

Óscar Torres Duque*

SER SANTANDEREANO Y “CRISIS DE OCCIDENTE” EN LA OBRA
POÉTICA Y LA ENSAYÍSTICA DE TOMÁS VARGAS OSORIO**

BEING FROM SANTANDER AND “CRISIS OF THE WEST” IN TOMÁS
VARGAS OSORIO’S POETRY AND ESSAYISTIC WORK

* Ph.D en Literaturas Hispánicas por la U de Iowa. Profesor Asociado, Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana. Continúa trabajando en sus estudios sobre el modelo idílico en la poesía del siglo XX, desde la publicación de su *La poesía como idilio* (Bogotá: Colcultura, 1992). Dentro de esa línea ha publicado trabajos como “Para una crítica de la poesía idílica: una lectura de la obra de Jorge Teillier” (*Crítica Hispánica* 28.1, 2006), “Idilio realista y utopía” (*Torre de Papel* 14.1-2 (2004), “Recepción de la obra de Aurelio Arturo: historia de una recepción ‘insular’” (en Aurelio Arturo, *Obra poética completa*. ALLCA-Unesco, 2003) y “Álvaro Mutis: una estética de la muerte” (*Cincinnati Romance Review* 21, 2002). Correo electrónico: oscar-torres@javeriana.edu.co.

** Ensayo que hace parte de la investigación “El modelo idílico en la poesía hispánica del siglo XX”, financiada parcialmente por la Beca Internacional T. Anne Cleary (University of Iowa) como disertación de doctorado, ya concluida y en revisión para su publicación. Como ponencia, fue presentado con variantes en el Segundo Encuentro de Literaturas Regionales en Bucaramanga (agosto 14 de 2008), bajo el título “Tomás Vargas Osorio: ‘sigue regresando de la muerte’”.

Resumen

Este ensayo ofrece una lectura del único poemario de Tomás Vargas Osorio (Oiba, 1908-Bucaramanga, 1941) en parte a la luz de la propia producción ensayística de su autor, uno de cuyos temas centrales de reflexión, la relación entre hombre y paisaje, se inscribe en Vargas Osorio en una meditación más amplia sobre la historia y sobre las historias nacionales/regionales desde una perspectiva idealista de la cultura.

Palabras clave: Tomás Vargas Osorio, poesía colombiana, paisaje, límite, idilio, Santander, cultura regional, Occidente



Abstract

This essay offers a reading of the only book of poems by Tomás Vargas Osorio (Oiba, 1908-Bucaramanga, 1941), in the light of his own essayistic work, one of whose main reflection topics, he relationship between human beings and milieu, can be inscribed within a broader meditation on history and national/regional histories from an idealistic point of perspective of culture.

Key words: Tomás Vargas Osorio, Colombian poetry, milieu, limit, idyll, Santander, regional culture, Occident

ENSAYO UN TÍTULO PARA ESTA PONENCIA citando y parafraseando a Tomás Vargas Osorio por partida doble¹. Por un lado, claro, se alude al título de su único libro de poemas, *Regreso de la muerte*. Por otro, la cita es literal, tomada de la última frase de su nota o ensayo sobre Jaime Barrera Parra², cuyo recuerdo, a más de cinco años de su muerte, seguía vivo y ejemplar para el escritor de Oiba en 1940, como uno de tantos casos en que la muerte, en la vida de Tomás Vargas Osorio, seguía aportando la energía vital: hontanar, fuente, origen.

Así lo hago para responder al interés particular de un homenaje (a cien años de su nacimiento) y para abordar mi parcela temática, tan limitada e infinita a un tiempo como esa comarca de la muerte descrita por Tomás: su poesía y su ensayística. Anticipo, de paso, que ante todo quisiera ofrecer como plato fuerte aquí una lectura de *Regreso de la muerte*, o muchas lecturas, si se piensa que ante todo quiero compartir el regalo de su poesía, resurrecta en voz múltiple por nuestros sentidos hoy, poco más de cien años después de su nacimiento. Quiero aventurarme en ese núcleo poético que es *Regreso de la muerte* especialmente desde sus ensayos, partes también fundamentales de ese universo poético sólido y, contra todas las fáciles nociones de lo inacabado y lo incipiente, maduro y de excelencia estética. Me baso textualmente, para servir a este propósito y al propósito de este siempre necesario homenaje, en la edición facsimilar de *Regreso de la muerte* como *ouija* o instrumento de conjuro, esta edición de Colcultura que reproduce los errores y las delicias tipográficas de la edición original de 1939 en la colección de los Cuadernos de Piedra y Cielo. Los errores han sido previamente corregidos a mano, apenas como para honrar la ocasión y generar una posible nueva lectura, que imagino de antemano familiar para los escasos lectores de Vargas Osorio, pero que bien puede servir de pista o invitación a quienes lo desconocen como autor y a quienes asumen como un impedimento ético el supuesto de su dimensión regional o provinciana.

Lo cual, por supuesto, implica recordar, insistir, en que la obra de Vargas Osorio no tiene meramente un interés o un perfil regional, como su historia editorial pareciera sugerirlo. Y entonces es del caso empezar por hacer un recuento de esa historia editorial, o mejor, de sus fuentes en lo que atañe a poesía y ensayística, apuntando a una vehemente reclamación, la de la urgente necesidad de que se emprenda una labor seria para la publicación de una edición crítica de sus obras.

1 Ver la nota anterior.

2 “Jaime Barrera Parra” (en Vargas Osorio, 1946, 238).

