

La poética de la ciudad en la obra de Luis Iván Bedoya M.

*Óscar Castro García**
Universidad de Antioquia

El poema es inexplicable, no ininteligible
Octavio Paz. *Corriente alterna*

Resumen: El autor indaga en este trabajo en la presencia del tema de la ciudad en la obra poética del escritor antioqueño Luis Iván Bedoya.

Descriptores: Bedoya, Luis Iván; Ciudad; Poesía colombiana.

Abstract: In this contribution the author goes deep into the theme of the city in the poetic work of the Antioquian writer Luis Iván Bedoya.

Key words: Bedoya, Luis Iván; City; Colombian poetry.

Buscando el camino a la ciudad

Al intentar la comprensión lógica de la poesía de Luis Iván Bedoya Montoya,¹ al querer asimilar su mensaje en la primera lectura y buscar palabras coherentes para expresar las sensaciones y el ideario que ella deja, se presentan problemas de diversa índole por la complejidad de su estructura, por la tensión entre significativo y significado que sus poemas mantienen, por las leyes que establece

* Maestro en Letras (Literatura Iberoamericana), Universidad Nacional Autónoma de México. En la actualidad, profesor de literatura colombiana en la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia; ocas@catios.udea.edu.co.

1 Ph. D. en Literaturas Hispánicas de Washington University, profesor de literatura colombiana en la Universidad de Antioquia. Ha publicado libros de ensayo y de crítica literaria, en especial sobre literatura colombiana; ha traducido poemas de poetas norteamericanos y europeos, como John Ashbery, Ezra Pound, Emily Dickinson, Stéphane Mallarmé, Jaroslav Seifert y Elisabeth Bishop, entre otros; ha publicado antologías de poetas antioqueños y colombianos,

esta poesía y por los códigos que encierra. Porque ella no sólo revela un lenguaje particular y una estructura compleja, sino que también propone códigos íntimos ante la frivolidad de nuestro siglo, difíciles para lectores acostumbrados a la claridad del texto, y enigmáticos para críticos acostumbrados a glosar el poema según las primeras ideas que deja una lectura ligera.

Estos comentarios, que deberían ir al margen, van como texto incluido por la materia que esta poesía trata, por la irreverencia peculiar del lenguaje que ella utiliza, y por la necesidad de sacar de los paréntesis o de los márgenes aquello que grita la poesía, que delata el lenguaje, que desenmascaran el arte y la literatura, y que se debate en murmullos y no se dice: la miseria espiritual de nuestra época, la cual ha ido acomodándose o enquistándose en todas las instancias del poder, de la educación, de los medios, de la cultura, de la política, y hasta de los espíritus inquietos de este país... Pero miseria llena de ingenuidad —virtud o defecto característico de la ignorancia—, de insensibilidad y de falta de imaginación; y, claro, causada por la ausencia de sensibilidad, de educación y de crítica políticas, poéticas y artísticas.

Luis Iván Bedoya M. ha publicado ocho libros de poesía en los quince últimos años, sin contar su labor de antólogo, crítico literario, ensayista, traductor y editor de revistas y libros literarios, pero casi nadie ha intentado responder a su trabajo con algunas líneas.² Tal vez la complejidad de su escritura no estimule a los críticos, o muchos de éstos prefieran vibrar con autores de otras latitudes, que abordar la literatura que nos cifra, que nos incomoda, que habla de nuestra realidad, que nos devela y nos desvela, y que nos sitúa, de alguna forma, en este lugar y en esta época; textos que nos señalan con voces proféticas los despeñaderos a que nos dejamos conducir, o que desenmascaran todo aquello que a diario y con más fuerza nos desorienta y hace de nuestra vida una banalidad.

Entre los diversos temas que esta poesía canta, sugiere o calla, me he quedado en el laberinto-asunto de la ciudad, de esta ciudad, de los espacios habi-

la última de las cuales es *24 poetas colombianos* (Medellín: Hombre Nuevo, 2001); y, en especial, es autor de los siguientes libros de poesía, los cuales se citarán con las iniciales que se agregan en mayúsculas: *Cuerpo o palabra incendiada* (1985, CPI), *Protocolo de la vida o pedal fantasma* (1986, PV), *Aprender a aprehender* (1986, AA), *Canto a pulso* (1988, CP), *Biografía* (1989, B), *Del archivo de las quimeras* (1999, AQ), *Ciudad* (1999, C), y la antología personal *Poesía en el umbral. Selección 1985-1989* (1993, P). Ver la bibliografía completa al final del artículo.

2 Salvo la reseña de Omar Castillo (1991) sobre el libro de poesía *Aprender a aprehender* (1986), publicada en *Interregno. Revista de poesía*.

tados, de los abandonados, de los lugares por habitar, de los imaginados, y de los íntimos e invisibles. He intentado seguir el orden de la pulsión de la lectura, el de las tensiones de la escritura, el de las sensaciones encontradas, el de las repulsas o de las aceptaciones. Y en esa búsqueda me propuse como método el viaje de Maqroll El Gaviero en la novela-diario *La Nieve del Almirante* de Álvaro Mutis (1995): método-viaje que se asemeja al recorrido de este personaje por el río Xurandó, dejándose llevar por la corriente de las palabras y de las sensaciones, por la fuerza de las imágenes y de las reiteraciones. Una vez en medio de la avenida, disfrutar los paisajes, detenerse en los meandros de la imaginación, abandonarse a las sugerencias, pelearse contra las lianas y los rápidos, luchar contra peligros y amenazas de toda índole, disfrutar el placer en el límite de la enfermedad y de la muerte, pulir las palabras y trasladarlas a otros códigos, ganar otro minuto a la muerte, y decidirse a terminar el viaje por el poema, así no se encuentre la empresa tan ansiosamente buscada ni se logre encontrar a la mujer amada en “La Nieve del Almirante”, el refugio en la altura del páramo, es decir, en la altura del conocimiento y de la lucidez que al inicio se buscaba. Así veo ahora el camino a recorrer.

El laberinto urbano

Dice Gustavo Montañez Gómez (2000, 32): “A la ciudad siempre se la trató como un punto en el mapa, sin ninguna significación particular, distante de una relación cotidiana y ausente de problematización.” Y más adelante: “Pero pensar la ciudad tiene también el propósito de soñarla y proponerla, de convertirla en objeto de construcción de utopía individual y colectiva. Se trata de desplegar el pensamiento y el talento de nosotros mismos para concebir y hacer la ciudad habitable que soñamos en sus dimensiones materiales, sociales, éticas y estéticas” (37). Es por esta dirección por donde, creo, se enruta en parte la poesía de Bedoya: la de soñar y significar la ciudad desde las perspectivas ética y estética, y de esta manera, también, ubicarla en el mapa exterior y en el interior, para pensarla y filosofarla. Y al decir *filosofarla* pienso en las propuestas de Zarone en su opúsculo *Metafísica de la ciudad*, en el cual indaga la esencia de la ciudad y, en ella, la esencia del hombre³ al preguntarse —y proponerse la

3 Esta idea es constante en otros pensadores y estudiosos como Fernando Viviescas Monsalve, quien cita a Humberto Maturana en su artículo “Pensar la ciudad colombiana: el reto del siglo

respuesta—: “¿En qué medida y por qué puede decirse que en el ser de la ciudad está implicado el destino del hombre? O, de otra manera, ¿en qué medida el ser del hombre no es sino lo que se muestra en la dimensión de la ciudad?” (Zarone, 1993, 9). Y aunque en principio esta poesía no pretenda filosofar, ¿acaso la poesía no es también la filosofía de la imaginación, del sentimiento y de la autonomía? ¿No busca ella otros caminos del ser y del pensar? En la poesía de Bedoya, la esencia de la ciudad se va manifestando como el buque fantasma del cuento garciamarquiano, guiado por un niño en el silencio de la noche. Esta presencia se manifiesta *in crescendo* a medida que aparecen sus obras...

