LOS POETAS DE *MITO*

POR

ARMANDO ROMERO

University of Cincinnati

A) «MITO»: LAS PALABRAS ESTÁN EN SITUACIÓN

1. En mayo de 1955, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel publicaron en Bogotá el primer número de la revista *Mito*. Comenzaba así una de las aventuras literarias más importantes de Colombia en este siglo, la que significó un cambio tangencial con las estructuras que conformaban el mundo intelectual colombiano. Seguir la trayectoria ideológica de *Mito*, como nos proponemos ahora, conlleva la posibilidad de iluminar la génesis de todo el suceder cultural de la moderna Colombia. Porque *Mito* no sólo será una revista: al convertirse en centro de la actividad de un grupo de intelectuales, representará una línea de acción política que de una u otra manera incidirá sobre la República.

En ese primer número, Gaitán Durán y Valencia Goelkel precisaban las intenciones y metas de la revista:

Las palabras están en situación. Sería vano exigirles una posición unívoca, ideal. Nos interesa apenas que sean honestas con el medio en donde vegetan penosamente o se expanden, triunfales. Nos interesa que sean responsables. Pero de por sí esta lealtad fundamental implica un más vasto horizonte: el reino de los significados morales. Para aceptarlas en su ambigüedad, necesitamos que las palabras *sean*. Necesitamos que aparezcan con la nitidez de un dibujo sobre ese fondo esencialmente ambiguo que es la existencia. Sólo después de limpiarlas, de devolverles con el análisis su dimensión histórica auténtica y de ratificar con un proceso de síntesis el enriquecimiento que les confieren las circunstancias de época, podríamos entrar a considerar problemas mayores como son los de sus relaciones con la moral y la libertad. Sería

entonces el instante de recuperar los valores al separarlos de las apariencias. Sería la oportunidad de estudiar la alienación del hombre contemporáneo. Por ahora nos limitaremos a poner en estado de servicio una herramienta eficaz: las palabras. (...) Sospechamos la ineptitud de las soluciones hechas; por eso nos circunscribiremos a ofrecer materiales de trabajo y a describir situaciones concretas. (...) Rechazamos todo dogmatismo, todo sectarismo, todo sistema de prejuicios. Nuestra única intransigencia consistirá en no aceptar nada que atente contra la condición humana. No es anticonformista el que reniega de todo, sino el que se niega a interrumpir su diálogo con el hombre. Pretendemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias. Esta será nuestra libertad ¹.

Es claro que el primer golpe que asestaban estas palabras, ya en situación, era contra la falsa retórica que hasta ese momento había encubierto la vida de la nación, la cual estaba construida sobre los cimientos de la oratoria y los himnos nacionales. La Constitución del país, redactada por gramáticos y filólogos, era el reflejo del vacío orgánico a que las palabras huera habían sometido el pensamiento. Además de esto, el catecismo Astete y los libros de enseñanza religiosa, literaria y científica preparados por los jesuitas —junto al *Index*, que impedía la circulación de las ideas— eran elementos poderosos para el gran edificio de la mentira nacional.

Al ver el problema en las palabras, al sentir la necesidad de limpiarlas y devolverles su dimensión histórica, los directores de *Mito* acertaban de entrada en el centro del mal colombiano por excelencia. De ahí que el esfuerzo de *Mito*, al consumarse, significó para Colombia una salida de cierto oscurantismo cultural a la vez que una apertura hacia planos mayores de comunicación y compromiso por parte de los escritores y poetas.

En las notas preliminares a su libro *La revolución invisible* ², Gaitán Durán delinearé el cuadro generacional que le toca vivir:

Pertenezco a una generación marcada con más hondura por Marx, Freud y Sartre que por Proust, Joyce o Faulkner; nos interesa y nos entusiasma la experiencia literaria de Borges y Robbe-Grillet o la experiencia ontológica de Heidegger, pero prestamos más atención a Machado, Lukács o Henri Lefèbvre, nos conmueve la aventura humana de Henry Miller o Jean Genet, pero es una película como *Paths of Glory*, de Stanley Kubrick, donde nos reconocemos. Nuestro humanismo es qui-

¹ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 1, mayo de 1955, pp. 1-2. Aunque sin firma de autor, esta declaración de principios pertenece a la dirección.