La fuente editorial en poesía es aquélla que acabo de mencionar, con errores y todo: *Regreso de la muerte*, un breve poemario publicado en diciembre de 1939 en Bogotá. Nos han llegado otros poemas de Tomás, pero no hay otro libro, editorialmente hablando; si bien, como ocurre con otro poeta que me propongo traer a cuento aquí muchas veces, Aurelio Arturo, autor también de un solo libro, el poeta haya dejado esbozada (más bien al comienzo que al final de su carrera literaria) otra propuesta de libro de poemas, titulado “Un hombre sueña” (en el caso de Aurelio Arturo, “Un hombre canta”, coincidencia que en el tiempo es casi simultánea, o levemente anterior para el poeta nariñense). Los poemas de “Un hombre sueña” nos han llegado a través del segundo tomo de sus *Obras*, editadas por la Imprenta Departamental de Santander, publicado dos años después del primer tomo, sin ninguna indicación de procedencia. La de *Regreso de la muerte*, en cambio, es clara. Pero es una de las causas principales del equívoco y la malinterpretación (y finalmente, ignorancia imperdonable) de la obra poética de nuestro autor santandereano. Al margen de la casi total ausencia de crítica sobre esta obra, sus lectores coincidirían conmigo en que la imagen de manual creada y repetida sobre la figura del poeta Tomás Vargas Osorio, es la del poeta piedracielista menor. El primer adjetivo es un contexto estético cuestionable (de hecho ya se ha cuestionado superficialmente) y el segundo una opinión fundada en el desconocimiento (la falta de lectura), pero sobre todo fundada en el contexto a que alude el primer adjetivo. Resumo esa opinión de esta manera: el piedracielismo produce un gran poeta de importancia, Eduardo Carranza, otros poetas de obra variada y significativa, como Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez y Carlos Martín, y poetas menores como Darío Samper y Vargas Osorio³. Hasta ahí esta caricatura que se ha reproducido innumerablemente en manuales e historias de nuestra literatura. Dado que el juicio de “menor” (que tiene su nobleza en otros contextos teóricos, de la pastoral medieval a Kafka)⁴ se basa en la falta de lectura, no cabe más interpretación, sobre este juicio, de que se debe en parte a la brevedad de la obra y la extendida

3 Desde la *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)* de Andrés Holguín (1974) hasta la entrada sobre piedracielismo de Piedad Bonnet en la *Gran Enciclopedia de Colombia* (1992). Rafael Gutiérrez Girardot lo excluye de sus reflexiones sobre juanramonismo en su ensayo “El piedracielismo colombiano” (1993) y Cobo Borda también lo ignora en su *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX* (2008), así como lo ignoró Fernando Charry Lara en su ensayo sobre el piedracielismo en la *Historia de la poesía colombiana* de la Casa Silva (1991) y en su *Poesía y poetas colombianos* (1985). Vale destacar, sin embargo, el agudo y minucioso trabajo “Tomás Vargas Osorio”, de Jaime Mejía Duque (1986), que analiza la obra narrativa, poética y ensayística del santandereano con perspectiva de sociocrítica e historia literaria, si bien es un ajuste tardío de cuentas con el poeta, que no había considerado el crítico caldense en sus *Momentos y opciones de la poesía colombiana* (1969).

4 Cf. el libro de Deleuze y Guattari, Kafka. *Por una literatura menor*.

creencia en una obra abortada por la muerte temprana de su autor. Insisto ahora en mi, espero, no odiosa comparación: la obra poética de Aurelio Arturo generó reacciones similares, pero finalmente se impuso en el tiempo, avalada por el tiempo vital del propio poeta, quien a propósito escribió y reescribió su *Morada al Sur* durante treinta años, como ha dejado claro la edición crítica de la Colección Archivos (2003). Por otra parte, es posible que la obra del nariñense se perciba más fácilmente desde sus aspectos de originalidad y tono particularísimo, mientras que el recurso de Tomás al soneto, al verso corto y a ciertas sonoridades muy marcadas y tradicionales (que ni siquiera caracterizan todo el libro) hace su poesía impermeable o superficial a los ojos y los oídos de un lector prejuicioso y miope. Vale, habría que decir que no es fácil no ser un lector prejuiciado y miope en poesía. Pero los poemas están ahí (¿en dónde?) para ser leídos una y muchas veces, uno y muchos años, por uno y mil lectores. De ahí la importancia de un adecuado y responsable trabajo editorial. Los libros, como objetos y como productos históricos de una época y un lugar, son el primer prejuicio del lector de poesía. De ellos depende muchas veces que el lector *entre* o no *entre* en la obra de un poeta. En el caso de Tomás Vargas Osorio, francamente es fácil ver que su obra poética ha sido poco visitada o esencialmente no leída. Por eso, volvamos a ponernos en el sitio de su emanación histórica o editorial: Cuadernos de Piedra y Cielo, 1939, Bogotá. El mito de una “estética piedracielista”, relacionada con este grupo de poetas colombianos, ha sido suficientemente desvirtuado, incluso por los más irreductibles defensores del movimiento, como el propio poeta Carlos Martín, quien reconoce que fueron diversos los caminos estéticos que recorrieron los poetas del grupo en el desarrollo de sus obras a lo largo del tiempo (15-16). El problema aquí es que no es dable aplicar esa perspectiva a Tomás Vargas Osorio, quien a dos años precisos de la publicación de *Regreso de la muerte* muere, sin haber dejado otro hito editorial para ser considerado. Los aspectos, en cambio, que podían haber cohesionado al grupo, a saber, el interés o admiración por la obra “purista” de Juan Ramón Jiménez (el autor de *Piedra y cielo*), sus afinidades con la Generación del 27 español en cuanto a su reivindicación de Góngora y buena parte del Siglo de Oro y, sobre todo pero de manera poco programática, su casi indiferencia por los recursos técnicos, temáticos e ideológicos de los movimientos de vanguardia, estos aspectos, digo, permitirían ya establecer algunas diferencias y similitudes importantes con Vargas Osorio. Coincidiendo en ciertas actividades grupales en Bogotá (básicamente las reuniones en los cafés, las conversaciones con amigos como Martín y Aurelio Arturo y el proyecto de Jorge Rojas de llevar a cabo la Colección Piedra y Cielo, que en sentido estricto materializa la existencia del grupo), coincidiendo también en el mohín de desinterés por las vanguardias y

una vocación real por la tradición poética hispánica (probablemente sólo fuerte en Carranza y Tomás), es fácil observar que la brújula juanramoniana no era el norte de Tomás Vargas Osorio. Esto debe ser experimentado en la lectura de sus poemas y en la ulterior vinculación de su talante poético con la poesía de Antonio Machado, el polo opuesto, históricamente, de Juan Ramón Jiménez, tal como lo sentían algunos poetas de la Generación del 27 (y no los “menores”: Guillén, Cernuda, Salinas, los orígenes de cuyas obras se debaten personal y estéticamente sobre la lucha de esta oposición). Vargas Osorio es un declarado machadiano, si bien sólo tiene oportunidad de dedicarle una sustanciosa nota (necrológica y crítica) en el año 39⁵. Pero la lectura de *Regreso de la muerte* basta para, una vez se ha leído y entrado en familiaridad con la obra del “andaluz de Castilla” (permítaseme la provocación), hacer esta rápida asociación, que no tiene nada que ver ni con influencias ni precedencias, sino con una misma disposición poética frente al mundo, todo él revelado en paisaje y en pródica meditación metafísica (simultáneamente).

