EVOLUCION DEL LENGUAJE POETICO EN COLOMBIA

Ponencia presentada al Simposio "Manifestaciones culturales de la sociedad colombiana contemporánea". Universidad Javeriana — Facultad de Filosofía y Letras. Noviembre de 1979.

Por Jaime García Maffla

Es propósito de la presente selección ilustrar, así sea en escasa medida, la evolución del lenguaje poético en Colombia. No se trata, en rigor, de una antología, con la escogencia de nombres y de obras sometida al gusto personal, o de una recopilación histórica que exigiría ser completa y estar acompañada de un eficiente aparato crítico. Más bien quisiera aproximarse a las sucesivas modalidades de la composición poética y su gravitación sobre el verso posterior, a las transformaciones de ese verso y de la estructura y sentido del poema, a la postura del poeta respecto del ideal de su obra.

Tiene esa evolución sus inicios hacia el atardecer de la Conquista, cuando el soldado y clérigo Juan de Castellanos (n. 1522), se empeñara, por los años finales de su vida, en la tarea de verter a los moldes del verso y en las rígidas octavas reales, su original relación en prosa acerca de la conquista y primera colonización de esta porción del nuevo mundo. La composición, que su autor titulara *Elegías de varones ilustres de Indias* nació al contacto con el poema que en el sur del continente escribiera Alonso de Ercilla, envuelto por la atmósfera renacentista, con sus preceptos e ideal. Castellanos, en lo que quiso ser una epopeya, se hizo eco de ellos, tal vez por su afán de actualidad y aspiración de una composición ceñida, gracias a lo cual el final valor de su poema vendría a residir en el tipo de verso que acogiera, que lo fué el novedoso endecasílabo de esencia italiana, recientemente transvasado a nuestro idioma y que, para aquellas fechas, contrariaba los hábitos y el prestigio de la versificación en octosílabos y en versos menores, del romance y la canción tradicionales, no importa que su aspiración a una epopeya resultara fallida y llegue hasta nosotros tan sólo como texto de historia.

Tras este comienzo así fijado, el primer hito auténtico de la postura del creador delante de su obra poética, habría de dejarlo para nosotros don Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), con el que quedara inconcluso *San Ignacio de Loyola, poema heroico*, obra que forma parte principal de un más amplio y resonante movimiento de la poesía de España e Hispanoaméri-

ca, el Barroco, de raíz gongorista. Para el poema el motivo es trivial, la vida del santo, motivo que pronto fué en su autor rebasado por la ambición y exigencia de la composición y el imperio de las figuras del lenguaje. Es y fué su universo el de las posibilidades de las palabras, aún con exclusión de su propia necesidad expresiva, la edificación de un cosmos verbal, tras los deleznableos cimientos de la anécdota, valiéndose, cierto es, estrictamente de los recursos de su escuela, con su esbelta retórica, que en nada aminoran la pureza de su intención, y autonomía de su invención o de su creación, sino, antes bien, habrían de convertirse en exigencia para su maestría y frialdad, pues en él la adaptación de un sistema de versificación fué respuesta y adopción de una actitud vital y poética. Su empeño primordial estuvo puesto en el lenguaje del poema y del verso, en cuanto a su posibilidad de ser entes independientes de la naturaleza, en su extrañeza de melodía, complicación y significación u obscuridad, que resultan al fin en transparencia de un contenido espiritual, tras modificaciones, transposiciones e intensificaciones de la línea natural de la lengua, no con la idea de plasmar una emoción sino con la voluntad de crearla.

En la destreza y manos de Hernando Domínguez Camargo, el lenguaje poético nace para nosotros con la originalidad y plenitud de un fruto. Y sería por ello urgente anotar aquí que ese nacimiento se produce en un ámbito que no ha delimitado aún tan estrictamente (o no se ha aún constreñido, aunque fuera claustral) sus fronteras nacionales, entre las cuales le fuera preciso darse o de las cuales contrastar, y es por esto de peculiar relieve el parentesco que su invención y ejecución le otorgan con el signo poético todo de su lengua y su época. Contribuyó don Hernando con su verso a la elevación, elaboración o plasmación de una atmósfera que, con el correr de los años, habría de revelarse como definidora del suceder hispanoamericano y de su íntimo ser. Precisamente, y para el efecto inmediato de estas páginas, no es en vano recordar la debilidad de la idea de una poesía nacional, acepción que en el caso de Hispanoamérica pierde más que en ninguno otro su valor o significación. Así, el poema de Domínguez Camargo queda como paradigma de la postura del poeta, por su aliento y estructura, por su soberanía y firmeza, conjunción de sabiduría y sensibilidad, de sentimiento y de conocimiento.

