

Henry Luque Muñoz*

Tinta hechizada.

Poesía colombiana del siglo XX

La atenta lectura de la poesía colombiana del siglo XX nos deja una certeza ineludible: que sus hallazgos y sus renovaciones provienen sobre todo de José Asunción Silva (1865–1896) y en particular de su libro *Gotas amargas*, en el que, contra la solemnidad y la rigidez lírica tradicionales, contra la ornamentación y la suntuosidad, el poeta bogotano introduce el humor, la desacralización, la burla, la puesta en tela de juicio de la seriedad dominante y, por extensión, de los valores consagrados. En este marco entendemos que, si lo esencial de la modernidad es el cambio, Silva inauguró la modernidad en Colombia, desde la poesía, ya antes de que empezara el siglo y antes de que llegaran soplos renovadores en la narrativa y el teatro y en otros ámbitos de importancia, como la economía. Intentar cambiar el lenguaje significaba, por supuesto, alterar un componente esencial de la realidad. Silva resultaba incómodo en aquel país conservador, en una Bogotá de setenta mil habitantes donde el bronce de las campanas recordaba con frecuencia el Medioevo y la gente vestía de negro como aquejada de un luto sempiterno. El suicidio del poeta podemos entenderlo como revancha de la sociedad contra quien se atrevió a sugerir un cambio que trascendía el orden establecido. Silva, que le había pedido a su médico dibujarle en el pecho el lugar exacto del corazón —para en la madrugada no errar el pistoletazo—, se disparó en el corazón, no en la cabeza, pues quería matar el sen-

* Poeta y ensayista colombiano. Profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana, en Bogotá.

timiento, no la razón. Esta lectura nos deja su muerte: quería liquidar el tardío romanticismo, la solemnidad como un tardío y colonial ademán de la reverencia, la nostalgia como forma del atraso, para pasar a un tiempo en que la reflexión y el cambio desempeñaran su papel.

En los comienzos del siglo XX, Guillermo Valencia, suntuoso heredero del modernismo, y Julio Flórez, romántico tardío, eran las figuras líricas más populares en Colombia. La aristocracia del lenguaje en Valencia armonizaba con su personalidad exclusiva y de élite, que insinuaba una prolongación del aristocratismo mental que afirmó Darío, en el marco del modernismo. Flórez, en cambio, empuñaba un sentimentalismo de arraigo popular, que le dio creciente prestigio entre la gente que prefería oír el eco de sus emociones a la búsqueda de un lenguaje exótico. Valencia, lo sabemos, practicó una adjetivación exquisita. En los dos, de manera distinta, se apoyó la Colombia conservadurista: en Valencia hallaba una resonancia entre neoclásica y parnasiana que contribuía, acaso, a preservarla del contacto con una realidad mugrienta, y en Flórez el patetismo indispensable para soñar una grandeza de alma. La afición de este poeta al patetismo de la muerte y el regusto trascendental por homenajear el sufrimiento armonizaban con el país religioso. Su medievalismo desgarrado conmovió durante años a una audiencia habitualmente impregnada de misticismo.

Otro poeta que ocupó entonces su propio trono en la memoria popular fue Porfirio Barba-Jacob (1883-1942), bautizado Miguel Ángel Osorio y con frecuencia registrado como Ricardo Arenales, quien con sus seudónimos de perseguido y exiliado perpetuo y su malditismo anacrónico, cosechó no pocos lectores, sobre todo en México, Centroamérica y Colombia, mientras escandalizaba con sus desplantes. Paradoja: los tres, Valencia, Flórez y Barba-Jacob, ya iniciado el siglo XX, con distintas intensidad y modulación y desde espacios de vida diferentes, reforzaban con su gran popularidad el país retórico, al tiempo que lo refutaban con aquellos poemas que la crítica hispanoamericana suele reconocer como indispensables y que por la excepcionalidad de sus hallazgos rebasan el mimetismo. Y en cuanto a la popularidad, es útil recordar afirmaciones de Pedro Henríquez Ureña cuando, centrándose en la primera mitad de nuestro siglo, afirmaba: “[...] por lo que toca a nuestros poetas [de Hispanoamérica], tienen proporcionalmente muchos más lectores que los de cualquier otro país de cultura occidental”. Henríquez Ureña citaba, a manera de ilustración, dos anécdotas: una en la que dos grupos rivales, enfrente de la casa del poeta Guillermo Valencia, ya a punto de irse a las manos, se vieron impedidos en su propósito cuando una voz anónima reclamó que el poeta recitara. El poeta apareció, recitó, y se apacigua-

ron los ánimos. La otra anécdota se refiere a una casa que el poeta argentino Fernández Moreno compró en Buenos Aires en 1940: tanto el agente de la propiedad como la empresa que hizo la limpieza y la desinfección del edificio se negaron a cobrar sus honorarios porque el comprador era un poeta famoso.

