo del pie



en una mano... Y para garantizar que la estatua no se caiga de bruces, el autor se apropia del seguro pedestal que, en este caso, son los alejandrinos y endecasílabos. Veamos algunas frases cuya paternidad asume el autor. Y ojo, que en poesía la paternidad del lenguaje no existe. El que roba mejor es el que gana, diríamos, siempre y cuando no se pretenda solapear una destreza verbal basada en la reunión de voces ajenas con una pretensión de erudición salpicada. "Cae otra vez la equívoca tarde de Paul Verlaine". "El tiempo, que transforma todo en magia y leyenda, / va amonedando en oro esos largos veranos, / da al barrio y sus pobrezas condición de milagro". "Sé que no puedo ser ese hombre que me mira, / sé que a él no lo alcanzan el temor ni la idea". ¿No hay un tufillo borgesiano a pesar de que no provienen directamente de obras de Georgie? O en estos versos: "Carlos está de pie, mira al oriente, / no ve que a sus espaldas / Suecia le dice adiós, tiemblan las trenzas doradas, / le dice adiós la guerra". ¿No nos recuerdan a Antonio que deja Itaca para llevarla dentro de sí?

Las pesquisas no conducen a ningún lado. Pero son fascinantes, ¿ver-

dad? Ante un libro como *Hilo de arena* es prudente desvelar primero las contradicciones internas: entre el prólogo y los poemas, entre éstos y las notas al final, entre el "buen gusto" o "buen tono" de los ejercicios (como los llama W. O.) y los espeluznantes dibujos que las arañan. Sólo así no resulta atrevido señalar que los poemas de Ospina muerden su propia carnada. El pez por la boca, ya se sabe.

EDGAR O'HARA



Posibilidad y miseria de la poesía joven

Azul, al filo de los cuerpos

Jorge Mario Echeverri C.

Cuadernos de poesía Ulrika, Bogotá, 1986, 66 págs.

Limaduras del sol

Omar Castillo

Ediciones Otras Palabras, Medellín, 1986, 40 págs.

Antes que por sus logros, una poesía joven se define por su posibilidad. No quiere decir esto que se caracterice por la distancia que separa al poema de lo que el mismo poema hubiera podido ser, pues esa distancia (penosa incluso para los escritores más diestros) es tan extensa como la ambición del poeta o como la expectativa del lector. Desde ese punto de vista infinitamente exigente, el Poema no ha sido escrito todavía, o si se prefiere expresarlo con más modestia, todavía no llega a su fin. Y por el contra-

rio, en el ámbito de la poesía joven no es legítimo hablar del poema que hubiera podido ser. El reino de la posibilidad no significa para ella una dirección sino una indirección, no un desarrollo en determinado sentido sino una exploración inconstante y disipada. Si algo define a la poesía joven es, pues, la traición que ejerce una y otra vez sobre sí misma; y porque toda traición implica una fe, la suya es una fe efímera en muchos y contradictorios dioses.

Ocupada en explorar sus posibilidades, esta poesía no elabora una forma que gobierne sus poemas. La única fuente de su coherencia es acaso la vaga coherencia que le ofrece la vida cotidiana, eso que se quiere tan intensamente vivido y que en su intensidad se considera ya casi "poético". A causa de la deuda que experimenta ante esta vida deslumbrante, el poeta joven quisiera expresar su reconocimiento, dar con una dedicatoria y un poema no menos definitivos ni cargados de sentido que la ocasión en que se han originado: "para don Juan que me enseñó esto/ para Cristina, la de las tormentas". He aquí, pues, una poesía que comercia, que se endeuda hasta quebrarse, que quisiera desvincularse ya de la ocasión que la ha inspirado. Y sin embargo, a la ocasión debe servidumbre. La ocasión es una de las primerizas condiciones de la poesía joven. Colocado en el centro de ella, el poeta comprende de una vez y para siempre la potencialidad de la poesía como revelación.

En el caso de las composiciones de Jorge Mario Echeverri C., reunidas en *Azul, al filo de los cuerpos*, la poesía, concebida como revelación de un momento, acude al recurso más simple: la presentación de una situación determinada que los últimos versos quieren trastornar o desenmascarar. Este tipo de ejercicios no está exento de un patetismo buscado. Así, por ejemplo, en una de sus composiciones el poeta se describe en los mejores términos sólo para concluir ofreciendo una confesión que quiere ser inesperada: "Yo tan bello/ tan tierno/ [...] / estoy a punto de volarle dinamita a mi cabeza" (pág. 17).

La afectación de la crudeza, la confesión que se piensa inesperada, el desenmascaramiento súbito, no son únicamente un indicio de la deuda que el poema tiene con la ocasión de que ha surgido; también indica el principio rudimentario de un diseño formal. El poema de una ocasión se esfuerza por percibir en ella un sentido, se tensiona, se arquea en busca de lo insólito. La sorpresa final quiere dar una forma acabada al poema, se propone cerrarlo solemnemente sobre su propio círculo. Pero el resultado es discutible. Al cerrarse con estruendo, el poema no se entrega. En un principio avanza su mano hacia el lector haciéndole el signo de una promesa que al final no cumple porque, paradójicamente, deja de hacerla: al cabo todo viene a ser demasiado evidente, todo está dicho ya sin discusiones.

Lo mejor de una poesía joven no radica en su dogmatismo ni en su fervor, sino en sus dudas. En la poesía de Echeverri esa vacilación se despliega al amparo de la obra de Alejandra Pizarnik, a quien dedica una de sus artes poéticas:

[...]

Si dije pájaros

Gato o noche sobre la cerca

Lo he dicho para mí

Como un pequeño regalo

Como un dibujo que nunca tuve.

*Una vez más —tras el espejo—
enloquece*

La pequeña alicia

La que huye, la jardinera

La que trastocó todas las puertas.

(pág. 23)

Por un momento las palabras se vuelven sobre sí mismas y, al hacerlo, dejan en suspenso el carácter definitivo que se le atribuía a su relación con el mundo, encuentran un temblor que les es propio. Pizarnik, al decir de Juan Gustavo Cobo Borda (Eco, noviembre de 1972), denuncia radicalmente la naturaleza de las palabras, la poca verdad que encierran. Poemas como *En esta noche, en este mundo* se desnudan de todo con-