

Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación



Henry Luque Muñoz*

Mirar al ayer

La seducción por el lenguaje constituye una de las características esenciales de la poesía colombiana a lo largo de su historia, desde el poeta gongorista colonial Hernando Domínguez Camargo (1606–1658) hasta hoy. El país que nació sometido primero por la conquista y obligado a subordinarse luego al despotismo colonial, vale decir a la cultura occidental, ha buscado, no sin fulgurantes aciertos, su propio espacio en la creación de un lenguaje poético. Ha sido una manera de apropiarse de un perfil de la realidad, en un ámbito en el que el poder, ejercido por

mediación de las instituciones, ha pretendido adueñarse de un perfil de la “verdad”, imponer una visión de la historia, fijar y manipular sentidos, en apariencia inamovibles, escamoteados por la creación lírica, por la palabra en libertad. La poesía salva la imaginación, el instinto, los sentidos, contra las tiranías.¹

Es así como la poesía ha seguido, de alguna manera, una ruta marginal que escapa de la manipulación ambiente. Epocas hubo en que el discurso político tuvo prestigio, pero significó un ademán coyuntural que nunca alcanzó la excelencia perdurable de la dicción poética. Ya en el propio

Domínguez Camargo encontramos una insurgencia barroca que se deslinda de la rigidez peninsular con la práctica de un arrojo crítico sutilmente enmascarado. En Sor Francisca Josefa del Castillo (1671–1742) es palpable la renuncia al papel pasivo que se ha pretendido imponerle a la mujer, de reducirla al sometimiento doméstico.

*Pontificia Universidad Javeriana. Magister en Literatura. Docente del Departamento de Literatura.

¹Con la intención de ofrecer la mayor información al lector en el tema que nos ocupa, he aprovechado parcialmente reflexiones y referencias de mi prólogo al volumen que se edita en México *Tambor en la Sombra, poesía colombiana del siglo XX*, así como de la investigación *Historia comparada de la poesía colombiana*, también de mi autoría, y ejecutada para optar al grado de magister en literatura en la Universidad Javeriana, en 1995.

Prefirió nuestra poetisa mística la osadía intelectual de la escritura, lo cual constituía un reto, un desafío al tradicional reinado masculino. En aquel entonces fueron también ejemplo en América la visión poética y la actitud de la poetisa barroca mexicana Sor Juana Inés de la Cruz.

Siguiendo un criterio cronológico, llamaremos nueva poesía colombiana a las obras de autores nacidos desde los años cuarenta del presente siglo. Conviene recordar, antes, que nuestra lírica nació temprano en el Nuevo Reino de Granada. La novela exigió un desarrollo histórico que produjera personajes locales, que permitieran configurar identidades susceptibles de ingresar en la región novelesca. En *El carnero* (1638) estaban ya los rudimentos del cuento y una de las primeras incursiones en un ámbito que va de lo real maravilloso al realismo mágico. El frío de Tunja y Santafé de Bogotá, sucesivas capitales culturales del Reino, la existencia de bibliotecas de inusual extensión y calidad, el aislamiento en un entorno que intimaba con la serenidad, el abrigo andino de las montañas, facilitaron entregarse a las tareas intelectuales. Bajo un callado entorno arquitectónico, apenas interrumpido por el tañido de las campanas, se propagaba una atmósfera conventual que favorecía la inclinación a escribir versos. Así, el primer cómplice de la creación lírica nacional fue el silencio.

Podría pensarse que Domínguez Camargo desapareció con su tiempo, pero si trazamos una línea comparativa hasta nuestros días, advertimos que el lujo de su poesía trasciende hasta autores como José Asunción Silva, Guillermo Valencia y León de Greiff. Y este puente se continúa en cierto manierismo legible en páginas de la obra de Jaime Jaramillo Escobar (1932). La colombiana seducción por el lenguaje va transformándose con el tiempo y

adquiere formas diversas, que debemos leer no sólo en el influjo literal de un sistema expresivo: sino también en la actitud global. No es casual que Jaime Jaramillo Escobar sea antioqueño como De Greiff. Los dos afirman entornos geográficos nacionales como uno de los fundamentos temáticos de su indagación lírica. Se conocen las referencias locales en la poesía de León. Jaramillo Escobar incorpora, con una majestuosidad distinta de la tradicional, los frutos de la tierra y ostenta una manera muy personal de afirmar lo propio, echando mano de un vocabulario tomado del entorno. Su humor crítico estaba así mismo en De Greiff. En ambos es legible cierto ademán contestatario. Un autor aún más reciente que prolonga ese puente que estamos tendiendo desde Domínguez Camargo es Philip Potdevin Segura (1958) —no sólo en el barroco del cielo palpable en su novela *Metatrón* (1995), sino en su poemario *Cantos de saxo* (1994)—, de insistentes evocaciones sobrenaturales.

