

Los Libros

I

NOTAS SOBRE POESIA COLOMBIANA

Escribe: J. G. COBO BORDA

Si mañana despierto (1961), es, sin lugar a dudas, la obra más personal de Jorge Gaitán Durán (1924-1962). Es, también, la de más profunda vigencia. Releerla, tantos años después de aparecida, significa, ante todo, comprobar el inalterable vigor de su palabra. Asimismo, y esto quizás sea lo decisivo, todo contacto con ella suscita un diálogo fecundo: está viva.

Una pasión reflexiva le confiere el don de la valentía: nunca antes la poesía colombiana se había expresado así. De igual modo, conserva intacto el reiterado milagro de un lenguaje hermoso y justo. Es una poesía erguida, desafiante en su búsqueda, como si un ademán de necesaria arrogancia la llevase a conquistarse a sí misma en un doble movimiento a la vez exaltado y agónico. Si bien en ocasiones medita también, y primordialmente, canta.

Es fiel al lenguaje en su desnudez esencial recobrando la antigua belleza de lo que se nombra por primera vez: "La verdad es el valle. El azul es azul". Y gracias a esa claridad transparente un aura de misterio la circunda: "la pura luz que pasa/por la calle desierta". Hay algo severo en esta depuración gracias a la cual transfigura la magia de su ciudad natal, Cúcuta, en una atmósfera quieta, de blancura deslumbrante: allí donde "ninguna cosa tiene simulacro ni duda". Mediante esta ascesis "el extranjero", "el desconocido" de sí mismo, ve a su alrededor lo más suyo; percibe "las nobles voces de la tarde que fueron mi familia" y descubre la verdadera música, de una insólita frescura: "El rumor de la fuente bajo el cielo/habla como la infancia". Al hallarse, asumiendo su raíz, se reincorpora y restablece los vínculos: así se cierra un ciclo: "Todo para que mi imagen pasada/sea la última fábula de la casa".

Fin que es comienzo: "El regreso para morir es grande./(Lo dijo con su aventura el rey de Itaca)".

En esta, la primera parte del libro, se conjugan, pues, un límpido asombro ante lo que sigue siendo decisivo: su lugar de origen, y la certeza que acompaña esta apropiación final, simultáneamente familiar y

desconocida: "Nubes que no veía desde entonces/como la muerte pasan por el agua". Al verse, así, reflejado en su semejanza más íntima; al reconocerse en el paisaje ancestral ahora restituído se halla y al mismo tiempo se pierde: tierra es tumba. ¿Intuición fatalista? No. Sabiduría poética.

Esta presencia, constante a todo lo largo del libro, habrá de caracterizarlo, aun cuando sean otros los dos polos que al parecer rigen su desarrollo: la muerte y el erotismo; la corrupción y la otra vida. Quevedo y Novalis.

Aquí una digresión: los epígrafes muestran la manera como Gaitán Durán se ligó a la única tradición válida: la visión es inseparable de la conciencia y esta no es más que una conciencia de un ser dividido y su aspiración a la unidad: el romanticismo alemán. Pero esa distancia no suscita, en su caso, el humor o la ironía, sí el amargo sarcasmo (lo cual ya se insinuaba en *Amantes*, 1959), preludio de otra reconciliación: "Vengan cumplidas moscas". Verse vivir, contemplarse morir. Las tensiones contradictorias del barroco español exasperan su verso —"comadreja en las vísceras"— llevándolo a ser finalmente una meditación desolada sobre el tiempo y aquello que está más allá de él: las ruinas que lo representan.

Otro elemento, el erotismo, agudiza el conflicto y hace las veces de fuego que busca disolver las barreras (físicas, sociales, morales), las sobrepasa y concluye en una soledad definitiva: la nada. "Aquel que ama la verdad de un cuerpo vivo, ama también la muerte que ese cuerpo lleva escondido": así se expresaba Octavio Paz, otra de las presencias tutelares de este libro, refiriéndose a un poema de John Donne. Y con Paz el incendio del surrealismo como ruptura, *Piedra de sol*, y la escritura helada y laboriosa del Marqués de Sade.

Me explico: no se trata de plagios (aun cuando un poema, "Siesta", traiga consigo el eco del mejor Paz), sino de un clima. Al intentar develar la parte oscura del ser, al querer resolver la violencia del cuerpo y la sed de absoluto que anima su discurso, convirtiendo todo en un himno, tales recursos eran lícitos: cada cual tiene las influencias que merece. Solo que la escritura congela aquello que es resplandor y movimiento. El poema, estela que inmoviliza un latido. En consecuencia, el fracaso de todo poema al intentar apresar aquello que está vivo. Ese sentimiento se acentúa aún más en el *Diario* (y aquí un paréntesis: mantener inédito este texto clave para comprender, en su totalidad, a Gaitán Durán, es otra de las faltas morales de la cultura colombiana), que es también su poética, y en algunos textos en prosa, concretamente los agrupados bajo el título de "Sospecho un signo". Este es el límite; la imperiosa necesidad de un nuevo lenguaje que logre expresar lo indecible.

Reflexiones, apuntes, quizás, para un poema futuro, la inteligencia, ese "lancinante foco de luz", petrifica el flujo verbal, lo agota en sí mismo. No es una mirada que descubre objetos imprevistos: energía, sino una contemplación que al analizarse a sí misma, con tal lucidez, se anula.

Desesperación e impotencia, quizás este problema que aquí ya se insinuaba con toda su urgencia, hubiera conferido a la retórica de Gaitán,

a su visión del mundo, a su desmesurado amor por la palabra, toda la intensidad de un combate suicida. Y esto lo digo pensando en unas palabras de Andre Breton: "No me gustan más que las cosas no consumadas; solo me propongo abarcar demasiado".

De todos modos su poesía restituyó a la palabra su función expresiva: precisión pero también brillo. Y esto era absolutamente necesario en un momento en el cual el país naufragaba entre delicuescencias y sensiblerías: la vaguedad del impresionismo, sin su luz, aplicado a la poesía.

Violar el lenguaje manifestando así lo que se halla escamoteado: la fiesta del placer, el juego de los sentidos, quizás solo sea factible destruyéndolo completamente, haciéndolo irracional, puerilizándolo: gritos, gemidos, el estertor y el éxtasis, balbuceos de ternura, jadeo de bestia herida: no esta arquitectura perfecta; no estos sonetos estrictos.

O quizás el flujo sonámbulo de esa confianza involuntaria. De ahí que la parte más bella del libro sea, para mi gusto, aquella en la cual un puñado de poemas efectúan la unión a través de la sencillez de la melodía: "De galaxia en galaxia, iba el alma/tras la vista, hacia firmamentos/en donde nada medra ni concluye".

Esta armonía con un universo infinito no lo hará perder de vista lo más nimio: "el verde/la dulce densidad del silencio", ni tampoco esa sensación sugerente y evasiva, propia de Lorca: "Cuando siente un aire/ de luna, aléjase silvando por la orilla".

Hay, ahora, una secreta intuición de la poesía, de su elasticidad ante la resistencia del mundo, de ese infiltrarse recóndito que la distingue: "Pasó un ciervo blanco/por el sigilo húmedo del bosque". La aparición se concreta en una imagen perdurable: "Pájaros y verdes cruzan por el frío". Estos versos, aislados y repentinos, desconciertan por su capacidad de quedar resonando en la memoria: son enigmáticos. No dicen más que lo que dicen pero dicen, siempre, otra cosa. Plenitud y autonomía.

