

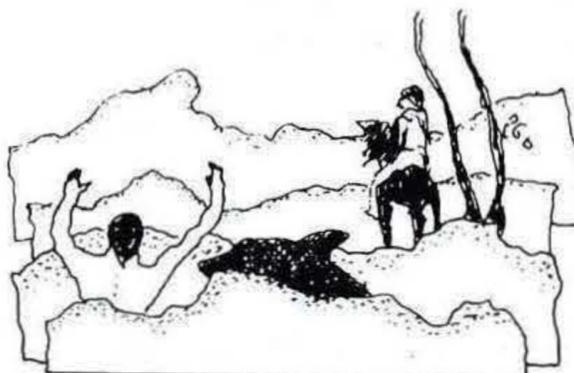
traza la estructura de una extensa danza coital. Es una *Bildungsroman* centrípeta que gira y se retuerce, succionando hacia su centro personajes de lejanos tiempos y espacios, hasta alcanzar su clímax, que es doblemente inscrito por la coincidencia de la eyaculación y el homicidio. La imposición de una forma circular se refuerza con la descripción del rostro del Ecce Homo nuevo —el asesinado hijo de Cipriano, quien tiene que beber su propia sangre/semen—. Retrato de un circuito cerrado parecido al de la eterna serpiente del mito del Uruboros, la que muerde su propia cola, este *introito* anuncia el cumplimiento/comienzo de otro ciclo de seducción y violencia.

La repetición y el desdoblamiento, una vez admitidos, abundan en muchos niveles textuales. Si Mauro provee la respuesta contemporánea al retrato venerado, Ceres es una contestación hembra y heterosexual al mismo Mauro. Todos los personajes, en efecto, habitan una dimensión mítica en que repiten las agonías de figuras arquetípicas. La relación con el mito queda, desde luego, atenuada, ya que estos personajes homónimos de dioses clásicos y figuras históricas participan muy poco de lo celestial o de lo heroico. Grandilocuencia y majestad épicas aquí se supeditan a habladurías de tertulia sobre quién mancha las sábanas de quién más. El subtexto mítico, como objeto de parodia y travestismo, sufre por lo tanto una inversión carnavalesca. Un ejemplo destacado de intertextualidad se encuentra en las brisas turbulentas, *Leitmotiv* en *El Divino* que ya señalamos como los vientos del cambio inminente. Su forma de vorágine, el evocar la imagen lapidaria de la gran novela de Rivera, duplica la figura de embudo de la estructura narrativa y el movimiento general desde fuera hacia dentro de este texto. Es en muchos sentidos un texto muy refinado desde un punto de vista estrictamente estético.

Pero no ha habido cuestión sobre el virtuosismo técnico de Gardeazábal desde que lo probó con *El titiritero* y, de manera aun más espectacular, con *Pepe Botellas*. Estos recursos pueden deslumbrarnos o distraernos

de ciertos problemas existenciales que la novela evoca y luego deja pendientes. Pero cuando recuperamos nuestro aplomo todavía quedan sin resolución. Por un lado la novela pretende proyectar una visión global —los episodios en el ultramar extienden el enfoque mucho más allá de la región de la acción central— pero por otro lado la belleza superficial del divino Mauro (la cual debe encariñarlo con el lector) enmascara un imperio que se basa en la esclavitud de incontables jóvenes de los países desarrollados. La falsedad de esa “solución” al problema del estancamiento nacional y la correspondiente estrechez de visión de la obra, se ven a las claras cuando se escudriña la figura idealizada del jefe de los toxicómanos. Nadie se mantiene tan bello abusando de su cuerpo (y no me refiero aquí al sexo) como lo hace Mauro. Esta última inconsistencia —una falta fundamental de verosimilitud— con el corazón mismo de *El Divino* es lo que Gustavo Alvarez Gardeazábal no puede o, en su reciente y mal ajustado cinismo, no quiere ver.

JONATHAN TITTLER



Que el “otro” conozca al negro

Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia
Lawrence Prescott
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1985,
228 págs.

En su estudio sobre Candelario Obeso, Lawrence Prescott parte de las generalidades tanto históricas como literarias que rodearon al autor, par-

lando el terreno hasta abordar la totalidad de la obra, para centrarse luego en los *Cantos populares de mi tierra*. Una vez instalado en el campo que analizará, procede teniendo en cuenta, en primera instancia, el contenido temático, al cual dedica dos de los cuatro capítulos en que divide el libro. Estudia la versificación, el lenguaje y el estilo de los *Cantos populares*, en el capítulo final, para concluir con una diferenciación entre el estilo de Obeso, *poesía negra*, y el estilo de los autores de *poesía negrista* posteriores a él.