Volúmenes y maneras

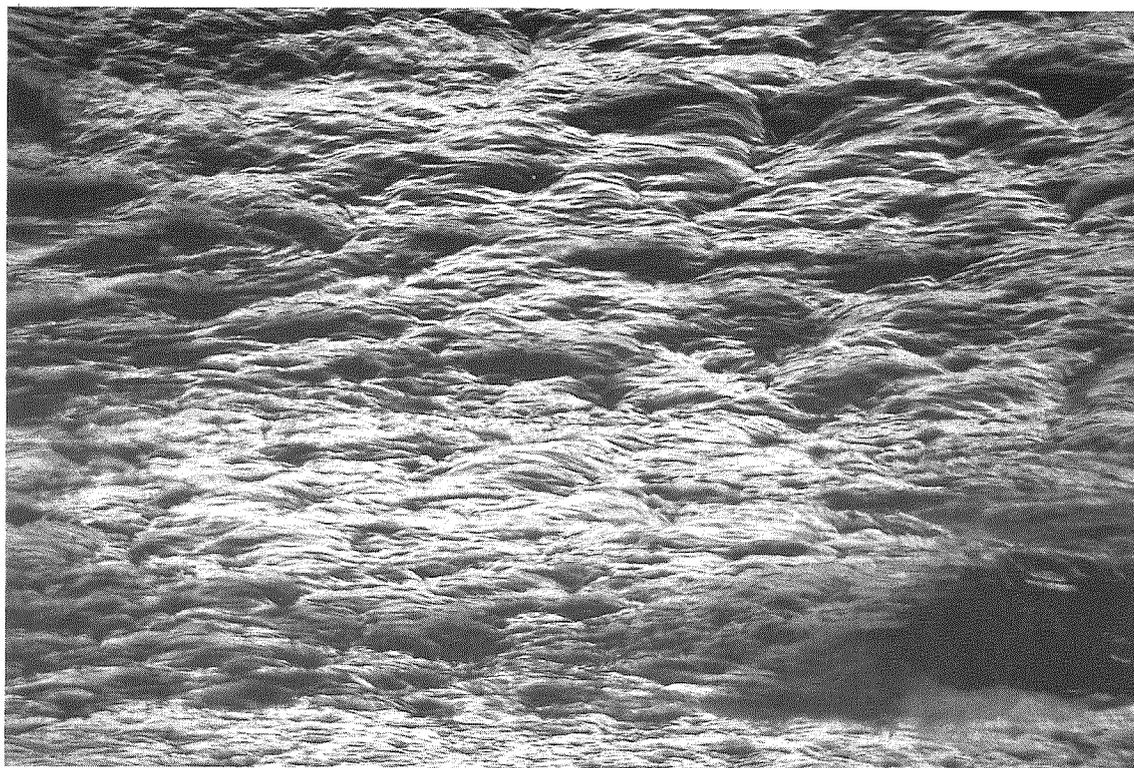
La literatura comparada nos permite aproximar opciones poco tenidas en cuenta. En cierto modo, el espesor de la obra de un poeta es proporcional a su desamparo. Adviértase que la extensión de la obra de León parece prolongar la tendencia barroca a la amplitud lírica existente en Domínguez Camargo. Deseamos significar que el ejemplo de De Greiff, no su estilo inimitable cargado de innumerables influencias, sirve de conexión entre el antes y el después. En esta ruta de los vasos comunicantes, el volumen total de la obra de poetas actuales, que tienen una bibliografía significativa, como es el caso de Giovanni Quessep (1939), Elkin Restrepo (1942), Jaime García Maffla (1944) y Juan Manuel Roca

(1946), nos remite así mismo a los ejemplos mencionados y a la obra múltiple de Rafael Pombo².

Aquel lujo manierista que viaja enmascarado en el tiempo vive también hoy, de distinta manera, en autores como Alvaro Miranda (1945), en cuya producción advertimos un manierismo cruzado con lecturas surrealistas y con ejemplos como el de Jorge Zalamea en *El gran Burundún—Burundá ha muerto* (1952), la cercanía literaria del peruano Manuel Scorza y con otros modelos como Saint—John Perse. Los títulos extensos que Miranda usa recuerdan páginas de la época caballerescas y de autores y obras lejanas en el tiempo (*Don Quijote de la Mancha*, la referencia más notable), además del lírico nuestro Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla (1647—1704). Miranda afirma cierto lujo de la elaboración verbal en poemas como *Tropicomaquia* —un título de intencionada excentricidad— y su afición a la imagen insólita en poemas como *La última noche de Bretón*. Nacido en la Costa Atlántica rescata formas del Castellano antiguo, al tiempo que se sumerge en la exhuberancia y el desperdicio neobarroco.

En la nueva poesía colombiana encontramos voces adictas a las referencias culturales, ya en libros aislados, ya como tendencia global de su creación. Así en Elkin Restrepo (1942) tenemos el poemario *Retrato de artistas* (1985), de homenaje a luminarias del cine. El poeta antioqueño utiliza la técnica de la creación apócrifa, en páginas escritas como si fueran diarios personales de los actores. Aprovecha la sencilla entonación epistolar y se alimenta del

²Hay casos anteriores en el tiempo que no acreditarían nuestra propuesta: Germán Pardo García (1902—1991) y Carlos Castro Saavedra (1924—1989), cuya amplitud lírica, a nuestro parecer, más que responder a la exigente empresa barroca obedece a otras causas: en el primero a la neurosis de figuración suscitada en parte por la soledad del exilio, y en el segundo a una nerudización literariamente suicida.



cine, ejerciendo una acción interdisciplinaria. El poeta se desdobra en símbolos afines y habla por ellos, al tiempo que ellos hablan a través de él.

Ese gusto por objetivar una empresa estética, en nombres que están afuera, constituye una aplicación de la técnica psicológica de la proyección. El volumen *La luna del dragón* (1992), de William Ospina (1954), exhibe alusiones mitológicas, páginas consagradas a geografías, autores, obras artísticas. La seducción por la adjetivación borgiana es tangible. Y aun más, el poema mimético a lo Borges, como es el caso del titulado *Un Gato*. En su libro *Viento en el puente* (1993) Alvaro Rodríguez Torres (1948) se ocupa parcialmente de poetas y escritores (Auden, Carroll, O' Connor). Oscar Torres Duque (1963) es autor de *Manual de cultura general* (1994) cuyo título anuncia ya la preocupación temática que su cuaderno acoge. El interés referencial de poemarios así, sugiere no sólo la búsqueda de nuevos sentidos por mediación de un corpus informativo

un hacer hablar a una época, sino una manera de conectarse con otros mundos, un modo de perseguir el acceso a la universalidad.

Queda por establecer en la lectura de ciertos poemarios, hasta dónde esa invasión de referencias librescas en la mente y en la conciencia desplaza o se alía eficazmente con una eventual potencia lírica, hasta dónde se logra un equilibrio entre estado de gracia e información, entre intuición y conocimiento. Tenemos la sospecha de que en algunos casos la ambición enciclopédica, la sobrecarga informativa, oculta la carencia del don poético. Un ejemplo actual en América Latina de volúmenes de poesía que aprovechan con eficacia la abundancia referencial, es *Mirada de Brueghel* (1990), del argentino Manuel Ruano (1944).

El paradigma arturiano

Uno de los ejes paradigmáticos más intensos que advertimos en la nueva poesía colombiana es la obra de

Aurelio Arturo (1906–1974). Su resonancia en la creación lírica de los últimos tiempos tiene varias miradas, entre ellas: el vigor de la modernidad intimista, acaso tras la fatiga dejada por la lectura de autores continentales grandes, como Pablo Neruda. Sin duda, el sugestivo silencio que contiene la obra entera de Arturo, en su concisión ejemplar y su musicalidad contagiosa, resulta notablemente insinuante a los ojos de algunos nuevos poetas. Un hecho extraliterario ha contribuido en algo a la honda y segura estimación de su obra: su insobornable discreción personal, su renuncia a todo género de espectáculo.