Aunque en órbita menor, es igualmente de mencionar el influjo de otro poeta colonial privilegiado, la Madre Francisca Josefa de Castillo y Guevara (1671-1742). La proporción principal de su obra se dió en prosa, la que hacen sus *Afectos espirituales*, pero algunos de ellos, y a intervalos, se dan en la figura del verso, de corte tradicional en heptasílabos, adecuado para la vaguedad de la expresión de la experiencia mística, que trae a tema la seguridad de la ineficacia del lenguaje. Es el suyo un verso que aún vive por su limpidez y perfección impares, cuando, por ejemplo, nos dice:

El habla delicada
del amante que estimo,
miel y leche destila
entre rosas y lirios.

Su melíflua palabra
corta como rocío
y con ella florece
el corazón marchito.

hay una tal condensación de pureza y de experiencia, de naturalidad en el movimiento del verso y la autonomía de la estrofa, de ascetismo en el ritmo y de justificación de la gracia, que bien podrían ser anticipación de la verdad humana que en el siglo veinte resulta en urgencia y reclamo por una expresión directa de la sensibilidad, convirtiendo en desnudez la suma de los recursos verbales, por la correspondencia entre la dicción poética y la necesidad de expresión.

Luego de los siglos XVI y XVII, de igualable riqueza por sus voces aisladas o por el clima que en ellas cristalizara, se suceden años vacíos en la expresión poética, los del final de la Colonia y auge de las luchas contra ella, cuya gesta no fuera cantada, hasta el advenimiento del movimiento romántico, que no abandona entre nosotros su savia tradicional pues sus hombres, como en el resto de Hispanoamérica, son hombres de formación clásica, y cuya atmósfera, en lo que al verso respecta, es la del sentimiento y la dicción convencionales, aún de corte escolar y rígido, mantenida por estrechez o debilidad hasta el advenimiento y floración del movimiento modernista. Cumplir con el dogma vital y por derivación poético, parecería haber sido la consigna, en obras que se suceden por el hábito y alimentadas, en el mejor de los casos, por la vida privada o iluminadas por la estrella familiar y terrígena, local en fin de cuentas, al calor de unos afectos o de unos ideales, o bajo el signo de una visión universal y cósmica, hecha de gestos trascendentes o que quisieran serlo, y que en nuestro presente son nada más mirados por la erudición académica. Pero es el inicio en Colombia de una cuota de romanticismo que sí habría de cumplirse en órdenes distintos de la creación y de la vida, aunque no en los del lenguaje poético, que para esas fechas y hasta entrado el siglo veinte, salvados los casos siempre excepcionales y de mayor gravitación, habría de quedar al margen de la evolución de la visión y la dicción en el ámbito continental, precisamente por estar en su proporción mayor, fijado por "rimadores tradicionales y académicos, de directa descendencia peninsular".

El ciclo romántico está señalado para nosotros por la obra de tres o cuatro talentos de órbita de excepción, que inclinaron invariablemente con su quehacer la balanza del lado de la persona del poeta. De entre ellos, el primero en razón de la cronología es José Eusebio Caro (1817-1857), poeta de producción exigente y moderada, que se inclinó, además y en la que tal vez resulte como su cara más valiosa, hacia la expresión de la intimidad espiritual y hogareña, sin florecer enteramente en su verso sereno y por el lastre de las convenciones retóricas al uso; ello, como queda dicho, en el anhelo suyo de fijación del instante vivido, que en la tradición lírica de Colombia ha labrado las más ricas vetas. La riqueza posible de Caro estaría en la meditación sobre ese instante, en el cultivo de una atmósfera y de un lugar, que él tomara como los de una época, y en la composición serena y

lúcida, lastrada por su respeto y adhesión a la cultura heredada y las convenciones recibidas, de la casa y el púlpito o la escuela. El ritmo de su verso es lento y decantado, de lentitud que llega hasta la monotonía, rasgo que los comentadores por profesión de la literatura colombiana han calificado de ausencia de oído o de intuiciones formales, siendo, por el contrario, éste su gesto espiritual más auténtico. Caro llega a anticipar, lo que está lejos de ocurrir con los otros románticos, incluido Rafael Pombo, sistemas estróficos y de composición que posteriormente desarrollaría el movimiento modernista, como en el caso de su célebre poesía "Estar contigo", que predice las músicas de Rubén Darío o de Gabriela Mistral, y que dice:

*Oh, ya de orgullo estoy cansado,
y estoy cansado de razón;
déjame al fin que hable a tu lado
cual habla solo el corazón.*

*No te hablaré de grandes cosas;
quiero más bien verte y callar,
no contar las oras idiosas,
y reír oyéndote hablar.*

en el moderno y difícil por reticente verso de nueve sílabas, ya clásico para esa escuela y siempre vivo.