En *Cuerpo o palabra incendiada* (1985), la ciudad hace su primera aparición; ella se presenta fría y anónima para el caminante-poeta que se busca con insistencia en la soledad y en el extrañamiento, en medio de los edificios que trazan la tópica de la ciudad que, más tarde, será *esta ciudad*, pero que puede ser cualquiera. Tópica que en “Las ventanas trazan en las palabras...” (CPI, 49) se une a las palabras del poema, para formar la metáfora de la ciudad como poesía por medio de sinécdoques y metonimias. Así, desde los inicios esta poesía muestra los males y las particularidades de la ciudad: rutina, indiferencia, encierro y opresión; pero también indica que la escritura y el poema se convierten en metáforas de salvación: las palabras son ventanas abiertas que revelan, al menos, las verdades de los habitantes, las ilusiones de libertad y la esencia de la poesía, esto es, el conocimiento de sí mismo. En “Anillos verbales cantando...” (CPI, 51) se develan el ruido, la contaminación atmosférica y el tráfico de la ciudad, a las que el poeta con sutileza opone ritos y actividades magníficas: la poesía y el encuentro amoroso, con lo que reitera el carácter positivo de la poesía; y en “Una llama en la antorcha...” (CPI, 63), la palabra y el poema se oponen a la apabullante ciudad, a la manera que contrastan la luz solitaria de la antorcha primitiva y las numerosas luces del centro urbano, la mirada lejana del antepasado y la solitaria del ciudadano, el rito de la poesía y las voces-signos que se pierden con el fuego ancestral que se consume.

XXI” (2000, 51): “Es inevitable: tal como cualquier otro ser vivo produce su entorno, en el momento contemporáneo nosotros producimos la ciudad que, a su vez, nos produce para que la reproduzcamos, en un movimiento constante que, sin embargo, adquiere sentido creativo cuando con la imaginación [...] los humanos podemos revolucionarlo para producir una urbe diferente en la cual, por ejemplo la dignificación de la existencia individual y colectiva tenga un valor definitivo y sirva para producir ciudadanos distintos: más conscientes y autónomos.” Similares ideas expone Bernardo Correa López en su artículo “La ciudad en la reflexión filosófica” (2000, 65).

Desde su primer libro, entonces, la poesía de Bedoya sugiere una poética de la ciudad, y una poética de la poesía unida a aquélla; poética urbana en la cual surgen de inmediato los signos nefastos que se oponen a lo idílico de la humanidad: soledad, indiferencia, frialdad, contaminación, masificación... Y con esta visión deja sentir, a la vez, lo que Luz Mary Giraldo (2001, 58) ha observado de las ciudades noveladas en el siglo XX: “A fines de este siglo la ciudad se ha representado como ente anómalo, desintegrador y desestructurador, alienante y caótico. No sólo es el lugar donde ‘todos los caminos se cruzan’ y el sobresalto se impone como condición de inestabilidad e incertidumbre sino como modo de vida y de posibilidades en todos los campos de la expresión”.

En *Protocolo de la vida o pedal fantasma* (1986), lo urbano se siente con más fuerza. La ciudad se amplía a medida que el poeta penetra en otros lugares, como en “De vuelta al reino gris” (PV, 17), en el cual la discoteca entra al poema con sus colores, su ritmo y su fiesta, para destacar, en contraste, la rutina de la vida cotidiana a la que llama “inmenso reino de hábitos grises”; allí se dan la sensualidad, la danza y el abandono, es decir la euforia y la disforia, el ritmo de la fiesta contra los hábitos, luces multicolores en contraste con el gris de esos hábitos. Sin embargo, “Mecanismo fantasma” (PV, 23) presenta al hombre y a la ciudad como realidades opuestas; en sus versos se revela el sentido de las soledades como el desconocimiento de los otros cuerpos: “Entre la ansiedad y la fatiga/ sus pies en el pedal fantasma”. Pero en el extravío de la ciudad el hombre mira más lejos, sigue su marcha y su ritmo sin clara conciencia de lo que sucede, siguiendo un mecanismo desconocido y misterioso.

Deseo y vida cotidiana, erotismo y ciudad, se juntan en “Desafío” (PV, 25), en el que los caminantes no necesitan saber para dónde van aunque la calle sea interminable. La calle es ese símbolo del deseo, esa metonimia de la vida por la que transitan los seres deseantes que no necesitan, tampoco, de temas precisos ni de profundidades; que inventan el viaje, el camino, el deseo y las palabras y, con esto, también la vida. La rutina de la ciudad se quiebra, y en ello reside el desafío, porque todo está pensado y estructurado para que la rutina de la vida y el peso de la ciudad donde esto sucede, opriman los deseos y perturben toda salida, todo encuentro y toda liberación.

Actitud ante la vida y ante el paso rápido del tiempo, que se afianza y se reitera en una dimensión más íntima y más sutil en “Erótica 2” (PV, 33), en el que el erotismo se une, en forma indisoluble, a la vida en la ciudad con su ajetreo, su caos cotidiano, la contaminación, el anonimato, la masificación, la aceleración y la desazón por la subsistencia. Pero es difícil vivir en la ciudad sin

amar, sin desear y sin sentir; y éstas son las intenciones que se esconden tras su aparente orden, su pesadez, sus normas, sus restricciones, su ordenamiento, su artificial belleza y su encanto. Las normas y la belleza se unen en otras dimensiones y en otras coordenadas, que los ordenadores y los críticos no pueden ni podrán ver nunca. Los ojos se dirigen a otras direcciones y a otros códigos silenciosos, sutiles, permanentes y misteriosos. Y en esta situación salta el erotismo igual que el deseo en todo cuerpo excitado, por encima de la voluntad y del control: “a medida que avanza en el trajín urbano/ su sexo agita el pensamiento del candor”.

Pero en “Momia urbana” (PV, 49) se manifiestan los efectos nefastos de la selva de asfalto, de cemento, de acero y de hierro retorcido, de vidrio y de papel: la soledad, el anonimato, la frialdad y el aislamiento. Esto lleva a que el poeta no vea la ciudad de materia gris y ocre, de ladrillo y de cemento, sino de otras texturas, otros materiales y otras bases, como si la ciudad fuera una metáfora del abandono, de la debilidad, del desánimo y de la derrota. Toda la mole se derrumba ante la indiferencia de sus habitantes. Dentro de ese gran mapa de soledades y de desprecios, el hombre crea el propio mundo, limitado por todo lo que lo oprime; y a la manera de un prisionero que silba al amanecer imaginando el placentero baño de su casa, trata de afirmarse y de persistir en su individualidad y en su deseo, a pesar de sentirse totalmente perdido en un desierto, el de la ciudad. Zarone lo plantea cuando analiza el mito que subyace en el espacio habitado, al afirmar: “...y el origen de la ciudad, habitación del hombre, es el exilio, la raíz sin raíz, el vacío del desierto, donde falta sobre todo el horizonte de la meta, el sentido” (1993, 24).