² Jorge Gaitán Durán, *La revolución invisible* (Bogotá: Ediciones de la revista *Tierra Firme*, 1959). Reproducido en *Obra literaria de Jorge Gaitán Durán* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975).

zás una paradoja: sentimos en carne viva la fascinación del pensamiento y el arte de este tiempo que gritan con desesperanza la indigencia del hombre frente a una Historia implacable y a la vez creemos firmemente que podemos reformar el mundo³.

Indudablemente que Gaitán Durán está generalizando un tanto a partir de su situación particular, ya que la preocupación estética y la humana irán a la par en muchos de los poetas y escritores. Por ejemplo, si analizamos la obra y el compromiso político de Gabriel García Márquez, quien de una u otra manera encaja en las fronteras de *Mito*, encontraremos que para él Faulkner será tan importante como Marx, y tal vez más; pero de todas maneras este desplazamiento del punto central de mira que señala Gaitán es sintomático de la necesidad que él veía de un compromiso del escritor con la realidad circundante del país y del mundo.

2. *Mito* nacía en un momento de quiebra constitucional, producto de la dictadura de Rojas Pinilla y del desequilibrio fundamental del sistema de valores a causa de la violencia. La proposición de *Mito* de abrir un diálogo con todos los sectores del pensamiento colombiano, como base para un entendimiento de la realidad del país, el cual podría precipitar el cambio, era bastante revolucionaria a su manera, puesto que si se la sitúa en su debida coordenada histórica esta apertura rechazaba de plano los extremismos imperantes en el país, especialmente los de la derecha, y, por tanto, incidía directamente sobre el concepto político de fanatismo y sectarización que los caracterizaba.

La idea de utilizar la cultura —entendiéndose ésta en su simple acepción de desarrollo del pensamiento y de capacidad de realización intelectual o artística— como arma de acción social y política, ha sido siempre una premisa liberal; por eso no es extraño que de entrada descubramos esta estructuración en la manera como Gaitán Durán y Valencia Goelkel van a enfocar la realidad del país. Pero en *Mito* este concepto de liberalismo pierde su conexión doctrinaria con el partido político colombiano que lleva ese nombre.

Era claro ya entonces que lo llamado liberal en Colombia no era sino otra cara de lo conservador. Al fondo de los enunciados del partido liberal se encontraba que la cultura era medio para la transformación y realización de ideales políticos y sociales, pero la verdad era que estos postulados se habían convertido en una retórica falsa por la acción política de los dirigentes liberales, que estaban distantes de las circunstancias reales del país y cercanos a una clase minoritaria rica y poderosa.

³ Jorge Gaitán Durán, *La revolución*, p. 318.

Al publicar Jorge Gaitán Durán en el primer número de la revista un artículo sobre el marqués de Sade titulado «Sade moralista», y que era prólogo a su traducción del *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, acometía de lleno una labor de revolución dentro de lo establecido, puesto que no iba a emprenderla contra la cultura misma, como era postulado de algunas tendencias de la vanguardia, sino que la utilizaba en la medida en que ella es crítica de su propia realidad. Empezaba una forma de ataque por medio del método indirecto, que utilizará en toda la historia de la revista, y que consistía en tomar tópicos aparentemente lejanos a la situación nacional y estudiarlos a fondo, de tal manera que reflejaran a la luz de su brillo extraño lo concerniente a esa misma situación nacional.

Sade representaba un modelo perfecto, puesto que en él se reunían además muchas de las obsesiones de Gaitán: su exploración a nivel consciente de lo erótico y su actitud de intelectual frente a una época determinada. Sade es el moralista perverso, ejemplo del intelectual desacralizador, que siente que su línea de pensamiento recae directamente sobre su línea de acción, y que en la transgresión de lo aceptado como norma por una falsa generalización, está la posibilidad de implantar lo individual en lo colectivo para transformarlo.