En este ciclo romántico, está al lado de Caro y con mayor difusión, Rafael Pombo (1833-1912), de obra tal vez más vasta y varía, de ambición más lejana y cuyo signo fuera el de la fuerza de los vientos interiores, adoptados, claro es, por el ideario de su época, aunque ya para él estuvieran rebasadas las líneas del neoclasicismo (que no lo fué en propiedad, ni dejó en nuestro medio los frutos de pensamiento y actuación que dejara en otras latitudes de la misma Hispanoamérica), y para él, ya en buena medida las fronteras de nacionalidad y lengua. Sorprende en este caso a una primera ojeada la amplitud temática de su obra y en contraste con ella, la escasa o ninguna variedad en los esquemas de la comprensión, aún la rigidez de su lenguaje, que por convencional se encadena y reduce, pareciendo casi que el poema, gracias precisamente a los ritmos tradicionales y a los vocablos fijos, le estuviera dado de antemano. Aunque en los años, el ejercicio suyo de la poesía fuera muy largo, no llegó a quebrantar los moldes de la dicción, y por lo mismo los de un cierto pensamiento y emoción, condición por la cual, aunque siempre admirado, aparezca tan ajeno a nuestra sensibilidad. Quedaría y es así, como más fresca su figura en las fábulas destinadas a la infancia, que llegaran a él en otra vena de nuestra poesía, por voces que nacieron al tiempo con los momentos de las luchas de separación; cuentos y escenas, cuadros y figuras cultivadas con amor entrañable por buena parte de nuestra versificación de entonces y de siempre, y que tal vez por esa raigambre de ingenuidad sigan viviendo en la memoria popular.

Quiso Rafael Pombo que en su sensibilidad encontraran resonancia los motivos y temas consagrados como poéticos o elevados a tal categoría, e

igualmente quiso que fueran suyas las tonalidades todas del alma romántica, que en la geografía hispanoamericana derivó con mayor naturalidad hacia la terrígena antes que a la preocupación metafísica, hacia la cual quiso inclinarse Pombo, como de mayor valor, cayendo con ello en la solemnidad y el artificio del arrebató o del asombro. Sin embargo, su verso está regido por una riquísima sensibilidad y, lo que sería más importante, por la necesidad; la continuidad de su obra le ha dado un notable relieve y significación, así como su estampa y carrera personales, acogidas alguna vez en triunfo por su sociedad. Fué auténtica su consagración, aunque en respaldo de ella no existiera una real intuición de las fuerzas naturales del poema, sino más bien del fuego que justifica y decora al poeta.

Estuvo Pombo inmerso en la autoridad de la lengua, como otros poetas con quienes conviviera, de ellos, por ejemplo Diego Fallón (1834-1905), recordado, sobre todo, por una composición con el motivo de la luna, que se haría eco de una tradición de sobriedad y respeto, por ellos sostenida, en el marco de una dicción que se hace por la selección del vocablo, con miras a su justeza y eficacia o a la transparencia del mundo expresado, pero siempre en el fervor por los elementos culturales incorporados al poema, fervor que para aquella época está en contraste con aquel otro por las cosas de la tierra, y del cual serían ejemplares las obras del Epifanio Mejía (1834-1905), con sus entrañables cercanía y calor, fresca en su materia de vida y poesía al coleccionar los asuntos del existir bucólico, recio o reacio y estremecido, con la seguridad que otorgan las raíces, sin importarles permanencia o alarde literarios. Hilo del mismo ovillo es Gregorio Gutiérrez González (1826-1872), y su pauta de reacción contra un ordenamiento de la escala vital, no de arriba hacia abajo sino de abajo a arriba, y quien impusiera sobre las conveniencias de espíritu y de temas aceptados, su original y fuerte visión de la sensibilidad y de las relaciones del hombre con su medio o su mundo, por lo cual, dentro de los esquemas de historia literaria, sería él más auténticamente romántico que ningún otro.

El espíritu romántico tuvo su cumplimiento en una variedad de versos, algunos de ellos, y los que con mayor vivacidad permanecen, contruídos por gracia de la sencillez y de la ausencia de presión al plasmar los tópicos de la existencia diaria, que lo fuera rural, y signados todos ellos por la norma estilística de dos o tres tipos de poema, aunque en esto pudiera radicar la fuente de su vida. En el marco de este espíritu nació la obra de un poeta posterior en el tiempo, Julio Flórez (1867-1923), híbrido en sus versos y en su alma y por lo mismo una eclosión de fuerzas interiores, y que como un fantasma transita por la mansión en ruinas de un período que le diera a la vida espiritual de la nación la ilusión de ser autónoma. La obra de Flórez, aunque extemporánea o por lo mismo, comienza a ajercer peculiar sugestión sobre nuestro presente. La sinceridad y destello de su sensibilidad, activamente cultivada, de su presentimiento y su esperanza, volcados inmediatamente al verso, acaso con descuido si no con desconocimiento, cuando a su lado el lenguaje poético había ya emprendido el camino de una aventura que, ella sí, habría de darle su soberanía, a la voz y al espíritu, hacen de él una figura cuyo influjo en la postura e intención del trabajo poético reside

en el nacimiento mismo del poema, instante de elevación o aspiración al cual habrán de someterse los estratos todos del lenguaje. Pero, precisamente, en la plasmación del lenguaje del poema está la que en verdad es su debilidad acaso por irreflexión o confianza en su don, instancias que, no obstante, lo conservaron a salvo de una pasada tradición retórica.

