

de la palabra, es una omisión grave en la historia de la poesía política. Omitir a los nadaístas y su poderosa sátira de los sesenta, omitir a Castro Saavedra entre los poetas caracterizadamente políticos y sociales, desconocer el valor político de algunos apartes de la extensa obra de Juan de Castellanos.

En fin, todas estas omisiones y otras más, acaso se deban al enfoque demasiado superficial de la investigación, basada en fuentes secundarias y referida a nódulos muy concretos de nuestra historia -la independencia, el canal de Panamá, por ejemplo-, sin el conocimiento suficiente de la historia de nuestra poesía y de sus relaciones -casi íntimas durante el siglo XIX- con la política.

Quien se enfrenta a la realización de una antología temática de poemas, además de aportar documentos versificados sobre la materia -vida política-, por estar en la tarea de realizar una cosa llamada "antología" debe, además, reunir buenos poemas. Y aquí radica la principal falla del trabajo de España. Si hay poco de historia social, si no hay -realmente- una buena investigación de la poesía política, lo peor es que, salvo unos pocos textos que se cuentan con los dedos de las manos -y sobran dedos-, lo demás no tiene de poesía sino los versos partidos.

El libro es decepcionante si trata de leerse en búsqueda de buenos poemas. Se dirá que el procedimiento adoptado por España (poetas importantes más antologías regionales más parnasos más poetas sociales) garantizarían mejor la calidad literaria que el imaginario investigador que se meta a seguir paso a paso la historia política a través de las manifestaciones de los poetas y rebuscar los conflictos poesía/poder. Pero el resultado global de lo que presenta España, en términos de embriaguez del verbo, lo único que demuestra es que en las antologías también hay versos malos (por lo menos en las antologías de Santander y de Norte de Santander, y en los parnasos, y en la antología del padre Pacheco), y que nuestros grandes poetas han tenido trastabillantes momentos y

que nuestros poetas políticos son más políticos que poetas. Por supuesto, este es un juicio global; pero sobrevive la voz material de Mario Rivero, la sátira de Luis Carlos López, la tristeza de Candelario Obeso, el siempre maravilloso Silva, acaso sobrevivan otras cosas, en este arsenal de grandilocuencia y de retórica, de palabras de ancha cola hipotecadas a la causa, a cualquier causa: no hay nada más difícil que hacer poesía política; nada más difícil que darle una causa, una línea de conducta al hombre desde la demencia de verbo; de ahí que sea tan escasa la buena poesía política; pienso en Neruda, en Antonio Machado, en Miguel Hernández y, de repente, algo me dice que una antología de buena poesía política colombiana es algo imposible. En este sentido, se puede pensar que a, lo mejor, Gonzalo España hizo, en cuanto a calidad poética, lo mejor posible.

Reunió lo mejor dentro de lo posible, acaso, pero las razones que dio para justificar la calidad poética de sus materiales no parecen muy consistentes: "su belleza está en la fuerza. Parodiando los comentarios de Marx sobre la manera de escribir de Proudhon, diremos que su estilo de fuerte musculatura constituye su principal mérito. En algunos casos el poema no resuena por la musicalidad o por la cadencia sino por la potencia de su contenido".



Necesariamente aquí ha de leerse *fuerza* -un sustantivo analógico con la física- como énfasis, como elocuencia. Es posible que aquí radique la diferencia de criterio entre el antologista y el reseñista: lo que España ve como gran virtud literaria de la poesía política (a propósito, ¿la social qué?), es para mí un lastre que

se refleja también en la poesía: la oratoria, cuyas sucesivas retóricas en Colombia han sido prefiguradas, precisamente por la poesía: está por hacerse el estudio sistemático de este fenómeno contaminante de la esencial gratuidad de la poesía, mediante el cual las retóricas se van congelando en los versos y van pasando a la oratoria, a la ritualidad de la persuasión y del lucimiento parlamentario; Julio Flórez es la quintaesencia del tremendismo radical, y la estética parnasiana de Valencia se trasladará a su oratoria; Darío Samper impone un estilo parlamentario arquetípico de la república liberal; en fin, Jorge Zalamea es algo así como la estética gaitanista aplicada a los versos, y la fluidez y adjetivación de Carranza desembocan en Alberto Santofimio, su confeso admirador y antologista. Así, melancólicamente leída, la antología de la poesía política y social acaba por ser un manual de pasadas y futuras retóricas parlamentarias.