Las páginas más originales de Guillermo Valencia y de Porfirio Barba-Jacob parecían dejarse tocar, de algún modo, por otra Colombia empeñada en el cambio, e influir al mismo tiempo en ella, en un viaje de ida y vuelta: la que construía ferrocarriles a ritmos forzados, la que fundó la empresa aérea más importante de América, un país que veía crecer las fábricas de textiles, los ingenios azucareros, las fábricas de zapatos, el impetuoso crecimiento del café... De la lucha entre estas dos Colombias, una conservadora y otra liberal e inconforme, iría surgiendo el país moderno. El nacimiento de la modernidad lírica en Colombia llegó acompañado de un proceso complejo, de un forcejeo entre una visión feudalizante y un afán precapitalista de avance en todos los órdenes. El gramaticalismo y el academicismo fueron cómplices secretos del atraso económico y político; con la misma vehemencia con que esos paladines de la ortografía defendían las normas afirmaban por igual los valores tradicionales. Convirtieron la gramática y la métrica del verso en prolongaciones de la teología. Así eludían el riesgo de las transformaciones. Tarde comprendimos que lo que nuestros juristas, usualmente vestidos de chaleco y corbatín, y nuestros puntuales censores ocultaban bajo el ropaje hierático del “respeto” era sólo un sistema de simulación para preservar privilegios feudales y, en últimas, una sola realidad: el hambre, situación ya puesta de relieve por Silva en su poema “El mal del siglo”.

Luis Carlos López, apodado “El Tuerto” (1879–1950), poeta cartagenero, mostró desde sus imágenes burlescas el perfil provinciano de Colombia. El Tuerto, que no lo era para la poesía y que en realidad sólo padecía de estrabismo, escribía versos cuya modulación escamoteaba una tradición medievalizante, anclada en el purismo en todos los órdenes. El realismo burlesco de Luis Carlos López contribuyó a modificar en algo la percepción que teníamos de nosotros mismos. Sus caricaturas en verso y sus esquelas líricas alegraron nuestras lecturas y nos enseñaron que la travesura también podía ser objeto de la poesía, en un país serio hasta la cursilería, trascendental hasta el fastidio, cuando no entregado al patetismo de la lamentación. Significa que una zona de nuestra personalidad se salvaba y, como si se tratara de una resonancia gogoliana, la risa podía producirse en medio de las lágrimas.

La poesía de “El Tuerto” López acompañó la irreverencia de Silva, de León de Greiff, de Luis Vidales. Estos dos últimos hicieron su aparición alrededor de la revis-

ta *Los Nuevos*, que empezó a publicarse quincenalmente en 1925 y de la que tomaron su nombre generacional. Los poetas de este movimiento se alejaron tanto en lo lírico como en lo ideológico de los centenaristas del año diez, al introducir una línea que impregnó con su espíritu nuestra escritura a lo largo del siglo: la poesía como autocrítica, como interrogación sobre las debilidades y los vacíos individuales. “Los Nuevos” se atrevieron a hablar de *cambio*, sin llegar a practicarlo, y sería la generación de *Mito* la que animaría en la práctica este proceso. Luis Vidales introdujo cierto espíritu vanguardista en su célebre libro de ruptura *Suenan timbres*, publicado en 1926 e inspirado en parte en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Greguerías, es decir, brevedad, humor, juego, aptitud de sorpresa, irreverencia y sencillez. Y es León de Greiff (1895–1976), a nuestro parecer, el poeta colombiano del siglo XX que, después de Silva, exhibe la obra válida más amplia, más diversa, que más arriesga y que con su humor y su acento críticos contribuyó al ingreso de nuestra poesía en la modernidad. Su poesía asimila y condensa espectacularmente influencias que van desde los juglares, pasando por el Renacimiento, el neoclasicismo, el barroco, el romanticismo y el modernismo hasta aproximarnos al espíritu de la vanguardia. Se dice que modernismo y vanguardia son incompatibles y, sin embargo, De Greiff es a la vez prolongación de cierto espíritu del modernismo y apertura hacia un acento de vanguardia —una vanguardia muy personal— en Colombia.

Los múltiples seudónimos que usó De Greiff nos sugieren las inmensas variaciones de su estilo y de su actitud lírica, poblada de ironías, travesuras, juegos verbales y rebuscamientos que se insinúan en esas identidades pasajeras que él se fabricó. Por ello se llamó efímeramente Beremundo el Lelo, Hárald el Oscuro, Sergio Stepansky, Lope de Aguinaga, Diego de Estúñiga, Leo le Gris, Gaspar von der Nacht, Abdenagodonosor el Tartajoso, Pantonto Bandullo y otros más. El poeta descendía por vía paterna de suecos y por vía materna de alemanes. Nació en el departamento de Antioquia, donde pretendieron ignorarlo, ya por su nombre y su aire extranjeros, que suscitaban desconfianza, ya por el temor que, en un medio puritano, causaba su osadía de bohemio y de inconforme político, ya por su rebuscada dicción poética ajena al facilismo que exige la multitud. Leerlo nos hacía sentir ignorantes. Es verdad también que en De Greiff hay un exceso, sin duda consciente, que nos abrumba con sus repeticiones y su sobreabundancia de registros, lo cual acaso lo inscriba también en el neobarroco del desperdicio y derive del temor al vacío.

León de Greiff ha sido un poeta popular, no en la memoria del hombre común pero sí entre los aficionados a la poesía, a quienes sedujo con su música y sus peripecias

verbales. Se dice que los versos de este feroz aficionado a la música y al ajedrez podrían interpretarse al piano. La complejidad de su obra no ha sido óbice para que los adictos greiffianos memoricen puntualmente versos y poemas suyos. El poeta, como un seguro juglar, se paseaba por el centro de Bogotá con los zapatos sin lustrar y los bolsillos rebosantes de golosinas que consumía hiriendo el decoro callejero de la capital.