Ante la inexactitud de la reimpresión de la totalidad de la obra de Obeso en 1950, Prescott adopta como fuente la edición original de 1877 (pág. 50), y antes de entrar en materia, se refiere a la dificultad en la clasificación del autor, a causa de la variedad de términos con que se designa el hecho literario que contempla la presencia del negro. Así que decide llamarla *poesía negra* porque:

“Es la expresión poética de un individuo que se ve y se identifica como miembro del grupo o pueblo negro sin dejar de mantener y afirmar en la obra su propia individualidad [. . .] Traduce la vivencia y la herencia únicas que caracterizan la identidad negra en América” (págs. 20-21)

En este punto relata, breve pero claramente, la historia de la poesía negrista, teniendo en cuenta las influencias recibidas y los diferentes nombres que le fueron asignados, hasta enumerar los rasgos primordiales de esta modalidad negra en la poesía de vanguardia, nacida en las Antillas y esparcida por el resto de América gracias a la ayuda del naciente interés europeo por las sociedades originales, es decir, aquellas que menos ha contaminado la civilización.

Prescott anota que a Candelario Obeso lo han dejado de lado en las antologías que dan testimonio del elemento negro en la poesía, y esta preocupación lo incita a desentrañar la verdadera importancia de la producción del poeta en las letras colom-

bianas, teniendo como punto de apoyo los temas que se repiten: la imagen del negro que emerge de su obra; recursos métricos, estilísticos y dialectales; y la relación de su producción con la de otros poetas negros americanos contemporáneos y posteriores. Para ello, se apoya en una amplia bibliografía que contempla las obras de Obeso, libros y artículos sobre el mismo, estudios y antologías de literatura colombiana, libros y artículos sobre la literatura y la poesía del negro, y otras obras que tienen en cuenta el folclor, estudios lingüísticos, historia literaria y estudios de la lírica popular.

Después de un recorrido por la geografía sociopolítica de la Colombia del siglo pasado, Prescott aborda a Candelario Obeso como vocero de la colectividad negra en cuanto a tendencia literaria se refiere, reflejando sus variadas e íntimas vivencias tanto amorosas como políticas y sociales. Enumera y describe de manera cronológica el desenvolvimiento de su obra, que se inicia con la narración *La familia Pigmalión*, publicada bajo el seudónimo de Publio Chapelet. Dos romances: *El arroyuelo* y *Lectura para ti*, seguidos por ese otro que habría de darle la fama literaria: *Cantos populares de mi tierra*, varios artículos de costumbres, varias traducciones, varios poemas y la comedia *Secundino el zapatero*.

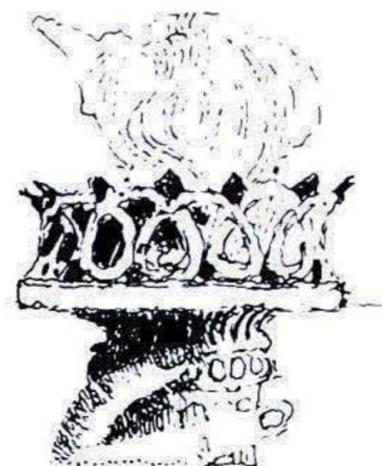
Abordamos entonces los *Cantos populares de mi tierra*, como muestra representativa de Obeso, por mejor lograda, dice Prescott, y nos encontramos con que éste clasifica los temas de los autores en "mayores", o predominantes, y "menores", o subtemas, los cuales se ven mezclados entre sí, y los mayores se apoyan en los menores. La clasificación de los temas en la obra de Obeso es un poco arbitraria, pues elige en primer término la naturaleza, si bien el amor ocupa un sitio central en la obra. Las razones que aduce son: porque la naturaleza abre el libro; porque se presenta como parte integral del hombre que deambula por la obra; y finalmente, porque atrae fuertemente al poeta, no sólo por su condición social, sino por la tendencia literaria del momento. En cuanto a la patria, segundo tema mayor, Prescott lo

divide en una doble perspectiva: el amor por la patria grande, y el amor por la patria chica, más personal, que lo aleja un poco de los intereses de la patria grande (Colombia), y los afectos expresados por Obeso se intensifican en la medida en que el espacio se cierra. Esto toma forma mediante las alusiones a fenómenos naturales propios de la patria chica: "Es como si la fuerza del mar le inundara el corazón con la magnitud y la profundidad de su misterio" (pág. 95). Culmina Prescott el análisis de los "temas mayores" con el tema doméstico familiar, en que se refiere al amor de la pareja, como sinónimo de hogar. Posteriormente hace hincapié en el amor de la madre por sus hijos, pues "a diferencia del otro amor, lo único que nos separa del amor de la madre es la muerte" (pág. 100).