DARÍO JARAMILLO A.

La libertad imposible

Jaulas

María Elvira Bonilla

Planeta. Bogotá, 1984. 130 páginas

La parálisis, la ausencia, la negación, la caída y la nada son los hilos que estructuran la obra y los barrotes que se cierran alrededor de la protagonista. Kristal Ventura, pájaro y caracol, pertenece a la larga serie de figuras literarias que tratan de recuperar su memoria, su pasado y su vida desde una anclada situación presente.

Un nombre, un tiempo y una acción abren el texto: Kristal Ventura, diez años y escribir, tres elementos que son el germen de esta novela corta, dura y veloz. La situación narrativa (el proceso mediante el cual el mundo ficticio está mediatizado a través del narrador) parte de esta protagonista paralizada, que después de diez años logra su primera actividad no refleja: escribir su nombre. Y una identidad negada surge

de dos falsas e irónicas palabras: un nombre, Kristal, nombre que ella detesta (págs. 13, 33), "impuesto, ajeno" (pág. 125), artificial en castellano, premonición del único destino posible de esa sustancia opuesta a la elasticidad y a la maleabilidad, y un apellido, Ventura, heredado como única e inalcanzable tierra prometida.

Nacer con la promesa de la felicidad, y de una exclusiva clase de felicidad, es la jaula de Kristal Ventura. La vida y la literatura han mostrado con frecuencia que crecer es doloroso, a veces imposible: en esta novela de formación y educación en negativo, la protagonista sufre de evolución imposible y de libertad inalcanzable, es el pájaro arrastrado de jaula a jaula hasta llegar al vértigo de la ventana no liberadora, de la caída sin alas y el silencio voluntario.

En sus siete partes, la progresión mantiene el doble ritmo del lento presente paralizado mezclado con referencias a acontecimientos que se suceden en grandes bloques temporales: promesas de la primera comunión y el despertar de los quince años; la educación en los Estados Unidos y Europa; la rebeldía, destrucción y hecatombe de los dieciocho años; el encuentro con la orilla y un nuevo nombre (la Aguzadora, págs. 33, 75, 77, 126); la lucha con la palabra: el desmoronamiento y la desbandada de la orilla y, por último, la retirada final.

Numerosas voces se intercalan a lo largo de la narración. La primera persona que comienza nombrándose, Kristal Ventura, narra cuatro partes (la primera, la tercera, la quinta y la séptima). Un discurso narrado, indirecto libre, muy cercano a la protagonista, narra la segunda, la sexta y el principio de la cuarta, que inmediatamente se convierte en un "nosotros", la orilla, remplazo de la individualidad por una identidad plural.

A través de estas voces principales otros personajes del mundo de Kristal Ventura aparecen y se distinguen no tanto por lo que son y lo que hacen sino por lo que dicen y cómo lo dicen. Así, más que tramada por

acontecimientos, la obra está trenzada de voces, voces que prevalecen sobre el acontecimiento y la anécdota, eco de cada una de las tres grandes jaulas (su familia, su grupo y su cuerpo). Además de la de la protagonista, dos grandes voces dominan esta implacable progresión, más cercanas a la oralidad que a la escritura: primero, la de la madre, a veces fundida con la del padre, que representa el mundo de "la cantaleta", martilleante, hinchada de clisés, repetida a su vez en otras voces de amigos de su misma clase y generación. Es una voz que cambia, primero llena de promesas y sonrisas y después de negaciones, presencia aplastante y apremiante, voz que empuja al silencio. En segundo lugar, la de la orilla, la voz del mundo adolescente en los comienzos de la década del setenta en América Latina, llena de otras voces y otros héroes, la alternativa frente al mundo de la familia.