De todos modos no quisiera olvidar, o relegar, por ningún motivo, aquello que era su signo: esas palabras densas y precisas, de una refrenada vehemencia inextinguible, donde un ansia perpetua las prolonga. En el soneto final, por ejemplo, algo queda vibrando luego de conclusión memorable: "Tantas razones tuve para amarte/que en el rigor oscuro de perderte/quise que le sirviera todo el arte/a tu solo esplendor y así envolverte/en fábulas y hallarte y recobrarte/en la larga paciencia de la muerte".

Esta "atada pasión, este sigilo/del alma hacia términos oscuros", como lo expresó en el que quizás sea su último poema, aún no recogido en libro, este era su dilema. Voluntad y deseo, lucha y agonía, combate contra los dioses y libertad para el hombre: esto es palpable a lo largo de todo el conjunto. Poesía viril escrita no solo con el corazón sino también con el sexo, está aferrada a la vida pero también está indisolublemente mezclada con "toda la ruin materia/que te ceba". Fuerza y rebeldía, nace con el esplendor de conocer el mundo, muere con la intensidad con que

vivió cada minuto. Se debatía entre extremos y el riesgo que siempre corrió es aquel que le asegura, hoy en día, su importancia decisiva.

Solo que soterrado, casi invisible, resurge cada tanto ese sueño que era suyo: "Quise un mundo que fuera/como fuga de pájaros". Su lirismo no es incompatible con su otra voz, esa que al parecer siempre hemos oído. Pero quizás ya sea tiempo de leer, en su integridad, a Jorge Gaitán Durán. Eludirlo o desdeñarlo, es perder el privilegio de escuchar a una de las personalidades más complejas y ricas de eso que se ha llamado, ojalá que siempre con cautela, la historia de la poesía en Colombia.

Solo que él pertenece a otra cultura: esa corriente subversiva, aislada y polémica, que es hoy por hoy nuestra única vanguardia: la crítica de aquello que la rodea; la crítica de sí misma.

* * *

II

SALAS BARBADILLO Y LA CELESTINA

Escribe: FRANCISCO A. CAUZ

En la dedicatoria de *El sagaz Estacio marido examinado*, dirigida a don Agustín Fiesco, caballero nobilísimo de la República de Génova, Alonso Jerónimo Salas Barbadillo expresa su admiración por *La Celestina* de Fernando de Rojas. A más de cien años de su publicación dice de la famosa tragicomedia "que aunque única, es de tanto valor que entre todos los hombres doctos y graves, aunque sean de los de más recatada virtud, se ha hecho lugar, adquiriendo cada día venerable estimación". (1). También en la elaboración de su *Hija de Celestina* le rinde homenaje a la eterna obra de Francisco Rojas. No creemos, sin embargo, que haya seguido tan de cerca la creación de Rojas como indica Gregory La Grone (2), exagerando su influencia en la obra de Salas Barbadillo, ni estamos de acuerdo con el juicio, en cuanto a lo que atañe a nuestro autor, de Menéndez y Pelayo, juicio que desgraciadamente no llegó a desarrollar, de que "nadie, salvo Lope de Vega, llegó a imitarla (*La Celestina*) con tanta perfección como Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo". (3).

Desde un estricto punto de vista, no vemos, francamente, una relación sustancial ni de peso entre *La Celestina* y *La hija de Celestina*. El único entronque con *La Celestina* que se pudiera aducir se halla en el breve capítulo tres en que Elena relata a Montúfar sus antecedentes familiares, destacándose el carácter celestinesco de su morisca madre. Enumerando y describiendo sus arterías termina por decirnos de su madre que "sobre todas las gracias, tenía la mejor mano para aderezar doncellas que se reconocía en muchas leguas (y) adobaba mejor a la desdichada que llegaba a su poder segunda vez, que cuando vino la primera", (4) resonante e inconfundible eco de la primera *Celestina*.

Sin embargo, hay una diferencia técnica que separa y resta importancia a la madre de Elena, si la comparamos con la *Celestina* de la *Tra-*

gicomedía. La madre de Elena —bautizada “segunda Celestina” por el pueblo— no representa un papel activo en la obra. Al comenzar el autor la narración de la vida aventurera de Elena, su madre ya está muerta y solo la conocemos por alusión. Por lo tanto, no aporta nada al desarrollo de la acción, y fácilmente podríamos prescindir de ella sin menoscabar la fuerza argumental de la novela. El personaje de Rojas, por el contrario, hace un papel principal de suma importancia, y es indispensable en el desarrollo de la acción. Un hecho sencillo, pero significativo, que subraya su ingente valor y los estrechos lazos que la unen fuerte e irremediablemente a la obra, estriba en que su nombre ha llegado a desplazar el título originario, conociéndose la obra más bien por el de **La Celestina** que por el de **Comedia de Calixto y Melibea** o el de **Tragicomedia de Calixto y Melibea** de la refundición de 1502.

En el caso de la obra de Salas Barbadillo ocurre lo mismo, pero contrariamente. Esto que a primera vista parece paradójico tiene su explicación. El título originario de **La hija de Celestina** se convierte en **La ingeniosa Elena** en la ampliación de aquella que hizo Salas Barbadillo en 1614. Así, pues, ocurre lo mismo en el sentido de que el personaje central, de una vitalidad extraordinaria como la de Celestina, es el que figura en el nuevo título de **La ingeniosa Elena**; y todo lo contrario de lo que sucede con la **Tragicomedia de Calixto y Melibea**, el nombre de Celestina desaparece por la escasa importancia que tiene el personaje en la evolución argumental de la obra de Salas Barbadillo.

Insistimos en que salvo la descripción —descripción y no actuación— de la vida de hechicería y alcahuetería de la madre de Elena y, acaso, la coincidencia del fin corrector —común y corriente, por otra parte, en tantos escritores de la época— de enseñar “una doctrina moral y católica, amenazando con el mal fin de los interlocutores a los que les imitasen en los vicios”, (5) no existe un parecido intrínseco entre ambas obras. El propio trabajo de La Grone respalda este nuestro aserto, puesto que la mayor parte de los trozos, frases e ideas que cita para apoyar su tesis proceden del capítulo tres de **La hija de Celestina**.

Dos Distinguidos estudiosos de las letras españolas, refiriéndose a la influencia de **La Celestina** en la obra de Salas Barbadillo, opinan del mismo modo que nosotros. En 1930, Manuel Herrero García afirma que **La hija de Celestina** “no tiene apenas punto de contacto con la tragicomedia de Rojas”, (6) y el hispanista norteamericano Stephen Gilman dice “there would be little point or profit in comparing **La Dorotea** to Salas Barbadillo’s **Hija de Celestina**, for Rojas’ creation, in a sense, ceases to exist in both of them”. (7).

Si examinamos el argumento de **La hija de Celestina**, confirmaremos la docta opinión de ambos hispanistas. Comprobaremos que, aunque se hallan en las dos obras el tema del amor carnal, el mundo bajo del hampa y el móvil materialista de sus moradores, la trama de **La hija de Celestina** difiere considerablemente de la de **La Celestina**. Veremos que en la obra de Salas Barbadillo no se presenta ese mundo aristocrático y refinado al que pertenecen Calixto y Melibea, ni su desinteresado amor. (8).

Además, quedará bien claro que no tiene esencialmente nada en común la pícara Elena con la recatada Melibea ni con la alcahueta Celestina, protagonistas de la *Tragicomedia*. En la evolución psicológica de Elena no despuntan ni el fino idealismo de Melibea, ni la alcahuetería celestinesca.