Pasemos ahora a decir algo sobre la historia editorial de la obra ensayística, y para con ello detenernos en algunos temas y enfoques que del lúcido pensamiento de Tomás Vargas Osorio vienen a iluminar la ruta de su obra poética. Esta obra ensayística se compone, ya no esencialmente porque tiene que ser completada con su prolífica labor periodística (dentro de la cual ni su prosa ni su agudeza decaen un punto), por dos obras publicadas: *Huella en el barro*, el primer libro que edita de él la Imprenta del Departamento de Santander, en 1938, y *La familia de la angustia*, del mismo editor, en 1941. A diferencia, pues, de su obra poética, estas obras circulan, “oficialmente”, en la provincia. Aunque dadas las actividades públicas del autor, es de suponer que se creara un mínimo circuito entre Bucaramanga y Bogotá, donde, desde la segunda mitad de los treinta, Tomás era colaborador habitual de *El Tiempo*. La edición póstuma del 46, que no tiene editor aparente (como no lo tenía la del tomo del 44, cuyo estudio preliminar, bien poco entendido con el contenido del mismo, había corrido por cuenta de Jaime Ardila Casamitjana), nos ha legado un puñado de otros textos, todos ensayos, no importa su intención de glosa o nota, recopilados de entre publicaciones de *El Tiempo*, *Vanguardia Liberal* y probablemente otros periódicos y revistas que nadie se tomó la molestia en identificar. El grueso de esta obra ensayística no es voluminoso, no cubre demasiados temas, y trasuda una implacable unidad autoral, estilística, analítica e ideológica. Como colofón a esta historia editorial, que puede pasar por alto, sin pena ni gloria, la reedición de Obras por la Gobernación de Santander en 1990 (una *fusilada* acrítica de la

5 “Antonio Machado en la poesía española”, recogida en la sección “Notas de *El Tiempo*” (1946, 241-44).

pionera, lenta y poco rigurosa del 44/46), hay que mencionar la importante edición, por parte de la UNAB y con trabajo riguroso de Rymel Serrano, de *Santander, el alma y el paisaje*, de 2001, conformado por una de las mayores líneas temáticas de nuestro ensayista, la de la reflexión sobre el hombre y el paisaje, esto es, la cultura, santandereanos, en mi opinión el conjunto prosístico más exquisito y penetrante de nuestro autor, comparable sólo a la brillantez literaria de sus mejores pasajes como narrador, que a mi juicio están en *Vidas menores*.

Como queda dicho, esta obra ensayística es fácilmente categorizable por sus líneas temáticas, y fácilmente articulable y estructurable por la poderosa visión de su autor y su insistencia, desde perspectivas diversas, en reflexiones fundamentales sobre la cultura. La idea, pues, de lo fragmentario y lo inacabado de su obra, resulta abusiva frente a la existencia unitaria de su obra poética y ensayística. Pero además debería ser ampliamente discutida en relación con su espléndida obra narrativa, cuyos presuntos “conatos” de novela parecen haberse convertido en una invitación a la pereza mental de los críticos. Un esquema posible de categorización de la obra ensayística distinguiría la referida línea de reflexión sobre el paisaje, que siendo en esencia una indagación en las claves de la cultura santandereana, es decir, teniendo a Santander como objeto y contexto, es también una meditación, en el estricto sentido orteguiano y fenomenológico (experiencia, observación y experiencia lingüística), sobre la idea de paisaje y la definición de cultura. Una segunda línea fundamental, la podríamos identificar como una reflexión sobre la modernidad y el proyecto humanista occidental, que es el hilo de pensamiento que sostiene sus lecturas de Goethe, Dostoievsky y Tolstoy, y algunos de sus hermeneutas del siglo XX (Mann, Zweig, Gide), en *La familia de la angustia*. Reflexión que es más bien, y en sus propias palabras, un “ataque violento”⁶ al humanismo occidental, que Vargas Osorio lee desde el Renacimiento, es decir, cuyo origen ve antes de Descartes y de la Ilustración. Esta línea temática era ya fuerte y estaba claramente dibujada en ensayos de *Huella en el barro* (donde es articulable, decíamos, por ejemplo con el tema del paisaje) como el inicial “Nietzsche y Marx”, “Nota sobre el Obermann” de Senancour, “D’Annunzio, poeta de la agonía” o “Breve epístola sobre la misantropía”. Una tercera gran línea de su ensayística la constituiría la crítica literaria, a su vez articulable con sus lecturas del paisaje y sus reflexiones sobre Colombia y Latinoamérica. Una comprometida tarea de análisis, interpretación y recopilación (o selección), como la que soporta la edición de la UNAB, es lo que sigue requiriendo esta obra aún no vista en su dimensión literaria global. Y dada la versatilidad literaria de Tomás Vargas Osorio, dicha labor está aún por reali-

6 En carta a Jesús Zárate Moreno, citada por Martín (33).

zarse con su obra completa (cuando hayamos llegado a vislumbrarla, rescatarla y proponerla como tal, mostrando por tanto la dimensión nacional y latinoamericana de Vargas Osorio, la vigencia indiscutible de su trabajo literario y la actualidad de su pensamiento).

Parto de un primer ejemplo de esta vigencia literaria y actualidad de pensamiento, explícitas en su ensayo *La familia de la angustia*, y como marco para incorporarnos a la lectura de sus poemas, íntimamente ligados a sus cuestiones de análisis histórico y cultural. Como lo he mencionado, este ensayo, escrito en los últimos meses de vida del autor, había sido ya prácticamente introducido en "Nietzsche y Marx", de *Huella en el barro*, donde el mismo dibujante del "Cuaderno de paisajes"⁷ se declaraba sin escrúpulo atraído por el vitalismo y no precisamente por el nihilismo nietzscheano. Muertos Dios y el hombre sostenido por valores eternos, discurría allí Tomás Vargas Osorio, no quedaba otra opción que la de volcarse sobre la vida y su presente, una propuesta poco leída entre las apocalípticas y nostálgicas (de un pasado clásico) páginas del filósofo alemán, se quejaba Tomás. También analizaba el legado de Marx, otro camino señalado como salida de la gran crisis del racionalismo científico occidental que dejaba ya sentir sus peores contradicciones en el mundo urbano y la vida de los conglomerados humanos a mediados del siglo XIX. Su cuestionamiento al hebreo y colectivo camino de Marx tenía que ver con la pregunta por la voluntad y la conciencia de la clase proletaria, la clase mesiánica destinada a gobernar el mundo para abolir las injusticias. El hombre, escribe Tomás Vargas Osorio, se ve "reemplazado por el infrahombre, por el ser colectivo; las esencias ontológicas se esfuman y se instaura el predominio de las esencias sociales" (1944, 213). Sospecho que Vargas Osorio miraba con simpatía el desplazamiento del foco de atención histórica a las colectividades (vs. el individuo), pero no la idea misma de "clase" ("el ser mecánico", dice), carente de conciencia individual. En los treinta, Tomás Vargas Osorio era así uno de los tempraneros revisionistas, tanto del ebullente y mundialmente expandido ideario marxista (no lejos de Lenin, de Trostsky, de Gramsci), como de las consecuencias del pensamiento nietzscheano. Su dirección, su ruta tanto crítica como literaria se reformula y sistematiza en *La familia de la angustia*, que en su peculiar visión de la modernidad occidental, basada en hitos decimonónicos y sus raíces renacentistas, constituye una de las primeras "deconstrucciones", para usar el término derridiano, y ataques contra los discursos hegemónicos (el del humanismo renacentista) y contra las metanarrativas del progreso, llamáranse liberalismo, capitalismo, marxismo o, en su versión religiosa, cristianismo. (Es decir, casi