Sin duda una característica global de la más reciente poesía nacional y de la actitud personal de sus autores radica en su desconfianza hacia las propuestas políticas convencionales, su renuencia a comprometerse en militancias, ante el descrédito y el deterioro de la institución política en el país, como producto del fracaso de los partidos tradicionales. Si en

Colombia el discurso político ha desgastado la palabra, vaciándola de sentido, voces como las de Arturo le restituyen el sentido primigenio, el sentido de la revelación³. Esta actitud de alejamiento y rechazo de la nueva poesía marca contraste con generaciones anteriores como la de *Piedra y Cielo* y *Mito*, cuyos miembros estaban comprometidos en forma partidista, aunque en conjunto había una gran pluralidad de tendencias.

La voz de Aurelio Arturo ha hecho que no pocos poetas se enriquezcan conscientemente con su irradiación lírica. Y su influencia es disímil. Va del rigor en la ejecución del poema — palpable sobre todo en Quessep y Roca— a la incorporación del paisaje y de la naturaleza como fundamentos temáticos, lo cual advertimos en Omar Ortiz (1950), en Rómulo Bustos Aguirre (1954) —véanse *En el traspatio del cielo* (1993) y *Palabra que golpea un color imaginario* (1996)—; Gabriel Arturo Castro (1962) —léase *Libro de alquimia y soledad* (1992)— aprovecha el cruce de las influencias Arturo—Roca y sus estudios de Antropología para adentrarse líricamente en el mundo del campo y rescatar esa zoología que busca una textura mítica. Samuel Jaramillo González (1950) sigue a Aurelio Arturo casi con acento mimético. “En la frontera mestiza donde la noche ...”, “humedades morenas”, “país verde y mojado”. Si en “el ojo líquido” del caballo arturiano “habita una centella”, en el texto de Jaramillo leemos: “donde el ojo del Jaguar es una pequeña fogata”. También es legible su homenaje a Arturo en el uso enfático de la primera persona, en la búsqueda de una adjetivación vistosa, en la memoria de la infancia por mediación del paisaje (selvático) y en la incorporación de los amigos, de la lluvia, como motivos. Otro autor,

³Véase mi ensayo sobre Aurelio Arturo *La tinta hechizada*, en revista *Quimera* (edición latinoamericana, Bogotá, No. 12–13, 1991).

Augusto Rincón Castro (1958), nariñense como Arturo, en *Noche y sol* (1992), le hace su tácito homenaje en instantáneas consagradas a la naturaleza.

Arturo, lo mismo que Fernando Charry Lara, ejerció una influencia personal en la llamada “Generación sin nombre”⁴, cuyos miembros los trataron personalmente prolongando la tertulia de café, tan vehemente en los años cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta, cuando se reunían o coincidían allí tres generaciones: “*Los Nuevos*”, “*Piedra y Cielo*” y “*Mito*”.

Espacios literarios y pandillas líricas

Con el paso del tiempo los sitios de tertulia que reúnen a los poetas han cambiado. La cafetería rápida, de aire postmoderno, ha desplazado al café tradicional. Los poetas se juntan en tabernas, coinciden en casas culturales, en talleres de creación, en tiendas anónimas y en sus propios hogares. Se agrupan en virtud de afinidades generacionales, literarias, culturales y hasta étlicas. Como se ha repetido: porque comparten los mismos amores e idénticos odios. La dispersión en pequeños grupos podría verse como una manera de la fragmentación postmoderna, en que la integración importa poco y cierto egoísmo cultivado con tesón preservaría de relaciones consideradas inconvenientes. La competencia marca fronteras. Un factor contribuye a reforzar las distancias: la venganza por exclusión.

Se dejan ver ahí las pugnas regionales por publicar y por figurar. El poeta Fernando Arbeláez contaba con absoluta seriedad, luego de

⁴Conformada por: Giovanni Quessep, Elkin Restrepo, Manuel Hernández B., Jaime García Maffla, Henry Luque Muñoz, Alvaro Miranda, David Bonells Rovira, José Luis Díaz Granados, Augusto Pinilla, Darío Jaramillo Agudelo, y Juan Gustavo Cobo Borda.

permanecer veinte años en Estados Unidos, que una de las razones de su exilio⁵ se debió a la persecución emprendida por quienes se vieron fuera de una antología de cuento que compiló y publicó⁶. El origen de acosos así habría que buscarlo en una percepción hondamente provinciana, en el hecho de que importa más la imagen externa que la producción literaria.

Históricamente la poesía colombiana, en su conformación por grupos, ha tendido, al parecer, a ser excluyente, ejerciendo cierta endogamia de tribu. Sin embargo, esta tendencia no ha sido absoluta: existieron cenáculos literarios como la *Gruta Simbólica*, que daba cabida a diversas manifestaciones artísticas, —el canto, la música instrumental, la recitación— y que durante su existencia mantuvo una práctica de puertas abiertas. Acaso ello se debió a que, más que un grupo reducido, cerrado, selectivo y por tanto excluyente, era una especie de pequeño estamento cultural. No sobra añadir, en otro sentido, que hoy es más fácil publicar en provincia que en la capital. Existen antologías de poetas de Antioquia —y en el caso de este departamento hasta nutridas colecciones de autores—, del Valle, de Boyacá, del Cauca, del Tolima, de la Costa...

La faz contrapuesta de esta propensión a agruparse, es el trabajo solitario, otra tendencia nacional. Aunque por su edad hay autores que

⁵La tendencia al exilio en los nuevos poetas no es general, pero hay nombres. Jorge Bustamante García escribe y traduce desde México; Jaime Aljure, quien incursionó inicialmente en la poesía, también está radicado en ese país; Luis Aguilera, una de las voces más enérgicas y menos conocidas de la poesía nacional surgida en los años 70, reside en Islas Canarias, Jaime Manrique Ardila vive en Estados Unidos, así mismo, Gabriel Jaime Caro; Eduardo Cote Baraibar y Miguel Silva cultivan el exilio diplomático. Estos autores siguen el ejemplo de Pombo, Caro, Fallon, Silva, Flórez, Valencia, Zalamea, Carranza, Martín, Gerardo Valencia, Rojas Herazo, Arbeláez y Mutis, entre otros viajeros líricos.

⁶Véase *El remezón cultural del medio siglo* (entrevista de Henry Luque Muñoz a Fernando Arbeláez), en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (septiembre 26, 1993).

se inscriben involuntariamente en una generación, por su actitud personal y su intención literaria siguen su rumbo en la soledad individual, sin importarles la pertenencia a grupos ni la participación en pandillas líricas de poder. Esos trabajadores no gregarios, por supuesto serán marginados de antologías diseñadas por esos grupos de poder. Hay antecedentes: *Piedra y cielo* colocaba al final de la lista, casi como un miembro aleatorio y desechable, a Aurelio Arturo, y, andado el tiempo, la sola obra de este poeta —que vivió en una casa hecha de palabras—, ha llegado más lejos en su enérgica resonancia que todo lo publicado individual y globalmente por los autores de ese movimiento.