Aprender a aprehender (1986)⁴ dedica diez de sus veinte poemas a la ciudad, y en los otros ésta aparece como espacio o como atmósfera para la poesía, la palabra y el deseo. Se manifiestan diversos fenómenos o situaciones urbanos: la oposición entre lo repetitivo y lo mecánico, y la fantasía para “disipar la muerte”, en “Conjetura” (17); la rutina, explicada por una lógica específica que controla la ciudad, en “Lógica urbana” (19); el desempleo opuesto a la supervivencia, en una atmósfera de desesperanza y de sueño, y en una ciudad inhumana, anónima y sin oportunidades para todos, en “Austeridad ciudadana”

4 Es como el antecedente más claro y más decidido de *Ciudad* (1999), el poemario-himno a la ciudad y a Medellín. Los distancian trece años, en los que la ciudad se ha transformado en forma radical, mas no se sabe aún si para bien o para mal, si en sentido inverso a lo deseado o en sentido proporcional a lo esperado. Pero la confrontación de estos dos libros puede dar

(21); la contaminación, el extravío y el anonimato como males del siglo, en “Brega” (23); la ciudad como un caracol que se opone a la alegría interior, en “Despegue” (25); los mecanismos que tejen la vida humana en la ciudad, en “Engranaje” (27); la consagración y la mitificación de la cotidianidad íntima, en “Cotidiana” (41); el espacio urbano como lugar del tráfico económico contra el cual se choca el deseo, en “Tráfico” (43); tráfico que encuentra su epílogo en el deterioro final del jubilado que camina hacia atrás en los recuerdos y en la vida, y hacia el final de la existencia, en “Balance” (47); y el transeúnte que en su búsqueda continua se identifica con el vagar incesante de los peatones, en “Peatón poeta” (49).

Canto a pulso (1988) vuelve sobre el tema de la contaminación urbana, en “De la polución” (19), cuyo epígrafe de Levine reitera la actitud del hombre contra su ciudad: “We burn this city every day”; en la oposición “sueños cosmonáuticos” / “ciudad de humo”, se establece la paradójica unión de contrarios: el mundo de lo etéreo, lo difuso y lo inconsciente del sueño, con lo convulso, confuso y concreto de la ciudad; pero entre sueño y humo se encuentra el nexo significativo de lo intangible, lo difuso, lo disuelto y lo oscuro; a la vez, se dibujan las oposiciones de lugar: el arriba de lo cosmonáutico y el abajo de la ciudad, lo íntimo del sueño y lo exterior de la ciudad. El yo poético sólo busca “construir castillos/ en el aire imaginario” porque, tal como lo sugiere el título del poema, “extrema es su necesidad de un refugio”; y, como no hay humo sin combustión, “la ciudad en llamas” ahoga al “pequeño gigante”.

En la soledad y en el anonimato de la ciudad, “Otra generación” (33) expresa las contradicciones que atormentan al habitante que en la noche inicia su “danza” que es el vagabundaje. El recuerdo de sus padres irrumpe en medio de la soledad y de sus ritos: “la danza de la medianoche”, su andar “por calles vacías”; historia familiar que parece de “otro mundo”, y que se contradice con su aquí y ahora, pues, entre tanto, “camina al ritmo de su respiración/ por calles vacías...”, y “la calle se convierte en túnel...”. El poema “Es la rutina” (41) muestra la vida anónima y solitaria en la ciudad, en la calma del apartamento que es un horno en efervescencia, en el que la rutina y la repetición se resaltan por la reiteración de una especie de estribillo en versos consecutivos: “el mismo/ televisor/ el mismo/ estéreo/ el mismo/ horno microondas/ el mismo/ retrete”, allí donde vuelve a la acción rutinaria de defecar y de descansar como “acto último y liberador”, en un “territorio en llamas” de la “bestia que lo habita”.

La ciudad se representa por medio de sinécdoques y metonimias, de metáforas y símiles. No es posible abarcar su territorio ni la vida que en ella bulle y termina. En “Guión” (49), ella surge como espacio restringido: “muros simétri-

cos cercan/ rotas/ formas”, “puertas” y “pavimento”, donde se mueve el cuerpo humano por medio de sinécdoques: “el tedio”, “pasos sólidos”, “carne domesticada/ bosteza”; hasta el tiempo y el aire se vuelven pesados, se corporizan: “el tedio barre/ el piso de este día/ se apagan/ las ramas del aire/ congelado”... Pero, en contraste con esas sensaciones de opresión, la ciudad también se vuelve nido de deseos y de encuentros en “Coro de la medianoche” (51), en el que el adentro niega el encuentro que sólo el afuera de la ciudad permite; por esto, lo deteriorado y carente de vida se manifiesta como “flores plásticas/ en la empolvada repisa de madera”, “bombillos rojos que parpadean” y “polvo en desteñidas sombras/ de la decoración del lugar”, mientras afuera se encuentran la “danza en la plena calle”, la “hoguera de la carne...” y la “risa de la tribu en el coito del alcohol”, aunque en forma simultánea ocurra lo terrible: “instinto suelto en la ciudad/ película de terror”.

En “Buen viaje” (53), las ciudades se comunican por el aire y por el vuelo. El avión-ave que conecta Medellín-Miami-Atlanta-Saint Louis, contrasta con lo rutinario: “viajero de un círculo/ metido en la película de sus veinticuatro horas/ repetidas/ rutina de su tiempo/ suspendida en la ilusión de/ lo de siempre”, “los mismos sueños/ para atravesar los mismos claros días/ para atravesar las mismas densas noches”. La ciudad es lugar de incendio, de cenizas, de humo y de terror, que contrasta con las “verdes extensiones en tierras baldías”, como dice en “Elementos” (59). O, ciudad “habitada por su gente/ con los lugares suyos”, que se ve atropellada por la persecución y el miedo; y que sólo deja “huellas de hombre invisible/ las formas de su extravío”, como lo describe “Extravío” (67).

También en *Biografía* (1989) la ciudad deja su huella en “Postal” (12): a la manera de una postal se delinea la tónica de la ciudad de Medellín, inconfundible y única en sus contradicciones y en su geografía: el río es “canalizada cloaca de su modernidad”, hay “improvisados estacionamientos de los desocupados”, ella es “en verdad/ una escena de la miseria/ apretada/ breve/ inequívoca/ desesperada/ enmarcada en los colores del arco iris...”, y “casi imposible promesa/ en sus peladas laderas/ pero sobre todo en rebosantes/ charcos de sangre”. Y aunque los primeros versos pintaban la postal tradicional que se envía de las ciudades distantes, pronto se desdibujan o deterioran los espacios idealizados por el arte o por la historia: esos “rebosantes charcos de sangre” ahogan el “metro febril/ construcción/ escultórica monumental” y los “volúmenes de arenas y botero/ de villamizar...”, escultores famosos que han dejado sus obras en la ciudad; así como encharcan la “historia estilizada de villa/ iluminada estampa

de gastada conmemoración”. Son once versos de estampa, de postal para turistas, que se contradicen con los últimos doce versos en los que la miseria y la violencia, a pesar del arco iris que encuadra a la primera, opacan el recuerdo, el icono, la imagen de postal: a Medellín.