7 Es el título de una de las secciones de *Huella en el barro*.

cuarenta años antes de que se inicie la andanada postmodernista contra los estatutos de la modernidad). La propuesta de *La familia de la angustia*, que, de cualquier modo es una obra positiva y no meramente un lamento por “la decadencia de Occidente”, es claramente existencialista y muestra las raíces decimonónicas del gran fraude histórico y a los adalides de la marginalidad y el vitalismo existencial. Es decir, lo que hace Tomás Vargas Osorio en este ensayo, que aún sigue siendo iluminador y propositivo, es leer en clave de Heidegger, de Sartre o de Camus a Goethe, a Dostoievsky y a Tolstoy. Tres años atrás Sartre había publicado *La náusea* (y dudo que se hubiese traducido al español para entonces), pero faltaban dos para *El ser y la nada* y cuatro para la fundación de *Temps Modernes*. Un año antes de *El extranjero* de Camus, pero el mismo año de *El mito de Sísifo*, donde el argelino arrancaba considerando como única cuestión capital la del suicidio. Vargas Osorio se mueve ya, al final de su vida pero también de un proceso creativo intenso de muchos años, en los mismos riscos intelectuales pero claramente estéticos, y su elección es, claro está, la vida, justo la elección de un hombre que tiene la muerte delante de sí, nítida, precisa. Ante la desaparición del hombre como valor, desaparición que saluda a un tiempo con alborozo y con nostalgia (como su mentor el bigotón germánico), se aferra a la vida como valor, particular, simple y trivial pero inalienable, capaz de sentido. Y es esta formulación cuasi-filosófica del problema del hombre moderno lo que en realidad viene presidiendo desde años atrás su delicada y ética atención al paisaje y al hombre que late en él, circunstancial, “manchado del paisaje”, como diría Aurelio Arturo, centrado en su *pago*, en su aldea, en su villorrio. Y el paisaje y el hombre (ahora sí no abstracto, no “demasiado humano” sino rotundamente concreto y terrenal) que lo rodean son el paisaje y el hombre santandereanos, sobre los cuales se vuelca creativamente, consciente de ser uno de ellos. La cultura es colectiva, sí, pero cada individuo es su representante, y de ahí la pasión por contar las historias de mujeres y hombres santandereanos y su tránsito, su lucha y su interacción entrañable con el medio que los rodea. Que los rodea y los conforma, hasta la muerte, porque es la muerte la que dignifica toda existencia particular, que la delimita y le da sentido en ese límite.

En este punto, un aspecto importante de la teoría del paisaje de Tomás Vargas Osorio se relaciona con el valor de la tierra y su diversidad. Sus obras describen un paisaje santandereano que no es uniforme ni único. Es decir, describe diversos paisajes santandereanos, y a veces paisajes opuestos, que es una de las bases estructurales de *Regreso de la muerte*. Pero el valor de la tierra campea como un sustrato material de ese ideal que es todo paisaje, sentido de un ritmo vital y forma del impulso humano. En el último relato de *Vidas menores*, titulado “Tierra” la historia no puede ser más aleccionadora: varios campesinos o colonos se

desplazan hacia el sur en busca de “mejores” tierras, pero básicamente motivados por la oferta de trabajo y por tanto de subsistencia que otras tierras puedan brindarles. Parecieran huir de las tierras candentes y áridas. Escribe allí Vargas Osorio: “Atrás había desaparecido para siempre la tierra ingrata y hosca, una tierra roja y estéril en que la semilla se quemaba sin nacer. Ni un riachuelo de aguas claras, ni un pedazo de verdura, una vasta extensión seca, arenosa, brillante y sin nombre” (160). Con lo cual, ya están prefigurados los primeros versos de “Voz”, el cuarto poema de *Regreso de la muerte*: “Una tierra seca, sin nombre,/ acogerá nuestros huesos” (8)⁸. Claro, se trata de bajar de la “altura” nietzscheana (que bien pronto es una sima, con ese, un abismo, y añadido que el motivo o imagen dominante del poema está inspirado en Nietzsche, quien figura en el epígrafe del poema), del rinconcito existencial, a las tierras santandereanas donde hombres de carne y hueso se codean con la tierra..., y con la muerte. “Tierra”, el relato que he mencionado termina, o casi, con la muerte de uno de los campesinos en los nuevos territorios, bosques enormes pero de más suave atmósfera; Miguel, el susodicho personaje, se suicida mientras atada a su cuello cuelga una bolsita con —cito— “un terrón seco, amarillo, duro, como un canto, de aquella tierra mala que habíamos abandonado empujados por el hambre” (169). ¿Cuál es, pues, la tierra buena? ¿Cuál la mala? Todo paisaje tiene su valor, su sentido, su forma, su límite. En *Regreso de la muerte* el poeta ha esquematizado el paisaje en una esquema de opuestos: fértil y estéril; seco y húmedo; quemante y fresco; diurno y nocturno; primaveral y otoñal, etc. Sabemos que en el resto de su obra Santander irrumpe en su multiplicidad, desde las insalubres llanuras y selvas del bajo Lebrija o Barrancabermeja, hasta los dulzores montañosos del Chicamocha o las urbanizaciones escuetas de San Juan de Girón. Pero la clave en el poemario, que es fiel trasunto de un hombre con paisaje, y que por tanto, y por toda ausencia nominal, nombra en imagen a Santander y se constituye en la poética del hombre santandereano (universal, por tanto), no es la simple oposición de paisajes y de tierras, sino el lindero (el linde, el límite, la frontera, el borde) que permite el tránsito, que posibilita la localización en una u otra orilla, y que al fin de cuentas no son más que las orillas de la vida y la muerte. Pero antes de leer el primer poema de *Regreso de la muerte*, recordemos lo que Tomás Vargas Osorio tiene que decir sobre la esencia del hombre santandereano, que no es un valor ontológico sino un valor cultural. Cito del ensayo “El paisaje y el hombre”, de *Huella en el barro*:

8 Como se dijo, todas las transcripciones y citas de *Regreso de la muerte* son tomadas de la edición facsimilar de 1989, referenciada en las Obras citadas.