A pesar de que la orilla aparece como un torrente de vida y oralidad, desde el principio se filtra cierto tono moral, que justifica los excesos y la desilusión y que no aparece solamente en el recuerdo de la Kristal paralizada ni en la crítica de los adultos, sino en la voz narrativa impersonal que hubiera debido ser neutra (págs. 76, 81, 84). Hay un reconocimiento derrotado de que hasta el trabajo político del grupo no pasó de ser una forma de resolver problemas personales o de vivir el rechazo a la propia clase, transparente en calificaciones tales como "fatalismo de impotentes" (pág. 84), "aquelarre de utopistas" (pág. 91) o en la aceptación de que lo único que querían era "despedir [...] la humanidad dolida que enjaulábamos" (pág. 91).

La música y las lecturas del momento anclan estas experiencias según fechas de edición y auge de discos y libros. El Che, Violeta Parra, Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Joan Baez, Bob Dylan, Mercedes Sosa, *Rayuela* y *El perseguidor* de Julio Cortázar, *Diles que no me maten* de Rulfo, *El túnel* de Sabato, *Cien años de soledad* de García Márquez y *La muerte del estratega* de Álvaro Mutis (págs. 83-84, 104), hoy tan incorporados a una cultura sancionada y privilegiada, forman parte de su aturdimiento y cobran un aire desteñido e irónico de incomprensibles resortes de rebelión.

Frente al nosotros de la orilla, el primer yo que se vuelve a individualizar, el de Santiago, es predeciblemente germen de destrucción (págs. 96-98). De ahí parte el desmoronamiento, la "cadena de fracasos" (pág. 104), las "nuevas negaciones" (pág. 105) y por consiguiente las próximas jaulas: el militar, el político, el proxeneta, el marino, el ejecutivo, el traficante. Ante ellas el aislamiento, el suicidio o la parálisis son apenas equivalentes.

La novela es otra historia de artista adolescente, con las específicas características de la adolescencia de la mujer, además de los grandes vacíos, como la falta de amor, de sexo y de trabajo significativo. En la historia de Kristal se repite el caso de los juicios sobre la orilla y también se filtra una intención poco convincente: el deseo de ordenar el caos y de buscar causalidades y motivaciones. Cierta mensaje queda flotando: la educación de Kristal es una lista de errores, de deformaciones y negaciones, y el resultado de los abandonos, dadas estas premisas, parece que no pudiera ser otro. No hay mucho tiempo ni mucha libertad entre el día en que la niña abandona los regalos sin abrir (pág. 47), el día en que destruye su vestido de presentación-integración (pág. 63) y el momento de sus definitivas negaciones (pág. 129).

En determinados momentos de reelaboración de rituales y ceremonias predominan la ironía y la parodia, por ejemplo alrededor de la primera comunión, predestinación del

matrimonio (págs. 21-23), o en la definición de la educación de la mujer presentada desde la perspectiva de los adultos (págs. 82-83). Por otra parte, hay situaciones caracterizadas por su gran intensidad poética, como en la aparición del revés de las cosas (págs. 65-66), ante la destrucción por la guerra total, cuando la fantasía y lo simbólico penetran en la experiencia real y el resultado es poesía: "la gravedad lo halaba todo. El cielo raso entregó dócilmente lámparas y plafones, matas colgantes, móviles sonoros y bajo el arbitrio de las fuerzas brutas se despertaron las polillas adormecidas en los grumos de algodón de las sillitas y el sofá para deambular en desfile por las alfombras y los paños. Era el baile de la mugre y los desechos tomándose por propio aquel ambiente artificial, ahora territorio del moho y de la asepsia" (págs. 65-66). El clímax de lo ambiguo y lo poético corresponde a la última parte, última lucha de Kristal Ventura con su verdad y con su escritura.



