

quién no? Batalla que desnuda los funcionamientos de la vigilancia, del juicio y del castigo, para sobrevalorarlos: ni padecerlos ni promulgarlos; o, por lo menos, de hacerlo, no de manera estrictamente perniciosa, sino, mal que bien, vital, es decir, plural: desmenuza, con base en cuatro novelas, formas de violencia universal no literarias; nos las muestra desde perspectivas múltiples, ayudándose de personajes y escenas de los libros citados de García Márquez, con el fin (uno de tantos) de que no seamos títeres de esas formas, para no reproducirlas en el diario; para conocer, y así confrontar —hasta el último de los días—, al tirano que habita en cada uno de nosotros.

Cabe destacar su labor, su rigor, el que haya tomado el tópico del poder como eje morfológico, esto es, como una sustancia biológica viva cuyas exterioridades no pueden ser pasadas por alto (es así mismo por las extremidades que un imperio imperializa, por sus descentramientos; no sólo por sus centros fijos de operación, que tienden a engeguerse por encierro, sino también por sus salientes, que le permiten ver y vigilar, cazar).

Es notable, finalmente, un aspecto de la labor investigativa de Armando Estrada: presentar las diversas prácticas artísticas (en este caso literarias) como lentes más agudos para descubrir el corazón de una sociedad, más penetrantes que los tratados que buscan hablar en nombre de la pura objetividad, del historicismo, de la política, de la sociología, etc. Estos saberes pueden y suelen quedarse un poco cortos a la hora de presentar un movimiento social: se entera uno mucho más de la batalla de Waterloo por *Los miserables* de Victor Hugo que por un mero descriptor de los eventos, preocupándose por representar fielmente lo sucedido. El artista transmite una atmósfera, un clima, un contexto, no un discurso simplificador. Aunque tenga que atravesar el lenguaje para hacerlo.

Dice Estrada Villa: “Debo confesar que leer a García Márquez me permitió conocer mejor el funciona-

miento del poder. Los estudios académicos en la maestría de Estudios Políticos de la Universidad Pontificia Bolivariana, el ejercicio profesional de la política durante muchos años en todas las corporaciones de elección popular y el desempeño de algunos cargos públicos en el ejecutivo, no fueron suficientes para conocer sus *intrínquilis*, posibilidades y excesos. De esa manera, las novelas se constituyeron para mí en una enseñanza que me enriqueció acerca de la comprensión del poder y la política, por lo menos igual a la que me han brindado muchos de los mejores textos de filosofía o ciencia política. Pero hay más. Y es que al conocimiento que imparten debe agregarse la no despreciable ventaja de que su lectura es mucho más agradable por la belleza del lenguaje y por el empleo de figuras literarias que le dan vida al discurso”.

PABLO GARCÍA ARIAS

1. Michel Foucault, “El antiEdipo, una introducción a la vida no fascista”, en *Carpe Diem*, Revista-Documentos, Bogotá, 1998, pág. 82.



Permanencia compartida

Botella papel

Ramón Cote Baraibar
Universidad Externado de Colombia,
Colección Un libro por centavos,
núm. 19, Bogotá, 2006, 70 págs.

¿Qué tipo de libro es este? ¿Prosas poéticas? ¿Crónicas periodísticas con una sazón lírica? En *Fotógrafo de los parques* hallamos un indicio mejor: “Su repertorio de frases costumbristas era breve pero eficaz” (pág. 25). Hacer costumbrismo a comienzos o mediados del siglo XIX, siguiendo a Larra, era preservar un legado. A mediados del siglo XX,

Roland Barthes reorganiza el sistema, digámoslo con aliento estructural, y produce textos a partir de una “invisibilidad”; dichas mitologías son la vara ideológica que mide las acciones que no vemos pero que están allí de modo inexorable.