Esa tradición fué el substrato espiritual de la composición poética hasta el advenimiento del movimiento modernista, hacia el cuarto final del siglo diecinueve, que transfiguraba e iluminara el cielo todo de Hispanoamérica y su lengua. Sus figuras iniciales y aún las cimeras, rescataron el ademán íntimo de Gustavo Adolfo Bécquer (desconocida, acaso, como en España misma, la lección de Rosaría de Castro). La transformación de la lengua, es decir de su universo espiritual, tuvo su cumplimiento en la savia encarnada por Rubén Darío, que irrigó el torrente todo, ramas y hojas de una fronda que aún nos cubre. En Colombia, los anticipos se hicieron en esa atmósfera de intimidad y de dicción becquerianas, con la condensación expresiva, como en el caso de los pocos poemas que dejara Joaquín González Camargo (1865—1886), y su atmósfera de entresueño, para quien estaban ya abiertas, no obstante no llegar a la realidad de la obra, las posibilidades de sugestión de una atmósfera creada por la sola curva melódica del lenguaje. Esas posibilidades habrían de cumplirse en la creación y el verso de José Asunción Silva (1865—1896). Su obra nace como planta exótica, tras un pasado de versificación cuyo acento estaba puesto en la adhesión a una tradición escolar, sustentada por los cánones del humanismo clásico, a cuyo ideal rindiera tributo el lenguaje y la sensibilidad poéticas hasta entrado el siglo XX. Sin embargo, más que de ruptura, es la de Silva una postura de revelación y de inauguración; por él, la ocupación del poeta deja de ser el canto de la vida o la muerte, la dicha o la desdicha, para ser creación y elaboración inmediata del poema, descubrimiento de sus fuerzas escondidas, atención al instante mismo de su nacimiento, en el cual están y estarán a partir de él en movimiento otras facultades creadoras como la fantasía y la visión; la emoción será así emoción del lenguaje del poema, atendiendo al ritmo de la frase antes que al del verso, al del período antes que al de la estrofa. Este estrato del lenguaje del poema viene con Silva a ser el único portador de la esencia de la poesía; por esto, en propiedad el poeta es el artífice de su verso, portador a su vez éste de vida nueva, no como arma de expresión sino como puerta al descubrimiento y vía del conocer.

No es extensa la obra de José Asunción Silva, y están los atributos de su experiencia y visión concentrados en unos pocos poemas, en los cuales, más allá del solo decir, importa la condición de las palabras como invocadoras y despertadoras de una zona de misterio, dejada y por esta virtud, de lado la exclusiva órbita de la significación. El hilo que une las palabras es el de la luz o de la oscuridad interiores, en la factura del poema como secuencia rítmica, la cual y por ello admite las combinaciones todas de los metros. Subsiste en él la idea del metro pero así transfigurada, o como posibilidad de transfiguración. Exige y con el rigor máximo, que el ritmo nazca en correspondencia directa con un estado de alma y represente el grado de cercanía o de desasimiento de ésta con el mundo. Por esto Silva en sus

poemas acentúa, por encima de los estratos de la palabra y del verso y tras establecerlos, la armonía total del período (y podemos decir que inaugura entre nosotros el concepto moderno del dibujo del poema), fuente única de la sugestión y de la magia, vehículo de la visión y vínculo del universo con ella.

Imaginamos como de una gestación lentísima los motivos que llevaron a Silva a aplicarse a su verso, a la poesía y a la investigación de sus diversos estratos, y formadas con mayor lentitud aún las exigencias de ésta sobre su sensibilidad. Su pensamiento poético lo llevó a la noción de autonomía del poema, como un ser diferente y nuevo dentro del orden natural o material, y de la emoción poética como algo que no es dado sino que es preciso configurar, abandonando el sentimiento como primera facultad creadora o motor del nacimiento del poema, para ir a una más fría ejecución, capaz de poner a su servicio la savia musical del lenguaje, que sobrepasa el contenido lógico. Pero su visión, así como no tuvo antecedentes, careció de continuadores inmediatos, pues es verdad conocida (aunque no deplorada) que el modernismo derivó entre nosotros hacia el marco de las formas ceñidas, clasificadas como parnasianas por la escuela francesa de su nombre, en cuyo marco se encuadra la obra del segundo de nuestros poetas modernistas, Guillermo Valencia (1873-1943), quien si bien está aparte de la intuición y maneras de J. A. Silva, aunque fuera tan abismal como él, hereda sí su postura en cuanto a la distancia y lucidez que deben mediar entre el creador y su creación y la estrecha unión que debería existir entre intención y ejecución. Quizás cumplió Valencia la aspiración de Silva, aunque con diferentes recursos expresivos, de hacer del poema un ente enteramente ajeno, vuelto sobre su creador, en esbeltez intocable.