Otras manifestaciones significativas (9) de la alta estimación que sentía Salas Barbadillo por *La Celestina* se hallan en obras con fecha posterior a la publicación de *La hija de Celestina*. Rasgos celestinescos los encontramos en la Celia de "La madre", uno de los añadidos que aparecen en la forma dilatada de *La hija de Celestina*, cuyo nuevo título, como ya indicamos más arriba, es *La ingeniosa Elena*; y en la Celestina, catedrática del saber celestinesco, de *La comedia de la escuela de Celestina* que, en realidad, más que comedia representable es una novela dialogada, género utilizado con frecuencia por Salas Barbadillo. (10).

El argumento de "La madre", escrita en tercetos y publicada en 1614, sirve de núcleo a la trama de *La escuela de Celestina*, de metro vario y publicada en 1620. El tema único de "La madre" es el adiestramiento de las hijas de Celia en el arte de desplumar a sus pretendientes. Este es el tema central de *La escuela de Celestina* también, pero dada su índole dramática, el autor complica la acción con una intriga secundaria (la burla al megalómano don Felicio), la representación de un brevísimo entremés, juegos verbales entre los personajes, música y baile. Como queda dicho, entonces, ambas protagonistas, Celia y Celestina, se dedican a avispar en el arte del amor mundano e interesado: a sus hijas en el caso de "La madre", y a sus discípulas en el de *La escuela de Celestina*.

A diferencia de la celestinesca madre de Elena, estas "Celestinas" están ligadas estrechamente al desarrollo de la acción. Sin ellas se desmoronaría el andamiaje de las obras, ya que son las que llevan la voz cantante. Sin embargo, no son Celestinas en el hondo sentido de su prototipo. La Celia y la Celestina de Salas Barbadillo son solamente el portavoz de las perversas costumbres de la Celestina de Rojas, careciendo, por lo tanto, de la fuerza y el dinamismo que caracterizan al personaje de la *Tragicomedia*. Desde sus respectivas cátedras dictan sus lecciones basadas en el saber celestinesco, pero no en su propio cotidiano obrar. Aleccionando a sus hijas sobre el poder del dinero recalca Celia la fuente celestinesca de sus consejos:

*¡Qué bien que alega esto Celestina!
Si ella lo dijo bien, mejor lo siento.
Yo soy la que comenta su doctrina, (11)*

y Celestina, la de *La escuela de Celestina*, se sube a la cátedra advirtiendo a sus educandas que

*Este libro es de la madre
Celestina, a quien heredo
como el nombre, las costumbres,
y aun excederlo pretendo, (12)*

meta que, comparada con la actuación de la primera Celestina, quedó en pretensión y nada más. Ni ella ni Celia son poseedoras de esa fina agudeza en el arte de la alcahuetería, ni son sagaces maestras en la hechicería, dotes destacadas en el modo de ser de la creación de Rojas. Convenimos con la advertencia de Edward Nagy de que "el parecido no consiste solo en merecer el nombre de Celestina". (13). En fin, estos personajes de Salas Barbadillo, indudablemente inspirados en el imperecedero de Fernando de Rojas, son unas meras sombras de la original e inolvidable Celestina.

NOTAS

(1) Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo. *La peregrinación sabia y El sagaz Estacio marido examinado*. Edición de Francisco Icaza. Madrid: Espasa Calpe, 1958. p. 73.

(2) La Grone, Gregory. "Salas Barbadillo and the Celestina". *Hispanis Review*. Vol. IX (1941).

(3) Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, t. III, p. 457.

(4) Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo. *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*. Edición de Fritz Holle. Strasbourg: Heitz & Mundel, 1912, pp. 40-41.

(5) *Ibid.* *El sagaz Estacio marido examinado*, p. 73.

(6) Manuel Herrero García. *Estimaciones literarias*, Madrid, 1930, p. 19.

(7) Gilman, Etephen. *The art of La Celestina*. Madison: University of Wisconsin Press, 1956, p. 181.

(8) El autor, buen conocedor del mundo de señorío, alude a él en la obra, pero lo hace en términos desdeñosos. Expresa su indignación de la manera siguiente: "Todo este mundo está lleno de malos gustos, y el peor es el de los señores, porque, como les sobra el bien, le desprecian y buscan el mal a costa de muchos pasos, a fuerza de infinitos dineros y a importunación de prolijos ruegos". *La hija de Celestina*, p. 45. En cambio, el mundo picaresco le inspira simpatía. De la vida rateril del pícaro nos dice que "todos buscan la vida en este mundo trabajoso, y los más hurtando. Y estos, entre los muchos del arte, son dignos de causar mayor lástima, porque caminan al más grave peligro y conquistan pequeños intereses". *Ibid.*, p. 25.

En otro lugar también expresa su estimación de la vida picaresca y del pícaro. A Juan de Toledo, pícaro que se hace pasar por caballero en la corte, le aconseja que vuelva por su vida picaresca porque así "gozará de un felicísimo estado". Acto seguido cita versos de Liñán y de Lope de Vega en alabanza de la vida muelle del pícaro:

*Tendido boca abajo y boca arriba,
pícaros de mi alma, estáis echados
sin monja que melindres os escriba.*

(Liñán)

*¿Qué cardenal vive en Roma
seguro como vosotros?,
pues nunca a nadie se ha visto
darle veneno en mondongo.*

(Lope)

Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, en obras de Salas Barbadillo. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, 1909, p. 52.

(9) En su afán de demostrar la fuerte influencia de *La Celestina* en la obra de Salas Barbadillo, La Grone, en el trabajo ya mencionado, la ve en toda la obra satírica del autor. Nosotros nos limitamos a comentar las obras en que hay más estrecha relación con la obra de Rojas, y no nos detendremos a espigar alguna que otra frase o idea suelta reminiscentes de *La Celestina* dentro de un contexto ajeno al de la tragicomedia.

(10) Novelas dialogadas lo son *El sagaz Estacio marido examinado*, *La sabia Flora malsabidilla* y *El cortesano descortés*.

- (11) Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo. *La ingeniosa Elena*, ibid., p. 89.
(12) Ibid. *La escuela de Celestina*. Edición de Francisco Uhagón, Madrid, 1902, p. 54.
(13) Edward Nagy. *Lope de Vega y la Celestina*. México: Universidad Veracruzana, 1968, p. 54.

* * *

III

BOMBA CAMARA

Escribe: HUGO RUIZ

Con diez cuentos de una apretada unidad temática y de lenguaje, el joven escritor caleño Umberto Valverde integró su primer libro, publicado recientemente por la editorial Diógenes, de México. Se trata de una pulcra edición, de sugestiva portada y una nota en la contracarátula en la cual el conocido poeta Alvaro Mutis afirma:

“Los cuentos que integran este volumen del escritor colombiano Umberto Valverde tienen ciertas cualidades y calidades no muy comunes en la narrativa joven de Colombia. Hay en ellos una eficacia verbal, una economía y dosificación del talento, que indican una deslumbrante madurez y se traduce en una cierta perpetuidad y “realidad” de los hechos y las gentes que pueblan estos relatos. Los muchachos y muchachas del barrio obrero de Cali que trae Valverde a nuestra en un principio un tanto escéptica atención de lector, se han quedado para siempre con nosotros, con una punzante, entrañable presencia siempre fresca y siempre renovada por esa sabia secreta que solo circula en las páginas de quienes escriben porque no les queda otro remedio, pues, de no hacerlo, no tendría razón su existencia. Esos tibios atardeceres de Cali, poblados por la música afroantillanoargentinomexicana que solo allí podía tener esa irrestricta acogida, esos jóvenes que buscan un poco de brisa y una respuesta, así sea precaria y delirante, al arrasador embate del sexo y de la muerte, del hambre y de la ira adolescente, son la materia de Bomba Camará. Su autor los ha conocido, los ha visto, los ha acompañado en cada minuto de sus días sin fronteras y ahora los evoca con esa intacta certeza que solamente posee quien ha resuelto entregarse sin reservas al misterio sin nombre que los hombres llaman, en su adorable ingenuidad de lelos, la creación”.