La generación de “Los Nuevos” inició una tradición distinta, la tradición de la irreverencia, palpable en los poemas de acento iconoclasta de Luis Vidales y del mismo León de Greiff. Con su inconformidad política y su propensión al humor y a la crítica, sin duda bocetearon ellos o sugirieron, en un principio, la desprovincialización intelectual y cultural del país que, más tarde, durante los años cuarenta y cincuenta —como ya lo insinuamos— la generación de *Mito* afirmarían con el sentido de la ruina. Este proceso fue animado, asimismo, por Jorge Zalamea, ponderado ensayista y reconocido traductor de Saint-John Perse. En poemas como “Villa de La Candelaria”, De Greiff satiriza tácitamente su región —Antioquia— y con ello al país puritano y supersticioso que, no habiendo conquistado una religiosidad madura, se quedó en el oscurantismo medieval, sin llegar a la edad de la razón. Antioquia fue cantada con vehemencia en el siglo pasado por poetas de inmensa popularidad como Gregorio Gutiérrez González, sobre todo en su poema “Memoria del cultivo del maíz en Antioquia”, en el que, como señalaba Rafael Pombo, cuando decía “Patria” realmente quería significar “Antioquia”.

La modulación neobarroca que encontramos en De Greiff también está presente hoy en poetas como Philip Potdevin (1958), autor de rebuscado acento y quien ganó un premio nacional de novela con su libro *Metatrón*, especie de tratado de angelología puesto en narrativa y no exento de preocupaciones postmodernas, derivadas de la relativización de la identidad de sus personajes y de una fragmentación que recuerda el ejemplo propagado por *Rayuela*. La poesía de Potdevin evoca en algo el barroco gongorista cultivado por el poeta de la Colonia Hernando Domínguez Camargo (1606–1659). Lo mismo ocurre con Álvaro Miranda (1945), quien en sus modulaciones viene cercanamente de Jorge Zalamea, Álvaro Mutis y Manuel Scorza, y que por su rebuscamiento —en su actitud, no en su lenguaje— nos recuerda a aquel poeta colonial. No es extraño que Miranda, nacido frente al mar, se aficione a la extravagancia y al rebuscamiento: en parte le vienen del misterio que suele suscitar el mar con su inmensidad inescrutable.

En la primera mitad de este siglo alternaban en los cafés bogotanos tres generaciones líricas sucesivas: “Los Nuevos”, “Piedra y Cielo”, nacida en los años 30, y “Mito”.

Podríamos afirmar que “Los Nuevos” influyeron más sobre los integrantes de “Mito” que sobre la generación inmediatamente posterior de “Piedra y Cielo”. La inconformidad ideológica de Luis Vidales, León de Greiff y Jorge Zalamea influyó con distinta intensidad en “Mito”, no en “Piedra y Cielo”. Fernando Arbeláez, por ejemplo, estaba más cerca de Jorge Zalamea y de la empresa insubordinada de “Los Nuevos” que de “Piedra y Cielo”, como es legible en su obra y como explícitamente lo expresó en entrevistas.

¿Qué diferenciaría al grupo de “Piedra y Cielo” de aquellas dos generaciones, la anterior y la posterior? Sin duda que le interesaba más la poesía como escritura, como texto en el papel, que como cosmovisión y como compromiso con el mundo. Aquella generación, conformada por Tomás Vargas Osorio, Darío Samper, Arturo Camacho Ramírez, Jorge Rojas, Gerardo Valencia, Eduardo Carranza y Carlos Martín, propagó un tono neorromántico, de ancestro sobre todo hispánico, mientras la ulterior de “Mito” derivaría del romanticismo alemán, de la poesía simbolista y de voces aquí ignoradas y traducidas por Jorge Zalamea, Fernando Arbeláez y Hernando Valencia Goelkel. Pedro Gómez Valderrama fue, entre nosotros, uno de los primeros borgianos. Y fue en ese entorno generacional en el que surgió la revista *Mito* —animada por el poeta Jorge Gaitán Durán— que tuvieron resonancia continental los cuarenta y dos números publicados de 1955 a 1962 y trajeron al lector local influyentes voces universales de las letras y de la inteligencia, contribuyendo a desprovincializar el país desde un cosmopolitismo intelectual, abierto y receptivo, ajeno a toda capilla, que atemorizó a nuestros prevenidos retóricos y rígidos juristas. En cuanto a la lealtad al mundo hispánico por parte de “Piedra y Cielo”, debería tenerse en cuenta que era otra manera de estar cerca de la religión y un tácito modo de alejarse de lecturas infernales como las venidas de los poetas malditos o del “depravado” Lord Byron, por ejemplo.

Conviene señalar que Pablo Neruda ejerció cierta influencia en el grupo de “Piedra y Cielo”, sobre todo en Eduardo Carranza y en Jorge Rojas —también en Álvaro Mutis es legible la huella de Neruda y en la vistosa y seductora modulación de Aurelio Arturo—. Curiosamente, el mejor Carranza no es el que hace honor a su piedracielismo de estirpe ibérica, aquél del “Soneto a Teresa”, ni el de los ritmos arrulladores que tanto enfatizan en lo subjetivo y en la fragancia de las flores, sino aquél de última hora, el autor de “Epístola mortal”, el que renuncia a la ligereza piedracielista e ingresa involuntariamente en un espacio lírico, el de la destrucción, más propio de la ulterior generación de “Mito”. El Carranza válido es, pues, éste, que rebasa la dicción etérea, que “traiciona” a su grupo cediendo a la influencia de sus “discípulos”.

