

Pero también, en el pajar de esta revista, y acaso gracias al coordinador, hay agujas, y el que se duerma corre el riesgo de picarse cada diez páginas.

El de Esperanza López Parada, por ejemplo, es un artículo inteligente acerca de ese señor muy viejo con unas alas enormes, “a medio camino entre serafín y gallinazo”, como bien dice la autora.

En *Cien años... veinticinco después*, Eduardo Camacho examina, con su habitual agudeza, el origen del término *realismo mágico*, inventado probablemente en los Estados Unidos, a partir quizá de una expresión tomada de la crítica pictórica... Él preferiría, sin embargo, hablar de “costumbrismo mitológico”. En cualquier caso, Camacho dice más en una página que el presentador en cuarenta.

La poesía en la obra de García Márquez, de Juan Gustavo Cobo Borda, como es habitual en él, se convierte en un juego de amplias y deliciosas referencias literarias. ¿Dónde diablos se agazapa la poesía? Como decía Molière: ¿dónde diablos se va a esconder la virtud?, y menciona, como curiosidades pertinentes, en dónde la encontraba Carranza, si no en “los ojos que se miran a través de los ángeles domésticos del humo de la sopa”, o dónde Jorge Rojas, si no en una greguería: “Las sirenas no abren las piernas porque se quedaron escamadas”, o dónde Daniel Arango, si no en un endecasílabo perfecto puesto al degaître en la vitrina de un almacén: “Realización total de la existencia”.

Este artículo también está muy por encima de lo demás y nos reitera en pocas palabras que hay mucha más poesía que violencia o que conflictos con el padre en la obra de Gabo.

Michael Palencia-Roth, uno de los mayores estudiosos de Gabo, escribe *La religión de la estética en Gabriel García Márquez*, análisis de *La santa*, uno de los *Doce cuentos peregrinos*, no sin antes recordarnos que, de los trece cuentos del libro, Gabo aparece en diez como escritor, en primera persona. Este cuento tiene por lo menos cinco encarnaciones: las notas periodísticas “La larga vida feliz de Margarito Duarte” (1981),

“Roma en verano” (1982), “La penumbra del escritor de cine” (1982) (en la revista, por error de transcripción, se la menciona dos veces seguidas en la pág. 90), la cuarta es la película de Lisandro Duque, *Milagro en Roma* (1988) y la quinta, definitiva al parecer, el cuento *La santa*. Y se refiere específicamente a su técnica de “poetización del ambiente” en una realidad construida de fantasías que no sé por qué se me asemeja a la de la beatificación de Elián, el niño balserito cubano. “García Márquez —termina el ensayo— lleva ya más de cuarenta años luchando en vida por su propia canonización”.

* * *

En alguna parte Darío Jaramillo Agudelo hablaba de García Márquez para los que no saben dónde queda Colombia... Esta revista monográfica servirá para aquellos que no saben dónde queda el mundo, y quizá muchos de ellos vivan en España. Cambiemos de tema, como para curar el alma ulcerada, porque éste ya se va volviendo enfadoso. Nada mejor que cerrar, para volver a la magia, con una cita de García Márquez, de *El olor de la guayaba*: “Hay un momento en que todos los obstáculos se derrumban, todos los conflictos se apartan, y a uno se le ocurren cosas que no había soñado, y entonces no hay en la vida nada mejor que escribir”.

LUIS H. ARISTIZÁBAL

Dos antologías

Antología de la poesía colombiana

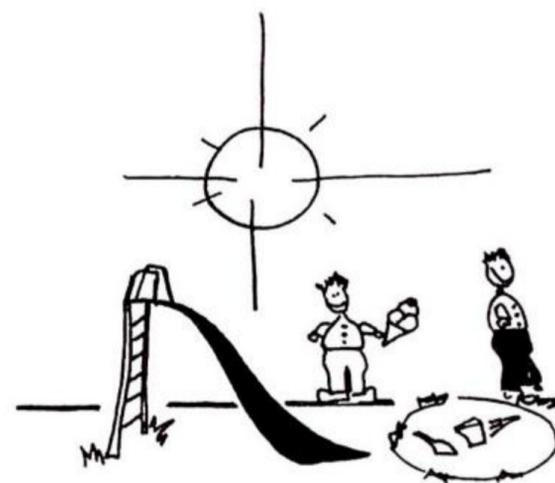
Fernando Charry Lara

y Rogelio Echavarría

Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República, Bogotá, 1996, 2 vols.