Sobrante de vida, busca un escape en el cumplimiento festinado de las leyes biológicas, la muerte. Lo excesivo, lo que no cumple la medida y la regulación, no es estético. Es preciso, para que la vida sea armónica, que muera la vida sobrante, que se filtre por entre las porosidades ávidas de la negación, camino a reintegrarse a la medida. Porque la vocación para la muerte en el hombre santandereano no es sino un anhelo de armonía consigo mismo y con el medio circundante. (1944, 241-42).

La lucha con el medio, que no es el paisaje en sí, sino la naturaleza en su forma bruta, y que no regala nada al hombre sin que éste lo haya socavado a fuerza y con constancia, llena al santandereano de energía, cuyos excedentes se invierten en la búsqueda de una armonía, de un ritmo, que es justamente la imposición de un límite o unos límites donde las leyes biológicas se manifiestan. Armonía, límite, paisaje. He ahí los componentes del modelo idílico, del hombre que interactúa con el medio rítmicamente, estéticamente, y que en el reconocimiento de los límites halla el cauce de su vida y el sentido, constante, experienciable, de la muerte que, digamos, se encuentra al otro lado de la frontera, del límite, pero que bien podría estar de este lado... Y de hecho es más de éste que del otro, pues la vida es más inaprensible, requiere de una conciencia del ritmo, de los ciclos vitales, mientras que la muerte se suele dar entera y de golpe y rotunda en la muerte del otro, de la mía, en la enfermedad, en la despedida que se intuye definitiva. Pero bueno, acá o allá, hay dos orillas y un límite, sagrado, donde se revelan los dos sentidos, la vida y la muerte, como una epifanía, donde algo o alguien, superior a nosotros, habla y nos expresa. Así dice el primer poema que se titula, no casualmente, “Linde”:

Cuando ni un pájaro podría
descifrar el breve destino de la nube.

Cuando las hojas son metal hiriente
—esas que fueron frescas como labios—.

Cuando una imagen rompe el espejo de la fuente
(donde mojaron sus cabelleras mujeres ya sin alma).

Cuando las estrellas son hierba quemada y sin sonido.

Cuando las bocas han muerto y el silencio se alza
sobre sus lívidos cadáveres —¡el pálido silencio!—
como un musgo.

Cuando empiezan a caer los siglos —¡el pavoroso tiempo!—
entonces sólo tú, corazón, vives solamente.

De ti mismo vives. Solo. (5)

La autosuficiencia del corazón, tema del segundo poema (y ya se va viendo la íntima unidad que recorre el poemario, su dirección y su sugerente poder poético), corresponde a ese “vivir de sí mismo” que es ideal y norma del hombre santandereano descrito previamente en su ensayo. El corazón es, a su vez, el lugar límite, el linde, donde se recoge toda la vida, una vida que se compone aquí, al parecer de un pasado que por nombrado sostiene la belleza del mundo, aunque esa belleza esté muriendo o haya muerto, y el presente de general decadencia —incluso histórica— del mundo. Las hojas son ahora “metal hiriente”, pero eso no impide que la voz (que está con el corazón y que cambia de lindero para variar la perspectiva y celebrar tanto la vida como la muerte, como veremos en “Instante” y en “Voz”), no impide, decía, que la voz recuerde y reviva por la palabra la frescura carnal de las hojas (y así, las bocas están muertas, pero hay bocas, o en la fuente las cabelleras de mujeres sin alma siguen siendo nombradas y por tanto reflejadas, etc...). Añadía atrás el adjetivo “histórica” para calificar la decadencia o caída de los siglos, porque ése es el tema conceptual que enmarca la celebración vital del corazón y de toda existencia humana asociada al paisaje y limitada por él: es decir, la decadencia de Occidente y de los valores concebidos como eternos por el humanismo renacentista, que como hemos visto se patentiza en una manifiesta nostalgia. El tema es riquísimo en la obra toda de Tomás Vargas Osorio, especialmente en su obra narrativa, que está asociada estilísticamente, y muy conscientemente creo yo, con el decadentismo europeo decimonónico, el de sus celebrados D'Annunzio, Huysmans o del André Gide de *El inmoralista*. Un trabajo interesante sería el de hacer un cotejo entre una obra típicamente inmersa en el tono decadente europeo como *De sobremesa* de José Asunción Silva, y narraciones de Tomás Vargas Osorio como la “Vida de Eugenio Morantes”, “Riel” o “Casa de reposo”. Sorprendería en principio ver cómo el esquema de una sensibilidad artística enfermiza (y esto es una redundancia en el contexto) se pone en camino del encuentro con un ideal de belleza sensual gracias a la mediación de un médico o de un tratamiento de enfermedad nerviosa o mental, para concluir en la muerte del “objeto” de belleza buscado, que, claro, es una mujer capaz de ofrecer, inagotablemente, todos los goces. En este esquema se inscriben tanto *De sobremesa* de Silva como las narraciones mencionadas de Tomás. La decadencia artística, el decadentismo sin más, tal como lo ejemplificarían D'Annunzio u Oscar Wilde, es un pretexto para lamentar la destrucción del mundo occidental al tiempo que se disfruta sibaríticamente de la vida. Busco ahora los pasajes en que Tomás Vargas Osorio presenta a su hombre santandereano, él mismo, tanto en su frugalidad como en su sibaritismo, dos caras de la misma moneda idílica, armónica, *lista para la muerte*.

Leo el segundo poema de *Regreso*, que, como dije, genera ya una continuidad y una cierta rapsodia temática que es parte de la sobriedad de motivos y de imágenes que caracteriza el poemario, puestos al servicio de una cierta narrativa (como en Machado) y que es la razón del distanciamiento de Tomás Vargas Osorio respecto del purismo juanramoniano.

Siempre perdido y siempre rescatado
retorna a mí de cada lejanía,
herido, alegre, niño, traspasado.

Saeta de la muerte lo seguía.

Fiel como el agua al cauce bien hallado,
vuelve tras de la lucha y la porfía,
pez, por los mares pescador, y alado
trayéndome el coral de su agonía.

Eres mío, si herido más profundo.