Antes se había creído que Carranza era, en Colombia, el más eficaz autor de poesía amorosa. Ahora el tiempo comienza a dar su veredicto: en la reciente antología universal de lírica amorosa que bajo el título *Vengo a golpear a tu puerta* (Medellín, 1997) publicó Juan Manuel Roca, ya no aparece aquel poeta piedracielista. La razón es clara: la poesía de Carranza, dueña de emociones elegantes, idealiza a la mujer, en un tiempo en que ella ya se ha materializado, adquiriendo una vitalidad propia. Las mujeres aéreas quedaron atrás con el Romanticismo.

Aurelio Arturo (1906–1974), atento lector de Ezra Pound y de los líricos ingleses, a algunos de los cuales tradujo, es uno de los poetas que ha ejercido con energía seductora la concisión lírica y quien más ha influido en la escritura de las nuevas generaciones. No es exagerado afirmar que Arturo, él solo, ha logrado una resonancia mayor —entendida ésta como la capacidad de ejercer una dinámica renovadora— que la generación entera de “Piedra y Cielo”. La discreción personal del poeta y su dicción poblada de hondo silencio han sido una manera de alejarse del ruido ambiente, de la vocinglería política. Así debe entenderse el silencio lírico arturiano, no como una fuga o una evasión, sino como una singular manera del encuentro con una subjetividad altamente sensibilizada por las potencias del espíritu, en este caso representadas en los sentidos: el tacto y su respiración arrulladora; el oído en su enérgico ritmo y en sus músicas matizadas por diversos registros; el olfato en la fragancia vegetal, en el olor del paisaje; la mirada, que le permite poner un pie en un valle hechizado y avizorar una centella en el ojo del caballo, y el gusto con que muerde y saborea la naturaleza como una fruta madura. Aurelio Arturo, ocasionalmente situado por los críticos dentro del grupo de “Piedra y Cielo”, es, en verdad, una voz insular, cuya soberanía lírica resulta difícil de ubicar en colectividad lírica alguna. Con su solitario libro *Morada al sur*, Arturo nos dio para siempre una lección de sobriedad expresiva y de lucidez mágica.

En el marco de la generación de *Mito*, Jorge Gaitán Durán, liberal de vocación rebelde, temperamento crítico y acento solidario, terco e insobornable animador de iniciativas culturales, llamó la atención en los años cincuenta sobre lecturas renovadoras y de un acento subversivo: el Marqués de Sade, los surrealistas, Sartre, el cruce entre Marx y Freud, la poesía como cosmovisión transformadora. La poesía de motivos urbanos estuvo representada, en orden cronológico, sobre todo en tres nombres: Luis Vidales, Rogelio Echavarría y Mario Rivero. Estos poetas han influido de algún modo en las nuevas generaciones. Y no cabe duda de que, desde *Mito*, en Colombia ha quedado atrás la concepción del poeta romántico como sacerdote, como

emisario del éxtasis o de las alturas. Mario Rivero (1935) —lo mismo que Aurelio Arturo— constituye, tanto por la originalidad de su obra como por su muy personal independencia, una voz insular. Las preferencias líricas esenciales de Rivero han sido los trovadores medievales, Baudelaire, Whitman, Antonio Machado, Eliot, Pound, Sandburg y Mao Tse-Tung.

El “Nadaísmo” —generación surgida en 1958— mostró, como “Piedra y Cielo”, una pasión por aprovechar los medios de comunicación para dar a conocer a sus representantes y propagar sus escritos, aunque las propuestas fueran muy distintas. El “Nadaísmo” repudió la tradición lírica colombiana y renegó de todo lo que de lejos oliera a purismo: su delirio radicó en la práctica del escándalo y del desplante; fue más resonante en lo social que en lo literario, con su propuesta desacralizadora, que seguía en algo, y de manera involuntaria, el ideal de “Los Nuevos”: esa irreverencia que De Greiff había condensado en uno de sus versos escépticos y de un nihilismo amenazador: “Todo no vale nada si el resto vale menos”. La destrucción que el “Nadaísmo” proclamaba ya estaba en páginas perdurables de la generación de “Mito” y en la actitud personal de Barba-Jacob, quien eligió la depravación como ética. Y afirmamos que el “Nadaísmo” fue más resonante en lo social que en lo literario porque es difícil encontrar poemas suyos que el lector quisiera memorizar. Debe reconocerse, sí, en su fundador Gonzalo Arango, su agudeza periodística y su punzante humor negro, así como la importancia de la obra escrita por Jaime Jaramillo Escobar (1932), quien rebasó su propio movimiento, el nadaísta, para conectarse con la tradición poética colombiana y extraer frutos de ella. El volumen colectivo *Trece poetas nadaístas* (Medellín, 1963) recoge páginas de los autores que protagonizaban aquel grupo naciente. En esa especie de antología no hay presencias femeninas. La poesía nadaísta nació vaciada de identidad, pues al renunciar a toda tradición careció desde el comienzo de un apoyo esencial que la sustentara. Tendieron sus miembros a confundir la crítica con el ultraje y el humor con el chiste, confusión venida en parte de su provincianismo. Nacidos en la provincia, los nadaístas hicieron su mayor despliegue en Bogotá. Comenzaron empuñando una rebeldía con nombre de revolución y terminaron absorbidos por el medio y al servicio de la prensa oficial. Utilizaron la estridencia como método de conquista de una audiencia, con lo cual copiaban e imitaban los recursos del clientelismo político, que tanto éxito ha tenido en Colombia y tan deplorables resultados nos ha legado.