La tarea de reseñar una antología de poesía implica una serie de problemas que no pueden ser pasados por alto. Una antología es —por definición— una obra heterogénea. En

ella se juntan poemas de diversos escritores de distintas épocas que representan estéticas diferentes. En parte por eso, la lectura de una antología no es normalmente una lectura de corrido sino una lectura parcial en la que en uno u otro momento se busca un poema concreto o un autor determinado del que se ha oído hablar y que aún se desconoce. O, también, un libro que se ojea a la espera de algún pequeño descubrimiento o a la caza de algún ejemplo representativo de una u otra época.



En ese sentido, emprender el juicio global de una obra tal es algo que implica una lectura que se aleja bastante de la lectura que haría un lector corriente a quien normalmente no le interesa la antología como tal sino los poemas que están incluidos en ella. El reseñista, en cambio, tiene que concentrarse en la antología como totalidad y fijar una serie de parámetros para juzgarla que para muchos acaso sólo tengan un interés meramente académico.

Para esa tarea, es más fácil enfrentarse a una obra como la *Antología crítica de la poesía colombiana* (1975) de Andrés Holguín, que no se limita a hacer una selección sino que especifica a través de comentarios amplios los criterios de la misma, que a la obra que ahora me ocupa, la *Antología de la poesía colombiana* publicada hace unos años por la Biblioteca de la Presidencia de la República en la que la selección, hecha por Fernando Charry Lara, para el primer tomo que va desde los siglos coloniales hasta el primer cuarto del siglo XX, y por Rogelio Echavarría para el

tomo que se ocupa del resto del siglo XX, y unas breves notas introductorias son lo único que sirve de punto de partida para determinar los criterios de los antólogos.

En rigor, habría que hablar aquí de dos obras, porque cada uno de los dos tomos responde a criterios diferentes y parte de situaciones distintas. Charry Lara parte de una tradición crítica —sobre todo en lo referente al siglo XIX y los comienzos del siglo XX— que le facilita la selección. Hay autores —citemos a José Asunción Silva, Rafael Pombo y Luis Carlos López por mencionar los más obvios y, para no dejar por fuera los siglos coloniales, a Juan de Castellanos y Hernando Domínguez Camargo—, que ya son canónicos y que todo el mundo espera encontrar en una antología.

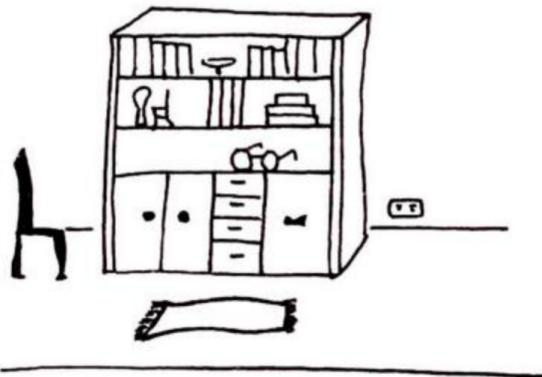
Echavarría, en cambio, sólo podía contar con esa tradición crítica para los tres primeros cuartos del siglo XX, ya que, después de la publicación de la antología de Holguín anteriormente mencionada, la proliferación de la producción lírica no ha estado acompañada de una recepción crítica paralela que permita hablar de autores y textos canónicos.

En términos generales, Charry Lara aprovecha esa ventaja metodológica y se guía por el canon sin atreverse a hacer ninguna excepción que pudiera generar polémica. Un ejemplo de lo anterior es que, a diferencia de Holguín, que en 1975 excluyó a Julio Flórez de su antología y generó una discusión, Charry Lara prefiere respetar lo que se podría llamar el “canon popular” e incluye los poemas más conocidos del autor de *Mis flores negras*.

En ese sentido, al primer tomo de la antología no hay mayor cosa que discutirle, a menos que uno quiera ponerse a discutir con el canon más o menos establecido, lo que rebasaría los límites de esta reseña. Lo único digno de crítica es que, aunque en el prólogo se hace una periodización y una clasificación de movimientos que puede darse por buena, ésta, lamentablemente, no se aprovecha a la hora de organizar el índice, por lo que el lector despre-

venido puede llegar a pensar que Charry Lara cree que Miguel Antonio Caro era un poeta romántico.