Por tratarse de un poeta de las calidades de Alvaro Mutis, quizás no haya resultado una descortesía citar el texto completo de la nota, pero esta resultaba necesaria y aun indispensable para tener una idea cabal de la materia que aquí se intenta comentar. Mutis se limita a darnos una idea vaga del contenido de la obra y a expresar sus opiniones sobre la creación literaria y el “misterio sin nombre” de tal creación, como él, precisamente, la nombra. Y como, siguiendo su razonamiento, los hombres, en nuestra adorable ingenuidad de lelos hemos continuado designando, por un atavismo ancestral, el acto bastante simple y artesanal de escribir que a lo largo de la historia se ha mitificado y glorificado.

De cualquier modo, y no se necesitaba ser un lince para ello, a través de la nota presentatoria de Mutis sabemos cual es la materia que nutre los cuentos del libro de Valverde y confiamos además en que esta materia está narrada con una “deslumbrante madurez”, según sus propias palabras. Sin errar del todo, es posible pensar que Mutis o exagera o accede a ser demasiado complaciente en un compromiso amistoso y personal. Los diez cuentos que componen el libro no solo no indican tal deslumbrante madurez sino que, antes bien, dejan entrever una visión ingenua y romántica del mundo, políticamente falsa y no obstante literariamente afortunada en no pocas ocasiones, sin que en ningún caso se trate de un contrasentido.

Valverde, a lo largo de sus diez relatos, muestra una facilidad narrativa y un vívido poder evocativo que logra hacer de sus cuentos piezas bastante buenas del género, en el aspecto meramente formal, si bien se lastran por una añoranza, como dije antes, algo romántica y aun sentimentaloides. Al evocar épocas de su adolescencia y exaltar los ambientes del barrio obrero-semiburgués donde vivió, porque se trata esencialmente de un libro autobiográfico —en lo cual no hay nada condenable— la visión que se nos ofrece carece por completo de toda crítica o juicio. Valverde evoca por el simple placer de evocar, y aun podría afirmarse que se complace en su añoranza sin entrar nunca a tratar de discernir los elementos sociales que integran, pese a él mismo, la materia de sus relatos. Asistimos así a una ferviente exaltación de las jóvenes pandillas o “galladas”, de las peleas de barrio, los amores y los bailes de domingo, o las violaciones colectivas, o la iniciación sexual en cualquier sórdido burdel de alguno de los personajes, pero todas estas situaciones se encuentran en el libro casi al borde de la glorificación, nunca son colocadas en entredicho, nada se profundiza, el lenguaje, usado con habilidad y propiedad, se convierte en algo ornamental pero en ningún caso revelador, a no ser de un modo superficial, de la oscura realidad de estos ambientes que llevan en sí mismos la carga de un pesado lastre social y que pese a los dorados años de la juventud condicionan y determinan el futuro de sus miembros. Todo esto se soslaya alegremente en el libro de Valverde, y si “Bomba Camará” es, sin duda, un libro de cuentos bien escrito y de amena lectura, es eso y nada más, alegre en su intrascendencia, fácil en sus anécdotas, trivial en su lenguaje, pero, sobre todo, terriblemente negativo en su superficialidad.

Tal vez habría que culpar a Guillermo Cabrera Infante y a sus “Tres tristes tigres” del auge de toda una reciente literatura inspirada en el uso y abuso del lenguaje popular y la exaltación de los ritmos antillanos o del Caribe como un medio más de apresar nuestra realidad circundante. Ya antes de Valverde, otro joven escritor colombiano tituló su libro “Son de máquina”, parodiando el tema de una canción y aludiendo de paso, en forma hábil, a la tarea misma de escribir. Pero lo que en el magnífico narrador cubano llega a ser una renovación del lenguaje oral y escrito, donde el lenguaje en sí mismo es por autonomía jerárquica el principal personaje de una obra, en Valverde se convierte en algo de mucho menos nivel, sin que exista el menor asomo de esta cualidad. Se limita a echar mano de muchos términos populares de barriada caleña, de “gallada”, lo cual es bastante fácil, y al pretender hacer de este elemento la savia nutricia de sus historias

lo único que logra es malbaratar el buen material de que dispone, ya que el fondo de sus historias, su esencia oculta y esa sí importante se le escapa irremisiblemente para desconsuelo de todos los que advertimos las excelentes condiciones de narrador que hay en él.

Y es que escribir hoy en día requiere una conciencia crítica mayor en alto grado a las de otras épocas. El lector, cada vez más politizado y consciente de sus problemas de clase, sea cual sea a la que pertenezca, exige de una obra un análisis y una respuesta, descontando, claro está, la habilidad en el desarrollo de la trama y lo fino o castizo o torpe o coloquial o como sea del lenguaje, según las intenciones y capacidades del autor. Pero ante todo existe la condición insoslayable de un análisis a fondo y una respuesta. Es posible que la narrativa, y dentro de ella con mayor razón el cuento, no sea el medio más adecuado para responder a esta exigencia que, entre otras cosas, ha tomado de sorpresa a nuestros escritores. Existen ya, sin embargo, obras como *El siglo de las luces*, de Carpentier, que ilustran la posibilidad de llenar satisfactoriamente este requisito. Si un libro de ficción no cumple otra tarea que la de estar bien escrito, o de arrastrar en su lectura por lo bien urdido de la trama, pero no logran sobrepasar este nivel, que debería, dicho sea de paso, ser algo elemental en cualquier escritor de algún talento y oficio, entonces su función es limitada, el libro deviene objeto de pasatiempo y no revelación de una realidad; nuestra realidad, más secreta y profunda, distinta a la del periódico de todos los días o a sus crónicas especializadas. Toda buena novela, dijo alguna vez García Márquez, es una adivinanza del mundo. Frase ésta que puede igualmente aplicarse a un cuento o libro de relatos. De ser así, y es posible que lo sea, pensamos que existe el derecho a exigir que esa adivinanza proponga un juego no solo divertido o intrigante sino además revelador y aleccionador en más de un sentido. El mundo que se nos muestra con detalles en "Bomba Camará" es superficial, y el libro, pese a otras cualidades ya mencionadas, naufraga gloriosamente en el lago de su propia habilidad y encanto.

En su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana", recogido junto con otros en el libro "Tientos y diferencias", Alejo Carpentier señalaba: "No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras —aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias. (Puesto ante un velorio aldeano lo que habrá de interesar al novelista no son las prácticas exteriores de un velorio aldeano, sino el deber de desentrañar cual es el concepto que se tiene, ahí, de la muerte). "En un crimen pasional, menos importancia tiene el balazo conclusivo que los principios que rigieron al disparo del arma". De igual manera, el deber de Valverde habría consistido en mostrarnos los resortes y engranajes ocultos de su barrio obrero y sus habitantes, el concepto que se tiene allí de la vida y de la muerte, del amor, del trabajo, la familia, todo lo que mueve al hombre desde siempre y que se enmarca definitivamente no en una apartada isla de palabras sino en una dolorosa y cruel realidad signada en su base y en su cúspide

y en el medio por la lucha de clases. Pero Valverde se ha quedado en mostrarnos no el velorio aldeano sino sus equivalentes, los bailes de domingo, las borracheras en los cafés, los amores de las pandillas, es decir, sus anécdotas no logran trascenderse a sí mismas y encuentran por esto en ellas mismas su precaria vida y su gloria efímera.