La propuesta que me he permitido suscribir en un prólogo a la lírica colombiana, recientemente aparecido, radica en afirmar que el hilo común que une a la poesía nacional, desde su nacimiento en la época colonial hasta hoy, es el idilio con el lenguaje.

A propósito de aquel verso que Guillermo Valencia escribió a comienzos de siglo, tan malinterpretado y que constituye toda una poética: “sacrificar un mundo para pulir un verso”, ya tomada la suficiente distancia, podemos entender que esas palabras rebasaban de lejos la mera defensa de las arquitecturas parnasianas. Nos sugería que todas las potencias del espíritu, la personalidad entera, deben estar comprometidas en la creación artística; nos sugería que la poesía no es sólo escritura, es también una manera de vivir. Es decir que, como si siguiera el llamado de Hölderlin y de ciertos presupuestos del surrealismo, no pueden separarse creación y vida, experiencia y conciencia, representación y empuje vital.

Colombia ha sido un país acusado de fabricar poetas con celeridad industrial, lo cual implicaría no sólo que somos dueños de una común visión sentimental, sino que polucionamos el ambiente con excesos verbales. Salvo contadas excepciones, en Colombia la concisión se ha convertido en la pauta lírica dominante. Autores nacidos entre 1904 y 1928, como Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez, Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Rogelio Echavarría y Carlos Obregón, produjeron y han producido en su conjunto una obra poética tan breve como de significativa y justificada resonancia. Acaso la ubicua presencia lírica de Pablo Neruda y su exuberancia arrolladora indujeron a estos poetas a buscar un lenguaje ceñido y cauteloso. Con excepción de la obra de León de Greiff, la poesía colombiana esencial, en su conjunto, ha tendido a la brevedad, como siguiendo las enseñanzas de Edgar Allan Poe, en el sentido de que el laconismo facilita la consecución de una intensidad sostenida, mientras que la extensión propendería a disolverla. De ese modo nuestra poesía se ha inclinado, en su producción más significativa, a alejarse de su primer modelo y ejemplo: la adicción cuantitativa, los 113.600 versos que comprenden las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos (1522–1606), ese soldado y religioso andaluz que a fuerza de vivir y ahondar en estas tierras, a fuerza de contar las aventuras ocurridas en la empresa de Indias, se hizo neogranadino.

Otra característica que podemos advertir en la poesía colombiana del siglo XX es la tendencia a reflexionar sobre la creación poética desde el lenguaje, así como el cultivo de una imagen que detenga los posibles abusos del sentimiento. La inclinación a escribir poesía narrativa proviene en parte del ejemplo de De Greiff y de esa tendencia global de la línea latinoamericana a nutrirse de los autores narrativos y a buscar nuevas vías de expresión que se alejen de la antigua rigidez expresiva. (La poesía narrativa no es una novedad, lo saben los lectores de la *Biblia*). El acento contestatario

es también palpable en la poesía colombiana de nuestro siglo. Silva abre el camino. De manera ocasional está presente en “Anarkos” de Valencia. Y llega por mediación de autores como “El Tuerto” López, Vidales, Gaitán Durán, hasta las nuevas generaciones. Hoy encontramos el acento contestatario: ya de manera sostenida en Juan Manuel Roca (1946), ya como una inclinación que aparece en zonas de la creación —un caso entre otros— del recientemente fallecido Raúl Gómez Jattin (1945–1997), ya ocultamente y de manera más bien sugerida que expresada, por ejemplo, en el distanciamiento consciente de una realidad deleznable que mantiene Giovanni Quessep (1939), autor que recuerda el mejor piedracielismo, o ya en la búsqueda de una identidad desde el erotismo en Orietta Lozano.

La “Generación sin Nombre” surgió entre 1967 y 1970. En verdad era y es un grupo con nombre de generación, en el cual han figurado ocho poetas. Juan Gustavo Cobo Borda señala que más que un grupo es un movimiento. Y podría pensarse que se trata de una corriente de conciencia. Son autores posteriores al “Nadaísmo” y, a diferencia de la de éste, su poesía retoma la tradición nacional y se alimenta de ella, lo cual no es otra cosa que una manera de conectarse con lo universal. Una característica global de esta hornada lírica es la formación universitaria, y ha sido frecuente en casi todos sus miembros la dedicación a la cátedra, en un trabajo silencioso, que constituye por sí mismo un distanciamiento de la creación como espectáculo. Tal vez esta generación ha buscado, como lo quería Maurice Blanchot, descubrir en su escritura una soledad más esencial. La vinculación al oficio de la cátedra los aleja de la bohemia anárquica. Ni sometidos al sistema, ni seguidores del tremendismo nadaísta precedente, los ha definido, más bien, una terca independencia —que es, desde luego, una manera de la inconformidad— y una lealtad abierta y receptiva a los múltiples problemas e interrogantes de la cultura. Animó esta generación la cercana presencia de los poetas y escritores Fernando Charry Lara, Héctor Rojas Herazo, Aurelio Arturo, Danilo Cruz Vélez y David Mejía Velilla.