Conviene señalar que la psicología disociadora, propagada en parte por la violencia ha desempeñado algún papel negativo en la conducta de los nuevos poetas. Esa violencia también afecta a quienes en este polo del mundo están lejos de ser los superhombres en que anhelaba convertirlos cierto espíritu romántico y cierto ademán elitista. Podría afirmarse a secas que en todas las épocas existió rivalidad entre los poetas. Pero no basta comprobarlo. Deberíamos preguntarnos: ¿qué factores, en cada caso, han originado esa distancia? La temática de la muerte podría venir formalmente de lecturas identificables, pero no es todo. Viene también de la realidad inmediata. *Extraña en la memoria*, 1982, escrito desde Medellín por la antioqueña Liana Mejía (1960) nos aproxima a esa enlutada experiencia. Esta circunstancia nos ayuda a entender por qué la poesía escrita en nuestro país, en los años ochenta y noventa, carece de humor. La cercana realidad es de una crueldad tal que no deja fuerzas para una actitud sonreída o burlesca, como ya podemos encontrarlo en la creación surgida en los años setenta. Pero los resultados de esta óptica competitiva no son del todo desalentadores. Como no se da

una sola tendencia en este sentido, sino direcciones contrapuestas, conviene matizar. Veamos.

La proclividad al aislamiento y a las rivalidades ha generado en los últimos tiempos su propia antítesis, como una especie de mecanismo de defensa colectivo de la poesía. Así, han surgido abundantes talleres de poesía, casas culturales; han proliferado los concursos literarios patrocinados por universidades, empresas oficiales y privadas; se han multiplicado revistas y publicaciones, antologías, prólogos y selecciones líricas regionales; han nacido eventos y concursos de alcance internacional como los organizados por el Instituto Colombiano de Cultura, el Instituto Caro y Cuervo, la Casa de Poesía Silva, la revista *Ulrika* de Bogotá, y *Prometeo* de Medellín; crecen las ediciones líricas con nombre propio, los cafés recitables; renacen en la provincia los juegos florales, las jornadas literarias. Así crece la audiencia⁷. ¿Hasta qué punto se trata de una evasión por la retórica versificada? ¿Ha contribuido esta propagación lírica a escribir bien o a polucionar el ambiente? Sin duda estos extremos conviven en la práctica.

En Colombia se publican hoy en promedio cien títulos poéticos cada año. Y existe una evidencia ineludible, para bien o para mal: el público ha influido en los autores animando su trabajo. La reacción de las grandes audiencias en los recitales nos deja la enseñanza de que la poesía no es solamente el texto, también es la presencia viva del autor, la opción de aventurarse a leer en el rostro de un poeta como en un libro, el énfasis o la

⁷La actividad de los animadores culturales ha adquirido un rigor profesional. Citamos algunos nombres: Darío Jaramillo Agudelo, Juan Manuel Roca, María Mercedes Carranza, Juan Gustavo Cobo Borda, Nubia Cubillos, Rafael del Castillo Matamoros, John Fitzgerald Torres Sanmiguel y Armando Rodríguez Ballesteros en Bogotá. Fernando Rendón, Gabriel Jaime Franco y Angela García en Medellín.

sordina gutural, la gestualidad desplegada, la intimidad lírica como espectáculo.

La pasión del conflicto

Debe tenerse en cuenta que, en conjunto, nuestra nueva poesía se nutre de la conciencia de la escisión del hombre que nos legó cercanamente la generación de *Mito* y lejanamente el romanticismo. De ese modo el conflicto está en el centro mismo de sus preocupaciones, como tema y como experiencia, como reflejo del resquebrajamiento de la época y como intimidad perturbada. El yo es definitivamente plural. Se trata de la percepción moderna de la ruina. En la nueva poesía nacional ya no se sigue la imposición paradigmática de cierta entonación nerudiana que marcó a poetas de las generaciones de *Piedra y Cielo* y *Mito*. Nos parece que hay, sí, un acento contestatario, pero mediatizado, sin que la protesta se materialice desde posiciones ideológicas determinadas, ni desde ademanes verbales convencionales de rechazo⁸.

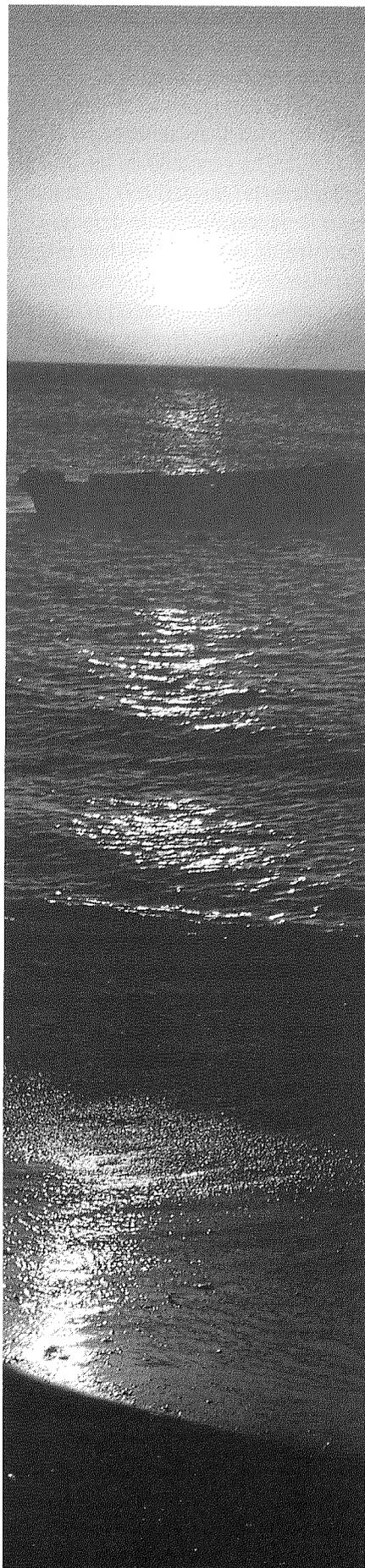
La inconformidad también es ejercida desde la reflexión moral (epigramas, versos sentenciosos, imágenes sarcásticas). Hasta el amor se convierte en una encubierta forma de inconformidad, cuando prefiere el refugio de la sensualidad a la opacidad ambiental. Y por supuesto hay numerosos matices: si el acento insurgente de Juan Manuel Roca se expresa por medio de un expresionismo que aprovecha un cruce de lecturas que van del surrealismo al realismo mágico, del lejano romanticismo (noche, muerte, erotismo, el símbolo del cuervo) a los

⁸Existe otra forma de la protesta: la afirmación de patrones ideales, de utopías con nombre propio, como la identificación con autores (Omar Kayyan, Pushkin, Cavafis, Edgar Lee Masters, Pessoa, Carl Sandburg, Isak Dinesen...), con ciudades (Alejandría, Venecia, Génova, Lisboa, Moscú ...), con mitos (Ulises, Penélope, Afrodita, Medusa...).

poetas malditos —de Novalis a Baudelaire y Rimbaud—, cuando no a Trakl que le regala el título *La farmacia del Ángel* (1995), Jaime García Maffla lo hace desde la mirada del juglar que encuentra una realidad tan deleznable que resulta indigno cantarla.