* * *

IV

EL FESTIN

Escribe: HUGO RUIZ

“El festín”, libro que consta de ocho breves relatos, es el primer volumen publicado por el joven escritor tolimense Policarpo Varón. Es indudable que cada uno de estos cuentos ha sido trabajado hasta la minucia, cuidando amorosamente los detalles, el lenguaje, dosificando influencias o dejándolas correr libremente en el momento oportuno. El resultado es un lenguaje propio y una temática que hasta ahora empieza a recibir el tratamiento literario de alta calidad que su misma trascendencia histórica le otorgaba: la violencia.

El libro posee una unidad temática lograda en gran parte mediante el recurso de que todos los relatos transcurran en un mismo y claramente definido lugar, en este caso un inasible San Bernardo de los Vientos que recuerda al Jefferson de William Faulkner, la fantasmal Santa María de Juan Carlos Onetti y el Macondo de Gabriel García Márquez. Por medio de tan antiguo sistema, Varón logra acentuar aún más la unidad que el lenguaje por sí mismo confiere al libro, y es perfectamente válido aprovecharse de tal medio para ello. Pero la verdadera importancia de este pequeño volumen es la forma como el lenguaje encara el problema de la violencia y las situaciones que viven sus representativos personajes. Ya el epígrafe del libro evidencia una preocupación central: la muerte como final de toda esperanza, la inesperada frustración a medio camino. “La muerte se confundirá con tus sueños”, reza el epígrafe, tomado del poeta Alvaro Mutis, y ninguno otro, quizás, pudo haber sido mejor escogido para identificar el propósito central de estas breves historias que parecen transcurrir en un espacio irreal, a media distancia entre el sueño y la vigilia.

Por lo menos tres de los ocho relatos que componen el libro nos muestran los últimos momentos de un determinado personaje. Y la misma forma en que esta situación, casi siempre sorpresiva, se nos narra, es ambigua, huidiza, creando una atmósfera de doloroso ensueño, como si los mismos hombres que la encaran llegaran al momento de su muerte a través de un sueño ya vislumbrado y aún esperado con mayor o menor ansiedad. Es decir, Policarpo Varón intenta mostrarnos no los consabidos pleitos partidistas, ni las macabras colecciones de cadáveres con que anteriores autores han abocado el tema de la violencia. Su intento va más allá: tratar de identificar la profunda y real esencia de la condición humana de los

seres que la hicieron posible, y su atracción por las víctimas resalta en el libro más que la que pueda sentir por los victimarios, si bien en ocasiones las dos condiciones parecen fundirse para prevalecer solo la violencia encarnada en hombres y mujeres que no pueden obrar ni pensar de un modo distinto porque el mundo que les ha tocado vivir no ha sido escogido por ellos sino que les ha sido heredado por la fuerza. Lo que principalmente interesa a Varón en estas historias es el hecho estético, pero a través de él, del acto mismo de la escritura o la creación, se aproxima considerablemente a la condición solitaria y desamparada de los hombres que la vivieron en carne propia. De esta forma, su testimonio es más que un aporte sociológico, finalidad que no podía contar en sus propósitos, un aporte estrictamente literario pero por ello mismo esclarecedor de zonas a donde difícilmente llegaría la sociología ni la historia crítica, cuyo lenguaje es radicalmente diferente.

Para encarar con fortuna literaria tan espinoso tema como el de la violencia política, y para encararlo además de esta manera singular, Varón poseía en sí mismo una dualidad tan peligrosa como propicia. Una infancia y adolescencia vividas en uno de los departamentos más escarncidos por la violencia: el Tolima. Y una acendrada cultura literaria que le permitía sospechar de los viejos y fallidos modelos. De ahí que en el libro se recurra a una extraña mezcla que sin embargo logra aquí una feliz conjunción, la presencia simultánea de dos autores tan disímiles como Borges y Rulfo. Hay en el libro párrafos enteros que recuerdan a Borges, y otros —especialmente diálogos— que evocan la original simpleza del narrador mexicano. Pero la fusión de dos influencias aparentemente contradictorias se ha tratado en forma tan hábil que en ningún momento se permite el abandono de un tono propio, personal, ni el descuido de que los relatos pierdan unidad o pasen de un estilo a otro, brusca o sutilmente. Varón es un narrador que conoce las herramientas de su oficio, ha trabajado con amor sus relatos y puede ahora ofrecernos este pequeño libro de cuentos rico en densidad humana y en sabor a buena literatura.

La presencia de Borges no es forzosamente casual, y, por el contrario, convenía a los fines de evitar hasta donde fuera posible caer en la vieja truculencia de quienes con tan poca fortuna han intentado acometer narrativamente el tema de la violencia política. Por uno de esos prejuicios literarios tan comunes que adquieren categoría de infabilidad, se ha olvidado con frecuencia que el mundo de Borges no es tan solo el de simples abstracciones laberínticas o literarias sino también un mundo de violencia. Esa elegancia del escritor argentino para describir un mundo tan peligroso literariamente como el de los "orilleros" o "compadritos", ese ambiente del malevaje y el entrevero argentinos, presente en cuentos, digamos, como "La intrusa", es la misma con que Varón sale avante del compromiso adquirido al escribir sus cuentos sobre la violencia colombiana. "Hombre de la esquina rosada", "El sur", "El fin" "El jardín de senderos que se bifurcan", "La muerte y la brújula", "Emma Sunz" y otros cuentos de Borges son todos relatos de un mundo violento. Es a este Borges a quien recurre Varón, al narrador refinado en medio de temas sórdidos y oscuros. Las referencias

o similitudes con el lenguaje borgiano —esos inesperados adjetivos, esa cadencia culta y original de la frase— son múltiples y podemos citar algunas, al azar: “Montealegre entendió entonces que el agua era como un espejo donde se ven el ayer y el hoy simultáneamente. Esta agua oscura donde se reunían sus días y sus noches era su última memoria. Entonces Montealegre cayó en algo como un sueño. El agua tenía ahora una lenta pero inútil mansedumbre, pues Julio Montealegre era agua derramada en el agua”. O también: “Alguien remontó el curso de esa vida y descubrió tres o cuatro hechos vergonzosos o notables: tres vidas cegadas, la construcción de una iglesia en la calle más opaca de San Bernardo de los Vientos, una larga borrachera, una herida profunda en el antebrazo derecho, alguna riña familiar e, inevitablemente, la muerte, no empañada con lamentos, lágrimas o quejas”. Estos dos párrafos, pertenecientes a dos distintos relatos, bastan para observar como la influencia de Borges se deja ver a saltos, pero ubicados en el contexto del cuento, a pesar de ser reconocibles, no desentonan, porque la atmósfera en que las historias se desarrollan guardan una curiosa similitud, aunque con sabor propio, a esa ensoñadora y abstracta forma con que Borges nos arrastra por sus vericuetos metafísicos.

Tal vez podría reprochársele a Varón que al elaborar tan cuidadosamente su lenguaje resta fuerza a sus historias y a los personajes que las protagonizan. Este argumento, que he escuchado ya a más de uno, podría tener validez relativa si no fuera porque Varón confiere en su obra, como lector avezado que es, un lugar de primerísima jerarquía al lenguaje en sí mismo. Y el lenguaje de “El festín” es sobrio, moderado, nostálgico, poético y, en fin, el más adecuado para narrar no la historia de un ahogado, ni la de un hombre que presencia una matanza desde su celda de prisionero, ni la del hombre que asesina a su indefensa esposa porque sí en la bruma de su borrachera, sino de la conciencia interior de estos seres ya algo extrañados de sí mismos, indiferentes ante la muerte porque, de algún modo, se encuentran ya en la muerte, han nacido y crecido en un mundo rodeado siempre por la presencia de la muerte, asentada en forma definitiva en sus sueños, que llega, como en el epígrafe de Mutis, a confundirse con sus sueños.

