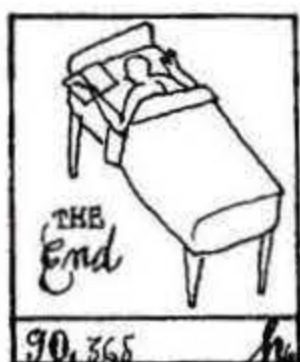


pionero llevado a cabo por Germán Guzmán, Fals Borda y Umaña Luna, el autor recoge las aproximaciones y motivos que intentan explicar este complejo fenómeno. Estudios que abarcan toda clase de enfoques: los de tipo político, económico, sociológico y antropológico, hasta aquellos psicológicos que atribuyen las causas de la Violencia al deterioro de los valores morales y al consecuente desencadenamiento de los "bajos instintos". Entre éstos últimos el autor cita a Francisco Socarrás con su libro *La crisis de los valores en Colombia* (Bogotá, Tercer Mundo, 1978), donde argumenta que los motivos de la Violencia pueden encontrarse en las tendencias patógenas salvajes de los colombianos, fundadas éstas en aquel ancestro de carácter violento y antropófago de sus antepasados, los indios caribes.



Dentro de los prolegómenos a su estudio, Galeano también aclara cómo una gran parte del cuerpo poético sobre la Violencia fue escrito por poetas simpatizantes del partido liberal, aunque también agrega que las muertes, atropellos y vejaciones no fueron propiciadas solamente por el partido conservador. Investigaciones históricas y sociológicas registran la culpabilidad de ambos bandos en el genocidio.

El corpus poético de la Violencia Galeano lo divide en tres grandes núcleos temáticos, así:

1. Poetas populares y algunos de Mito. Su tema es la fecundación de la tierra a partir de las víctimas. La esperanza y el optimismo serán objetivados a través de las imágenes arquetípicas de la fertilización de la tierra por la sangre. *Leitmotiv* metafórico de los cuerpos fecundantes. (Símbolos de las crisis íntimas, según Mircea Eliade).

2. La segunda temática alude a la exaltación de los héroes. Líderes campesinos, jefes políticos, caudillos idealizados por medio de cantos épicos. (Héroes que encarnan valores positivos del pueblo, según C. G. Jung).
3. La tercera temática tiene una visión crítica y desesperanzada, ofrecida por el grupo nadaísta. Textos de inmediatez incendiaria llenos de ironía y desencanto.

Al evaluar esta "poética de realismo historicista", Galeano utiliza la forma académica de la pirámide. En la gran base sitúa los poemas de tono popular, muchos de ellos con muestras de grandilocuencia y lugares comunes (al igual que la imitación, algunas veces flagrante). En la cima sitúa la producción de los poetas de Mito, quienes logran poner "las palabras en situación", en estado de crisis, y a los nadaístas por su actitud desacralizadora e iconoclasta.

El poeta Andrés Holguín, en su *Antología crítica de la poesía colombiana* (Bogotá, Biblioteca Centenario del Banco de Colombia, 1974) ya puntualizaba acerca de la carencia de obras sobre la Violencia: "no hay una obra básica sobre este drama del país". La respuesta a ese llamado son obras como: *Gabriel García Márquez y la novela de la Violencia en Colombia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1985), de Manuel A. Arango; *El cuento de la Violencia* (Medellín, Pepe, 1977), de Iván Bedoya y Augusto Escobar; *El cine de la Violencia* (Bogotá, Universidad Nacional, 1987), de Isabel Sánchez, para sólo nombrar tres libros en tres géneros diferentes.



Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia se propone responder a este déficit de trabajos críticos so-

bre la variante de la expresión lírica de muchos poetas colombianos frente a los hechos de la Violencia. El resultado es un estudio sólido, minuciosamente documentado, innovador especialmente en lo que respecta a la recopilación y comentarios de la poesía de corte popular (poetas desconocidos, poesía inédita). "Poesía comprometida o testimonial" para utilizar la denominación manejada por Johannes Lechner, Sartre o Guillermo de Torre. *Polen y escopetas* se constituye en un texto de obligada lectura para quienes pretendan hacer hoy un panorama de la poesía colombiana, poesía que sobrevive y florece en tiempos de penuria.