A diferencia de Charry Lara, Echavarría no parece guiarse demasiado por el canon, ni siquiera para los años en que éste le hubiera podido ofrecer una orientación segura. Pese a que los poetas que todo el mundo espera, como León de Greiff, Luis Vidales, Eduardo Carranza, Álvaro Mutis y Jorge Gaitán Durán, aparecen en el libro, el número de poemas con el que están representados —en comparación con el número de poemas que se incluyen de otros autores— en ocasiones no corresponde al peso que se les ha dado a sus obras en la historia de la poesía colombiana.



En ese sentido, ya el comienzo del tomo ofrece la primera sorpresa al encontrarse el lector con ocho poemas de Ciro Mendía frente a sólo cinco de León de Greiff, cuatro de Luis Vidales y apenas dos de Rafael Maya. Entre los poemas de De Greiff, además, no aparece el *Relato de Sergio Stepanski*, que es tal vez su composición más conocida.

Nadie discutirá que la importancia, al menos estadística, que se le da a Mendía implica un intento por revisar el canon y hubiera requerido alguna justificación en el prólogo. Sin embargo —para sorpresa del lector— Mendía ni siquiera es mencionado en el prólogo —que se limita a hacer un recuento histórico de la poesía colombiana que haría esperar una antología meramente canónica—, por lo que las razones del peso que se le da quedan en el misterio. En contra de lo anterior, alguien podría argumentar que el misterio puede resolverse recurriendo

a los poemas de Mendía que escoge Echavarría. Yo tengo que admitir que lo he intentado sin conseguirlo.

El peso exagerado que se le otorga a Ciro Mendía es sólo un fallo secundario en el trabajo de Echavarría, que también parece considerarse a sí mismo como uno de los primeros líricos de la historia del siglo XX al incluir cinco poemas propios y situarse así en un grupo al que pertenecen autores como Gaitán Durán y De Greiff. Su fallo principal está en otra parte: la negativa a tomar decisiones y a realizar exclusiones.

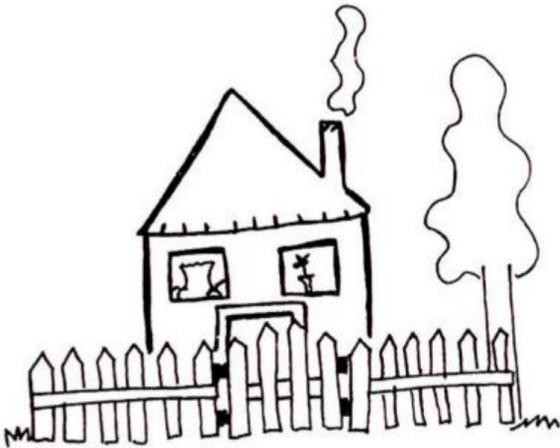
Mientras en el tomo de Charry Lara están representados 41 poetas, en el de Echavarría, que no es más voluminoso, encuentran cabida 176, con lo que la gran mayoría de los autores representados sólo lo está con uno o dos poemas por cabeza. Sin duda, se le hubiera hecho un favor a los lectores si se hubiera tenido el valor de decidirse por algunos poetas como representativos de una tendencia más general o como autores especialmente valiosos y ofrecer una muestra más amplia de su producción.

Ese trabajo hubiera implicado una tarea previa que hubiera sido la de definir tendencias o, si se quiere, grupos y movimientos. En el prólogo, Echavarría, después de rechazar todo tipo de clasificación alegando una cita de Borges según la cual éstas son “simulacros didácticos”, hace un bosquejo general de lo que él llama las promociones líricas colombianas y sus “nóminas”.

En esa tarea clasificatoria, que luego Echavarría deja de lado a la hora de hacer la selección, no hay mayores tropiezos para el periodo que va desde la llamada generación de los Nuevos hasta el movimiento nadaísta. Se empieza enumerando los integrantes del primer grupo —León de Greiff, Rafael Maya, Luis Vidales, Jorge Zalamea, etc.—, se sigue con Piedra y Cielo —Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez y compañía—, luego se pasa al grupo de Cántico —Fernando Charry Lara, por mencionar aquí sólo al más notable—, se deja bailando a Aurelio Arturo en-

tre los dos últimos grupos y luego se pasa a Mito y al nadaísmo, en lo que Echavarría todavía parece transitar aguas seguras.

Después del nadaísmo, el intento de clasificación —incluidas algunas citas de otros críticos como Jaime Alstutm y María Mercedes Carranza— se convierte en enumeración de pretextos —o de razones, si se quiere ser imparcial— para no clasificar. Se habla de la llamada “Generación sin nombre” o de la “Generación de Golpe de Dados” pero para a continuación señalar la heterogeneidad de la producción que caracteriza a los poetas que se suelen agrupar en esas categorías, lo que sólo sirve para mostrar que las mismas son insuficientes.