Personajes y motivos medievales han servido también para ejercer la inconformidad crítica desde otra época, un pretexto, una manera de condenar las inhumanidades actuales; así las imágenes del rey tirano (Roca) y del bufón (García Maffla), la torre o del castillo como refugio (Quessep). Raúl Gómez Jattin hace de la sensualidad y la animalidad humana un homenaje a los instintos —otra manera de ser del corazón—, lo cual agrade toda lógica, toda racionalidad. Quessep se niega a hablar de la realidad tangible, prefiriendo la erección de un reino en la memoria, sin duda porque encuentra la inmediatez exterior inmensamente menesterosa. María Mercedes Carranza asume un acento amargo, y un desenfado que quisiera sacudirse de ese entorno tembloroso. En el énfasis de sublevación de algunos autores la poesía quiere ser, ya no contemplación estática, sino una manera contemporánea de la acción. “El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad misma”⁹.

Darío Jaramillo Agudelo (1947) utiliza ya la entonación narrativa evocadora de historias, ya la palabra amatoria como una vía alterna para salvar su mundo. Ya que todo se pudre salvemos al menos el amor, parece decir. José Luis Díaz Granados (1946), luego de ejercer un largo proceso de escritura a la sombra en extremo determinante de Pablo Neruda, Luis Vidales, Jorge Zalamea y León de



Greiff, parece haber encontrado una salida en el acento autocrítico —véanse poemas en revista *Golpe de Dados* (julio-agosto, 1995)—; Augusto Pinilla se refugia en la novela y vuelve a la poesía, después de escribir en los inicios ejemplares muestras de concisión lírica; Omar Ortiz se mira en los detalles del entorno, en lo inmediato (in)visible; en presencias de la naturaleza —léase *Un jardín para Milena* (1993)—; Robinson Quintero Ossa (1959) convierte en patria la memoria de la infancia; Rafael del Castillo Matamoros (1962) exalta la bohemia anarquista, en el deseo de vulnerar la degradada compostura de los comportamientos tradicionales; en *Libro de los metales de Alejandría* (1994), Carlos Alberto Troncoso (1962) huye de la oscura inmediatez y se refugia en la luz mítica, siguiendo el ejemplo de Quessep.

En la nueva poesía colombiana 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. Se trata de un juego de cartas marcadas, en que se apuesta a una burla oportunista, disfrazada de ironía 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.

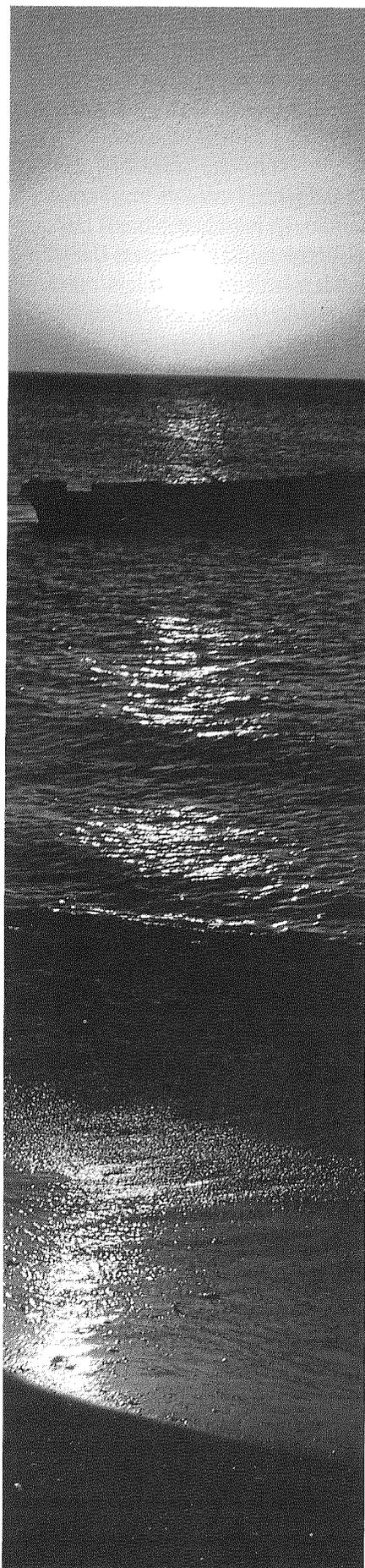
Los cuerpos también cantan

La poesía de acento erótico ha encontrado su espacio en la nueva poesía colombiana. Casi todo poeta ha

⁹Aldo Pellegrini, Para contribuir a la confusión general, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1987, p. 115

incursionado alguna vez en este difícil género. En Orietta Lozano (1956), en Harold Alvarado Tenorio (1945), en Raúl Gómez Jattin (1945), en Darío Jaramillo Agudelo, hallamos una seducción por el tema erótico. Jaime Alberto Vélez (1950) consagra su *Breviario* (1991) al amor y la mujer. Orietta Lozano se nutre de diversas fuentes, como Paul Eluard, Alejandra Pizarnik, Silvia Plath, y localmente de Eduardo Carranza y Jorge Gaitán Durán. Alvarado prefiere mirarse en Cavafis. Gómez Jattin —léase *Poesía* 1980–1989— parece venir en algo del desenfado de Henry Miller y de las propuestas de Allan Ginsberg —quien no tiene reservas para describir literalmente en uno de sus libros los movimientos de la aeróbica (homo)sexual—, y de las propias lecciones que ofrece la realidad. La poesía de Gómez Jattin ayuda a la comprensión de su propia personalidad; así, la utilidad del arte rebasa el arte mismo.