Elkin Restrepo, en una nota de presentación, se refiere con lucidez a este hecho al indicar:

“Se trata de ocho cuentos, que resumen la experiencia literaria de un autor que, desde sus primeros trabajos, siete u ocho años atrás, ha tenido muy en claro ese papel moral que el arte y, sobre todo, la literatura reclama para sí modernamente. No de otra manera, podría explicarse el profundo realismo que recorre las páginas de este libro. Realismo que, alejado de toda posición mixtificante y falsamente textimo-nial, consigue revelarnos las imágenes dramáticas y desoladas de un mundo —el de la violencia colombiana— donde el olvido y la muerte son las únicas formas de un destino, que el mismo acontecimiento histórico ha convertido el límite y marginal. De ahí, que la característica de este mundo, no extraño a la alucinación y el absurdo mismo, sea la fatalidad y la desesperanza de una realidad, que se erige desde la muerte”.

Mundo de violencia, sí, pero no la violencia enmascarada en la superficie de los hechos conocidos y que, a fuerza de costumbre, llegaron a hacerse casi intrascendentes. La carátula del libro, editado por Oveja Negra, nos muestra un fragmento del Guernica, de Picasso, donde asistimos al grito desgarrador de la violencia. Es de otro tipo la violencia que nos enseña el libro de Varón, poblado de destinos individuales y no colectivos, y solo por veleidosa ocurrencia pienso que ilustraría mejor las características de su mundo de ensueño y muerte los dolorosos y tiernos dibujos de un Cuevas o los terribles y angustiosos de un Bacon.

Policarpo Varón nació en Ibagué en 1941. Cursó estudios en antropología y magisterio. Recientemente obtuvo el primer premio en el concurso nacional de cuento de Ibagué, después de haber sido repetidas veces finalista en distintos concursos nacionales del género. En la actualidad prepara un nuevo libro de relatos, ahora de ambiente urbano, y una novela. Con "El festín", por el momento, le basta para colocarse en una situación de privilegio en el marco de la nueva narrativa colombiana.

* * *

V

EL "RAFAEL NUÑEZ" O UNA NUEVA FORMA DE ESCRIBIR LA HISTORIA—Por Mario H. Perico Ramírez.

"Mi demonio, la carne y yo... Núñez". Editorial Cosmos. Bogotá, 1973. 336 páginas.

Escribe: VICENTE LANDINEZ CASTRO

Este libro resulta de doble interés para el lector: le da a conocer la parábola vital de Núñez y, además, le ofrece una nueva forma de considerar y escribir la historia nacional.

Hasta hace poco —salvo contadas excepciones— las biografías de personajes colombianos más parecían registros notariales, indigestos fajos de documentos ordenados cronológicamente, que no exhumaciones y revivencias de hombres y acaeceres, o lo que en el último término debe ser toda biografía: la historia de la evolución de un alma humana.

De esas lecturas las gentes no reportaban ninguna utilidad, y cuando llevadas en un principio por la curiosidad tomaban aquellos volúmenes, al poco rato los dejaban llenos de hastío, habiendo contemplado solo de manera completa las fotografías o las ilustraciones. Y es porque el biógrafo, más que un mero rastreador de archivos, debe ser un artista que, valiéndose de documentos fidedignos, sea capaz de hacer de la vida de su héroe una verdadera obra de arte. Pues la biografía no es la escueta y fría reunión de los hechos y las situaciones de un hombre determinado, sino el ameno y apasionado relato de un peregrinaje humano para ejemplo y beneficio permanentes de quienes la consultan.

Ahora bien: como cada hombre es un compendio de la humanidad, la biografía nos enseña, más aún que la filosofía, a considerar al hombre como la medida de todo lo creado y es, a la vez, el mejor reportaje que el ser humano ha hecho y puede hacer de sí mismo. Porque la biografía mejor que cualquier otro género, nos traza con sinceridad y al desnudo, la evolución del alma humana, y nos trasmite en forma veraz la personalidad de los varones ilustres que han producido los diversos pueblos y las distintas culturas. Así, la lectura de las biografías, resulta ser una necesidad espiritual del hombre.

En cuanto a la biografía colombiana, todavía en ciernes, las mitificaciones tan abundantes en la historia nacional, han entrabado y retardado su labor. Estamos acostumbrados, por desgracia, a ensalzar o vituperar, a deformar o perfeccionar nuestros prohombres según nuestras simpatías y nuestras conveniencias políticas. Mario H. Perico Ramírez en hora afortunada ha reaccionado contra esas viejas formas del relato histórico y evitado de manera premeditada tales escollos y fallas tradicionales, y en esta Vida de Núñez, como anteriormente en las de Tomás Cipriano de Mosquera y Francisco de Paula Santander, se ha propuesto la ardua y trascendental misión de bajar del pedestal a nuestros próceres y varones preclaros; y de hombres de leyenda y de bronce, de seres inmarcesibles e inalcanzables en que los hemos convertido, hacerlos nuevamente criaturas humanas, de carne y hueso, tal y como ellos fueron. En esta forma los colombianos podemos en adelante extraer del estudio de sus trayectorias vitales, más provecho, consuelos, ánimos y sabiduría para nuestras propias vidas, pues como lo observaba uno de los padres de la biografía moderna, André Maurois, nada tiene más influencia sobre los actos de los hombres que el conocimiento de las acciones de otros hombres.

Esta obra de Núñez posee el encanto de la novela, la euridicción de la historia, la gracia de la crónica, la sugestión e intimidad de las confesiones, y la profundidad de un tratado psicológico. Aquí se muestra, cual en un diario íntimo tan desabrochado, franco y audaz como el libro de Rousseau, el tejido de grandezas y de pequeñeces que constituye la vida del Regenerador. El autor —con sorprendente intuición de artista— ha logrado, en un momento extraordinario, una total identidad, una completa simbiosis con su personaje, hasta el punto de poder pensar, sentir y reaccionar como seguramente lo hizo Núñez. Es un pasmoso ejemplo de comprensión, y por qué no decirlo también?, de adivinación. Está escrita esta biografía con tal carga de pasión, con tanta espontaneidad, que bien parece que el autor haya elegido este controvertido hombre público, pensador imperturbable y a la vez temperamento pasional, para satisfacer un imperativo de su propia naturaleza. Y este fenómeno, en nuestro medio ha ocurrido raras veces.

La patente, en Colombia, de esta nueva y original manera de contar la historia de un hombre, le pertenece a Mario H. Perico Ramírez. En "Mi demonio, la carne y yo... Núñez", la biografía está formada íntegramente por un monólogo interior hecho por el protagonista, más para satisfacer una necesidad psicológica de sí mismo, que con destino a la posteridad; necesidad que, quien más, quien menos, todos los hombres experimentan en la senectud cuando se proponen un balance general de sus

vidas. Y porque como dice el mismo Núñez, “mi vejez calienta mis huesos con el fuego de los recuerdos”.

A lo largo de esta detallada confesión, la imagen del escéptico de El Cabrero, surge en toda su integridad, de cuerpo entero y completamente desnudo como se estampó en sus *Ensayos* Miguel de Montaigne, hasta el punto de suscitar nuestra simpatía o nuestra repulsa. Nuestra admiración repetidas veces. Nuestra piedad de vez en cuando: “Amé y fuí amado como cualquier hombre que sabe poner en la pasión y en la ternura, devoción y entrega. Mi temperamento reservado, y siempre en fuga, no le dió cara al cálculo, al desenfado, o a la falsa conquista. Del amor, poco y nada conseguí. La casualidad, más que la pericia, me hizo objeto y blanco de sus dardos, de sus flechas quemantes, que me traspasaron de parte a parte, pero que me dieron la rica crispatura para edificar un mundo interior, con los materiales sólidos e indestructibles de la esperanza, del ensueño y de la poesía”.