Al comenzar a estudiar los temas menores, notamos que el aparte que Prescott dedica al amor y la mujer es meramente descriptivo: también es importante hacer resaltar el final en que utiliza el poema *Lucha i conquista* para referirse a la barrera racial que se levanta entre la pareja. Dice Prescott: "La situación planteada en este poema se parece mucho a la tragedia que el poeta sufría en carne viva" (pág. 120). Aquí, el color de la piel obliga al negro a cambiar no sólo el tono, sino los símiles con que se refiere a la mujer, por otros más cercanos a la tradición poética "blanca". En este punto, Prescott pareciera aceptar la diferenciación de un "estilo blanco", enfrentado a un "estilo negro": "Para demostrar que el hecho de ser negro y pobre no denota una falta de cualidades humanas estimables, el negro ha tenido que revalorar su 'color expresiva'" (pág. 124).

La alusión del poeta a ciertas habilidades del negro en *Er boga chaclatan*, induce al investigador a compararlo con el chamán, confundiendo un poco la sabiduría popular con el chamanismo, pues no lo fundamenta a cabalidad con el poema.

El capítulo cuarto corresponde al análisis de la versificación, las imágenes y el estilo. La forma popular, el romance, está de acuerdo con el tema que trata Obeso, y con la inclinación romántica de la época, así mismo, el



arte menor comunica vitalidad y espontaneidad, propios del comportamiento del pueblo negro. El investigador acierta en resaltar la reproducción fonética del habla negra, que rescata sus propiedades lingüísticas como un homenaje, por oposición al exotismo romántico como antes se había plasmado. Cita como ejemplo el afán de Isaacs "de pintar un cuadro realista y objetivo del paisaje selvático" (pág. 144), al mostrar la "manera típica" de hablar del negro del río Dagua. En Obeso los regionalismos no son postizos, y la sencillez se instala gracias al uso de adjetivos precisos, no retóricos, que dan valor al sustantivo: las metáforas sacadas de la naturaleza, bien vegetal o animal, exaltan la simbiosis formaccontentido. "Salen las imágenes y las metáforas con la misma espontaneidad y frescura de la naturaleza que les infunde vida" (pág. 170). Esta sencillez, al mismo tiempo, fortalece el espíritu popular que emana de la obra, fundiéndose con la espontánea musicalidad propia de la literatura popular.

"Lo que sí sugieren el título general y rótulos como Canción, Serenata y Balada, es la expresión oral, espontánea y armoniosa de los pueblos costños" (pág. 186).

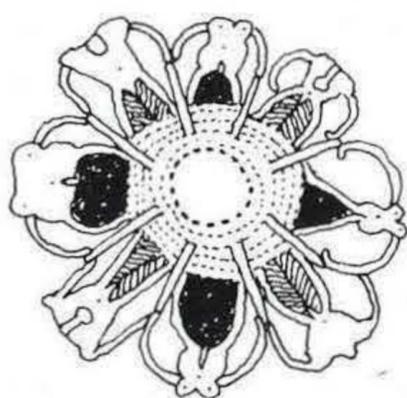
La musicalidad es intrínseca a su poesía:

"Tampoco hay esfuerzo para imitar o representar el sonido de instrumentos, canción o baile mediante voces onomatopéyicas y jitanjáforas. La música se siente de manera muy sutil, mediante palabras de gran poder sugerente." (pág. 191).

Prescott logra sus objetivos: sitúa al lector dentro de un marco histórico y social bien definido; expone el tejido de los temas de Candelario Obeso desentrañando de ellos la realidad exterior e interior del negro, que emerge como un ser humano que tiene un lenguaje musical propio que abre nuevas posibilidades para la literatura colombiana del momento; muestra, a partir del lenguaje mismo, la aceptación plena de la identidad negra, que se presenta como testimonio cultural a través de la exaltación natural del lenguaje popular, y el carácter oral que los títulos sugieren, así como la transcripción fonética del habla del negro. Descubre la importancia de que el autor sea negro, para dejar de lado el exotismo con que la mirada blanca lo enfoca, dando cabida a una forma de expresión natural que lo diferencia de los poetas negristas, porque:

"Obeso no describe al negro [. . .] Deja que el "YO" del negro mismo actúe, cante, se exprese, no para divertir al "otro", sino para que el "otro" conozca al negro en su intimidad y llegue a apreciar los valores populares que encarna" (pág. 202).

LUISA FERNANDA PARRA



Morder la pasión

Poemas de amor

Darío Jaramillo Agudelo.
Fundación Simón y Lola Guberek
Bogotá, 1986. 90 Págs.