En este poeta advertimos esa extroversión detonante que reina en su natal contexto cultural antillano, donde no se tienen mayores reticencias en el comportamiento erótico–sexual y donde la promiscuidad masculina conquista cierto prestigio. La poesía del autor caribeño está dotada de una convincente y natural frescura: no se avergüenza del cuerpo; su gracia en esta región temática radica en tratar el sexo como si nunca hubiera estado vinculado al mal, pero tampoco como si fuera un mundo angelical. Y claro que la agresividad sexual en su escritura cuestiona toda pacatería. Esa ironía y desenvoltura que revelan lo indecible, lo prohibido, carga su poesía de seducción. No teme ser sexual. Su poesía proclama el derecho a la animalidad del hombre sin transacciones ni mediaciones sublimales.



La fuerza erótica de la poesía de Alejandra Pizarnik, su intensa aptitud meditativa sobre el comportamiento de los sentidos, ha nutrido cierta poesía femenina colombiana, llegando en los casos menos afortunados a suscitar imitaciones. No es casual que la poetisa argentina —esa deudora de René Char que se suicidó en 1972— le hubiera dedicado un poema a Jorge Gaitán Durán. Gloria María Posada Vélez (1967) incursiona en el erotismo, desde una entonación cercana a la dicción desgarrada de Pizarnik. Sus armas: la brevedad y la contundencia. Y el permanente sentido de la destrucción. Su poesía tiene, asimismo, algo de ese gusto por lo sentencioso que hallamos en la poesía china. Este erotismo sabe a muerte, no quiere sólo el placer de los sentidos, sino el falso placer de la tragedia. El diálogo entre el orgasmo y la ceniza¹⁰.

Julio Flórez (1867–1923), tan aparentemente olvidado y anacrónico, sigue presente en la poesía colombiana, ya con su frenesí y su erotismo romántico de ultratumba, ya con su pedagogía medieval en la desdicha, en autoras de distintas regiones del país y distantes en edades como Meira Delmar (1922) y la citada Gloria María Posada Vélez. En la producción de la primera hay un sentimentalismo a veces exacerbado, en la poesía de la segunda encontramos un contenido y luctuoso sentimiento neo-romántico. En páginas como las de autoras así sobrevive también el espíritu de aquella afirmación de Goethe, en el sentido de que el Romanticismo produce “poesía de hospital”.

¹⁰En un contexto que también quiere asemejarse al mundo de Alejandra Pizarnik, Montserrat Ordóñez (1941) escribe en *Ekdysis* (1987): “Soy miles de miosas perforadas, acribilladas, disecadas”. Mery Yolanda Sánchez (1956) —*La ciudad que me habita*, 1989— se introduce en el terror que construyen los cuerpos enlazados, y Yirama Castaño Guiza (1964), desde su *Jardín de sombras* (1994), siente la vehemencia del abrazo como un nudo que mata.

Poesía sin escalera

Mario Rivero (1935) ha ejercido una influencia renovadora en la poesía colombiana. Para forjar una individualidad poética consistente se marginó del *Nadaísmo*, al que se pretendió adherirlo a perpetuidad. Como él mismo ha expresado, su poesía viene de la lírica estadounidense y china. Y desde nuestra mirada, habría que añadir: viene, además, de la eficaz cursilería que habita una de las tantas líneas de la creación nerudiana; viene de la antipoesía de Nicanor Parra, de la dicción narrativa del español Jaime Gil de Biedma. Estas tendencias han entrado sutilmente en la nueva poesía por mediación de Rivero y/o de manera directa. Como ha ocurrido, en general, en la poesía latinoamericana de las últimas décadas, entre nosotros la prosa le ha prestado su flexibilidad a la poesía, al tiempo que la lírica ha auxiliado con su trueno la elaboración narrativa. Rivero ha influido globalmente con su propia creación, con su actitud personal y su revista *Golpe de Dados*, en particular, en voces como la de Miguel Méndez Camacho (1942), Robinson Quintero Ossa (1959) y Rafael del Castillo Matamoros (1962).

Con Rivero y con el influjo inevitable de la narrativa, la nueva poesía colombiana refuerza su intención de contar desde la poesía, con el riesgo, sí, de caer en el coloquialismo, en la historia que esboza un cuento mientras despoja al lenguaje de la energía que el poema moderno exige. El propio Rivero, afortunado en contar en verso historias callejeras de gente anónima, está, en ciertos momentos de su creación, situado en esa frontera en que el poema, sometido a extrema simplificación, tiende a quedarse apenas en desleído hilo narrativo, debido a que la prosa le gana la carrera a la poesía. Un ejemplo de poesía que se nutre de lo narrativo sin

perder la pólvora es el de Walter Azula (1961), poeta invidente que maneja un lenguaje de intensa agudeza, como puede leerse en *Viento plateado* (1990)¹¹.

La indagación lírica de inspiración mitológica ha sido explorada por distintos autores. Giovanni Quessep funda una de sus líneas más relevantes en esta incursión: los motivos venidos de lecturas homéricas, ese vocabulario tan pendular como incisivo, reforzado con lecturas recientes de *Piedra y Cielo* —sobre todo de Eduardo Carranza— y una indudable presencia borgiana. El poeta nacido en San Onofre (Sucre) ha logrado fundar un sistema expresivo muy personal, sobre la base de una sintaxis melodiosa. A grandes rasgos, la poesía de Quessep está poblada de interrogaciones. La duda, la imposibilidad de afirmar nada, el enigma, presiden la existencia del poema y del hombre. El mundo, el país que nos tocó en suerte, nos ha construido de una materia tan deleznable y para justificarnos nos ha procurado tan pobres razones que no nos queda más remedio que el recurso de la incredulidad: el hábito de la penumbra. Quessep tiene —o ha tenido— eficaces conexiones con Pablo Neruda: *Canto del del extranjero* nos recuerda, en su estructura melódica, el poema *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, que el nobel chileno incluyó en *Residencia en la Tierra*.

El ejemplo de poetas como Edgar Lee Masters con su luctuosa *Antología de Spoon Rivers* y de Pablo Neruda desde cuadernos diseñados con un eje temático, ha servido acaso de punto de referencia a la nueva poesía nacional, ya sea de manera directa o indirecta. Así, algunos autores han erigido libros ya previstos antes de su ejecución. Juan Manuel Roca escribió pequeñas series sobre temas

¹¹Han cultivado de manera parcial el poema en prosa y el acento narrativo, entre otros, autores como Elkin Restrepo, Alvaro Miranda, Gabriel Jaime Franco y Jaime Alberto Vélez.

concretos como el circo. El poemario *La casa* (1992), de Víctor López Rache (1959), partió de un proyecto inicial que tenía por motivación el tema que dio título al libro y que culminó con un resultado parcial que le da cierta unidad al volumen. Omar Ortiz concibió de algún modo, antes de escribirlo, *El libro de todas las cosas* (1995). García Maffla concibió títulos como *La caza* (1984), cobijado por una intención central.