Ramón Cote logra, con mucho tino, un pacto entre el viejo costumbrismo y las lecturas en clave (o grado) cero: describe un oficio, una esquina, un vehículo, y de inmediato pronuncia una oración que equivale al presentimiento de lo elegíaco. Al menos lo parece: “Las mariposas de las bisagras se niegan a abrir sus alas oxidadas” (*Bicicletas de carnicería*, pág. 49); “Descubrir un fotógrafo en un parque, iracundo de eternidad ajena” (pág. 68). Esto es, hay un corpus de “realidad” (la fotografía) y un número similar de nostalgias (el negativo). El título llama la atención porque pretende ser lo más pedestre posible: “...las viejas encorvadas que gritaban Botella Papeel desde las calles vacías para alejar las borrascas” (*Oración del afilador*, pág. 29). Es un título apático frente a sus libros de poesía, de rótulos más contundentes: *Poemas para una fosa común* (1984), *Informe sobre el estado de los trenes en la antigua estación de Delicias* (1991), *El confuso trazado de las fundaciones* (1992). Pero *Botella papel* no busca el giro poético en sentido estricto, sino las columnas y vigas que sostienen a estas parejas dignas de ser exhumadas por la intimidad. La frase del título pudo o no haber salido de los pregones de la ciudad: ropavejeros,

vendedores de escobas, compra de cachivaches (botellas y diarios viejos). Ahora bien, el papel (el rol) de las palabras sería ya el mensaje cifrado que la botella oculta en el mar ciudadano.



El ritmo de las prosas dista del ritmo estetizante o lírico, a pesar de que el propósito sea el rescate de lo perdido. El poeta recrea sus láminas memoriosas como si las construcciones lingüísticas exigieran andamios sólidos¹. En verso esos andamios se cuentan en sílabas y la costumbre sanciona como tradición este proceso creativo. En el ámbito de la poesía en lengua española, Octavio Paz solía decir que a los hispanoamericanos les faltaba esa exigencia; y los peninsulares, por exceso de métrica, adolecían a veces de escaso atrevimiento. Esto se ve mucho mejor en el caso de la vanguardia, tan tímida en la tradición peninsular y tan vertiginosa en la hispanoamericana. Hace varios años, en una nota sobre cine y vanguardia, me vino una variante para explicar de este modo la situación: los hispanoamericanos no tenemos lengua materna sino lengua madrastra, y por eso la transgresión sería más tajante; a los peninsulares el respeto por la lengua materna —aquí coinciden el habla con la tradición poética— les impidió una aventura más osada con las formas². (A excepción, claro está, de la blasfemia, tan a flor de labios en España y casi un tabú para el decoro hispanoamericano; pero la blasfemia opera como los chistes y los piropos, en el sótano

semántico del ingenio expresivo y sin poner en duda el alcance de la lengua). Esto lo sabe de paporrera Ramón Cote y dicha tensión puede advertirse en estas escenas en prosa, que avanzan trecho a trecho y seguras hasta el fin, pero a veces (le pasa al carpintero que se excede) se nota en demasía el acabado³.

Y de pronto, como en las sombras chinescas, cerramos los ojos y oímos la voz nasal y lentamente resbaladiza del Neruda de las *Odas elementales*. Pienso en poemas como *El gallo* o *El niño de la liebre*, que son casi oraciones como la del fotógrafo de los parques. Juguemos al juego fonético convirtiendo en cascada nerudiana algunas frases del segundo párrafo. Leamos en voz alta, nerudanizándola, esta estrofa ficticia:

*Entonces,
te echarás
al hombro tu
trípode como
un herido
de guerra y
vagarás
por las calles
apretando
tu álbum contra
el pecho.
Y protegiendo
con tu
gabardina
al halcón
moribundo
que
cierra
su ojo
privilegiado,
te detendrás
bajo el alero
de un Ministerio
inconsolable
[pág. 26]*