Han figurado originalmente en la “Generación sin Nombre”: Giovanni Quessep (1939), Elkin Restrepo (1942), Jaime García Maffla (1944), Henry Luque Muñoz (1944), Álvaro Miranda (1945), Augusto Pinilla (1946), José Luis Díaz-Granados (1946), Darío Jaramillo Agudelo (1947) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948). Con excepción de David Bonells Rovira —quien inicialmente fue vinculado al grupo—, todos los miembros de la “Generación sin Nombre” han demostrado una lealtad sostenida a la creación lírica. Los poemas de este grupo aparecieron en la revista argentina *Cormorán y Delfín*, en 1969, y luego en el volumen *Antología de una Generación sin*

Nombre, editado en España, en la Colección Adonais (Ed. Rialp, 1970). De aquellos ocho autores, cuatro han publicado novela, cinco han ejercido la crítica —además de la poesía— y se han aproximado al ensayo, seis han ejercido el periodismo cultural. Tenemos, así, una función múltiple de la poesía que se desdobra en distintos frentes. El cultivo del ensayo, promovido por la generación de *Mito*, reaparece en narradores y poetas surgidos en los años 60 y 70. Por entonces, algunos escritores optaron por el exilio para propiciar una necesaria independencia creadora y alejarse de un entorno empobrecido sobre todo por la amañada alternancia de los partidos tradicionales en el poder, en lo que se llamó pomposamente el Frente Nacional.

Pero la “Generación sin Nombre” ocupa sólo una parte de la producción lírica surgida hacia los años 70 en Colombia. Otros autores de muy diversa entonación han tenido resonancia significativa, como es el caso de Miguel Méndez Camacho (1942), Raúl Gómez Jattin, Luis Aguilera (1945), María Mercedes Carranza (1945), Harold Alvarado Tenorio (1945), Juan Manuel Roca (1946), Álvaro Rodríguez Torres (1948) y Ómar Ortiz (1950), entre otros que por extensión podríamos incluir, tentativamente, bajo aquella denominación de “Generación sin Nombre”, sobre todo por la coincidencia cronológica, por haber surgido bajo preocupaciones semejantes y por hallar en el aislamiento creador una forma del encuentro. En la nueva poesía colombiana —la surgida desde los años 70—, hay páginas poéticas que pueden alinearse sin rubor al lado de los mejores registros líricos actuales de América Latina. Recordemos el poema “Escrito en la espalda de un árbol”, de Méndez Camacho: “No recuerdo si el árbol / daba frutos o sombra / sólo sé que dio pájaros. / Que era el centro del patio / y de la infancia / que en la madera fácil tallé tu nombre encima / de un corazón partido. / Y no recuerdo más. / Tanto subió tu nombre con el árbol / que pudiste escapar / en la primera cosecha que dio pájaros”.

Otra característica de los poetas surgidos en los 70 es su terca independencia, actitud que puede leerse en una entrevista al poeta Juan Manuel Roca. A la pregunta “¿Qué lo une o lo separa de los restantes poetas de su generación?”, contestó: “No sabría lo que me reúne. Me separa casi todo. Tengo gran respeto por lo que realizan la gran mayoría de los poetas de mi generación, encuentro una búsqueda individual interesante que no los hace ver como una coral cantando la misma tonada”.

Diversos aspectos generales diferencian a aquella hornada y la siguiente, aparecida en los años 80 y 90 de este siglo: el uso del humor en la primera, a diferencia de la segunda, a la que con seguridad la inmediatez de la violencia nacional impide tomar distancia; el surgimiento en esta generación de voces femeninas significativas, como

las de Orietta Lozano, Luz Helena Cordero, Liana Mejía y Gloria María Posada; el acceso a oportunidades de publicación, mayores en esta última generación que en la primera, lo cual se explica, en parte, por el auge en los últimos años de los talleres literarios, por el surgimiento de nuevas revistas, por el patrocinio de institutos culturales, gobernaciones y alcaldías de la provincia, por la proliferación de eventos culturales, llámense encuentros poéticos, juegos florales o concursos tanto para jóvenes como para autores mayores. Ahora es menos difícil que un joven poeta logre publicar su libro, a diferencia de antes, cuando era de rigor que un autor cubriera de su bolsillo la primera edición, como fue común en mi generación y ha sido usual en América Latina.

El Instituto Colombiano de Cultura, que acaba de convertirse en Ministerio de Cultura, ha venido impulsando durante años los Premios Nacionales de Novela, Poesía y Ensayo, entre otros, y patrocina asimismo becas de creación y de investigación para autores nacientes y profesionales, con apoyos económicos significativos. Todos estos factores, unidos a la discusión sostenida en el aula universitaria, han fomentado el interés por la poesía y nos permiten entender mejor por qué a veces se agota el poemario de un autor, aunque las tiradas publicadas, como es habitual en el continente, oscilen apenas entre los quinientos y los dos mil ejemplares. Hay una mayor propagación poética en esa multiplicación fragmentaria que logran los cerca de quinientos mil ejemplares que publican dominicalmente cada uno de los suplementos literarios de los dos periódicos más importantes de la capital. En Colombia se editan anualmente cerca de cien títulos de poesía, pero, como ya lo sugería, sólo una mínima parte de ellos son escritos por poetas. La revista de poesía *Golpe de Dados* —raro caso en América Latina, que recuerda los ejemplos de la revista argentina *Sur* y del semanario uruguayo *Marcha*— cumple hoy veinticinco años de existencia, con ciento cincuenta números impresos. Diversas publicaciones que le dan protagonismo a la poesía se editan sostenidamente en Colombia: *Gaceta*, *Casa Silva*, *Ulrika*, *Prometeo*, *Común Presencia*, *Puesto de Combate*, *Luna Nueva*, *Número...*

Llegados a este punto, convendría señalar ciertos riesgos de la poesía colombiana actual. En otra parte me permití señalar que:

[...] existe ocasionalmente una actitud verbal que se disfraza de contestataria: la escritura como fingimiento y como postura, no como ejercicio vocacional plenamente asumido. En este caso la 'protesta' es simulación desde la travesura y la trivialización del lenguaje, no refutación ni reflejo de la inconformidad. [Aquí] se trata de un juego de cartas marcadas, en que se apuesta a una burla oportunista, disfrazada de iro-

nía crítica, a un cuestionamiento sin ética, cultivado desde el vacío. En este marco se alinean, por supuesto, ciertos epígonos del “Nadaísmo”. La obsesión por figurar y desplazar, y el ansia compulsiva de propagar fastidio presiden esta modalidad, legible formalmente en una desleída y negligente escritura. Su finalidad no es, pues, artística, como ocurre con cualquier ingeniosidad de coyuntura.