Pero los movimientos literarios tienen vida, antes que nada, para crear un sitio adecuado a las fechas, de tan difícil elusión, porque sus límites interiores son en extremo débiles o se entrecruzan con una frecuencia tal que se convertiría en ley. Nos es posible hablar de una historia en sucesión y detrás de ella, de una actitud, porque, valga de ejemplo, el movimiento romántico va de unos años a otros pero somos hoy dueños de la idea del romanticismo más que los románticos, como sabemos que el concepto de modernidad estaba ya en la antigüedad, que está hoy con nosotros por moderna. Para traer al cuento dos ejemplos, Julio Flórez y Porfirio Barba Jacob son pertenencia más del movimiento romántico que del espíritu de los años asignados al modernismo, y el modernismo para nosotros no es moderno sino que retrocede y se hace clásico, de la misma manera que nuestro movimiento romántico es más cabalmente neoclásico y nuestro clasicismo de academia y escuela es a nuestros ojos romántico. Así, el movimiento modernista, que histórica y espiritualmente abre el aire y lugar hispanoamericanos, está casi infinitamente cruzado por todas las dimensiones anteriores del espíritu y del tiempo, del terruño y de la civilización. Un poeta como Hernando Domínguez Camargo es contemporáneo nuestro porque entra su postura en natural diálogo con la postura de nuestro presente. Sea aquí permitido transcribir unas líneas del poeta español Antonio Machado, en carta a un amigo suyo, y que, en referencia a su propia literatura nacional,

dicen: "La crítica está llena de supersticiones que se perpetúan por esa falta de curiosidad por lo espiritual, yo diría por falta de amor a las cosas del espíritu. Porque es el amor, y sobre todo la pasión, lo que crea la curiosidad. Dejamos que Menéndez Pelayo o Don Juan Valera, o Don Perico López nos evalúen nuestra literatura y descansamos en la autoridad de ellos por falta de amor a esas cosas; no acudimos a formar ideas propias porque no nos interesan ni apasionan. En cambio, los aficionados a los toros no se contentan con la opinión que les dan los revisteros, acuden a la plaza y luego discuten por milímetros la estocada del diestro H o X".

La lección de Guillermo Valencia definió el ámbito todo, por condensación y conciencia, del modernismo en Colombia; fué su verso, que sacrificó por saber relativa y contingente la vanidad de un mundo privado (no es en él, como quería quien atrás citábamos, el poeta alguien que habla por nosotros sino quien lo hace a pesar de nosotros), paradigma de la posición del poeta y de su misión delante de una esperanza vacua. Su virtud estuvo en la capacidad de dramatización del poema, llevando a él figuras ideales o una ideal distancia que es la misma de la creación o de su autonomía. La justeza y justicia de su don hacen que el sentimiento no interfiera en la dicción poética y sea la línea del verso una frontera al desboco del impulso vital. Impuso su pauta e intención a una estructura estilística, pero habría de ser ella la que predominara y definiera la porción nuestra del movimiento modernista, y cuya gravitación y figura siguieran hasta entrado el siglo veinte. Dos voces quisieron contrariarla, la de Porfirio Barba Jacob (1883—1942) y de Luis Carlos López (1885—1950), voces que más por acción se dieron por reacción, aunque la del primero conserve una magia más honda, y aunque haya últimamente imperado el segundo como asidero de un fervor local o de un ideario político hecho de sentimientos. Quiso Barba Jacob ampliar el espacio interior del poema como medio para dar una respuesta al mundo, con la imposición del ritmo de una interioridad que persiguiera por original y arbitrario, en un veletero afán de diferencia. Recogió algunas secuencias de versificación clásica, combinadas con el rompimiento de la dicción directa y emotiva que permitía en el poema la inclusión de giros novedosos, hechos de imaginación y dolor; intuyó la moderna diferencia de la persona del poeta y sus consecuentes justificaciones, para edificar un universo inclinado a su propiedad e interés, en el cual no le fuera posible al lector reconocerse sino en nombre de la excepcionalidad de la sensibilidad creadora. Más visible es, en cambio, en Luis Carlos López la gravitación de sus influjos literarios y la invención aristocrática de su desplante, poeta cuya obra vive por la exigencia de una anécdota personal o de una localidad, aunque su ideario e independencia nos queden como signo.

En general, el movimiento modernista derivó entre nosotros hacia la aspiración de gracia y de esbeltez en el gesto y la dicción poéticas, que con mayor relieve cristalizaron en las obras de Eduardo Castillo (1889-1938), Víctor M. Londoño (1876-1936) y Alberto Ángel Montoya (1903-1969), en quienes el ideal de la obra llegara ya a imponerse por sí solo y a imponer la actitud poética; lo mismo que en el caso de Ismael Enrique Arciniegas (1865—1938) y sus atisbos del valor del verso conversacional y directo,