Hay, pues, poemarios en los cuales se nota una intención de partida que acompañará hasta el final a cada poema. Es el caso de *Imágenes de un viaje* (1993) de Hugo Chaparro Valderrama (1961): el pretexto es el viaje, el medio el tren, el objetivo la memoria. Sí, es como un solo poema de largo aliento, mas por su técnica fue construido por unidades aisladas de sentido, que abren y cierran un episodio lírico. El poemario ya citado de Alvaro Rodríguez Torres fue previsto desde el principio. Así queda claro que unos libros son elaborados intencionalmente y otros configuran una suma de fragmentos, una estructura armada al final por su autor, como una baraja dispersa de naipes que se convierte en un mazo organizado. En el primer caso todas las fuerzas se dirigen a un mismo objetivo, a un sistema de motivos, el conjunto está ya en cierto modo en la cabeza del autor; en el segundo caso el libro es una suma fragmentaria.

Escribir menos: un ideal

Otro rasgo global de la nueva poesía colombiana es la propensión a la brevedad. Las explicaciones serían múltiples. Sin duda esta preferencia viene sobre todo del romanticismo y, en particular, de las propuestas que recoge y de las cuales se apropia Edgar Allan Poe, quien ve en el poema breve el único medio de lograr unidad, excitación sensorial e intensidad. Ello implica, por supuesto,

velocidad mental; así mismo, la necesidad de que el poeta sea un observador consciente del proceso de creación. Italo Calvino nos habla de una "expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable"¹². Parece que hoy ya no se componen obras poéticas de largo aliento como la maravilla homérica, la creación del Dante, surgidas en tiempos en que la fuerza de la tradición y el entorno facilitaban la entrega a la edificación, de monumentos literarios. Una obra se escribía con la paciencia y la entrega con que se levanta una catedral gótica.

Gracias a la brevedad, parte de la nueva poesía nacional goza de buena salud y hay ejemplos lúcidos de autores que hemos mencionado en distintos momentos de este trabajo. Pero hay también otra región de la nueva lírica que adolece de una rapidez desafortunada. Hoy la fragmentación visible en un país que concilia caóticamente tiempos premodernos, modernos y postmodernos —es decir, el tractor, el avión y el celular; el bolígrafo, la Remington y el computador—, divide a los individuos obstaculizándoles unidad en sus acciones y propósitos. El poeta no es una excepción. Algunos textos redactados por voces de última hora dan la impresión de que su autor está de afán, que debe levantarse de la mesa para ir al trabajo, para ver el programa de televisión, hacer una llamada telefónica o cumplir una cita. Tampoco tiene tiempo para guardar una distancia crítica, para esconder los textos. No se permite el lujo del silencio, ni de la reflexión. Su meta no es escribir, sino improvisar bocetos y publicar. En esta categoría ingresan, entre otros, los clubes para fabricar *bai kus* en serie, los productores de hojas volantes de intención lírica que se venden al mejor postor, los círculos de elogios mutuos que consagran los textos por amistad con el autor, no

con el texto.

Decíamos que nuestros nuevos poetas prefieren la brevedad; optan por trabajar unidades de sentido por separado, para evitar que en la prolongación se disuelva la intensidad. Y también por el talento y la destreza que implica concebir poemas de resistente amplitud. No disfrutamos de sostenidas voces de largo aliento como la del mexicano José Carlos Becerra (1937–1970). Si hojeamos casi distraídamente poemarios de la nueva poesía colombiana, advertiremos que difícilmente un poema abarca más de una página, es decir las 25–30 líneas. Y cuando rebasa esta frontera suele dejarse sentir en la lectura el esfuerzo que ha hecho el autor para llegar a su meta. Desde nuestra mirada, los mejores poemas de Alvaro Mutis son precisamente los breves. Jorge Zalamea intentó el poema extenso y el texto se le volvió, ya discurso político, ya verboso manierismo de protesta¹³.

Ya no hay grandes empresas mitológicas, formidables exigencias épicas que presionen a los poetas, con excepciones notables como *Canto general*, de Pablo Neruda, ese monumento americano. Sin embargo, en el marco de nuestra poesía actual conviene señalar que algunos autores ejercen un trabajo que implica consagración y utilización de múltiples recursos como es el caso de la novela. Aquí la narrativa constituye de algún modo una extensión de la creación lírica¹⁴.

¹³Recordamos poemas cercanos a las cinco páginas de gran eficacia como *La Luna* de Diego J. Fallon; *Leyendo a Silva* de Guillermo Valencia; obviamente la serie de cantos de *Morada al Sur* de Aurelio Arturo —si se toma como un poema continuo y no por unidades textuales—, *Epístola Mortal* de Eduardo Carranza; *Segunda Resurrección de Agustín Lara* de Héctor Rojas Herazo y *Los presagios de la Lluvia* de Fernando Arbeláez.

¹⁴Hay poetas que han incursionado en la novela como Augusto Pinilla, Álvaro Miranda, Darío Jaramillo Agudelo, José Luis Díaz Granados, Philip Potdevin Segura, Gonzalo Márquez Cristo y Hugo Chaparro Valderrama.

El perpetuo retorno

Un rasgo global de la nueva poesía colombiana es su firme inclinación a nutrirse y a reconocer(se) en nombres de la tradición lírica colombiana, sobre todo desde el inicio de la modernidad (José Asunción Silva), renunciando a la propuesta nadaísta de enterrar dicha tradición¹⁵. Otra tendencia de cierta línea deriva de su interés por multiplicar las funciones del poeta. Casi todos los que nacieron aglutinados bajo la denominación de "Generación sin nombre" tienen formación universitaria, lo cual sugiere que la poesía debe ser un compromiso más amplio. —Desde luego, no se requiere una educación formal para ser poeta—¹⁶

El acento trascendental, típicamente moderno, visible en poetas de esta generación (Quessep, García Maffla, Restrepo, Pinilla) se opone a esa banalización del lenguaje que propuso el Nadaísmo y que constituye uno de los riesgos en que incurren algunos poetas. El acento moderno llega sobre

¹⁵A Jorge Bustamante García (1951), le interesan Silva, De Greiff, Carranza y Charry Lara; a Orietta Lozano le seduce la lectura de Silva, De Greiff, Gaitán Durán, Aurelio Arturo y Cote Lamus; Luz Helena Cordero (1963), quien acaba de publicar su primer poemario *Oyeme con los ojos* —título tomado de un verso de Sor Juana Inés de la Cruz—, comparte su afición por Silva, Barba-Jacob y Arturo. Roca admira a Vidales y a Arturo. Quessep proviene, entre otras, de la lectura de Carranza y Arturo, a quienes conoció de cerca personalmente; Piedad Bonnett admira a De Greiff, Barba-Jacob, Carranza, Arturo y Mutis poeta, entre otros.