Las reflexiones del poeta empiezan y terminan en las palabras. Los poemas, al tiempo que existen por y en el lenguaje, dispensan una significación

adicional, relativa al cuestionamiento de los nombres que acogieron. Este rasgo, común a los escritores de este siglo, no distingue entre poetas que sacralizan el lenguaje y aquellos que asumen toda expresión como eventual victoria frente al silencio. En un caso, conciencia de seguridad absoluta o relativa: poesía, tela de araña, oleaje. En el otro, disminución o sometimiento: poesía, ráfagas, lumbré inusitada y voraz.

Hablamos de actitudes opuestas que en la práctica —escritura y voz— se tornan complementarias. Sin embargo, en la reunión de esa aparente disyuntiva se manifiesta una pugna más íntima. Un libro como *Poemas de amor*, de Darío Jaramillo, agudiza al extremo esta característica y posibilita el normal entrecruzamiento de intenciones. ¿Cuáles? Ya no es suficiente hablar de superficies temáticas y ranuras por las que vemos el proyecto ordenador del lenguaje. En este libro tal proyecto se muestra —quíralo o no el autor— como el punto de emisión de las palabras y no su natural convergencia. Algo similar se puede percibir, a otro nivel quizá, en los libros anteriores de Jaramillo. Si las narraciones en verso predominan en *Historias* (1974), lo que define a *Tratado de retórica* (1978) es el acercamiento de dichas y otras anécdotas a un punto desde donde les resulta lícito proclamarse poesía. Pero la intensificación —y su límite— se produce en el nuevo libro. Sus cuatro partes participan por igual de ella, aunque pueden agruparse en dos parejas: *Poemas de amor* y *De la nostalgia* alternan con *Escenas de la vida diaria* y *Colección de máscaras*, y a la vez se reflejan mutuamente.

¿Cómo escribir sobre el amor? A esta pregunta le sigue otra: ¿quién nombra el amor? Será la evocación por sobre la presencia, lo vivido ante la inmediatez de esa voz interior que es decisiva en casi todos los poemas: "Tu voz aquí, a lo lejos, que le da sentido a todo, / tu voz que es la música de mi alma, / tu voz, sonido del alma, conjuro, encantamiento" (secuencia 6). Si no fuera por estas dos palabras que aluden a la magia, no apreciaríamos el cruce de figuras:

cuerpo amado y cuerpo de vocablos, piel y poema. Sólo así puede volverse nítido aquel estado que se sitúa antes y después del lenguaje: "Algún día te escribiré un poema que se limite a pasar los dedos por tu piel / y que convierta en palabras tu mirada" (secuencia 4). En última instancia, la voz evoca el don de las palabras que hablan del amor más que el otro cuerpo en ausencia. Y así comprendemos por qué asoma la derrota: "Poemas de circunstancias para decir el amor / y también poemas trascendentales para decir el amor [. . .] Acaso el silencio sea la única cordura del amor / y decirlo su locura más tonta" (secuencia 11).

Por esa misma razón, *De la nostalgia* reemplaza a la pareja por la añoranza de vivencias complementarias. Desengaño: en verdad se expresa un susurro de relaciones verbales, y aquí conviene llamar la atención sobre las construcciones anafóricas y los paralelismos, que son el sustento del libro y también su titubeo e inminente acoso. Las enumeraciones sirven para excitar al lenguaje, pero pueden terminar ahogándolo con sus propias armas: "Para decir que es nada lo que vas recordando, / con las palabras matas la parte de tu vida / que tú no quieres / que contigo muera" (núm. 4). Por eso la única posibilidad de salida a la sed de lenguaje, de la experiencia del pasado o del reencontro amoroso en el poema, será la dislocación del tiempo. El peligro, clarísimo: "Es distinto este decir que aquel hechizo, / me repito enredado en la guerra de encontrar las palabras. / Ayer iluminación, hoy trampa, evasivo poema, / rescoldo apenas del vuelo del amor o el asombro . . ." (núm. 6). Y el término medio, dudoso: "En esta hora sin sol y sin presente, / lejos de lo mejor de mí" (núm. 10). La apertura consiste, pues, en actualizar el poder evocativo y el nominal, fusionándolos: "Alelado bajo el sol, sobre la tapia, / soy un niño de cinco años narcotizado por la luz, / suspendido fuera del tiempo, / del tiempo que ahora es cosa ajena, intermitencia del paisaje, / sustancia del lejano horizonte de montañas azules. / Descubro un éxtasis perfecto, matutino, / hago parte del aire, soy brisa inaugu-