antirretórico. Una atmósfera nostálgica de invisible pasión y gracia en la postura, nimra todas sus obras, las más independientes dentro del modernismo, que no consiguió sobrepasar el respeto por el sentimiento tradicional y el espejo de una estructura invariable del verso. Ese movimiento así señalado, adentra, como un río en el mar, sus aguas hasta el límite de las décadas medias del siglo veinte, mezcladas ya con las esencias de la aspiración moderna, en obras como las de Rafael Maya (n. 1895), poeta de excepción y reticente o reverente, circunscrito siempre al ideal antes que al impulso y a la dicción antes que a la invención, aunque uno y otra fueran en sus inicios como el campo dispuesto al hortelano, para hacer de él su huerto en la persecución de una plenitud de vida y de conciencia, gracias a la virtud del verso; la composición de sus estampas clásicas revela, en la serenidad de su verso blanco y ceñido, la nostalgia del cumplimiento de un anhelo más intelectual que sensorial o sentimental. Pero hasta el cumplimiento de obras como la suya, predominaba en nuestro medio la nota modernista, con su intención u obligación académica y de aliento clásico, sus modales heredados del movimiento parnasiano, con su cánón de perfección, su ideal galante de ilusorio refinamiento en lenguaje y gesto o, si no ellos, la postura de dramatismo extremo y nihilista. Esta tradición tuvo una instintiva reacción en obras como la de León de Greiff (1895-1974), quien, no obstante su aspiración de lejanía e inaccesibilidad (Barba Jacob se excedió en fincar su vanidad en la excepcionalidad del poeta y de Greiff en la excepcionalidad del poema, uno y otro por medios inocuos), incorporando la trivialidad del arcaísmo, con visible propósito de chocar al gusto imperante, y transposiciones en la secuencia de las palabras para efectos de extrañeza al oído y a la comprensión; su actualidad estaría en el juego de la simplicidad del contenido con la complicación de la dicción, y su ceñera actitud en defensa de ser del creador y de la emoción lírica.

Por ello, un primer signo de innovación con respecto a la persistencia del horizonte modernista, sus sombras y sus luces que cobijan una valiosa variedad de nombres, o más bien de distancia frente a ese pasado que agotado se sostenía aún, aislando al país del resto del ámbito de la lengua, sobrevino con los poetas que en el momento de nacer o de dar a conocer su labor, hacia la década de los años veintes, figuraron como integrantes de la generación llamada de "Los Nuevos" (Es frecuente en Colombia que los creadores literarios sean incluidos en movimientos generacionales cuya determinación exceda las de su ámbito particular), de aquellos poetas especialmente las obras de Maya, de Greiff y Luis Vidales, aunque algún otro nombre sería dado señalar aquí, como el de Jorge Zalamea (1895-1965) por su influjo en tanto a su crítica y acción culturales y por la aspiración de su trabajo. Más que innovación se trató en la vida y trabajo de esas voces, de una actualización, o afán por atender a los ecos de las voces de Hispanoamérica y de Europa, en disidencia con las caducidades del modernismo y asimilación auténtica de su legado. Mención especial requiere la obra de Luis Vidales (1904) que resultara a la postre como la más valedera, aunque ello no tanto por su ejecución como por su intención, que lo fuera incorporar por vez primera y en auténtica postura la conquista de los movimientos de vanguardia. Su obra, que en todo caso permanece lejana del superrealismo,

trajo con naturalidad y fuerza admirables la utilización del verso libre, que antes de él apenas se esbozara en el ademán de independencia con respecto de las músicas tradicionales, y la original postura del poeta, quien impone a la emoción poética los materiales de su visión. Pero no tuvo Vidales sino que recoger con la mano lo que estaba en el suelo y por lo mismo fuera del alcance de la vista; los poetas todos que con él llegaron a la poesía, y es por esto la significación de Vidales más histórica que poética, no tuvieron en su impulso inicial o en sus acordes primeros, la intención de hacer de sus obras eco o compañía de los movimientos de vanguardia ya seguros en Hispanoamérica. En la obra de los poetas surgidos hacia el cuarto primero de este siglo seguía reinando el fantasma del ideario académico, hecho de plucritud y mesura, al lado de una más filtrada postura modernista, alimentada por las esencias, luces y sombras del viejo simbolismo, la cual, como en el caso de las de Greiff llevó a su obra hacia la rareza y lo excéntrico, que habría de alcanzar amplio influjo en cuanto actitud crítica frente a la sociedad y las artes.

Fueron "nuevos" los poetas de esos años con respecto a un pasado local, no obstante incorporar ciertas técnicas como la de la libre asociación o posturas como la de desdignificación de los motivos del poema, en el caso de Vidales, la autonomía de la visión personal, como en de Greiff, la conjunción entre cultura espiritual y emoción, como en Maya, pero no lo fueron enteramente con respecto del designio e intuición de la moderna lírica occidental, que para entonces había transformado ya las estructuras todas del poema y aún las relaciones de éste con la vida de su creador o ejecutor, no obstante haberse filtrado ya esa lírica, anticipada aún, por el impulso de Silva. La renovación necesaria y buscada llegó pues, tardíamente, hacia los años finales de la década de los treinta, con los poetas del grupo de Piedra y Cielo, quienes, vueltos los ojos ya con preferencia hacia la evolución del lenguaje poético de España y abiertas las ventanas a los aires renovados de la poesía de Hispanoamérica, trajeron a nuestro espacio y aire, gracia, ligereza y delgadez desconocidas, con la incorporación al poema de nuevos recursos, que hasta ellos habían permanecido al margen, como la utilización de la metáfora y la imagen, ciertas locuciones preferidas por su designio personal y ya a cabalidad el concepto del dibujo del poema, el lenguaje de la canción como sustancia de la lírica y la idea del conjunto de la obra como justificación única al nacimiento del poema particular. De esas obras ganaron con los años particular relieve las de Eduardo Carranza (1913) y Jorge Rojas (1911), por su continuidad, unidad y atmósfera personal.