JORGE H. CADAVID

¹ Este texto no aparece recogido en la *Obra literaria* de Gaitán Durán. Fue recopilado en *Poesía liberada y deliberada de Colombia*, de Ramiro Lagos (Bogotá, Tercer Mundo, 1976).

¿Cómo era tu rostro antes de existir?

Cánticos de éxtasis

Philip Potdevin

Ediciones Opus Magna, Santafé de Bogotá, 1997, 135 págs.

25 haikus

Philip Potdevin

Ediciones Opus Magna, Santafé de Bogotá, 1997, sin paginación

La lectura de Potdevin nunca deja de ser una revelación; la de estos textos es una confirmación, más bien, de lo hallado en otros, o una paráfrasis de lo dicho en otros, o las dos cosas al mismo tiempo. Para hablar de 25 haikus quizá sea provechoso referirme a esa forma, arquetípica de la poesía japonesa clásica, e informar o repetir que se trata de un terceto de 17 sílabas divididas en un verso de 5, uno de 7 y uno de 5. El haiku nace cuando a Matsuo Basho se le ocurre, en el siglo XVII, fragmentar poemas más largos (*renku*, que constaban de tercetos y dísticos alternados) y hacer de los tercetos fragmentados unidades autónomas.

25 haikus

En su novela *Mar de la tranquilidad*, Potdevin nos ponía en presencia de Roshi, el maestro que iniciaría a Perseo en el camino de su iluminación. En un episodio temprano, Roshi nos regala un haiku impecable: *Los santos sabios / regulan la armonía / tañendo el laúd*. En otro, más próximo al final de esta novela sin final, recita: *Ten estas plumas / vístelas y lánzate / al mar profundo*. Sólo después de la lectura de 25 haikus nos damos cuenta de que los dos tercetos son de la cosecha de Philip Potdevin. Más allá de las posibles interpretaciones o malentendidos que ello pueda provocar, constatar la intertextualidad crea cierta satisfacción estética. Puede ser la de la unidad, simplemente, o la de la autocitación. Pero es seguro que la puesta de estos versos en boca del maestro de la novela no es gratuita, y creo que sería ingenuo aventurar que se trata de un simple juego del autor consigo mismo. En un haiku paradigma de la síntesis oriental, hay siempre una referencia a la naturaleza o a una realidad que suponemos más allá o más acá de lo humano: ambas son intenciones de la novela. En cuanto a ellos, la intención de los haikus de Potdevin es clásica en su expresión, en su tono y en sus instrumentos.



Las formas orientales han cobrado vida nueva en los últimos años del mundo occidental; la práctica del haiku es menos extraña de lo que se esperaría, y llega a ser corriente en los talleres de las universidades norteamericanas. La más usual de las nuevas tendencias intenta crear un acuerdo entre esta antigua forma oriental y las expresiones de la cultura moderna. En alguno de ellos se lee, en traducción que no respeta la

métrica: *Bolas de naftalina / dentro de los armarios / se guarda en invierno*. No así en los tercetos de Potdevin, que guardan el sabor de lo clásico evocando imágenes deliberadamente orientales: *Almendros en flor / aroma primavera / oigo la lluvia*. O uno de los más bellos: *Finos bambúes / permiten a trasluz ver / niñas en fuga*. En estos ejemplares está plasmada la intención última del haiku como lo concibió Basho: la superposición de lo efímero y lo eterno, la epifanía del instante, el hecho banal que abre la puerta hacia una realidad trascendente. El artificio literario no tiene cabida en el haiku; como conviene, Potdevin reniega de él. Los textos son límpidos, sutiles y densos a la vez; son fragmentos de poesía que adquieren identidad propia por la fuerza del momento que rescatan. Hablan de preocupaciones habituales, pero trastocadas por la expresión particular hecha de contención y de síntesis. Todo esto parece lograrlo Potdevin. Con el haiku no hay ambigüedades, no hay misterios: o se logra o se fracasa. Al contrario de tanta otra poesía que resulta una meditada estafa cuando el lector comprende el vacío detrás de la dificultad o del pretendido hermetismo, el haiku se abre con franqueza, no deja ningún espacio a la abstracción, e implica por ello un gran riesgo. Las inquietudes orientalistas de Potdevin tienen en estos 25 haikus un testimonio afortunado. He referido su inserción en *Mar de la tranquilidad*; en *Cánticos de éxtasis*, libro apenas algunos meses posterior a los haikus, también cuentan con un lugar propio.