Fin y principio, sombra y luz del mundo
en ti, pero tú solo en mi costado,
oh, corazón sin fin, ala y latido,
rescatado una vez y otra perdido,
pez, por los mares pescador, y alado. (6)

El corazón-límite se narrativiza en este soneto, probablemente el poema más antologizado de Tomás: gracias a los verbos y a las formas verbales de participio, el corazón adquiere una cierta historia que retorna y distribuye su centralidad en los versos “Fin y principio, sombra y luz del mundo/en ti...” que cierra en otra imagen la idea del límite, y la facultad de servir de tránsito entre la individualidad y el mundo, entre lo propio y lo desconocido. Un papel aún más fundamental se sugiere en “Instante”, en que el poeta propone entregar el corazón, si fuera el caso, a la muerte, pero el caso no es, pues mientras una voz siga cantando en el borde (y ese borde “de ti, mío”, es decir, tanto de la muerte como del poeta) no puede ser otro que el propio corazón, que mantiene en vilo las dos orillas y las deja indemnes: la vida individual y la muerte. Leo:

Ya el trémulo campo de mis voces
yo te entregara a criba sometido;
línderos —un recuerdo y un olvido—
para el frío trabajo de tus hoces.

Manos, labios, pupilas, los feroces
deseos y mi sueño escarnecido,
el corazón que ya es de ti transido
y la casa sellada de mis goces.

Manos, labios, pupilas, lo que amas,
para tus negros yelos y tus llamas
yo te entregara, oh muerte, dulce o fiera;
pero una nueva voz está cantando,
gota al borde de ti, mío, temblando,
y los dos esperamos a que muera. (7)

Tras esta introducción trinitaria del tema del límite humano, la muerte y la vida entran a bailar su danza cósmica a partir del cuarto poema, “Voz”, ya en el concreto escenario del paisaje, y es aquí cuando se inicia la dinámica opositiva o múltiple de los paisajes santandereanos. El esquema dual es diáfano en “Voz”, la muerte ocupando el lugar de una tierra seca y de un paisaje inhóspito, por oposición a “ésta” tierra, del lado de acá, llena de los encantos de un paisaje ideal. Una aparente ironía parece servir de bisagra a la dualidad, pues esa tierra seca, la que *acogerá* (noten el verbo) nuestra muerte, es “más piadosa” que ésta, la tierra hermosa de la vida. Acaso la piedad por la que murió el personaje de “Tierra”, añorando su árido terruño. Leo:

Una tierra seca, sin nombre,
acogerá nuestros huesos.

Una tierra estéril, hosca, una tierra
de ceniza, sin pájaros, sin flores y sin fuentes,
una tierra sin blandos rumores, silenciosa,
con altas y frías peñas,
con gargantas de piedra donde habiten
las sombras, serpientes que se anudarán a nuestros cuerpos.

Una tierra sin aire dulce que la bese,
sin horizontes, sin trinos.

Una tierra seca, sin nombre.

Más piadosa que ésta
que ciñen claros ríos,
que habitan bellas aves, con albas de ámbar dulce,
con follajes, con fuentes, con rumores y un aire
tibio que la besa y aldeas y mujeres
cantando en los crepúsculos junto a los claros ríos,

a las verdes colinas, a los valles azules,
junto a las horas tiernas.

Una tierra seca, sin nombre. (8-9)

Salto un poema para dar mayor continuidad (y unidad no es continuidad, necesariamente) a esta lectura de *Regreso de la muerte* en clave paisajística y existencial. En contraposición a la “tierra seca” de “Voz”, nos damos de bruces aquí con que “la muerte es un país verde”. Leo:

La muerte es un país verde
con un pájaro cantando en esa rama última
que tiembla de azul frío.

¿Hace frío en la suave pradera?

Gotas dulces y frescas de las móviles frondas
del viento, de las nubes, del viento,
bajarán a calmar la fría sed de los huesos.

La muerte es un país verde.

Y ríos hay rumorosos, de ondas infinitas,
y colinas y trinos. Y uno estará solo,
perfectamente solo, sin su corazón, sin su memoria,
suprema dicha de la soledad que se alza de uno mismo
—viva— y uno no la siente.

Me parece haber habitado hace mucho tiempo
este país y esta suave pradera.

Pero ahora soy un hombre con corazón y memoria
y me acuerdo de todo, entre nieblas, como un desterrado
recuerda el aire de la patria vagamente.

¿He de decir todo esto a los hombres?

¿Se lo he de contar? (12-13)

Contra la aridez y la sequedad de la tierra mortuoria de “Voz”, el frío y la humedad caracterizan este país de la muerte. La descripción es casi convencionalmente idílica al comenzar la segunda estrofa, con un detalle crítico: la nota sobre la ausencia del corazón. Recuértese que se está hablando “del otro lado” y no del límite, pero por fuerza el límite es lo que da vigencia a cada lado. Es por eso que la penúltima estrofa restituye “el lado de acá”, la vida individual, y poner el acento en que “ahora soy un hombre con corazón y memoria”. La

relación con la muerte se establece a través del recuerdo, o mejor, de la memoria, haciendo que la experiencia del país verde se ubique en el pasado, pero necesariamente en un pasado mitológico, como si en el ciclo vital antes de la vida fuera la muerte, origen de la vida, y en todo caso origen de la belleza del mundo, y del contenido idílico de toda existencia humana. Pregunto, ¿hay tragedia, hay conflicto en estos versos? ¿Hay angustia, es la muerte un declinar y una degradación? No, es claro que no, y vemos que la muerte (la angustia, la enfermedad, el barro pobre de los pueblos —mas no la pobreza—) es una dimensión sagrada y valiosa de la vida, una afirmación vital constante. Con esa conciencia, puede uno aventurarse a leer, de nuevo saltando dos hermosos poemas o series de poemas, el poema que casi da título al libro: “De regreso de la muerte”, en que la preposición añade un interesante matiz temporal, casi que instantáneo, al tema de amplio espectro mitológico que es el viaje y regreso a/ de los reinos de la muerte, y que ya está formulado en términos de memoria en “La muerte es un país verde”. El matiz temporal que sugiere la preposición “De” pone al lector frente a un personaje que acaba de llegar (“el viajero”), el que está fresco de historias, de experiencias, de sensaciones: el que acaba de ver a Dios. ¿Y dónde estaba Dios en los otros poemas? Es fácil responder que Tomás Vargas Osorio no cree en Dios, no ahora, y reinterpretar este último poema a partir de una cierta conciencia fabuladora —digamos, el mito de Dios, y no la fe en Dios—, entre otras cosas, retomando algunas de sus ideas en el ensayo, también de *Huella en el barro*, “Naturaleza y dirección de la poesía moderna”, donde Vargas Osorio habla de la fabulación (y su ejemplo puntual es Carranza) como “la creación de una mitología menor, que explica la necesidad de evasión de la inteligencia contemporánea” (1944, 258). Pero la mitología en *Regreso de la muerte* (habrán notado que el libro tiene dimensiones mitológicas), y este poema particular, “De regreso de la muerte”, no es propiamente una mitología “menor” ni mucho menos se corresponde con una necesidad de evasión de la inteligencia. Es verdad que toda la teoría del paisaje y la teoría existencialista de Tomás Vargas Osorio, que son fundamentalmente sensualistas y paganas, responden a una valoración de la dimensión corporal y física y circunstancial del hombre, que pasa por encima del llamado de la inteligencia a legitimar la experiencia a través de juicios y razonamientos. Pero en nuestro poeta y pensador nunca se da un conflicto con la inteligencia ni una necesidad de evasión, dado que la propuesta es de armonía, de conciliación, no de escapismo. Llegados a este punto, recapitulo esta introducción al último poema señalando la frescura o inmediatez de la experiencia: si en “La muerte es un país verde” la experiencia o el regreso de la muerte han ocurrido casi *in illo tempore*, hace muchísimo tiempo, en “De regreso de la muerte” el trance se ha cumplido recientemente, y no