En *Del archivo de las quimeras* (1999), la poesía de Luis Iván Bedoya intensifica la presencia de la ciudad. Estos breves poemas que rescatan la levedad y la fantasía de los sueños, no logran combatir la predominancia de los poemas que muestran la rutina en sus varias facetas como en “Originales” (17), poema que pinta fónico-fonológica y morfo-sintácticamente —y con ironía por el contraste entre el título y el contenido— lo que dice una y otra vez, y que se vuelve reflejo de nuestra realidad cotidiana anodina, repetitiva y anónima: “Una pálida copia// de una copia pálida/ de una pálida copia/ de una copia pálida...”. Rutina que se vuelve macabra en el poema “Muerte” (25), pues los versos “Caen con el sonido/ que quieren escuchar” repetidos en tres ocasiones, reiteran la acción de morir como una rutina urbana que clama por el cambio: “el ser humano tiene que crearse a sí mismo/ o volver a nacer”. Esa rutina conduce al extravío o a la locura urbana en “Esquiva realidad” (37), cuyo verso “Repite un nombre otro nombre otro nombre” en su rutina verbal remite a la rutina cotidiana.

En “Eros en cementerio” (9), la ciudad es metáfora, como río, el cual a la vez es metáfora, en oxímoron, de incendio; la multiplicidad —manos, voces, cuerpos— se manifiesta en forma de sinécdoque de la agitación, del grito y del deseo: “Manos/ llamas/ de ligeros cuerpos// Bruñidos/ río incendiado”. Multiplicidad y aglomeración que en “El Poblado” (15) se manifiesta también por sinécdoques en contradicción: “apilados interiores” / “edificios” y “apiñadas catedrales” / “multitud de luces”; es decir, el paisaje, ámbito exterior y diurno, en oposición a “multitud de luces/ sombrío poblado”, ámbito interior y nocturno; a la vez, este paisaje con su horizonte se ve constreñido por interiores, edificios, catedrales y el poblado: o sea, la ciudad invade el paisaje, y el espacio vital se reduce. Estas contradicciones adquieren dimensiones más íntimas, terribles y significativas, cuando la vida se pone en vilo, como en “Vida en la calle” (19), pues si antes el poema mostraba la belleza, la seguridad, la fiesta y la vida compartida, ahora presenta el peligro, la muerte, la inseguridad, la desconfianza y la represión. El país de antes era como un pueblo ideal: “puertas y ventanas abiertas/ la calle eterno festival”; pero el de ahora es como una ciudad de peligro: “cualquier calle/ autopista de la muerte”, de inseguridad: “rejas vigilantes”, y de muerte: “agazapada la lista de/ desaparecidos”.

En “Último canto de Juan” (23) se revela la imagen del cementerio como ciudad, que cubre la vida, el amor, el recuerdo y el sueño. Los entes superiores que se elevan en el “cielo de Medellín”, serán los que permitan al poeta sobrevivir a la tragedia: “serena mi ánimo/ mi espíritu aquieta/ renueva mi luz”, es la oración-canto de un hombre que, muerto o aún muriendo, intenta la paz antes de la negación definitiva, pero con la esperanza del renacimiento; así, la resurrección se convierte en “un sueño encendido de amor”. En este poema se unen, entonces, los tres espacios míticos: el cielo, la tierra y el mundo de los muertos. Ese lugar es, en definitiva, el del amor perdido.

Esta ascendente presentación de la ciudad como espacio de la muerte más que del deseo en la poesía de Bedoya —contraria a sus libros anteriores, en los que la ciudad es el espacio del deseo—, revela en el poema “Carnicería ciudadana” (AQ, 33) su expresión más concreta y decidida. En él se sugieren los cambios históricos de la ciudad afectada por las diversas violencias, la desvalorización de la vida, la búsqueda del placer por encima de los demás principios y valores, el enriquecimiento ilícito, y la exaltación de la fuerza con su trasfondo ancestral de machismo. Inmerso en este laberinto, el hombre parece ingenuo e impotente ante el reino de la muerte, la cual, representada en la metáfora “festival de la carnicería ciudadana”, es más fuerte que el hombre... Pero no sólo la muerte hace de las suyas, y el hombre es incapaz de sobreponerse a ella; también éste se extravía en la ciudad, se obsesiona o se enloquece, como sucede en “Esquiva ciudad” (AQ, 37), en el que el hombre se extravía en sus calles, avenidas, semáforos, estatuas o monumentos: “más adelante saluda la figura de un prócer/ ausente la frescura en la acartonada ciudad”.

En “Faena del sueño” (AQ, 41), el hombre se libera de los males de la ciudad metiéndose en su interior, en la fantasía y en el sueño, como si se iniciara en un rito ancestral onírico: “se interna en las ceremonias de otra noche”; “cazar hechizos” también es cazar la luz, cazar los sueños. Ésta es la faena que se opone a una ciudad contaminada y ruidosa; es la faena para la noche y para la mirada, la misma que inicia el deseo. Pero también la ciudad guarda su tesoro de poesía en “Ecos anaranjados” (AQ, 51), en el que ocurre “esta hora/ efervescente/ de gestos humanos” en el día, aunque en la noche, aun con los ecos de automotores y los sonidos de músicas, “brillarán los ojos/ con sonrisas/ y lágrimas frías”. Mas, la pregunta deja un silencio y un vacío en este poema: “¿Dónde la flor de los sueños?”, cuya respuesta parece encontrarse en el título que se reitera en el verso-aviso “*En la avenida oriental/ ecos de notas anaranjadas*”, palabras que también insisten en ese sentido de la pluralidad de los

elementos, ya identificado en la obra de Bedoya; y que en este poema aparecen como memorias, calles, perros, gamines, gestos humanos, automotores, alcoholes, músicas, ojos, sonrisas, lágrimas, sueños y ecos. Todos ellos acaban convirtiéndose en un solo elemento, el de los sueños o los ecos, ambos intangibles, ambiguos, lejanos y difusos: ambos poéticos.

El deseo —otro de los campos de sentido que se reiteran en la poesía de Bedoya, y que en casi todos sus poemas sugiere o conduce al erotismo— y la ciudad se reúnen en el poema “Entre dedos palabras” (AQ, 59). Los deseantes-deseosos se encuentran y se comunican en el límite de “la ciudad que sueñan”. Sobreviven, se elevan de la muerte cotidiana, y satisfacen el deseo y la fantasía: se aman, “obran/ el idioma/ de la imaginación”. Se unen caricias, palabras y erotismo en una metáfora doble: el erotismo de la entrega se vuelve icono en el verso “entran y salen/ de la ciudad soñada”, en el cual la ciudad es el cuerpo penetrado y poseído, por traslación de sentido. La ciudad soñada se opone a la ciudad real, y se convierte en la ciudad del amor como cuerpo deseante y erotizado.

La ciudad se esfuma en “Fuente adentro” (AQ, 69), como se sugiere en el verso “pisos de silencio/ en su casa de soledad”, con las dos metáforas que en él se entrelazan: el piso (de casa) es el silencio (de soledad); por las sinécdoques se puede relacionar la casa con los pisos y, por las metonimias, la soledad con el silencio; pero también sobresalen la pesadez y la rigidez de la estructura material de la casa en oposición con la levedad que implica el silencio. En la segunda parte, el poema reitera el esquema sinecdóquico: muro-puerta (o piedra-abertura) en relación con humano-alas (o aire-vuelo); el interior se opone al exterior, la piedra al aire. De igual modo que la fuente, la libertad está dentro (de la estructura, del ser humano); las alas surgen, como la fuente... Este poema se complementa con “Oficio humano” (AQ, 81), en el que ya son los sueños los que vuelan, como las alas que se despliegan en el aire: el hombre cobra vuelo en el sueño que es el canto.