La tentativa del marqués es moral, en el sentido de que, por medio del exceso y de la ejemplaridad de su autodestrucción, pretendió aniquilar las apariencias de una ética generalizadora y echar las bases de otra que armonizara con las naturalezas singulares —esas mismas que, a partir de Dostoievski y Freud, hemos empezado a considerar no como la excepción, sino como la inmensa mayoría de una humanidad exclusivamente observada a través de un proceso de simple adición de subjetividades. (...)

En última instancia, Sade ha corrido el mayor de los riesgos: asumir la condición real de un hombre y no una condición humana ideal. (...) A Sade podemos aplicarle lo que escribe Camus, refiriéndose a Nietzsche: «La moral tradicional no es para él sino un caso especial de inmoralidad»⁴.

Pero la misión de *Mito* no será sólo un juego de pensamientos en el campo estricto de lo cultural, sino proposición de ideas que tocan directamente la realidad colombiana, a fin de que se conviertan en crítica que abra el diálogo. Por esto, en el mismo primer número la revista se pregunta lo siguiente al comentar una serie de conferencias sobre la crisis moral del país que dictaron Jaime Posada y Gonzalo Canal Ramírez:

⁴ Citamos de la edición preparada por el Instituto Colombiano de Cultura de la obra completa de Jorge Gaitán Durán. Jorge Gaitán Durán, «Sade contemporáneo», p. 426.

Por ahora queremos preguntar, y preguntarnos, si la crisis obedece a una ruptura del esquema moral tradicional o al hecho de que el esquema moral tradicional se ha transformado en «una apariencia» y no responde ya a las necesidades de nuestra época⁵.

Es indudable que Gaitán Durán, otro moralizador perverso, trae al marqués de Sade a Bogotá a propiciar el cambio.

3. Debemos recapacitar sobre el momento político que vive *Mito* en Colombia. Hacia 1955, la «luna de miel» de Rojas Pinilla con el liberalismo y con las masas populares se había convertido en una pesadilla. La violencia en los campos no había sido detenida y, por lo contrario, se había extendido a las ciudades. El ejército y la policía reprimían despiadadamente disparando contra las manifestaciones de protesta. Un año antes varios estudiantes fueron asesinados en Bogotá. El toque de queda dejaba vacías las ciudades desde tempranas horas de la noche y el pánico cundía sobre la población. Por otro lado, la represión contra las ideas y la censura de prensa llegaban a límites nunca antes vistos en Colombia. En el número 4, de octubre-noviembre de 1955, *Mito* protestaba contra esta situación:

Clara y terminantemente manifestamos nuestro desacuerdo con toda medida que limite la libertad de expresión. Graves referencias de época son, desde luego, la desaparición de *El Tiempo*, de *El Siglo* y de otras publicaciones menos conocidas. Pero también manifestamos clara y terminantemente que nos parece erróneo darle a la libertad de expresión un contenido exclusivamente político, como nuestra peculiar atmósfera lo hace a veces creer: ¿se podrían discutir, por ejemplo, de manera pública, aun en nuestros periódicos más avanzados, las decisiones de la Iglesia colombiana sobre matrimonio civil? No nos engañemos. La cultura y la libertad son indivisibles. Vano resulta reivindicarlas en el campo político y olvidarlas o negarlas en el social o en el económico o el religioso o el literario. La libertad de expresión *será total* o no de ninguna manera⁶.

Mito fue la única publicación colombiana en responder tan fuertemente ante la represión gubernamental. Pero no era fácil mantener una conducta tan independiente en un país amordazado por una dictadura, y sólo las circunstancias que hacían a *Mito* una revista minoritaria, dada la incultura y el analfabetismo reinantes, le permitían subsistir. En este

⁵ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 1, mayo de 1955, p. 59.