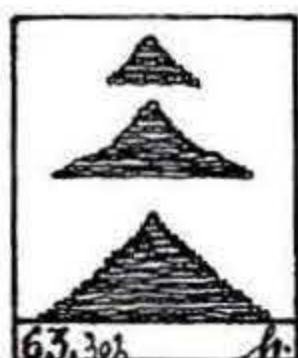
Cánticos de éxtasis

El abuso del estribillo no debe ser un reparo al considerar una colección de poemas, puesto que cada poema es una entidad individual (quizás esto implique una redundancia) y la publicación de colecciones sólo es una necesidad editorial, las más de las veces. Cuando el libro pretende una unidad, como el *Canto general*, acaso sea lícito señalar la demasiada utilización de ciertas herramientas. Cualquiera que sea el caso, en el libro de Potdevin ello no es obstáculo para apreciar la belleza de algunos versos. El libro está dividido en

siete secciones (sin duda no se trata de una cantidad aleatoria); cada una cuenta con un Himno que la abre, y que resulta análogo a las invocaciones con las que los poetas de la antigüedad griega abrían sus versos. En ellos se solicita la iluminación de una musa, una señora o dama. Lo que sigue en cada una de las partes confirma la tendencia orientalista de los últimos trabajos de Potdevin y los vínculos que el autor ha pretendido crear entre ellos. No sólo se permite un haiku, pero esta vez en inglés, sino que inserta nuevamente llamados a su novela *Mar de la tranquilidad*. Las ceremonias del té de y del tiro con arco, que eran metáforas dentro de esa narración, vuelven a estar presentes en estos versos. En un poema se lee acerca de *el sabor remoto del té / que un día compartieras / con el sabio Maestro*. En otro, *Si dejas conducirte a la ceremonia del té*. En la página 87, en fin, *Puedo domeñar las artes caballescacas / como el tiro con arco*. Las afinidades con el texto de la novela no terminan ahí; el encuentro entre Perseo y el toro, de cuya ocurrencia se vale Potdevin para formular su anhelo de un universo sin contrarios, en la novela se revive en los versos: *que a pesar de los fulgores de la ciudad / aún vislumbra a Perseo y Taaro / en su lucha eterna*. Inversamente, en la novela se lee: "Las imprecaciones y bufidos que cruzaron durante la faena se convierten ahora en cánticos de éxtasis y alabanzas". ¿Cómo era tu rostro antes de existir?, es el último verso de un poema. "¿Cómo era tu rostro antes que tus padres nacieran?", le pregunta Roshi a Perseo en la novela. Un cuento de Borges trae un epígrafe de Yeats: *I was looking for the face I had before the world was made* ("Buscaba el rostro que tenía antes que el mundo fuese hecho").

La mirada oriental que los poemas adoptan, en donde las imágenes del ceceo y el bambú son sólo las más evidentes, alterna con lo clásico occidental: los templos, las túnicas moradas, las invocaciones de Démeter y de Perséfone y de todas las musas son apariciones constantes en el libro. Pero el objeto de esas miradas, si bien de vez en cuando se transforma en reflexión o en sueño, resulta casi siempre la figura femenina. *Cánticos de éxtasis* resulta,

al final, una sublimación inusual de la mujer. La mujer en estos versos es una criatura mítica por cuanto su cuerpo y sus atributos son eternos e inmutables, mística por cuanto acerca al hombre a la divinidad. Su cuerpo sublimado es, pues, el eje del libro, sea la mirada que lo captura griega o japonesa.