Esta biografía explica con claridad meridiana muchos aconteceres y avatares de la vida política colombiana a lo largo de más de medio siglo. También es una rectificación total a prejuicios y mentiras convencionales que habían cristalizado en la memoria de los colombianos y que circulaban sin reparo en colegios, cenáculos y corrillos como moneda legítima. Núñez fué, por sobre todo, un pensador, un analista de cabeza fría, un hombre de áridas y metódicas disciplinas. Cartagena, la bien amurallada, le infundió desde pequeño la eterna fortaleza de la piedra: “Ningún maestro por sabio que hubiera sido, me pudo enseñar lo que Cartagena me enseñó. Aquí y sólo aquí, ahíto de piedras y de calicanto, comprendí lo que vale la serenidad del espíritu, cuando se consigue darle a ese espíritu la musculatura apropiada para dar y recibir los golpes que la vida ofrece”.

Hasta su poesía resulta un vehículo para su reflexión. Y en ese sentido su obra lírica corre parejas con la del pensador boyacense Carlos Arturo Torres. Y es porque ambos conciben la poesía como la expresión sensible de las ideas trascendentales. De aquí que sus poemas se resientan invariablemente de pesadeces conceptuales, y aparezcan más opulentos de conceptos que de imágenes.

Tampoco esa figura de sátiro insaciable a la que las consejas políticas nos tenían acostumbrados, aparece en parte alguna. Todo lo contrario. Es un amador casi goetheano: “En el amor, en la amistad, en el afecto, soy dramático, y me entrego sin reservas, pero, si estos sentimientos me conducen al sufrimiento, a la amargura constante; si en lugar de darme un descanso, me acucian, me atosigan, entonces, y sólo entonces, los corto sin compasión y me siento fresco, aireado, libre, de esas cadenas que hubieran podido ser lazos fraternos y emocionales, pero que se convirtieron por su insistencia en un cáncer que me podía carcomer sin piedad”. Sí, la mujer que más apasionada y plenamente amó Núñez, fue a Colombia; y el gran fruto de sus lucubraciones fue la conquista de la serenidad.

El aspecto más atractivo de este Núñez de Perico Ramírez, es el del ideólogo, el del forjador de la nacionalidad, el del político ardido por me-

jorar la suerte de sus conciudadanos, así tuviera que pasar por altos intereses de castas, o saltar las cercas doctrinarias que separan a los partidos políticos. Como ciudadano y como gobernante, pensó y obró sobre los problemas de Colombia, por cuenta propia, como hombre independiente: "Todo lo que tenemos en nuestro medio es extranjero. Nada es aporte de nuestro mestizaje. La organización estatal es réplica servil de otras foráneas. Usos, hábitos y costumbres no son propios ni vernáculos, son ajenos y prestados. De lo originariamente nuestro, nada queda. El Estado y la sociedad no se interesan por entusiasmar a la juventud para que se abra rutas propias a su naturaleza, a su condición, a su manera de ser. Al contrario, le impone desde la escuela una modificación de su conciencia para que el concepto que tenga de su patria, de su cultura, de su historia, sea una tontería académica, pesada y sin savia, que no tiene circulación y el poder suficiente para que el muchacho piense y actúe con un sentido auténtico".

Pero la parte más hermosa quizás de esta obra es, lo que pudiéramos llamar, su telón de fondo. La evocación del ambiente folclórico y del paisaje de Cartagena resultan verdaderamente magistrales. Hay personajes como el negro José Asunción Candelo, que es no solamente un estupendo retrato de un representante típico de esa parte afroespañola de la raza, sino que encierra el atractivo, el misterio y la idiosincrasia especial de las gentes de nuestros litorales: "José Asunción Candelo era un negro viejo, viejísimo, tan viejo que cuando le preguntaban su edad, chupaba el chicote que invariablemente sostenía entre los labios y decía: los luceros que me vieron nacer hace rato se apagaron".

Lo mismo acontece con la Sabana de Bogotá, cuando Núñez al llegar por primera vez, la descubre con ojos de marino o mejor, con las pupilas de un maestro del impresionismo, pero mirándolas a través de una lente ahumada. La pintura de Londres con la rubia figura de Katty entre la niebla, tiene su encanto y la economía verbal de las reconstrucciones de ese mismo ambiente llevadas a cabo por el biógrafo Strachey. Sobre toda otra de sus muchas cualidades, este libro aparece a nuestros ojos lleno de luz, de ideales lontananzas, pleno de colorido, de movimiento, de sudores, de campanas y de gruesas palabras. Es Cartagena fundida en Bogotá. Es la vida metida en la Academia. Es el hombre en vez del personaje. Es un fragmento tibio, sanguíneo y palpitante de la historia de Colombia. Y es, finalmente, el resultado del convencimiento del autor y del propio Núñez cuando expresan que "la historia, como todas las cosas grandes, no está en los escritos ni en los documentos; está en la vida, en los sentimientos, en el alma de los protagonistas y desentrañarla de allí es una labor exigente".

Quiera Dios concederle a Mario H. Perico Ramírez muchos años más de vida, para que prosiga —con el mismo garbo, con igual maestría, hondura psicológica y sentido humano puestos hasta ahora—, biografiando nuestras figuras representativas, hasta formar con ellas una verdadera Galería de Forjadores de Colombia, que sirva a las juventudes de hontanar de acicates, ideas e inquietudes para continuar haciendo la grandeza de la patria, y para que sea, a la vez, el mejor tratado para aprender a conocer y comprender al hombre colombiano.

DOS POETAS COLOMBIANOS

Escribe: POLICARPO VARON

I

La poesía es la más prestigiosa de las artes literarias. El poeta es el creador, el **hacedor**, el mago, el profeta el vaticinador y su oficio está catalogado como el más alto entre los trabajos artísticos. Estos atributos se han convertido a veces en solemnidad, en vana pompa, en pedancia, en vanidad, en orgullo, en vacía prepotencia. Después del Romanticismo el poeta fue para Occidente algo sagrado, si a veces miserable y modelo de fracaso siempre se le concedió —aún entre las gentes del mismo oficio— esa preeminencia otorgada a los elegidos, al saber real que les es dado a tan pocos. El texto poético sigue siendo hoy asunto de pocos, algo sagrado que acaso no puedan profanar los insipientes. El poema una suerte de enigma. Esta condición del poeta y del poema ha rodeado al oficio poético de ese deplorable “espíritu de seriedad” o de “pesadez” y ha restringido el área de comprensión y de comunicación de la poesía.

Si no me equivoco, la poesía de María Mercedes Carranza se ha propuesto como objetivo inmediato abolir el “espíritu de seriedad” que rodean y entorpecen al poeta y al poema. Pero esta tarea es demasiado ardua y vasta para asignársela a un poeta de apenas un primer breve libro: *Vainas y otros poemas* (Editorial Ponce de León, Bogotá, 1972). Es mucho más sensato decir que el verdadero propósito de este libro es más modesto: consiste en abolir los temas y el lenguaje poético de la poesía culta (para salir del paso de algún modo) tradicional en Colombia. Desde sus primeros trabajos María Mercedes Carranza ha hecho una crítica muy plausible de la solemnidad, la elocuencia y la temática artítrica y vacua de nuestra mejor poesía.