⁶ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 4, octubre-noviembre 1955, p. 275.

mismo número *Mito* publica una de las primeras críticas coherentes, camino del diálogo buscado por la revista, que se le harían. Es la de Darío Mesa, inteligente intelectual de la izquierda militante:

No podemos negarlo: *Mito* es una hazaña editorial, aun cuando sus directores tengan suficiente dinero para emprenderla y correr el riesgo de un fracaso que no afectaría sino levemente la fortuna personal de cada uno de ellos... es una proeza económica y, hasta cierto punto, intelectual, en un país que padece la desgracia de tener que acomodarse a las perspectivas culturales que le impone una clase terrateniente inculta y provinciana y una burguesía comercial sin los rasgos espirituales ni los objetivos históricos que, en el pasado, hicieron de ella una fuerza revolucionaria. (...) Los poetas que *Mito* ha publicado hasta ahora son dignos de la mayor consideración intelectual. Alvaro Mutis, por ejemplo, con quien una persona como la que escribe estas notas estaría difícilmente de acuerdo, tiene hoy en las letras colombianas una importancia que sería difícil negar... en su libro *Los elementos del desastre* ha reflejado como pocos el irracionalismo, la angustia, la desesperanza, la evasión y, por sobre todo, el cosmopolitismo de un grupo de la pequeña burguesía semicolonial estrechamente vinculado a los grandes negocios nativos y al capital financiero norteamericano. Su poesía, sin embargo, debe ser estudiada como experiencia formal, así se trate de formas utilizadas ya, en parte por poetas extranjeros. (...)

Estamos, pues, en que *Mito* no expresa al hombre, sino las angustias, las deformaciones, las intuiciones —que no son conocimiento— de la pequeña burguesía intelectual, de la gran burguesía en derrota y de otros grupos en crisis. No vamos a ser tan vulgares como para decir que la revista refleja directamente los intereses materiales de su base social; pero estamos en posibilidad de asegurar que refleja nítidamente la bancarrota de su ideología. *Mito* es una revista de inconformes con su medio social, una tribuna de rebeldes, pero no de revolucionarios⁷.

El buscar este diálogo, crítico y directo, repetimos, era lo que intentaba la revista, empeñada en no cerrarle las puertas hasta a sus propias contradicciones. La izquierda, por supuesto, no podía aceptar la revista, como se ve claramente en la carta de Mesa (que, por otra parte, se convertiría desde ese momento en colaborador asiduo de la revista), ya que

⁷ Darío Mesa, «*Mito*: revista de las clases moribundas», revista *Mito*, núm. 4, octubre-noviembre 1955, pp. 281-297. Hemos utilizado la sintetización de esta carta que hace J. G. Cobo Borda en su magnífica «Cronología de *Mito*» en *Mito*, 1955-1962. *Selección de textos* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975), pp. 410-411. Esta cronología de Cobo Borda es muy útil para situar a *Mito* en su momento político y social.

no cumplía con los requisitos básicos de la ideología marxista; y si somos un tanto freudianos podríamos decir que en la revista el principio de realidad iba a la par con el de placer: equilibrio no aceptable en ese entonces para la militancia de izquierda.

La referencia de Mesa a la poesía de Alvaro Mutis es característica de la visión estrecha del realismo socialista, que no podía ver más que en el rosado ideal de una poesía de denuncia la realidad útil del esfuerzo poético. Esto nos lleva a revisar la nómina directriz de la revista y su vinculación con el hecho poético.

4. El predominio de los poetas en la plana mayor de la revista es evidente desde un primer momento. A pesar de que Hernando Valencia Goelkel no es un poeta y conformará lo que podríamos denominar el ala crítica de la revista, el comité patrocinador, en una primera instancia, va a estar formado por poetas: Vicente Aleixandre, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Drummond de Andrade, León de Greiff, Octavio Paz y Alfonso Reyes. Más tarde se incorporarán a la revista Eduardo Zalamea Borda y Pedro Gómez Valderrama, del sector de la prosa y de la crítica, pero también estarán luego Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara y Eduardo Mendoza Varela. Es decir, que siempre habrá un predominio de los poetas en las labores de dirección, pero esto no significará un predominio de la poesía en las páginas de la revista, aunque indudablemente subyacente a ésta estará siempre el acto poético.

El primer número publica poemas de León de Greiff, Octavio Paz y Vicente Aleixandre, así como la traducción de *Vientos*, de Saint-John Perse, realizada por Fernando Arbeláez. El segundo número incluye poemas de Carlos Drummond de Andrade y *Reseña de los hospitales de Ultramar*, de Alvaro Mutis. El tercer número, un poema de Eduardo Cote Lamus («Algo pasa bajo la lluvia»). El cuarto número, poemas de Rogelio Echavarría («El transeúnte» y «Ved»). El quinto, poemas de Héctor Rojas Herazo («Jeroglífico del varón»). Y el número siete poemas de Fernando Arbeláez («Nocturnos del Sur»). Más adelante publicarán también su poesía Jorge Gaitán Durán y Fernando Charry Lara.