Medellín poetizada

Ciudad (1999) es el libro de Bedoya que plantea su poética urbana por excelencia. Es Medellín la ciudad poetizada, la que se nombra sin espanto y sin pena, con entusiasmo y decisión como el universo humano reducido al plano de lo mensurable, lo trazado, lo dividido, lo identificable desde el espacio, lo pro-

pio en oposición a lo anónimo, lo ajeno y lo común. El nombre pronunciado en varios versos y en varios títulos, asigna la exclusividad e identifica el espacio urbano medellinense frente a lo masificado o lo genérico que implican palabras como *ciudad*, *urbe*, *metrópoli* o *megalópolis*. Ahora la ciudad física y arquitectónica toma su lugar en este libro-himno. No se trata sólo de la ciudad como lugar del tráfico, del tráfico, del ruido, de la contaminación y de la aglomeración; sino *esta* ciudad, la del poeta, la del lector: Medellín, la ciudad colombiana, como lo indican los toponímicos, los barrios, las montañas, el río, sus obras de ingeniería, sus edificios y sus cementerios.

En pocos poetas “urbanos” esta ciudad tiene nombre y lugares propios para el amor, la cotidianidad, el trabajo, el juego, la muerte y el deseo. En la poesía de Bedoya no se trata de la ciudad como entelequia opuesta al pueblo o al campo o al paisaje natural, sino el habitáculo del hombre, el lugar de la faena, el hogar de los sueños y de la poesía. Por eso, ella logra la trasposición de lo literario y de lo fantástico en el poema “Su rostro en el aguacero” (C, 15): en Medellín sucede el milagro de las mariposas amarillas de *Cien años de soledad*, y el suceso maravilloso de “El ahogado más hermoso del mundo”, mitos literarios de Gabriel García Márquez, hermosas imágenes que el poeta no deja pasar inadvertidas: “En su ciudad/ lavada por el aguacero/ inundada de mariposas amarillas/ el Medellín de sus espejismos/ se sueña/ *el ahogado más hermoso del mundo*”.

Es también la ciudad interior en “La ciudad que habita” (C, 17), en la cual el río, los árboles con sus pájaros, las montañas, los barrios y el centro-parque, conforman la tópica de la ciudad entrañable por humana y utópica: “La ciudad que habita adentro/ se llama/ Medellín a la orilla de su río...”, donde el poeta ve “abundancia alegre/ noticias de vida/ correos de amor”; y en cuyo centro hay “un parque de libertad”... por supuesto que en contraste con la ciudad exterior, la cotidiana, la de las noticias y la de los sucesos terribles. Sólo la ciudad íntima es vital y paradisíaca, como espejo proyecta en su interior la tópica de la ciudad real. A esto se refiere Zarone al analizar la mirada del hombre sobre la gran ciudad construida:

A primera vista, la gran ciudad parece casi lo otro de la humanidad, pero se descubre inmediatamente no como lo otro, sino como lo mismo, puesto casi al desnudo, devuelto como algo externo a sí mismo, con evidencia nunca antes vista, en su radical y originaria falta de suelo, de fundamento y hasta de sentido. Una imagen de sí que, inminente como el destino, produce angustia; la angustia propia del hombre de

encontrarse a sí mismo ya sólo como ciudad, y como nada más que esta ciudad, no sólo “grande”, sino total: la ciudad planetaria (Zarone, 1993, 8).

La ciudad ideal también tiene oasis y momentos en los que el exterior gratifica, el aire y el sol y el viento crean la ilusión del encanto y la sensación de placer, la gente parece vivir un mundo de ensueños, y el hombre se reconforta consigo y con los demás. Pero, ¿en cuál ciudad, en cuál calle o edificio ocurre todo esto? ¿Dónde está el poeta, ese yo íntimo que se busca, que trata de acomodarse y que pretende conquistar un lugar en el plano inmenso de la ciudad *vahorosa* y ruidosa y hostil?

Parece inverosímil lo que ocurre en Medellín, en el poema “Noche de diciembre” (C, 28), en el cual es posible una “cálida y luminosa/ noche...”, y ella se convierte en “el gran lugar/ del amor”. O cuyo río (Medellín) permite volver al mito del origen de todo, como en “Estampa de Medellín” (C, 29): “y el río que sueña/ en su turbio recorrido/ con el primer día de su creación”. O —lo que hace de esta ciudad un lugar paradisíaco y encantador, al menos por un día en el año— su fiesta de las flores que explotan en mil colores en “Jardín en flor” (C, 33) y “Fiesta de las flores” (C, 35), atmósfera que se prolonga en “Feria de las flores” (C, 64). Dice el poema “Fiesta de las flores” (C, 35):

Medellín
arriba
a veces
un jardín en el firmamento
abajo
a veces
los cuerpos como ramilletes
de orquídeas
la feria de sus mejores flores

El arriba y el abajo se vuelven, por momentos, espejos de la multiplicidad, la belleza, la fragancia, el colorido, la fugacidad, la sensualidad y lo perecedero. La comparación de los cuerpos con los ramilletes de orquídeas, convierte a la feria de las flores más preciadas y sensuales, las orquídeas, en feria de los cuerpos, de lo deseable, de esas sinédoques de la totalidad humana que lanzan la mirada hacia el deseo, según la poética que se ha ido dilucidando en esta poesía.

También la ciudad es un plano de lugares precisos con nombre propio y, por inferencia, con historia; y que son referentes visuales, geográficos y sociales.

Así, en “Visitantes” (C, 12) sobresalen los cerros tutelares de Medellín: “El Nutibara/ El Volador/ El Pandeazúcar/ El Picacho/ El Padre Amaya”, cerros que el poeta ve desde otra perspectiva: “...luces en alto/ como supremas dádivas”; es decir, la gratuidad de una geografía que destruye la monotonía del horizonte perdido en una línea curva, y que conserva un origen mítico. En contraste con estas figuras fijas, irregulares y erguidas hacia las alturas, serpentean las líneas que atraviesan la ciudad conformando un tejido peculiar en el poema “Estela de sierpes” (C, 14): el río, el metro, las avenidas y las autopistas, las circulares y las calles, son “reptiles de escamas multicolores/ ciudad estela de sierpes”.

La ciudad se concreta en el espacio habitado de la cotidianidad, no siempre opuesto al proyecto vital, pero lleno de contradicciones y contrastes. “En el barrio Prado” (C, 50), el poeta encuentra que la calle inundada de flores amarillas de guayacán es “una aparición/ sobre la calle un tapete”; pero unas cuerdas más allá explota la compra-venta de artículos, ilusiones, cielos y salvaciones, en el poema “Centro comercial” (C, 25), comercio-curia-banca-cielo-infierno reunidos, los cuatro lugares míticos de la humanidad occidental: cielo, tierra, infierno y purgatorio, alrededor del dinero: “Villanueva/ palacio... [...] coronado de dioses curiales/ burocracia del cielo... [...] En su patio hace falta/ la Virgen de los Remedios... para sacarlos de penas/ ahora y en la hora... En sus sótanos/ roedores murciélagos rastreros/ presagios del vuelo del exterminio”. Contradicciones simbolizadas en “Medellín” (C, 18), poema en el que la ciudad aparece como “postal del cielo” en los primeros versos y “postal del infierno” en los últimos; y que se concretan en “Medellín de los desencuentros” (C, 20), en el cual se presentan los elementos positivos buscados en la ciudad, y que en los últimos versos se transforman en una paradoja: “la bella/ terrible Medellín de sus desencuentros”. Es un poema que responde o complementa “Postal” de *Biografía*, ya comentado antes.