El mecanismo más evidente que emplea María Mercedes Carranza consiste en involucrar en su verso los elementos verbales más diversos, anticonvencionales y antipoéticos: las oraciones de los textos escolares, fragmentos del Himno Nacional, frases de canciones, giros coloquiales populares, modismos, colombianismos, bogotanismos, palabras obcenas... Otra modalidad de esta que es (a pesar de todo; no obstante su precariedad) una crítica del lenguaje poético, consiste en incorporar en poemas de tema abiertamente prosaico versos o parodias de los clásicos españoles (Manrique, Garcilaso, Quevedo) cargando de un novedoso sentido aquellos versos que la tradición o los profesores de literatura han querido hacernos aborrecer. En esta humorada, por ejemplo, donde se intercalan versos de Manrique:

*“Porque no todos los ríos van a dar a la mar,
algunos terminan en las academias,
en los pergaminos, en los marcos dorados:
lo que también es morir”.*

Pero lo más notable de *Vainas y otros poemas* es la voluntad crítica que evidencia la poesía de María Mercedes Carranza. Crítica de nuestra vida cotidiana, de nuestros sentimientos hechos y colonizados, de nuestro vivir falso y a medias. Crítica también de nuestra historia, de nuestros mecanismos de defensa colectivos, de nuestras pomposas fachadas, en fin un interés muy marcado por Colombia en lo que tiene de más patético, de más esperpéntico y sospechoso.

Lamentablemente esa crítica de la vida se queda en esbozos, en fugaces imágenes, en pálidas pinceladas, escasos aciertos. Y si bien hay una notable atención por la verdad poética, por un saber real y verdadero del mundo también es evidente que no se desprende de este libro una visión coherente de la realidad. Tampoco hay un poema acabado, salvo, acaso, el dedicado a Simón Bolívar en el que la intención crítica de María Mercedes Carranza (que consiente el humor, la sátira y la burla) se carga de sentido... Pero a pesar de su fragmentario nivel de ejecución y de comunicación *Vainas y otros poemas* es un libro que prefigura una verdadera poesía colombiana, sin alardes retóricos, sin vacíos motivos, llena de un vivo sentido vital, de la que estarán excluidos lo sagrado, la grandilocuencia y la inútil pompa.

II

La experimentación, la novedad, las innovaciones no son recientes en la poesía de la lengua española pero sí en la poesía colombiana. El tránsito de una poesía de forma y tema tradicionales a una poesía libre, abierta y sensible a experiencias actuales se da lentamente en nuestro país. Luis Vidales (bien temprano, sin lugar a dudas) se adhiere en su libro *Suenan timbres* a la vanguardia más inteligente de la poesía latinoamericana. Más tarde la generación de Mito hace un trabajo precursor (sobre todo en los versos de Eduardo Cote Lamus y Alvaro Mutis) para los poetas de la década del 60. Finalmente aparece la poesía cotidiana de Mario Rivero. Una ruptura con los temas, el lenguaje y la sensibilidad poética consuetudinarios solo tiene lugar —después de las gestiones mencionadas— en la poesía joven de la última década.

Los primeros poemas de Elkin Restrepo tenían ese carácter. Temática y verbalmente arrancaban de las vanguardias poéticas latinoamericanas y de la clamorosa eclosión narrativa del continente. En los poemas del primer libro de Restrepo —*Bla bla bla*— no había concesión o conciliación alguna con la tradición poética colombiana. Restrepo eludía el intimismo, el sentimentalismo, la rima, las formas clásicas del poema, el metro, las imágenes, las metáforas y el lenguaje poético habitual de nuestra tradición. Lo lírico sufría allí una dura prueba en beneficio de la prosa. Muchos de los textos más notables de ese primer libro de Restrepo procedían de los más lúcidos narradores latinoamericanos.

El encanto de algunos de sus poemas iniciales radicaba en la intención por parte del poeta de definir (catalogar) los símbolos más elocuentes de una generación, de una infancia, de una adolescencia: los espléndidos retratos de Greta Garbo y Boris Karloff; el barrio, los amigos de infancia, las ansiedades inanes de la adolescencia. También compuso un

poema sobre la inutilidad, la dificultad y el fracaso del oficio poético... Los símbolos eran escasos, claro está, precarios en su imposibilidad de captar la sensibilidad de un tiempo, de toda una generación, imperfectos. Más esos primeros poemas fueron —siguen siéndolo, sin duda— el símbolo más vívido de la ruptura que se dió después de 1960. Eugenio Montale dijo en su **Pequeño testamento**:

*“Solamente este arcoiris puedo
dejarte como testigo
de una esperanza que ardió más lenta
que los más duros leños en la chimenea”.*

así el poeta de **Bla bla bla** en su inútil trabajo de mencionar el mundo que le era más querido y del que estaba más cerca.

La sombra de otros lugares (Medellín, 1973) es, cronológicamente, el tercer libro de Elkin Restrepo. El segundo permanece inédito aún. La poética de Restrepo ha cambiado sustancialmente en este libro. De su intención inicial de cantar un mundo actual, unos símbolos muy vivos de su propia experiencia ha devenido a una meditación muy austera de los temas tradicionales de la poesía: la soledad, la muerte, el amor, la duda, el tiempo. Ese regreso conlleva también una preocupación muy marcada por buscar algo así como una metapoesía y una composición que en la búsqueda de la verdad poética esencial recurra a los signos y a los símbolos precisos, restándole toda posibilidad a esa vivacidad y abundancia verbal que eran características de los primeros poemas de Restrepo y en las cuales radica el riesgo, la riqueza y la posibilidad de movimiento y de acción de la poesía latinoamericana de hoy.

Evidentemente en este nuevo camino de Restrepo se vuelve extraño y difícil al lector de sus poemas iniciales porque en **La sombra de otros lugares** su poesía ha recurrido a una retórica cansada ya y porque ha perdido esa libertad temática y verbal que constituían el principio activo de su poesía; los dos únicos poemas de este libro en los que Restrepo decide volver a sus viejos lugares, aquel que comienza:

*“En el centro, y a una hora
en que la gente prefiere
pararse en las esquinas...”*

y este otro:

*“De regreso a casa
me he puesto a pensar como un tonto,
que los mejores días de la vida...”*

que podrían ser acaso los más notables del volumen parecen los menos consistentes; tal vez carecen de una verdadera poética esencial que los potencie... Solo hay, pues, una justificación en este otro lugar a que nos ha llevado el poeta. Esta que nos da Eugenio Montale y que es verdadera:

*“Pero una historia sólo dura convertida en ceniza,
y lo único que persiste es la extinción...”.*

VII

METAMORFOSIS

Escribe: ALVARO GOMEZ MONEDERO

*Todo comenzó con una o dos palabras
después fue ya un crescendo:*

*“las estrellas son los ojos de Dios
y en la claridad de la noche los hemos visto caer...”.*

Más tarde

*(y sé exactamente cuándo y dónde)
alguien agregó:*

*“y en remplazo de los muertos
entre el pastizal y los trigales
se han encontrado cientos de ellos...”.*

Eso fue ayer

al comienzo

en la metamorfosis

cuando rezaba el viento en los balcones

y lloraban pájaros los árboles

y había huellas en el aire

y en el firmamento

presentían las constelaciones su nuevo periplo.

Hoy

Enero 28 de 1973

reconozco el motivo

la razón de esa metamorfosis;

United Press-Paris Match-Newsweek-El Tiempo:

Cesan los estallidos de la guerra.

No más truenos ni relámpagos.

Vuelve un joven de Vietnam.