Como se ve, rápidamente quedaba integrado el grupo «Mito» en lo que se refiere a poesía. Un poco más adelante estudiaremos detenidamente los aspectos concernientes a los poetas de «Mito», pero por ahora permítasenos remarcar la importancia de la presencia de los poetas en la revista, pues es desde la poesía desde donde se va a abrir este diálogo sobre la realidad colombiana. *Mito* rompe así otro patrón de la tradición colombiana referente a los grupos literarios. Por ejemplo, si la comparamos con *Los Nuevos* encontraremos que ésta es una revista que da acogida a la

poesía, pero que no se debe primordialmente al impulso de los poetas. Ella es más bien la «cocina» de un grupo intelectual que planeaba disputarle el poder a la generación del Centenario, y lo poético le es secundario, en cierta manera. En cuanto a «Piedra y Cielo», la orientación de sus publicaciones era de estricto carácter poético, lo mismo que la colección de *Cántico*.

5. En febrero-marzo de 1956 la revista publica el número 6, que celebra su primer aniversario. La dirección continuaba defendiéndose de los ataques de izquierda y derecha, que la acusaban de europeísta y ajena a la vida nacional. Nada más injusto si se ve lo publicado hasta ese momento por la revista:

En seis números, hemos publicado cinco testimonios, insólitos en nuestro medio, sobre muy graves problemas de nuestra sociedad. Pensamos, con orgullo, que nunca se ha abordado de manera tan desnuda y tan veraz situaciones específicamente colombianas. Si se examina, además, el sumario de este primer volumen, se constata que hemos publicado veintinueve textos originales de autores colombianos, doce de hispanoamericanos, siete de españoles y tan sólo dieciséis traducciones, entre las cuales trece fueron elaboradas por colombianos. Aparecieron diez notas sobre libros colombianos y dieciséis sobre libros extranjeros, proporción esta que habla por sí sola⁸.

Gabriel García Márquez, Nicolás Gómez Dávila, Hernando Téllez, Jorge Eliécer Ruiz habían alternado en las páginas de la revista con Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, entre otros. Se habían traducido trabajos de Dylan Thomas, Martin Heidegger, Antonio Gramsci, T. S. Eliot, Sartre, Paul Valéry, William Blake, etc. Se había hecho un homenaje a Chaplin y publicado el «Informe Kinsey sobre la sexualidad». La sección de *Testimonios* era ejemplo de una continua denuncia de las lacras de la sociedad colombiana.

Al primer año Gaitán abandona la dirección por tener que trasladarse por un tiempo a Europa, y entran a dirigir la revista, junto a Hernando Valencia Goelkel, Eduardo Cote Lamus y Pedro Gómez Valderrama. Sin embargo, este retiro de Gaitán no es más que nominal, ya que siempre será el principal impulsor de la revista hasta su muerte, que también marca el fin de ella.

Ese año de 1956 se celebra en Bogotá un homenaje a Baldomero Sanín Cano, con motivo de sus noventa y cinco años. Gaitán Durán, en un discurso que recoge la revista, enjuicia así a los intelectuales:

⁸ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 6, febrero-marzo 1956, p. 478.

En Colombia reinan la intolerancia política, la intolerancia religiosa, la intolerancia moral. Los intelectuales, que en su mayoría han sido débiles o que han permanecido indiferentes, no sólo han faltado a sus deberes, sino que han ignorado que siempre hay posibilidades de eficacia, aun en los casos desesperados. Hay que acabar con la idea monstruosamente banal de que la calidad intelectual es independiente de la calidad humana. Todo edificio estético descansa sobre un proyecto ético. Las fallas en la conducta vital corrompen las posibilidades de la conducta creativa⁹.