No obstante, en el intervalo escaso de años que se diera entre la generación de Los Nuevos y el movimiento poético de Piedra y Cielo, germinó la obra de un poeta esquivo y por lo mismo excepcional, quien con sus pocos versos, de singular e inigual melodía, habría de alcanzar el más vasto influjo sobre la creación poética de nuestro presente, Aurelio Arturo (1906—1974). Según la frase maestra, dió él en su verso el cómo, aunque no el qué de la poesía, es decir, que con una excepcional intuición de las cualidades formales y táctiles del poema, vislumbró y enseñó los límites mismos de su nacimiento, sin que en él quedara configurada la totalidad del universo suyo en

vida y sensibilidad. Pero su verso modifica hasta las raíces el lenguaje poético en Colombia, como lo hiciera Silva en el siglo anterior. En mano de Aurelio Arturo se abre una más directa exigencia para la poesía, como plasmación de la circunstancia individual, el ámbito dentro del cual la persona del poeta está incluida, para servir de intérprete o resonancia, para contenerla en nombre de los otros, sin que esa persona del poeta pueda reconocerse ya como ente de excepción. Su lenguaje, de melodía natural y serena, que parecería rehuír el giro personal o una cualquiera disonancia, nacido del recogimiento y de la actitud evocadora, casi del desprendimiento, con una sugerente curva del verso, fluída y transparente o lejana, escogía —inventaba— y hacía posible un camino que la sensibilidad y la expresión posteriores, no sus coetáneas, habrían de acoger y transitar hasta el presente. Por otra parte y en cuanto a la situación de Aurelio Arturo, es de señalar su aislamiento y reticencia con respecto de los grupos literarios, pues el último movimiento poético uniforme entre nosotros es el de Piedra y Cielo, y el influjo de la obra poética de Arturo habría de cumplirse, pasados varios años, en vocaciones que se inclinaron hacia su propia urgencia expresiva antes que al llamado de las fuerzas del lenguaje.

Con todo, los poetas del movimiento de Piedra y Cielo llegaron efectivamente a significar un radical distanciamiento respecto de la tradición del modernismo, hasta ellos imperante. Esto se debió, sobre otra razón, al hecho de haber iniciado su producción bajo el signo y el aliento de los poetas españoles de la generación del 27, quienes, a su vez, se vieron abocados a cumplir en los límites de la península la tarea de poner al día su lenguaje poético privado respecto de la evolución del lenguaje poético del resto de Europa y aún de Hispanoamérica, de la cual la poesía escrita en Colombia se había también rezagado bajo el constante lastre o peso de la autoridad académica y de la vigencia de la tradición o de la reverencia, con el prestigio de moldes de composición y de emoción, la inclinación en el afán del reconocimiento o de la aceptación públicas. Su labor, la de estos poetas de la generación de Piedra y Cielo, fué así conquistar una actitud y cauce nuevos, tanto para la dicción como para la intuición poéticas, para su sensibilidad, pasión y deseo, traducidos en ritmos, espacio verbal y amplitud de un alarde hasta ellos excéntrico, salvo voces insulares. La obra poética de Eduardo Carranza, con el desafío de su gracia y sorpresa iniciales, su alarde de maestría en la depuración de los moldes de la composición, en su variedad de contornos y de tonalidades, haciendo por vez primera de la convención una intuición y de las posibilidades rítmicas tradicionales un gesto vital, fué la luz hecha sobre el invernadero; creó, con su palabra hecha de sensorialidad y de sensualidad, la sorpresa y frescura de una dicción directa, sustentada en el vuelo y hondura del elemento temporal, ensayando todos los tipos de versificación, que él actualizara para nuestro pensamiento y lenguaje poéticos.