Juegos de volátil empeño, acaso de balance. En la espesura de estas prosas se escuchan muchos hilos de naturaleza tal. No sé si la edición de 1998 iba acompañada de imágenes o grabados. La palabra del poeta no necesita, en todo caso, dichos copilotos. Va creando sus escenas mientras las recorre. O las sueña. Una página pertenece al manual de la rea-

lidad y la siguiente se sabe ya en capilla, “como Robinson en sus soledades” (págs. 27 y 30). En la isla que es la urbe y que es el muro donde nadie escribe pero hay quien prepara el responso:

Jamás la humedad te cedió su enredadera ni el musgo te marcó con sus sellos de lacre verde. Tampoco hubo tomillo ni begonias, ni prosperó en lo más alto de tu frente un apretado manojito de flores púrpuras. [...]

Me rodeaste con tu abrazo amarillo. Y cómo nos igualaba entonces la miseria del cielo. A la luz de las tardes nos reconocimos semejantes. Compartimos cada miércoles el cuartel de la soledad y fuimos aliados. Yo pertenezco a tu comarca carente.

[Oración por el muro de la sesenta y siete, pág. 58]

El canto no es fúnebre, sin embargo. Es un silbido de rescate.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Escojo algunos botones de muestra: “Como encontrar una barra [...] como descubrir una breve cabeza [...] como rñir por una cerradura [...] Como abrir una biblia [...] como levantar una piedra [...] Como reconocer al mismo caracol” (*Repartidor de carbón*, pág. 11); “como un santo extraviado [...] como un mártir del deporte [...] cómo en sus manos las puntillas suspendían por un instante su fiereza, cómo el cuero se abría solícito al llamado de sus agujas encorvadas, cómo el martillo podía trabajar en lo blando, cómo entre sus dedos...” (pág. 16); “A esa hora extraviada de la tarde [...] A esa hora detenida de la tarde [...] A esa hora huérfana de la tarde [...] A esa hora vacilante de la tarde [...] A esa hora de nube de la tarde” (*Afilador*, pág. 27); “Porque la nostalgia exige [...] porque se siente con derecho [...] porque consideran que bastan [...] que la dimensión [...] que su combustión [...] que su arquitectura” (*Observación del melancólico*, págs. 36-37).
2. Cf. “Ejercicios en la oscuridad (poesía y cine en la década del veinte)”. Lienzo [Universidad de Lima] núm. 14, diciembre de 1993, págs. 73-107.

3. En realidad es un énfasis en el recurso rítmico. Aquí en un solo párrafo: "No la llames por su nombre [...] No la describas por la función [...] No le recuerdes su origen [...] Que es afilada como [...] Que es escurridiza como [...] Que es precisa como [...] te abrirá las puertas, te mostrará las hojas [...] te contará su historia" (*Casas de electricidad*, pág. 38).



Las pertenencias del poema

Silencios y destellos

María Teresa Caro

Danilo Pérez (presentación)

Colección Casa de Poesía,

San José de Costa Rica, 2004, 47 págs.

Vestigios - Conjunciones y blasfemias

María Teresa Caro

Eva Tóth (prólogo)

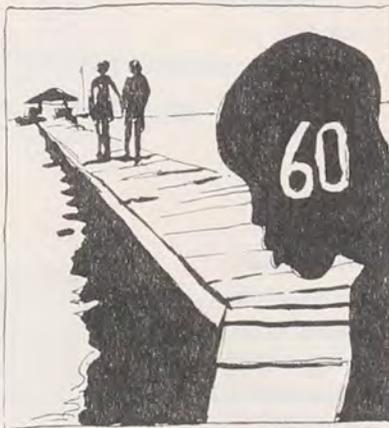
Editorial Escuela Colombiana

de Ingeniería, Bogotá, 2004, 63 págs.