Fiel a su actitud intransigente frente a lo que considera injusto, la revista sigue condenando la falta de libertad de prensa en el país y, en general, todo el estado de cosas en la nación y el mundo. Reprueban la intervención soviética en Hungría,

la cual desvirtúa gravemente la idea de un socialismo que sea a la vez acción y ética, pasión y verdad. El drama húngaro no es diferente de cualquier atentado contra la dignidad humana¹⁰.

En el número 12, de febrero de 1957, se publica junto a *Las sirvientas* de Jean Genet (traducción de Jorge Gaitán Durán), una entrevista con el padre Camilo Torres, donde éste ya esgrime sus armas políticas a través del planteamiento de una revisión de la doctrina social de la Iglesia. Esta combinación o confluencia de corrientes de pensamiento, en actitud de choque con respecto al medio, caracteriza, como hemos visto, a la revista. Ese mismo año, en el número anterior, de diciembre-enero, se publicaba al lado del trabajo de Ernst Cassirer «Lenguaje y mito» un artículo sobre la prostitución en Colombia.

6. Al caer la dictadura, el 10 de mayo de 1957, aparece un número extraordinario de la revista en el que se da cuenta de los hechos y se asienta la posición de la dirección con respecto a los acontecimientos:

Todas las gentes honestas de Colombia, con los estudiantes al frente, han obligado al general Rojas Pinilla a resignar el mando y abandonar el país. Estuvimos identificados con esta lucha y nos sentimos orgullosos de tan memorable jornada. Ahora bien, como siempre, queremos definir claramente nuestra posición. El precio tremendo en vidas humanas y sufrimientos que esta victoria ha costado a Colombia no queda compensado con la caída y el exilio de un hombre. El pueblo colombiano

⁹ Jorge Gaitán Durán, revista *Mito*, núm. 9, agosto-septiembre 1956, p. 182.

¹⁰ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 10, octubre-noviembre 1956.

debe tener una reivindicación fundamental: el establecimiento total de las libertades democráticas. No admitiremos nunca lo contrario ¹¹.

Esta declaración la firmaban Pedro Gómez Valderrama, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel. Se inicia así lo que sería posible señalar como una segunda etapa en la revista, que no implica un cambio en la política de selección de los textos a publicar ni en su orientación combativa contra el conformismo y la inmovilidad del país, sino en lo que respecta a una cercanía mayor con los ejes de poder recién instaurados. A nivel personal se produce una polarización de tendencias políticas que no afectará a la revista, pero que de todas maneras marca el curso de los acontecimientos intelectuales luego de la caída de Rojas Pinilla.

Al concluir *Mito* en 1958 tres años de labores, sus directores editorialesaban con respecto a este dilema:

En el país se presenta hoy un clima diferente y mejor. Esperamos que sean posibles ahora la discusión, la crítica, la oposición, si fuere el caso. La abolición de anteriores restricciones, a su vez, suscitará en *Mito* las diferencias de criterio presumibles entre un cuerpo de redactores que tienen diversas opiniones sobre aspectos concretos y urgentes de la situación nacional. Estas desavenencias, en el caso de que ocurran efectivamente, no serán obstáculo para que *Mito* siga manteniendo su independencia absoluta y un punto de vista común sobre la situación de la cultura en el país. No consideramos que hoy resulte superflua la defensa de los principios que dieron origen a esta revista: la libertad de expresión, la creencias en la necesidad del diálogo, la lucha contra una mediocridad más letal que todas las tiranías. Baste recordar que *Mito* no surgió apenas como reacción contra una dictadura que desde el primer momento nos pareció deleznable, sino también como signo del malestar de algunos escritores ante el conformismo de la cultura colombiana y, en general, de nuestra sociedad ¹².

Las divergencias, en verdad, no fueron obstáculo para que la revista continuara apareciendo. Jorge Gaitán Durán, crítico del pacto político a que habían arribado los liberales y los conservadores, se alinearía con el ala de centro-izquierda disidente del liberalismo, comandada por Alfonso López Michelsen y denominada Movimiento Revolucionario Liberal (MRL); Pedro Gómez Valderrama pronto será nombrado consejero de Estado y dejará la revista para integrarse al Gobierno liberal de turno;

¹¹ Revista *Mito*, Bogotá, s/n., 10 de mayo de 1957. Número extraordinario.