Cumplida esta labor, revitalizadora y que fijara en un marco contemporáneo las categorías y cualidades del cuerpo del poema, la independencia de su línea, quedaba dispuesta la tierra firme o el horizonte para el nacimiento y floración del que acaso haya sido el momento hasta hoy de una mayor fecundidad e intensidad de la poesía escrita en el país —del siglo

presente y aún de los pasados— el de los poetas que inmediatamente en el tiempo sucedieron a la generación de Piedra y Cielo e hicieron su aparición hacia los finales de la década de los años cuarentas. Con ellos se pone de presente y de modo inescapable la dificultad de las relaciones del poeta con su medio ambiente o sociedad y tiempo, en el desconocimiento de éste sobre aquel y en la imposibilidad de un reconocimiento del primero en el prisma del segundo. Este rompimiento derivaría hacia una variedad de posturas en cuanto a la poesía, al poema o al lector, a las posibilidades de la fabulación y aún la dicción, la lucidez del verso como arma de enfrentamiento con el mundo y posibilidad de reconocimiento de las propias aspiración y emoción. De esas posturas, unas se afirmarían en el acto de conciencia de la creación poética, otras en el enjuiciamiento directo de seres y cosas, otras, en fin, en el anhelo de una transparencia otorgada por la sola virtud de la poesía. Estuvo ya, para ellos, la concepción del verso regida y sustentada por un pensamiento poético, en la mayoría de los casos hecho expreso, y una buscada atmósfera particular de vida y creación que tiene como telón de fondo el sentimiento de la figura del poema, su espacio y ritmo interiores, no como una frontera formal sino como plasmación única de espíritu y visión, vía de comunicación con el mundo, de configuración de una urgencia espiritual y de un designio vital; llegó con ellos, igualmente la concepción de que a un tipo de sensibilidad debe corresponder un tipo peculiar de expresión y del poema como equivalencia entre la fantasía creadora y la evolución del lenguaje. De estos poetas, como los más logrados ejemplos estarían Jorge Gaitán Durán (1924—1962), y su gesto anhelante de una plenitud por el don de la palabra poética, en verso de condensación y transparencia, enunciativo y de esbelteces y en un tipo de poema que congrega en torno a sí más que apuntar hacia los otros, en torno de una luminosidad que imaginamos nacida por la experiencia dolorosa del mundo; Eduardo Cote Lamus (1928—1964) y su versión directa del verso y de la vida, en una expresión que busca igualmente la condensación, pues dejó su generación casi por completo de lado la estructura tradicional estrófica, y quien llegara en su poema “Estoraques”, a la idea de una composición amplia, desarrollada en secuencias o capítulos, como lo hiciera antes A. Arturo con su “Morada al Sur”; Fernando Charry Lara (n. 1920), y la serena superficie de su caudal de emoción, que esconde el torbellino del fondo, expresada en un lenguaje de línea y ritmo lentos, aún dentro de la ocasional ausencia de puntuación para ampliar las posibilidades dgestivas de la combinación del vocablo, y quien al preferir el efecto del período por sobre el del verso o la estrofa recogiera el legado de J. A. Silva, de máxima intensidad en la intuición y mínimo alarde en la dicción; Alvaro Mutis, en fin, y sus logradas dramatizaciones del poema, en una postura casi épica.

Estos poetas escogieron desde sus composiciones iniciales como elemento primario de la emoción poética, relaciones y situaciones humanas haciendo que, por desasimiento del mundo, naciera el verso más de la necesidad expresiva que de las fuerzas musicales del lenguaje o de sus figuras de dicción, verso que en ninguno de ellos pretendió rebasar el ámbito del directo coloquio con los seres, teniendo como marco único para su actitud creadora la noción y la seguridad del poema como respuesta al mundo e invención

de él, o de uno semejante. Ese camino así trazado abría la tierra fértil sobre la cual habría de florecer la creación poética posterior, enjuiciando en función del poema y de las relaciones de su creador con el mundo, por vez primera el pasado y sus maneras de versificación o actitud y descalificándolas pues no hallaban gravitación sobre su creación inmediata. A este respecto —el juego del pasado y el presente—, pensaba Antonio Machado en la carta citada, que: “la tradición, tal como ha llegado a nosotros, no es un valor poético; con ella no se puede construir nada”, y que: “no se es castizo por vestir trajes o adoptar formas de lenguaje de otras épocas, sino ahondando en el hoy que contiene el ayer, mientras que el ayer no podía contener el hoy”. Decíamos, camino abierto para el verso posterior, cuyas obras habrían de acoger como motivos preferentes del poema la experiencia inmediata y cotidiana, la plasmación o enjuiciamiento de los instantes vividos, en la autonomía de la expresión y la composición por la escogencia de frase y de vocablo, o la exigencia de revitalización y transfiguración de las formas ceñidas para hacerlas molde apropiado a la intuición y el sentimiento. Algunos nombres es posible señalar aquí, pero de ellos, como ilustración de los matices en las maneras expresivas, sólo dos traeremos, por representar las soluciones más opuestas: Mario Rivero (1935) y Giovanni Quessep (1939); en el primero cobra cuerpo el poema que se resuelve por vía del lenguaje conversacional, en la incorporación de la anécdota como sustrato lírico creadora de su propia secuencia, por corresponderse estrechamente vida y visión, sin reclamo ni alarde; y en el segundo el lenguaje que recupera la frescura y fuerza interiores de la estructura tradicional del poema y de su íntima comunicación, por las músicas austeras y entrañables, con el imperio de la sensibilidad y la exigencia del conocimiento.

JAIME GARCIA MAFFLA