Por encima de todas las voces, aparece y reaparece la voz asfixiada de la protagonista en su recurrente intento de escribir, de oponer el recuerdo y la escritura a la oralidad y al olvido: "hablar me resultaba efímero y atraída por el vicio de tener que dejar constancia de todo lo pensado, lo sentido, lo intuido, de esquelas y papelitos, hojas, sobres y libreticas siempre me he rodeado. Bien poco me han servido. Ni una página he podido utilizar" (pág. 11). Su deseo de ventura-escritura y su nombre deletreado son un renacimiento: "y escribir su nombre fue como volver a nacer, renacer, y renacer fue recuperar su memoria y desvanecerse en retazos de pasado" (pág. 33). Parte de su recuerdo es su

deseo de ser y hacer escritura: "me volví, sin opción tampoco, personaje de mi propia vida, aturdida por las ganas de escribir, dejar constancia, de papelitos, esquelas, sobres y libreticas empecé a rodearme, inútilmente, nunca lo podré, y esas ganas, las de entonces, las viscerales, necesidad sin límites, me han llevado a levantarme de la cama, deletrear mi nombre, con esfuerzo, inocua voluntad la mía, escribir a pesar de mi dolor y nunca me sentí tan impotente, tan acobardada, tan desahuciada, con claridad lo vi, aun me duele, sin magias y sin velos, cada cosa en su lugar" (pág. 70). Regresar de su huida, continuar el principio de recuperación de su nombre escrito a máquina después de diez años, seguir escribiendo, es una amenaza (pág. 33) y es en cierta forma una claudicación, porque Kristal está aliada con la muerte, el silencio y la nada, lejos del recuerdo, de la vida y del libro: "yo sin lomos ni solapas" (pág. 29).

Kristal-Aguzadora se rompe dos veces. La primera diez años antes del comienzo del libro, como se rompió sin alternativa toda la orilla. Ella no acepta la solución del epígrafe ("Todos sobrevivimos y cada día somos un poco más que cínicos"), la falta de opciones que conduce al grupo a falsas integraciones o a soluciones traidoras, y escoge otro tipo de deserción: el salto de Septimus en *La señora Dalloway*. Pero se rompe por segunda vez diez años después, durante el texto, en su lucha por recordar y escribir. La escritura se plantea como deseo y desgarré, pero esencialmente como liberación: "y yo sin poder contar y qué memoria y qué dolor y pensar que todo se acabó" (pág. 99), "un día lo lograré, contar, escribir carajo, y se agarraba con fuerza su garganta, quejándose, atrancada, atarugada, con un nudo por desenredar, insistente hasta el final, obsesiva, repetida, escribir carajo" (pág. 107).

Pese al deseo, aceptar la escritura es aceptar la totalidad de la existencia, el riesgo y la integración: "contar mi historia habría justificado mi dolor" (pág. 126). Así, tantea y niega la posibilidad de escribir la historia que no está en este texto y que sólo



se esboza en una heroína, unas decisiones y un lenguaje agresivos y positivos (pág. 126), con suficiente voz para sobrevivir, en oposición al silencio de Kristal Ventura. Imagina a una heroína parecida a ella en muchos rasgos: "una heroína de carne y hueso, sin grandes pretensiones, sin excepcionalidad, como la vida de cualquier mujer, sin aventuras, protegida, sin exponerse demasiado, nada extraordinario, ni guerras, ni hazañas ni epopeyas, mi heroína también tragando entero, la procesión va por dentro" (pág. 126). Pero esta heroína "habría salido a la calle, lo habría intentado" (pág. 126), al revés de Kristal, que no está lista para salir de su concha. La mujer nueva, la *otra* que Kristal trata en vano de construir, solo existe por su ausencia y en su deseo: "una mujer duramente tierna, tenazmente débil, amargamente dulce y sólidamente frágil que jamás suscitaría piedad, ni caridad ni congoja, porque habría sido capaz de hablar y hablar, exteriorizar lances y episodios, hablar sin tener que vender su integridad al precio de este silencio, de esta quietud, se habría salido con la suya, valiente para confrontar y aun sobreponerse a los tiempos más sombríos, tiempos sombríos estos en que nos tocó vivir, porque ella tendría la fuerza que yo no tengo, el tesón, la solidez" (pág. 127).