¹⁶Y hay ocupaciones afines: Edmundo Perry (1945), licenciado en filosofía y letras; Mónica Gontóvnik (1953), se dedica a la danza; Fernando Herrera Gómez (1953) es editor; Víctor Manuel Gaviria (1955) hace cine; Fernando Linero (1957, músico; Gustavo Tatis Guerra (1961), periodista cultural. Algunos autores siguieron estudios muy distintos: se entregan a actividades no directamente relacionadas con el arte: Luis Fernando Baquero (1957) estudió bacteriología, Alvaro Marín es apicultor, Renata Durán (1950), experta en cooperación económica, Samuel Jaramillo González, economista, Liana Mejía, tecnóloga en administración turística. Hay que insistir en el hecho de que la manera de vivir está hondamente ligada a la creación. Para crear hay que vivir sensiblemente, no basta castigar el papel; "... lo poético no reside sólo en la palabra: es una manera de actuar una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y las cosas". (Pellegrini, p. 70).

¹²Véase, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 1990, p. 63.

todo por medio del humor, la ironía, el sarcasmo, a detonaciones que vienen localmente de *Gotas amargas*, de José Asunción Silva y que resurge en varios autores de ahora, influidos en su ademán por Luis C. López, De Greiff, Vidales, Echeverría y Rivero.

Como ampliación del espacio poético algunos autores se doblan de críticos literarios, ya con ensayos de intención rigurosa, ya con investigaciones que tienen como meta un alcance exhaustivo, ya incursionando en la reseña y el comentario¹⁷. La poetisa Luz Mery Giraldo (1950), atenta lectora, entre otros, de Giovanni Quessep –véase su cuaderno *Con la vida* (1995)– ejerce con rigor la investigación literaria, el ensayo, en especial de la nueva narrativa colombiana, mientras cumple su magisterio universitario. La incursión en las traducciones refleja otra manera de ampliar el campo de acción de la poesía¹⁸. La influencia religiosa, a la cual cedió el *Nadaísmo*, es legible en Eduardo Escobar (1942), en Philip Potdevin Segura en su volumen ya citado, y reaparece en la incorporación técnica de la letanía y de alusiones angélicas en su último título *Mesteres de Circe*, 1996; hay en este libro un lenguaje cargado de referencias culturales, de una intención suntuosa y al que le presta buenos servicios la memoria documental, no sin el riesgo de hipertrofiar su voz bajo el peso de la abundancia libresca, riesgo que advertimos también en el último poemario de William Ospina *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*

(1995); Francisco Javier Gómez Campillo (1968) no esquiva a Dios en *La tiniebla luminosa* (1993) y es sensible a la irradiación de Borges y Quessep. Manuel Hernández B. (1943) se mira en *El sueño de las escalinatas* de Jorge Zalamea, para ejecutar su poema *Las escaleras*. Lejos del acento trascendental, hay poesía que se ríe de sí misma: “cuando bajo a la cocina / y te doy a probar / mis poemas insulsos” (John Galán Casanova, 1970), leemos en *Almac n Ac sta* (1993). Nótese el juego tipográfico de este título: al suprimir letras en un rótulo comercial, se quiere matar el sentido que contiene, trastornar simbólicamente una vitrina local del capitalismo.

Resulta casi innecesario señalar que ningún estudio, por denso y dilatado que sea, puede abarcar ni agotar una suma de autores y una bibliografía tan amplia como la que identifica a la nueva poesía colombiana que, repetimos, hemos fijado desde los nacidos alrededor de los años cuarenta, es decir los menos estudiados, pues la generalidad de los trabajos e investigaciones críticas que se realizan suelen llegar hasta la generación de *Mito* y detenerse ahí. Una revisión general de nombres de poemarios nos indica que los poetas prefieren títulos que oscilen entre las tres y cinco palabras. La inclinación a repetirse es legible en poetas de amplia bibliografía, los cuales, por lo general, han publicado ya su antología personal¹⁹. Sin duda una característica global de la nueva poesía colombiana es su gran diversidad de temas y de tonos. Es usual la preferencia por reflexionar o por aludir a la creación desde el poema mismo, un rasgo de modernidad lírica.

Cómo concluir sin terminar

Nuestro propósito aquí ha sido ejecutar un intento capaz de marcar unas líneas susceptibles de ser profundizadas, sembrar inquietudes y mostrar que la nueva poesía nacional, aunque eventualmente pueda desglosarse en tendencias y propensiones determinadas, es tan diversa y ofrece tantos matices que las generalizaciones rotundas resultarían estériles. Consideramos que hay una riqueza indudable que refuta toda incredulidad y que, en contraste, también nuestra lírica de ahora es desigual por sus alcances. Más que cerrar caminos hemos querido abrir puertas, interrogaciones. Faltaría, entre otras preocupaciones, delimitar temas que asume la nueva poesía así como peculiares técnicas de escritura, conexiones con referencias extranjeras, el ademán intimista y otras vinculaciones con la tradición colombiana, de América Latina y con la literatura universal. ¿Pesimismo o utopía esperanzada?; la militancia en estas dos líneas es nutrida y hasta en un mismo autor conviven ambas. Estamos seguros de haber aplicado el mayor fervor y el rigor que nos ha inspirado nuestra conciencia de abordar un tema en perpetua evolución.



¹⁷Es el caso de Juan Manuel Roca, Jaime García Maffla, Juan Gustavo Cobo Borda, Harold Alvarado Tenorio, Darío Jaramillo Agudelo, Samuel Jaramillo González, Raúl Henao, William Ospina, Víctor López Rache, Gabriel Arturo Castro, Óscar Torres Duque, Alvaro Marín, entre los más conocidos.

¹⁸Esta tendencia agrupa unos pocos nombres significativos: Jorge Bustamante García (del ruso), José Manuel Arango (del inglés), Harold Alvarado Tenorio (versiones del chino), Alvaro Rodríguez Torres (del portugués), Guillermo Martínez González (versiones del chino), William Ospina (del inglés y del francés).

¹⁹Véanse: G. Quessep, E. Restrepo, J. García Maffla, H. Alvarado Tenorio, R. Gómez Jattin, A. Miranda, J. M. Roca, D. Jaramillo Agudelo, J. G. Cobo Borda, S. Jaramillo González.