Uno de los fallos centrales de Echavarría es limitarse, en su tarea clasificatoria, a señalar los grupos que se han considerado a sí mismos como tales —como el nadaísmo o Piedra y Cielo— o que han estado reunidos alrededor de una publicación determinada —como los poetas de Mito y Cántico— y no atreverse a entrar en un intento de clasificación temática o estilística en la que acaso se podrían observar cercanías en la búsqueda de poetas que no han tenido que ver nada directamente entre sí y que sin embargo forman parte de una misma búsqueda estética marcada quizá por condicionamientos histórico-culturales.

Otro fallo es detenerse en la llamada “Generación de Golpe de Dados”, con lo que renuncia a toda herramienta taxonómica para la poesía producida después de la década de los setenta, a la que, sin embargo, le da amplia cabida en la

antología con muestras tan precarias de cada poeta que resulta imposible que el lector termine interesándose por alguno de ellos.

En el prólogo, Echavarría mismo reconoce que “es demasiado escasa la muestra de cada autor para que se pueda sacar alguna conclusión en particular” (pág. VII). Es decir, que resulta imposible tratar de internarse en el universo lírico de los autores escogidos, con lo que no se puede intentar adivinar qué es lo que representan.

Con ello la esperanza que expresa Echavarría de que la antología logre reflejar “la sensibilidad, la calidad, la evolución y la variedad” de la lírica colombiana en el siglo XX resulta completamente ilusoria. Se lee un poema detrás del otro —en una operación en que, por lo demás, la variedad no resulta especialmente notable— y las pocas voces realmente singulares que puede haber terminan perdiéndose en una especie de selva informe.

La renuncia a todo esfuerzo crítico que caracteriza el tomo de Echavarría es tal vez algo sintomático de lo que ha ocurrido con la poesía —y acaso con la literatura en general— en los últimos años. Ha habido una producción abundantísima, y eso es algo que lo comprueban las estadísticas. Sin embargo, esa producción se ha tropezado con una recepción tibia, que en el mejor de los casos se limita a registrar lo que va apareciendo sin atreverse a aventurar juicios críticos que vayan creando poco a poco una selección de lo más representativo.

Naturalmente, quienes emprendan esa tarea cometerán injusticias. Pero como la crítica es un proceso abierto, esas injusticias podrían verse reparadas en medio de la discusión. Además, para un escritor es preferible tener que enfrentarse a la injusticia que verse arropado por una indiferencia que aparentemente lo reconoce y que a la postre lo convierte en un mero dato estadístico en un catálogo en el que aparecen otros cientos de nombres, como la antología de Echavarría.

RODRIGO ZULETA

Un logro único

Traslaciones

Gustavo Ibarra Merlano

OP Gráficas, Bogotá, 2001.

En su nuevo libro, *Traslaciones*, Gustavo Ibarra Merlano (Cartagena, 1919) adensa el peso de su palabra, volviéndola más diáfana y translúcida. Más honda de transparentes referencias clásicas: “La luz cuanto más luz menos se advierte”.

El mar, como siempre, actúa no sólo como telón de fondo sino de actor principal. Los abismos afloran a la superficie con su cauda de muertos, con sus grises desechos de tantos naufragios, con las arrugas que el tiempo ha impreso en sus lomos. El mar como llanto adolorido de cuanto sucede en la tierra. Pero la vivacidad de sus metamorfosis sigue reclamando una palabra esencial.

El mar

ha sido

despojado de su

[idioma

pero conserva

la gesticulación

Murmuración incesante

nunca

[dice nada

con claridad

pero habla

en el silencio.

Mar de dolor y muerte. De heces contaminadas. De repente, por la fuerza ascensional de esta poesía, los peces se truecan en aves y el reflejo solar sobre la bruñida lámina de agua incendia todo el espacio y hace que el risueño parpadeo de su masa inabarcable se asome a la comedia que acontece en el litoral: la comedia humana. Allí donde Verlaine, el cantor de la Virgen, el amante de Rimbaud, muere entre las putas del sanatorio.

Tal el talento poético de Gustavo Ibarra para hacer coexistir todo en un instante privilegiado. Aquel donde el poeta trasciende lo circunstancial sin hacerle perder el sabor de su