Como solución literaria, el libro existe en una voz que no es la de su protagonista sino la voz narrativa de la autora, que recoge el proceso y lo ofrece como una posible salida, humana y válida, aunque tal vez incompleta y con rasgos de ser una jaula más, porque la certeza de que la escritura es libertad puede ser otro dogma, que reemplaza a los que ha sufrido Kristal. Sin embargo, al escoger la salida de la creación por el lenguaje, del encuentro con la palabra prohibida a Kristal (pero arrolladoramente fluida durante las 119

páginas del texto) la autora supera, paradójicamente, las limitaciones de la palabra y de la escritura de un personaje definido por la ausencia de todo lo humano, excepto de la memoria.

Kristal, la paralizada, no pudo escribirlo, pero el libro existe. Su intento de recordar por la escritura fracasa y ella sigue siendo un libro desintegrado, desgarrado, sin lomo ni solapas. Afortunadamente el libro no fracasa en la escritura de la autora, y la puerta de la jaula (¿o la jaula del lenguaje?) se abre en la historia que Kristal-Aguzadora no puede escribir, en la heroína que ella no logra ser: la mujer que existe por fuera del libro, de la parálisis, del silencio y del horror.

María Elvira Bonilla ha mostrado aquí, con excelentes decisiones literarias, el negativo de lo que esperamos sea la larga historia de su escritura afirmativa: la exploración de tanta memoria y de tanta historia perdidas.

MONTSERRAT ORDÓÑEZ



Medellín: tres frustraciones, tres salidas

Hildebrando

Jorge Franco Vélez
Medellín, 1984

Misa en tiempo de guerra

Abelardo Ventura
Ediciones El Fortín, Bogotá, 1984

Primero estaba el mar

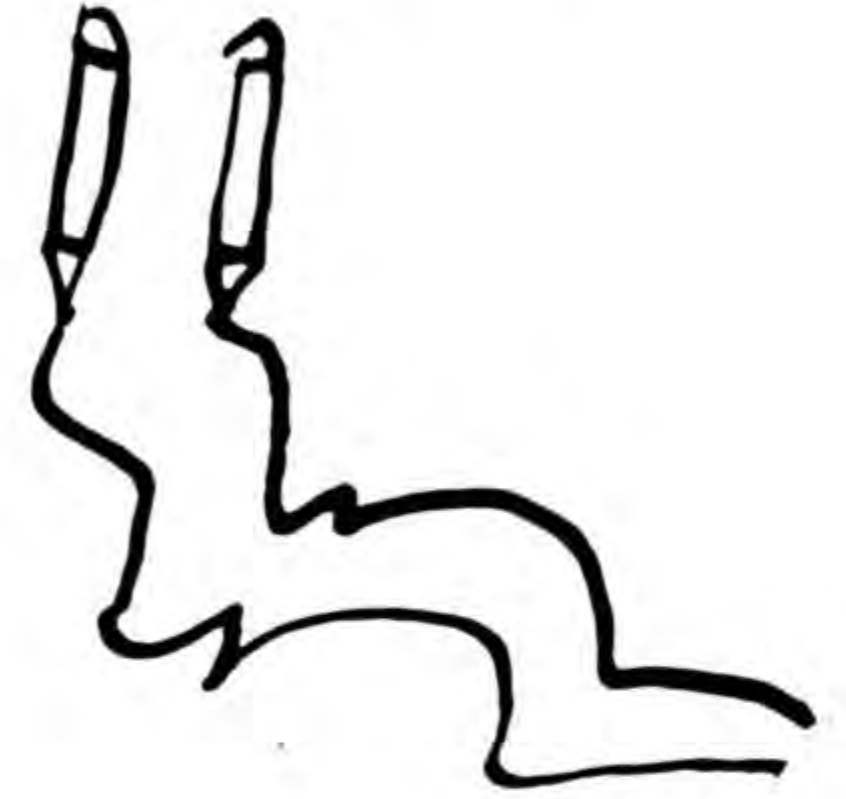
Tomás González
Los Papeles del Goce, Bogotá, 1983