Pero también esta poesía canta a la ciudad como abstracción, como la *ciudad* originada en la experiencia íntima y sensible del poeta, y la que se prolonga a todas las ciudades visitadas, habitadas, imaginadas y representadas; la ciudad de los iconos, del arte, del cine, de las postales y de los carteles de turismo. Las ciudades de la historia, las ciudades que fundaron nuestra historia: Atenas, Roma, Constantinopla, Madrid, New York, Bogotá, Medellín..., nuestras ciudades que hicieron historia: México-Tenochtitlán, Gumarcaach, Palenque, Machu-Pichu, Ciudad Perdida, Sogamoso..., las cuales nos envían al mito o a la leyenda. Pero el poeta construye su propia ciudad, más mítica, más lejana y más legendaria,

para situarse y situarnos en el espacio merecido, para comprender por qué vivimos en *nuestra ciudad* y no en *esta ciudad*, la nombrada e identificada en un plano o en la memoria. Ahora se trata de la íntima ciudad eterna, como dice el poema “Su ciudad” (C, 5):

Bajo su piel
su ciudad
un rumor ahí
instalado siempre

Una ciudad en la cual la fantasía, lo maravilloso, lo soñado y lo deseado se confundan, “para hacer de esta ciudad/ un acuario de fantasías”, en “Recital” (C, 8); o donde la música se asocie meteóricamente con la eternidad y la libertad: “concierto total/ casi el agujero de la eternidad/ este juego de libertad”, en “Ciudad en concierto” (C, 10); o espacio en que sus habitantes sobresalgan por sus virtualidades y sus realidades: “Los niños.../ todo lo que esta ciudad necesita/ sus mejores alas, todo el vuelo”, en “Niños” (C, 11), y que, al menos en un día, logren lo ansiado y esencial: “copiosa la vida/ envuelva/ a todos/ yacentes/ y transeúntes”, en “Mágica forma” (C, 22); o lugar donde, de igual modo, los extranjeros, quienes pasan y quizá nunca regresen, encuentren aquí su lugar o se encuentren consigo mismos: “Acuden a este lugar/ como extraños/ a todo temor/ festejan/ este valle/ todavía encendido/ de verdes hacia arriba”, en “Turistas” (C, 38), o la recorran como territorio propio, el soñado y deseado: “Cantos del extranjero/ a la mañana/ en su demorada/ caminata/ por la ciudad de la tarde/ liviano el viento”, en “Por la ciudad de la tarde” (C, 54).

Sí, ésta es la ciudad que permite imaginar e ilusionarse, que contrasta en su pesadez con el aire y el cielo que la cubren, y que en medio del ajetreo y del encierro hace exclamar al poeta: “Ojos de la ciudad/ color ladrillo color cemento/ arriba coloreados de azul/ al comando de una nave de luz” en “La ilusión en el azul” (C, 51); o posibilita preguntar por el derecho a una bella metáfora, tan explicable en Medellín en el mes de agosto: “¿Acaso no son/ para toda esta gente/ los mejores ojos/ todas estas flores?” en “Feria de las flores” (C, 64).

Pero hay otra ciudad, ya prefigurada en sus anteriores libros, y renovada en *Poesía en el umbral* (1993). “Brega” (34) resume su poética urbana y establece el nexa con los poemas de *Ciudad*:

desciende al infierno de los perdidos peatones
para auscultar las reservas de la ciudad sin nombre

es su aventura el destino de una gesta para otro canto
metamorfosis de gastados floripondios e inocuas faunas
cadáveres con ojos filo en punta se defienden
de la imprevisión absoluta que genera la muchedumbre
ebullición altamente secreta de unos y otros días
difícil ciudad perdida en la niebla de sus vapores

Versos que caracterizan a los habitantes de esta ciudad como “perdidos peatones”, “cadáveres” y “muchedumbre”; es decir, de nuevo el anonimato, la pérdida y la masificación. Los anónimos viven en el espacio mítico del infierno, mientras en el otro infierno —el hades que en el poema es la tierra y también la ciudad— los cadáveres se defienden de los vivos, o sea “la muchedumbre”, a la vez que ésta se debate sin sentido y sin dirección en medio de una ciudad difusa, contaminada y confusa; ciudad que en “Así al natural” (C, 16) proyecta su carácter restrictivo, opresivo y aniquilador a la intimidad de las casas: “Así al natural/ en medio de tantas moles/ casas intimidadas/ casas disminuidas/ casas agazapadas/ en sus mínimas memorias...”.

Seguir en el libro *Ciudad* los pasos de este deterioro y de las contradicciones que la ciudad alberga, es conectarse también con los demás libros de Luis Iván Bedoya. Los poemas más apacibles y utópicos sobre la ciudad se encuentran paradójicamente en este libro y no en *Del archivo de las quimeras*, como lo sugiere el título. Pero también en *Ciudad* se leen los poemas más contundentes sobre el deterioro urbano, es decir, sobre el deterioro del hombre en la ciudad. Ideas, realidades, imágenes y sensaciones que otros poetas también han llevado a sus poemas, sobre todo los más cercanos a Medellín y a los últimos años del siglo XX. Es el caso de Omar Castillo en su libro *Informe* (1987),⁵ muchos de cuyos poemas hacen palpitar la ciudad con su modernidad y posmodernidad y su falta de modernidad, la violencia del tráfico, la protesta

5 A fines del siglo pasado reunió todos sus libros de poemas en *Relatos del mundo*, Medellín: Otras Palabras, 1998. Helí Ramírez es otro poeta que también ha cantado a esta ciudad, a su vida en los barrios de arriba, al proletariado y sus cotidianas luchas y sus permanentes supervivencias, en un lenguaje signado por el habla popular con sus simbolismos, su jerga, sus códigos y sus secretos, como en *Golosina de sal* (1988). Otros poetas han dedicado poemas a ella, ora para señalar el cambio irremediable, a pesar de la nostalgia, como lo sugiere Jaime Vélez en “Ciudad”, de su libro *Biografías* (1982, 31); ora para destacar la violencia que en ella se desata, pero también para intentar una nueva ciudad, como lo expresa Livia Mesa en su poema “Artificio para fundar una ciudad”, en *Códigos irregulares* (1996, 39); ora para revelar sus más profundas heridas y sus más escondidos deseos hasta volverla suya o volverse suyo, como dice Libardo Porras en su poema “Ciudad”: “no soy más que una pobrecita ciudad que

social, la enajenación, las lacras sociales y humanas, las distintas violencias y tantas otras rutinas que contrastan y agudizan la soledad, el anonimato, la indefensión y el hastío del hombre que se resiste a la resignación, y que no se deja derrotar en esa Babel, pues, al menos, la poesía queda, como lo sugieren los últimos versos del poemario: “La época demandaba una imagen/ No no ciertamente los oscuros ensueños/ De la mirada interior” (25).