es propiamente un trance místico sino otro rito más de iniciación (reiniciación) de los sentidos. Transcribo el poema, dedicado a Carlos Martín, en su totalidad:

I

No era sombra goteando sobre el párpado.

No era silencio alzándose del labio.

Era luz y sonido golpeando
oído y corazón. Sangre clamando
como árbol de raíces desterradas
a la luz meridiana, como árbol
con sus hojas y nidos sepultados.

(El rostro de Dios se iba acercando).

No era la noche de doradas cumbres.

Sí el día azul y fértil que produce
la leve arquitectura de la rosa,
el pan y el dulce trino de la alondra.

El día azul y fértil, era el día
—alto y firme lo mismo que la espiga—.

“Has de cerrar los ojos, tierra estéril,
y abrir a otra luz que te conviene.

No más, ya nunca más, verás la rosa
ni escucharás el trino de la alondra.

Y otoño, invierno, estío y primavera,
volverán y ya no tendrás tú venas
con que sentir ni que un deseo pulse.

No anhelarás partir como la nube
cuando el día disuelve su diamante
en la noche”. Decía así la sangre
batida como un mar por brisas suaves.

Las oscuras arterias, anegadas
fueron de Dios por la marea clara
de sus ojos —zafiro diluido—:
más azules que el alma del estío.

¿Dónde ahora la sangre turbulenta
que amó y odió, ya dulce y ora fiera,
que edificó ciudades para el sueño,
efímeras ciudades de deseo?

Se derrumbaron éstas, arrasadas:
no quedó ni el lugar de una palabra.

Pétreas, albas ciudades de silencio
se alzaron. Como un cuervo huyó el deseo
y sólo quedó sitio para el alma.

II

¿De qué trémula linde
retorno, el corazón maravillado?

¿Qué boscajes ilímites me dieron
la fresca miel de sus rumores blandos?

¿Qué pájaros quebraron en mi oído
sus divinos cristales encantados?

—¿Viajero, de dónde vienes
que así sonríes callado?

¿Qué canción escucharon tus oídos,
qué fruto gustaron tus labios?

¡Ah, que no era el reinado de la larva
oscuro, yerto y hórrido! ¡Que no era
el negro paraíso del gusano,
sino una deleitosa primavera!

Libre de ceño adusto y descarnada
sonrisa horrible, era la muerte
bella como la esposa deseada
que a una pasión más pura nos convierte.

No ceñía sus sienes un anillo
de serpientes, ni tenían sus manos
un color de marfiles amarillos.

¡Róseos eran los cuencos de sus manos!

Ceñíala guirnalda de raíces
verdes, pues de ella nacen las florestas
y alimenta los frágiles países
de las hojas, da son a sus orquestas.

Equilibrio justo, clara potencia,
su próspera entraña todo resume:
del fruto nuevo la sabrosa ciencia
y el espíritu vago del perfume.

¡Ah, que no era el reinado de la larva
oscuro, yerto y hórrido! ¡Que no era

el negro paraíso del gusano,
sino una deleitosa primavera!

III

—¿Viajero, de dónde vienes
que así sonrías callado?

¿Qué canción escucharon tus oídos,
qué fruto gustaron tus labios?

—Vengo de la Comarca de la Muerte
donde el rostro de Dios iluminado
se reflejó en mi corazón suspenso,
por yelo y fuego suyos rescatado. (23-27. Cursivas del original)

Debe notarse que al principio y al final Dios es rostro, y rostro que se mueve, pero también rostro visto, sentido, y luego diluido en el flujo de la sangre del viajero que en la primera parte se presenta, narrativamente, como un él. Dios entra por los sentidos. Y al final su reflejo supremo se localiza en el corazón del viajero: Dios es el límite, es el centro, de los dos mundos, el mundo donde se pierde y el mundo donde se rescata, como el “corazón” del célebre soneto. Pero la vitalidad que nombra simbólica y arquetípicamente el corazón, y que es una vitalidad gozosa, insisto, se afincan en los sentidos, los únicos capaces de poner a vivir al hombre en una tierra, en una morada, en un paisaje. Y así, la sinestesia, esa figura retórica por la cual se combinan clases diversas de experiencias sensoriales para definir una sola experiencia, domina visiblemente el poema. En el comienzo de la segunda sección, en que el viajero asume la vocería en primera persona y de paso se pone en frente de un interlocutor del “lado de acá” que le pregunta por su viaje, la sinestesia es gigantesca por parte del viajero que describe en forma de pregunta: “¿Qué boscajes ilimitados me dieron/la fresca miel de sus rumores blandos?”. Una sensación visual y aun táctil de la ilimitud de los bosques contrasta con la gustativa y aun olfativa de la miel que pareciera emitida por los árboles y percibida táctil, visual, olfativa y gustativamente pero que se resuelve en “rumores blandos”, condición táctil de una sensación básicamente auditiva. La condición hablante del bosque, tan importante siempre en Tomás Vargas Osorio (como lo es capital en la obra toda de *Morada al Sur* de Arturo), domina al final esta introducción de la segunda sección en que los valores auditivos, musicales, sonoros, comienzan a cumplir su función de mensaje poético: “¿Qué pájaros quebraron en mi oído/ sus divinos cristales encantados?”, y en correspondencia pregunta el testigo del regreso: “¿Qué canción escucharon tus