El libro cuenta con versos diáfanos, algunos de corte romántico, otros que nos aproximan al amor cortés, otros a los que acaso se les pueda reprochar el tono adolescente. En la ceremonia antigua que recoge uno de los poemas centrales se revela la naturaleza de los cánticos. Es una sacerdotisa la que los profiere; quien los escucha puede enseguida recitar de un envión

*los poemas épicos de Occidente
los textos sagrados de Oriente y
toda la poesía de los últimos dos
[milenios.*

Tengo para mí que la curiosidad voraz de Potdevin es ya algo de lo cual hay que alegrarse.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

El humor amor

No sabes con cuánto gusto te disfruto, impúdica

Juan Gustavo Cobo Borda
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D. F., 1997, 62 págs.

La fragancia de la poesía de *No sabes con cuánto gusto te disfruto, impúdica*, de Juan Gustavo Cobo Borda, es la

misma que exhalan —sobreentendidas las distancias y para hablar en el marco del confort de su autor— las corbatas del prototipo de hombre que hay en T. S. Eliot: esa especie de “profesor Cheetah” que en *El señor Apollinax* —texto del poeta inglés— deja al final de una fiesta solemne, con pulcritud y desenfado “una tajada de limón y un almendrado mordido”, los arquetipos necesarios para ser un completo *empty man*. “Sobreentendidas las distancias” porque, precisamente, si a Eliot lo caracteriza su cerebral y particular impenetrabilidad, a Cobo lo caracteriza la inocencia y, con ella y por ella, la sencillez. Una avidez de naturalidad en la expresión, que bien podríamos atribuir, sin temor a equivocarnos, a las consignas correspondientes al pensamiento contemporáneo. Pienso aquí en la repasada sentencia de Wigenstein: “Todo lo que se puede decir, se puede decir con claridad”. Aunque, en ocasiones, tal llaneza, a Cobo se le torna obtusa y le hace entonces dueño de esta otra máxima que como excepción confirma la del filósofo: “Todo lo que se busca decir con claridad, no siempre se puede decir”:

VENUS Y ADONIS
*Los brazos de Venus
acogen la muerte
ya próxima
y retienen el aliento
como el amor, en su cima,
contiene la respiración
y así dilata
la magnificencia del goce.
[...]
[pág. 46]*

Con todo, quizá Cobo esconda tras la sencillez un articulado orden, propio de lo complejo, que a juicio de otros podría constituir un matiz personal. Sin embargo, lo que me atrae de la comparación (Cobo-Eliot) no es la diferencia sino la semejanza, y si ésta última no es dable encontrarla en las estructuras del poema, en la forma, en el tema, y tampoco en el lenguaje, sí es discernible en el sesgo de ironía que les es común, en el sofisticado humor de salón. Donosura que el poeta Álvaro Mutis encuentra —tal como lo escribió en su carta prólogo a *No sabes con cuánto*

gusto te disfruto, impúdica— de “una agudeza donde se presienten esas experiencias de lo vivido, teñidas de una implacable visión de las personas y del mundo”. De igual forma Mutis agrega, más por gentileza que por agudeza, que: “el gran poeta de esta ironía ácida y eficaz, nuestro imprescindible Quevedo, hubiera disfrutado esta nueva poesía”. Con todo, no está de más aclarar que Eliot y Quevedo ponen de manifiesto por sobre el humor sus condiciones de líricos excepcionales y profundos, mientras que en Cobo la inclusión del humor en los matices del vivir cotidiano desde una perspectiva afectiva, y la anécdota, por seria que sea, subordinada a un momento, a un estado de ánimo, son características en las que, más que la facultad literaria, pareciera reinar la voluntad literaria.



Pero además del humor está el amor, también delgado y epidérmico. Las mujeres y el amor, tratados con la vaporosidad del Paraíso y de las Evas. Efectivamente, aquí, más que el juego de los cuerpos está el beso, más que el abrazo anudado las caricias, más que el sabor el olor:

RASTRO
*Tu olor
—el incontrovertible
y brutal olor del amor—
permanece intacto
mientras los besos
se volatizan
en su propio júbilo
y la humedad
se hace una con la piel.
Tu olor, en cambio,
impregna hasta la médula
[...]
[pág. 27]*