En otros poemas de *Ciudad*, Luis Iván Bedoya presenta también rasgos de humor, de ironía y de parodia, en especial en los niveles fónico-fonológico y léxico-semántico. En “Todos los días” (C, 40), “Te conozco mosco/ Te conozco mosca” (C, 42) y “Mortajas” (C, 56), devela la monotonía, la rutina y la vuelta a lo mismo, o la destrucción de lo que parecía indestructible; y el engaño, no sólo en las ciudades, sino en el país, como en el poema “En un país de mentiras” (C, 57), el cual no sólo utiliza paradojas y lugares comunes del discurso cotidiano, sino también oxímoros que repercuten en el oyente como insectos que aturden: “El silencio más agudo/ en los oídos de los sordos/ la luz más transparente/ en los ojos de los ciegos/ tabla de salvación/ en un país de mentiras”.

Pero en ese vaivén de la ciudad, en sus calles y barrios, en sus parques y esquinas, en sus lugares privados y públicos, también acechan amenazas, peligros y fantasmas. La muerte y la vida confluyen en el cementerio: “en estos Campos de Paz duerme la gloria/ en ruinas de tantos héroes/ de la avidez de tanta vida”, dice en “No hubo mejor tumba” (C, 30); las causas y las consecuencias de todo esto aparecen en el poema sin imágenes y sin figuras: la guerra, el desarraigo, la gente miserable, los excluidos y los obreros, en contraste con la opulencia que genera la exclusión: “obra de exclusiones/ los lujosos barrios/ ríos de gente la fábrica urbana/ barrios de obreros calificados”.

También la ciudad que avanza y, por tanto, destruye, crea una impronta que el poeta ve en “Ensanches” (C, 24): “El rostro de sus habitantes/ manchas de polvo/ de tantas demoliciones”, en la ciudad que se convierte en “un reino de escombros”, “ciudad encerrada/ en sus propios límites”; encerramiento y deterioro que van contra el título del poema, y que señalan la eterna lucha urbana, y la interna contradicción de quienes la justifican como tal: sus habitantes, conver-

sueña/ algún día/ trazarse el propio mapa”, en *Hijo de ciudad* (1994, 41). Y así, muchos otros poetas, en especial de las últimas generaciones, la hacen suya a su manera... Y entre todos ellos, Mario Rivero también ha cantado bella y crudamente a la ciudad, a ésta o a cualquiera otra, como cuando se refiere a Bogotá en estos versos: “Me gusta su fragor,/ ¡el fragor de la calle dura y maloliente, el baño de la vida!/ hasta el fin, hasta el alba,/ este viajar entre hombres extraños,/ gente distinta, a quien no necesito,...”, en *Vuelvo a las calles* (1989, 13).

tidos ahora en “manchas de polvo”. Esta metáfora remite no a rostros empolvados sino a manchas humanizadas, manchas que hablan, ríen, callan, se expresan...; o rostros que son terrosos, son polvo, se esparcen, se borran por el viento, se fragmentan en miles de granos, se vuelven ripio y desaparecen. Sólo así se entiende la metáfora final, la cual se proyecta a la ciudad por inferencia: la ciudad es un reino, éste se debe conformar de habitantes pero en el poema es un “reino de escombros”, aunque en seguida el poema se refiere a “sus habitantes/ manchas de polvo...”, lo que hace imaginar la ciudad como depósito de “escombros” y de polvo. Es decir, sus habitantes son escombros y polvo, pues rostro de habitantes equivale a manchas de polvo —habitantes = polvo, rostros = manchas—: es la desintegración total, que el viento puede borrar o el tiempo acumular. Así dice el poema:

Ejercicios para maximizar
los mínimos de una ciudad encerrada
en sus propios límites
hacen de ésta un reino de escombros
El rostro de sus habitantes
manchas del polvo
de tantas demoliciones

Entreverados con los poemas de la tópica, los del ensueño y los de la generalidad, se encuentran, pues, los poemas de la denuncia, de la profecía y del drama, los que gritan y anuncian desventuras y riesgos, pérdidas y peligros, deterioros y muerte. “Rostros del extravío” (C, 21) concentra la mirada en los expulsados de su lugar primigenio, en los desarraigados y exiliados, que pululan en las ciudades y en los pueblos, a los que el poema llama “rostros del extravío/ una avalancha de odios”, “exilio sin equipajes”, y que se instalan en el centro de la ciudad denominado “lugar de nadie”, para reiterar la extrañeza, el anonimato, el abandono y el olvido a que se someten quienes llegan expulsados de su tierra: es decir, están en la “Medellín de los desencuentros” (C, 20).

El hecho de que la ciudad reciba a los expulsados de su lugar de origen, o que tanto éstos como sus habitantes sientan en ella el desarraigo y la inestabilidad, comprueba el mito del origen de la ciudad tal como lo recuerda Zarone al referirse a los estudios sobre el simbolismo del espacio urbano efectuados por Paul Wheatley. Este autor recuerda la expulsión de Caín después de haber matado a su hermano, y cómo parte para Enod, al este del Edén, donde engendra a Enoc y, como dice la *Biblia*: “Después se puso a edificar una ciudad, a la

que dio el nombre de su hijo Enoc” (*Gen 4, 17*). Sobre este mito, Zarone (1993, 11) comenta: “En el mito genesíaco la ciudad es ‘herencia de Caín’ y lo es desde su inicio. Desde su inicio ella es signo de un estado de exilio y de vacío, de un nomadismo debido a la necesidad de huir de Dios que no se supera desde luego construyendo lugares, meras expresiones de un imposible deseo de estabilidad y normalidad”.

A esta ciudad llegan todos en busca de lo propio pero ajeno, de su espacio pero de otros y de nadie, de la subsistencia pero a dentelladas, como lo hacen los que “tasan la vida” en “Oficios varios” (C, 26); a una ciudad fragmentada, carente de sueños y en desbandada, como en “Cielo descubierto” (C, 37): “la ciudad quebrada/ sus sueños destronados”, y con “sus vidas/ a la intemperie”... Situaciones que conllevan la muerte, en forma irremediable, como se siente en el poema “Tanta ansia de luz” (C, 39), título que paradójicamente se vuelve ansia de muerte en quienes la causan:

De comuna en comuna
marcha la muerte
y en el cementerio
cada día
se levantan los muertos
para recibir más huéspedes
de esta oscuridad
poca
ante tanta ansia de luz

Aquí, se humanizan y animan la muerte y los muertos, los cuales actúan en forma incesante e iterativa: la muerte marcha y los muertos se levantan para recibir muertos que en el poema son llamados “huéspedes”. Es decir, se animan los anfitriones, presentes como tales por oposición a huéspedes, lo que da un carácter familiar y hogareño al cementerio: el lugar del encuentro, de la reunión, de la visita y de la celebración, todo esto inferido de lo que comporta, en principio, la llegada del huésped. Ahora bien, los huéspedes llegan “de esa oscuridad/ poca/ ante tanta ansia de luz”. Si los muertos vienen de donde la muerte ha actuado tan selectiva y gradualmente: “de comuna en comuna”, es decir de la ciudad, ésta no aparece como ciudad sino como “esta oscuridad”, en la que el término *oscuridad* adquiere triple significación: como ausencia de luz, como espacio de los vivos o sea la ciudad, y como espacio de los muertos, por antonomasia.