Nacidos aproximadamente en 1925, 1940 y 1950, los personajes de estas

tres novelas pertenecen a tres generaciones sucesivas. Dos de las novelas —*Hildebrando* y *Misa en tiempo de guerra*— están escritas en primera persona y adoptan en alguna medida la forma de memorias: en ellas los protagonistas relatan con detalle sus años de aprendizaje, sus experiencias profesionales, sus ascensos y caídas. El Liceo Antioqueño, la vida de familia, el agónico enfrentamiento, tan envuelto en literatura en tierras medellinenses, contra la masturbación, la iniciación al sexo, Lovaina, las mozas, la Universidad, el trabajo y el placer, forman parte de ambas novelas y podrían dar pie para amplias disquisiciones sobre la vida cotidiana o los cambios de las costumbres en Medellín.

El paralelo, sin embargo, no puede llevarse demasiado lejos. *Hildebrando* es la historia de un médico que desde sus años de estudiante encuentra en el alcohol, en los bares del barrio Guayaquil o de las cercanías del hospital de San Vicente, la posibilidad de construir un mundo que lo proteja de la vida gris de la ciudad y de sus fracasos y decepciones. Abelardo Ventura, en *Misa en tiempo de guerra*, graduado en finanzas hacia 1960, se lanza a desplegar sus habilidades de embaucador y culebrero en el mundo de la política y en una gran empresa industrial, después de algunos ensayos fallidos en negocios de menor cuantía. Hildebrando, protagonista de borracheras épicas capaces de conmover la calma urbana de su ciudad, típico esposo de típica mujer de alcohólico, siempre al borde del abismo social y profesional, empeñado en una carrera como médico y como profesor de la Universidad de Antioquia que siempre se frustra, retorna de los infiernos y resulta a la postre regenerado, en un final feliz y moralista. Ventura, tras hacer, con prosopopeya teatral, todos los gestos del éxito y a punto de alcanzar la vicepresidencia de la gran empresa, descubre en una semana de lecturas la verdad de la economía política y del liberalismo, y encuentra en Rousseau, en Adam Smith, en *les philosophes*, la denuncia de la sociedad anónima; el delirio

y la locura le permitirán evadirse del mundo accidental de las utilidades, las acciones y valores, los ejecutivos y los grupos emergentes.



El personaje de *Primero estaba el mar* aparece ya adulto, sin que oigamos mucho de sus años formativos: “literato, anarquista, izquierdista, negociante, colono, hippie y bohemio”, rehúye el intelectualismo progresista, ya fatigado del Medellín de 1975, para irse a buscar la vida “de carne y hueso” en un ambiguo intento empresarial en Urabá: abrir una finca, destruir y producir en contacto con la naturaleza, son actos que en cierto modo expresan un rechazo más vivido que político a la sociedad burguesa. Pero si el capitalismo sin aliento de Medellín tiene mucho de selva, la vida en Urabá resulta, con todo y su belleza, inesperadamente agresiva. Una sucesión de pequeñas derrotas va ahogando la confianza de J., mientras que la empresa agraria adquiere caracteres cada vez más delirantes, y la vida, los afectos, las relaciones con amigos o empleados, caen bajo una lógica siniestra que conduce a la inevitable catástrofe final.

Sería excesivo, por supuesto, tomar a estos personajes como paradigmas históricos del reciente desarrollo antioqueño. Sin embargo, la tentación de hacerlo no es del todo arbitraria, y la evasión alcohólica de Hildebrando parece responder con adecuada proporción a la agresión todavía artesanal a la que lo somete la sociedad; Ventura, convertido en hombre sin cualidades por la lógica del ascenso industrial, hace de la locura su refugio, mientras que J., eludiendo un mundo ya sin esperanzas ni ilusiones, busca la vida, sin disfraces ideológicos, en una furiosa en-