Como, digo, estas limitaciones son ocasionales y, por fortuna, están lejos de caracterizar la poesía nacional. Está claro que hay un espacio abierto hacia la creación, sin una sujeción a modelos fijos. Semejante percepción móvil de la poesía ha cambiado, sin duda, la percepción de nosotros mismos, obligándonos a ser más receptivos al cambio y a buscar también la renovación en la comprensión creadora y transformadora de lo viejo.

En los recientes años ochenta han surgido autores de muy diversa entonación lírica: Piedad Bonnett (1951) encuentra elementos mágicos en el devenir cotidiano; Rómulo Bustos Aguirre (1954) se deja seducir por la naturaleza, por pájaros, ríos y árboles de Colombia, como siguiendo la línea hechizada de Aurelio Arturo; William Ospina (1954) es adicto a la adjetivación borgiana y a veces sigue miméticamente al autor argentino, mientras abunda en las referencias culturales; Orietta Lozano (1956) cultiva una modulación frecuentada por el erotismo y en sus páginas resuena la poeta argentina Alejandra Pizarnik, cuya sólida voz, impregnada de las lecciones del surrealismo, ha dejado una intensa huella en la nueva poesía colombiana, sobre todo en la escrita por mujeres. (No es casual que ella le hubiera dedicado un poema al colombiano Jorge Gaitán Durán: ambos entendieron el erotismo como una visión de mundo). Un poema de Luz Helena Cordero, “Él”, nos ilustra sobre la conciencia crítica que ha tomado la mujer en Colombia por medio de la poesía: “Él ganó todas las batallas. / Su pelea fue cuerpo a cuerpo / con armaduras y sin ellas / se armó con flechas / pudo crear espadas / hizo alianzas con el veneno / logró esculpir el fuego / desnudó el alma de los químicos / supo afilar las palabras / y blandir los libros. / Él murió tantas veces / y fue vencedor muchas más / peleó tanto y viene tan cansado. / Él ganó todas las batallas / menos una, / menos una con cara de mujer”.

Si quisiéramos indagar influencias o preferencias argentinas en la poesía colombiana tendríamos que remitirnos a Fernando Charry Lara (1920), poeta y crítico que ha animado con su ejemplo a las nuevas generaciones, y a Giovanni Quessep (1939) —pues en estos dos autores la adjetivación y el sistema de imágenes recuerdan a Borges—, así como a Elkin Restrepo (1942) —adicto a lecturas cortazarianas—. Aun-

que no nos ocupamos aquí de la narrativa colombiana, conviene mencionar a autores argentinos que han sido leídos con fervor por narradores nuestros: desde Macedonio Fernández, pasando, otra vez, por Borges —atentamente seguido y memorizado por narradores y poetas nuestros—, Adolfo Bioy Casares, el inevitable Julio Cortázar y Ernesto Sábato, por supuesto, hasta Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Héctor Bianciotti y Mempo Giardinelli. Es útil recordar que mi generación es deudora de un volumen revelador: la *Antología de la poesía surrealista* (1961), del argentino Aldo Pellegrini, un libro que nos abrió para siempre una puerta. No sobra mencionar que la lectura de autores como Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo, Alberto Girri, Enrique Molina, Roberto Juarroz, Juan Gelman y Olga Orozco, entre otros, ha sido indispensable. En poetas argentinos más recientes hemos seguido, sobre todo, la poesía de Jorge Boccanera, Paulina Vinderman y Manuel Ruano. Y algún poemario de Adrián Desiderato. No es casual que el espíritu del tango haya influido en Mario Rivero (oriundo de Medellín, ciudad donde murió el célebre Carlos Gardel), quien en los años 50 vivió un tiempo en la Argentina. También por aquel entonces Fernando Arbeláez viajó y se radicó en este país.

Entre los poetas aparecidos en los años 90, que podríamos identificar, por ahora, con el nombre de “Generación de Fin de Siglo”, hay presencias que han comenzado dando tempranas señas de un lenguaje personal y de una adhesión a la tradición literaria colombiana. Entre ellos menciono a Sandra Uribe (1972) y a Federico Díaz-Granados (1974), autor del volumen *Oscuro es el canto de la lluvia* (1997), antología de su naciente generación, que reúne a diecisiete nombres de distintas regiones del país. Menciono, asimismo, a Eva del Pilar Durán (1976) y a Álvaro Pérez Sastre (1978) —no incluido en la citada antología—. Un par de ejemplos nos permiten apreciar ya la economía verbal, ya la propensión a la síntesis, ya el énfasis en el cuerpo, ya la fría y eficaz travesura irónica. Durán escribió en “Mi vida”: “Mi vida / es un espacio compacto / entre dos orgasmos, / el orgasmo es un puente de luz / entre dos ciudades de fuego”. Y Pérez Sastre, autor tan ignorado como original, nacido en Cali y estudiante de comunicación social, nos dice en “Enlatado”: “Y al destapar la lata / vi aquella cabeza de / pescado que ahogada / en sus propias / lágrimas me sonreía”. En su sinceridad rotunda y en la sugestividad de sus tensiones, páginas como las de los autores que mencionamos nos inducen a pensar que en la lírica colombiana de última hora hay indicios firmes de modernidad que al menos en esas propuestas iniciales no se han dejado sobornar por las propensiones menos eficaces de la posmodernidad: la dejadez, la fragmentación enajenada, la banalización, la renuncia a toda crítica, el recha-