oídos,/ qué fruto gustaron tus labios?”, para pasar luego el viajero a describir la “deleitosa primavera” que era el país de la muerte, negar que fuera “el negro paraíso del gusano” (referencia en todo caso a la tierra), donde una “guirnalda de raíces/verdes” “da son a [las] orquestas” de sus florestas formadas de “frágiles países/de [...] hojas”. La hoja como instrumento de la música del cosmos, y esta muy precisa imagería sinestésica —y no es difícil ni odioso traerlo a cuento aquí— estructura también de manera rotunda esa maravillosa construcción poemática que es *Morada al Sur*, un poemario surgido de una casa de infancia y la fábula, mito mayor, de un bosque musical a su alrededor o en sus orillas. La muerte de la madre se recuerda, se va entre sueños y regresa de la muerte por la magia de la palabra, del hombre-niño que recuerda, como regresa y se va, ángel, el hermano muerto en esa casa, ya poblada de las fábulas de la nodriza y de los espectros del bosque. Las hojas se dejan tañer por el viento para contar la historia, las historias, inmemoriales y nuevas, que recoge el poeta. Así el viajero de “De regreso de la muerte”, este ángel rilkeano nacido en Santander, que acaba de dejar los reinos de la muerte, es decir, de los paisajes de El Socorro, de Barranca, de la Mesa de los Santos o Aratoca, para trasladarse a vivir en su palabra, en sus poemas. Ahora bien, como el poeta nariñense de *Morada al Sur*, Tomás Vargas Osorio trabaja en la construcción poética de una imagen de país. Noten que insisto en esta relación con Aurelio también por razones históricas: el libro de Aurelio se publica en 1963, pero, decía, se comienza y retrabaja desde los tempranos treintas, dejando su núcleo básico en publicaciones de la *Revista de la Universidad Nacional* y en *Cántico* en 1945, poemas que por tanto nuestro poeta santandereano pudo leer mecanografiados de su amigo nariñense en Bogotá, pero que nunca leyó publicados. No así le ocurriría al poeta de La Unión que leyó sin duda, y con fruición seguramente, *Regreso de la muerte* en el cuadernillo de Piedra y Cielo (colección en la que él jamás publicó), digamos a comienzos de 1940, cuando su obra y su país y su morada estaban en proceso. Esta idea de país que dos de los más grandes poetas colombianos han legado a las nuevas generaciones (“el país del viento” o los “bellos países de Colombia”, de Arturo, y el verde país de la muerte de Tomás) proviene del sentido etimológico del término, de *pagus*, la pequeña parcela o la finquita, donde el *pagano*, o digamos el *paisano*, ve por sí mismo, su familia y su querencia sin preocuparse de conquistar el mundo ni robarle a su vecino. Sentido local o regional de una nación, pero ante todo sentido universal del lugar de origen, de la patria (la que soñaba Tomás, la que cantaba Aurelio). Cito, para terminar, unas líneas indispensables de Tomás Vargas Osorio a este respecto, tomadas de su ensayo “Teoría y sentimiento de lo colombiano”:

Hay un gran engaño óptico al juzgar a Colombia desde sus más grandes ciudades. Éstas, en alguna manera, están fuera de lo nacional íntimo y auténtico. Son formas, sistemas de vida, como situados aparte de la ancha corriente vital colombiana: porque estas ciudades nuestras podrían ser trasladadas a cualquier parte sin que fuertes rasgos distintivos las diferenciaran de las demás ciudades del mundo; en cambio, Popayán u Ocaña no podrían ser trasladadas a parte alguna; ellas pertenecen a su suelo y no podrían vivir arrancadas de él. La perspectiva, pues, para mirar a Colombia es la inversa: el campo y la pequeña ciudad de provincia. Allí reside el núcleo de lo nacional, diáfano y concreto, el conjunto celular del país en donde el organismo colombiano se renueva constantemente a la sombra de los aleros de teja, bajo los cuales el tiempo es apenas un murmurio de fuente subterránea. (1946, 225-26)

Y claro, en este punto sólo resta notar que los versos, algo disfóricos y chocantes que figuran al final de “La muerte es un país verde” (“¿He de decir todo esto a los hombres?/¿Se lo he de contar?”) no fueron comentados. El testigo del regreso en “De regreso de la muerte” pregunta: “Viajero, ¿de dónde vienes,/ que así sonríes callado?/¿Qué canción escucharon tus oídos,/qué fruto gustaron tus labios?”. “Vengo de la Comarca de la Muerte” respondió el viajero, “donde el rostro de Dios iluminado/se reflejó en mi corazón”. Tomás Vargas Osorio ha dicho su experiencia honda de un país a los hombres, lo ha dicho, en unos versos únicos, en una lúcida y poética prosa, en narraciones impecables. Lo ha contado, lo contó. A mí no me parece que se haya ido sin decirlo todo. Pero, claro, siempre estará de regreso por si algo se ha olvidado. ❧

Obras citadas

Arturo, Aurelio. *Obra poética completa*. ALLCA-Unesco: París/Madrid, 2003.
Coord., Rafael Humberto Moreno-Durán.

_____. *Morada al Sur*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1963.

Bonnett, Piedad. “El piedracielismo”. En: *Gran Enciclopedia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1992, 213-20.

Charry Lara, Fernando. *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura, 1985.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1998.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “El piedracielismo colombiano” (1993). En: *Provocaciones*. Bogotá: Ariel, 1997, 211-29.

- Holguín, Andrés. *Antología crítica de la poesía colombiana. 1874-1974*. Bogotá: Banco de Colombia, 1974.
- Martín, Carlos. *Tomás Vargas Osorio*. Bogotá: Procultura, 1990.
- Mejía Duque, Jaime. “Tomás Vargas Osorio”. En: *Nueve ensayos literarios*. Bogotá: Colcultura, 1986, 243-90.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Familiar Colombiana, 1997.
- Vargas Osorio, Tomás. *Santander, el alma y el paisaje*. Bucaramanga: UNAB, 2001. Ed. de Rymel Serrano.
- _____. *Regreso de la muerte*. (1939) Bogotá: Colcultura, 1989. Ed. facsimilar.
- _____. *Obras. Tomo II*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1946.
- _____. *Obras. Tomo I*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1944.
- _____. *La familia de la angustia*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1941.
- _____. *Huella en el barro*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1938.
- _____. *Vidas menores*. Bucaramanga: Editorial La Cabaña, 1937.
- Varios Autores. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991.