Publicados el mismo año, estos dos libros de María Teresa Caro pudieron ser uno, incluso los títulos tienen parentesco (enumeración de sustantivos y conjunción). La presentación de *Silencios y destellos* ofrece una prueba irrefutable de nuestra facundia latinoamericana. Somos capaces de venderles marfil a los elefantes, chocolate a Willy Wonka, arena caliente al Frente Polisario. Danilo Pérez saca el charango y a tocar se ha dicho: "el deseo es la eterna pulsión, cuyo destino es no encontrar destino" (pág. 7); "Más [sic] ella no es solamente ella" (pág. 7); "la vida más cerca de la carne que la duda" (pág. 8); "dadora de vida; tanto de la carne como de la palabra" (pág. 9). La frase más insólita es la siguiente: "Porque pecar es dar forma a la vida, a la fuerza que se escapa y se contiene" (pág. 8). Pronunciada en el ámbito de la Grecia clásica y de Fedra, la afirmación es anacrónica (por decir lo menos): en el mundo de la mitología no hay pecado aunque sí culpables. De esta propensión al *charanguero* echémosles la culpa a Alí Lacán y sus cuarenta promotores.

Los poemas de este conjunto exploran distintos contextos de la mujer como tema, siguiendo pautas que primaron en la poesía de los años ochenta pero sin caer en sus excesos ideológicos¹. Sea primero el cuerpo (son pocos gritos pero con algunos susurros) con actitud de verbo copulativo: "Soy el lánguido lamento de la carne // Yo soy la carne" (*Canción de María Caro*, pág. 11); "la yegua soy [...] oscura soy y receptiva [...] Devota soy" (*Equina y primordial la fuerza soy*, pág. 25); "y yo-efímera cual soy" (*Bajo la lluvia*, pág. 37). La resolución, sin embargo, no va más allá de la consabida declaración de instintos:

*Fiera egoísta y agitada
fiera generosa y calma
fiera ajena a razones y temores
fiera mujer, hombre, fiera
fiera indefensa ante el instinto
y tan libre entre mis ropas:
Dos veces mujer y más mujer
le creo
todo le creo
a este cuerpo que emerge de la
[nada
y hacia la nada me conduce
[Cuerpo mujer, pág. 31]*



Frente a este previsible escaparate de esencias, hallamos de pronto un verdadero testigo del lenguaje: "Soy una mujer digo por rutina, / pero sería mejor decir —sin arrogancia— / soy, como cualquiera, muchas cosas // pero es mentira, soy una mujer / y lo demás no existe" (pág. 40).

La segunda exploración es la del "alma", muy en la onda griega

(Fedra clásica, con Eurípides y Séneca; Fedra afrancesada y parca, de Racine; Fedra salmantina de Unamuno y Jugo). Y el alma suele ser tímida en su decir: "decidida a errar / el alma confundida se dispone / y sin embargo se contiene" (*Fedra II*, pág. 19).



La voz representa la mejor exploración porque da cuenta —sin revelarlo a los cuatro vientos— del gran modelo que sostiene a esta poética: Alejandra Pizarnik. Sus aristas: la concisión, la identidad como pregunta, una sonambulía. El nombre no perdona: "que deje de nombrarme nombre alguno" (*Eurídice anónima y secreta*, pág. 15); "tantos rostros con sus nombres / uno, el mismo, anónimo y exacto / te persigue" (*Pentesilea*, pág. 23). Imposible no pensar en ese famoso poema de la argentina que se cierra en sus palabras y concluye en qué submundo de la palabra nombre². Esta presencia evidente hay que agradecerse a la poeta colombiana. Estamos lejos de aquellos efluvios (quejumbre y/o erotismo que ya fue mejor plasmado por Delmira Agustini) que terminan siendo no escritura sino testimonio automático. Aquí, en estas páginas, hay escritura, intento de componer un objeto duradero:

*Como si no fuese yo, la que me
[habita
mi noche confidente y tersa
me diluye
y me asomo a mis palabras
[Intimidad, pág. 26]*