Este asunto de la muerte remite otra vez al mito genesíaco del origen de la ciudad ya mencionado, y que Zarone (1993, 11) explica en forma más amplia:

La ciudad del mito es, ya antes de su historia, signo ambiguo y contradictorio, doble en suma, de aquella forma de existencia, originada por una muerte violenta que se hunde [y se funda] en ese lugar donde se elude conquistar la salvación a través de la fuga. Construyendo para sustraerse a la mirada acusadora de Javé, Caín reconstruye la ciudad como una nueva patria del exilio.

Y quizá por eso también en la ciudad abunda la muerte (“Palabras de vida”, C, 44); se escuchan a diario los disparos que rompen el aire (“Ausencias podridas”, C, 41); se encuentran las mortajas que por ironías o parodia aparecen como los vestidos que esconden la explotación del asalariado y la ruina de los imperios textiles (“Mortajas”, C, 56); y se cumple el destino que el mito señaló desde el principio, como dice con sensatez en “Epitafio” (C, 65), y a modo de colofón:

Al fin en este campo verde
como su mejor Barca de Caronte

La ciudad idealizada (a modo de conclusión)

Mas, no hay que asumir sólo este origen desgraciado de la ciudad. La ciudad es también lugar de vida, espacio del encuentro, reunión, expresión de la sociedad humana. Y Zarone (1993, 32) no limita el origen de la ciudad al mito de Caín, al decir: “Ante todo, la ciudad es el lugar del habitar, un *oikos* general a través del cual se busca y se encuentra una determinación de la vida, una identidad que trasciende al individuo y otorga su forma a las condiciones efectivas de una vida en común”.

Igualmente, la poesía de Luis Iván Bedoya no deja la ciudad sumida en un infierno o en la muerte; también deja abiertos caminos para quienes viven y sienten su ciudad, para que ésta se convierta en símbolo y en motivo, en hábitat y en sueño, en materia de la poesía y en proyecto de vida. Lo dice o sugiere en “Las ventanas” (P, 20): “para caer en cuenta del encierro/ trampa de cuerpos móviles y palabras// vuelta sobre sí misma la mirada/ se regodea en el fuego de la escritura”; en “Tráfico” (P, 38): “el sueño del porvenir la forma de liquidar la

muerte/ hoy en la ciudad igual que ayer en otros espacios/ laberintos sin hilos de la seguridad completa/ abren las llaves de las posibles formas del tiempo”; lo simboliza en “Mecanismo fantasma” (PV, 23): “hacia la memoria de otro mundo apunta/ su mirada en el extravío urbano// entre la ansiedad y la fatiga/ sus pies en el pedal fantasma”; lo mitifica y erotiza en “Erótica 2” (PV, 33): “ligero calzado esconde el aún liviano/ paso del dulce y loco vuelo del placer// a medida que avanza en el trájín urbano/ su sexo agita el pensamiento del candor”; lo confirma en “Planeación urbana” (PV, 39): “la ciudad domina con su dibujo inestable y tímido a sus/ habitantes desesperados por acomodarse a los nuevos trazos”, incita a soñarla en “Faena del sueño” (AQ, 41): “En la noche todavía más obstinado/ cierra sus ojos para cazar hechizos// Cosecha de luz aún no usada/ don en la faena de los sueños”; y lo propone en “Perplejidad” (AQ, 65):

Malos vientos
estos encierros
¿Cómo poblar estos espacios
para que habite en ellos la libertad?
El secreto reside
en las respuestas heroicas
a las preguntas creadoras

O en “Recital” (C, 8):

Se sueñan peces
fundan su propia empresa
para hacer de esta ciudad
un acuario de fantasías

O también idealiza, es decir, sueña la ciudad ideal en “La ciudad que habita” (C, 17):

La ciudad que habita adentro
se llama
Medellín a la orilla de su río
rostros de agua
Medellín en las ramas de sus árboles
latir de pájaros
Medellín en las laderas de sus montañas
abrazos verdes

Medellín en sus barrios y alrededores
abundancia alegre
noticias de vida
correos de amor
Medellín en su centro
un parque de libertad

Es tarea de todos el inventarse la ciudad, como propone en “Caminando” (C, 27):

De paseo
dulce sueño
a lo largo
del amargo río
dulce paseo
argumento de su ciudad
obstinada en inventarse
otras raíces
para otra historia
sin verbos irregulares

O la ciudad deseada y por todos merecida, aunque inexistente aún, en “Una ciudad que huelga a vida” (C, 34):

Para todos quiere
el tiempo de las puertas
y las ventanas abiertas
como un aire de vida
que en las calles no ocurra
el encuentro con desenterrados vivos
el asunto es
que todo ayude
a amasar una ciudad
que huelga a vida
nacer
vivir
único argumento de este plan

Bibliografía

- Bedoya Montoya, Luis Iván. *Aprender a aprehender*. Medellín: Otras Palabras, 1986.
- _____. *Biografía*. Medellín: Otras Palabras, 1989 (*Cuadernos de Otras Palabras*, 3, septiembre de 1989).
- _____. *Canto a pulso*. Medellín: Otras Palabras, 1988.
- _____. *Ciudad*. Medellín: Otras Palabras, 1999.
- _____. *Cuerpo o palabra incendiada*. Medellín: Otras Palabras, 1985.
- _____. *Del archivo de las quimeras*. Medellín: Otras Palabras, 1999.
- _____. *Poesía en el umbral. Selección 1985-1989*. Medellín: Otras Palabras, 1993 (*Cuadernos de Otras Palabras*, 10, abril de 1993).
- _____. *Protocolo de la vida o pedal fantasma*. Medellín: Otras Palabras, 1986.
- Castillo, Omar. “Aprender a aprehender”, en: *Interregno. Revista de poesía*, 1, 1, 1991, 32-35.
- _____. *Informe*. Medellín: Otras Palabras, 1987.
- _____. *Relatos del mundo*. Medellín: Otras Palabras, 1998.
- Correa López, Bernardo. “La ciudad en la reflexión filosófica”, en: Carlos Alberto Torres Tovar, Fernando Viviescas Monsalve y Edmundo Pérez Hernández (eds.). *La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000, 64-71.
- Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001.
- Mesa, Livia. *Códigos irregulares*. Buenos Aires: Último Reino, 1996.
- Montañez Gómez, Gustavo. “Pensar la ciudad”, en: Carlos Alberto Torres Tovar, Fernando Viviescas Monsalve y Edmundo Pérez Hernández (eds.). *La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000, 31-38.
- Mutis, Álvaro. *La Nieve del Almirante*, en: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Siete novelas*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1995.
- Porras, Libardo. *Hijo de ciudad*. Medellín: PV Gráficas, 1994.
- Ramírez, Helí. *Golosina de sal*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1988.
- Rivero, Mario. *Vuelvo a las calles*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1989.
- Vélez, Jaime. *Biografías*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1982.
- Viviescas Monsalve, Fernando. “Pensar la ciudad colombiana: el reto del siglo XXI”, en: Carlos Alberto Torres Tovar, Fernando Viviescas Monsalve y Edmundo Pérez Hernández (eds.). *La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000, 40-62.

Zarone, Giuseppe. *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