zo desde el vacío, el facilismo retórico, la renuncia gratuita de la historia, el cinismo militante y la indiferencia hacia el futuro.

Pero nos falta consagrar una palabra a las antologías. Si el volumen *Panorama de la nueva poesía colombiana*, que publicó Fernando Arbeláez en 1964, reunía a cerca de cuarenta y ocho autores del siglo XX —empezaba con León de Greiff y culminaba con Alejandro Obregón, un consagrado pintor que entonces se doblaba de poeta—, en las últimas décadas las antologías nuestras tienden a ser más amplias, comoquiera que han surgido nuevos nombres. Y en este contexto convendría matizar. La *Antología crítica de la poesía colombiana (1874–1974)*, de Andrés Holguín, es tan ambiciosa en la cantidad de autores seleccionados como limitada en sus análisis. Más que una antología crítica se trata de un censo lírico con comentarios de paso. Una obra rigurosa por sus revelaciones críticas como por la elección estricta de poemas es *Poesía y poetas colombianos* (1985), realizada por Fernando Charry Lara, uno de los poetas vivos más importantes del país. En 1991 apareció la iconografía de poetas nacionales *El poeta y su sombra* (Bogotá, El Navegante), ejecutada por Ernesto Franco Rugeles y Henry Luque Muñoz, que procuró interpretar con el retrato fotográfico la obra y la personalidad de cada uno de los autores que incluye. La antología crítica *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* (México, Verdehalago, 1996), realizada por quien esto escribe, reúne a ciento veintitrés autores: veinticinco en el capítulo antológico —es decir, los autores consagrados— y noventa y ocho en el apartado destinado al panorama —es decir, a la obra en marcha—. Conviene destacar la selección en dos tomos *Antología de la poesía colombiana*, publicada este año en la Biblioteca Familiar Presidencia de la República y cuyos compiladores son Fernando Charry Lara y Rogelio Echavarría. Y con ese mismo título aparecerá en breve la editada por el Ministerio de Cultura y El Áncora editores, a cargo de Rogelio Echavarría. Su balance contendrá muestras poéticas de alrededor de trescientos nombres, desde los orígenes de la lírica colombiana hasta autores nacidos en los años 70**.

Hasta aquí me he propuesto bocetear el mapa de la poesía colombiana del siglo XX, el mapa de un país que en los últimos tiempos ha cosechado internacionalmente

** La siguiente experiencia refuta el supuesto de que en Colombia la poesía no se vende: a la hora de entregar para su publicación el presente texto, destacamos la evidencia de que el título en mención, publicado en voluminoso tomo de 689 páginas por el Ministerio de Cultura y El Áncora Editores a finales de 1997, se convirtió de inmediato en el más vendido del año en el país. Y su segunda edición acaba de aparecer en marzo de 1998.

un prestigio muy matizado. Las nuevas generaciones han recibido una Colombia que hoy rodea los cuarenta millones de habitantes.

Colombia, el país de las frutas, de la curuba y la guanábana, de las uchucas, del icaco y de la granadilla, del níspero y de la pomarrosa, de la feijoa y la chirimoya, el país donde todavía hay ríos como mares —algunos contaminados, por supuesto—, el país donde —como en el verso de Aurelio Arturo— “el verde es de todos los colores”, donde hay no menos de ocho ciudades que exceden el medio millón de habitantes —ciudades aquejadas desde luego por el desempleo—, donde hay montañas tan empinadas que los autos se fatigan y los trenes desaparecieron aquejados por el asma, donde hay dos océanos en los que se desperdicia el pescado, donde hay más de un millar de pueblos en los que no es raro encontrar nombres entre manieristas y de un barroco precolombino, como Cundinamarca, Fusagasugá, Facatativá, Ráquira, San Bernardo del Viento, Sandoná, Angelópolis, Simití, Titiribí, Vianí, Ubalá, Iza, Cucunubá, Chinauta y Somondoco, el país donde habita el sapo más venenoso del mundo y donde se encuentran la selva más húmeda y una de las mayores reservas ecológicas del planeta... Es probable que aquí todavía, como relató Colón al llegar a tierras de América, “las manadas de papagayos oscurezcan al sol”, aunque muchas de esas aves salgan camufladas para el comercio extranjero. En aeropuertos del país se han descubierto hoy tarántulas cautivas, adiestradas para el contrabando. Colombia existe aún a pesar de algunos de sus nacionales y de la explicable, mas no justificable, prevención extranjera. Colombia es capaz de producir una poesía tan fresca y eficaz como cuestionadora y esperanzada, en medio de sus pavores, sin duda como medio de supervivencia de la memoria, como mecanismo de defensa del alma colectiva y de refutación a la violencia, y como respuesta a la urgencia crítica de organizar el caos.