¹² Hernando Valencia Goelkel, Pedro Gómez Valderrama, Jorge Gaitán Durán, revista *Mito*, Bogotá, núm. 18, febrero-marzo-abril 1958, p. 389.

Eduardo Cote Lamus, seguidor de la línea reformista conservadora de Gilberto Alzate Avendaño, se lanza a la carrera política, la cual lo hará diputado, senador y, por último, gobernador del Departamento de Norte de Santander. Hernando Valencia Goelkel no participa muy activamente de este festín político; sin embargo, hoy día ha sido nombrado, junto con Jorge Eliécer Ruiz, consejero de la Presidencia de Belisario Betancourt.

7. Pero no se crea que sólo en esta actividad política se basaba la labor de *Mito*; por el contrario, la actividad cultural seguía siendo preponderante, con inclusión de textos, cuentos, poemas, novelas cortas y notas críticas y estudios de innegable valor. La crítica de cine y de arte, en las que colaboraban Francisco Norden, Hernando Salcedo Silva, Jorge Gaitán Durán y Marta Traba, era copiosa y servía para orientar a un público apenas iniciado en estos menesteres. Además de preocuparse por destacar nuevos valores de la literatura colombiana, *Mito* seguía publicando material de escritores consagrados como Luis Cernuda, Mariano Picón Salas, Baldomero Sanín Cano, Cesare Zavattini, etc. En 1958 se publica en el número 19 *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, y en el número 22 y 23 se hace un recuento del trabajo literario en Colombia, donde se incluyen poemas, textos y cuentos de León de Greiff, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Antonio Montaña, Alvaro Cepeda Samudio, Pedro Gómez Valderrama, Eduardo Caballero Calderón y Andrés Holguín. Este número se abría con una traducción de *Un corazón bajo una sotana*, de Arthur Rimbaud, y se cerraba con un «Documento: Historia clínica de un homosexual».

Es por ese entonces cuando en un artículo sobre «Los hospitales de Ultramar», de Alvaro Mutis, Octavio Paz hace referencia elogiosa a la labor de *Mito*:

Una de las revistas por las que aún circula un poco de aire fresco —y otros saludables venenos— es *Mito*, la valerosa y valiosa publicación fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán. Valiosa, aunque desigual, porque en cada número se puede leer, por lo menos, un texto memorable. Valerosa porque Gaitán Durán, uno de los espíritus más despiertos y originales de la nueva literatura hispanoamericana, partidario del *riesgo* intelectual, no ha vacilado en publicar algunos documentos ejemplares y explosivos, como el «Diálogo entre un sacerdote y un moribundo», de Sade, y la «Historia de Edelmira B.», testimonio atroz de la sexualidad hispanoamericana¹³.

¹³ Octavio Paz, *Puertas al campo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), pp. 131-132.

8. La posición de *Mito* con respecto a la violencia política en el país, que iba dejando tantos muertos y destrucción a lo largo de los años, había sido siempre de condena total, directa o indirectamente. La caída de la dictadura en 1957 posibilitó el despertar de esperanzas de reforma que pudieran solucionar el problema. Ese mismo año *Mito* decía:

Sólo reformas de estructura, tanto en la política urbana como —y sobre todo— en nuestras devastadas sociedades rurales podrían resolver eficazmente el problema. De nada sirve condenar teóricamente la violencia; hay que afrontarla en la práctica. Una reforma agraria bien concebida y bien realizada es condición esencial para ello. Asimismo debemos darle a la expresión «educación del pueblo» otro sentido que el de la sempiterna tontería demagógica ¹⁴.

Sin embargo, la realidad era diferente a estas esperanzadoras propuestas liberales, y así lo ve la revista en 1959, cuando decide realizar una encuesta sobre la relación entre los intelectuales y la violencia, a fin de bucear en las razones que la promueven y tratar de encontrar posibles remedios:

La dirección de *Mito* ha considerado necesario presentar un aporte a la consideración del problema social de la violencia, que ha tomado nuevamente una sangrienta y gigantesca entidad en vastas regiones del país. Esa comprobación consiste, en esencia, en presentar el pensamiento de un grupo de escritores distinguidos, conscientes de su misión, y dueño cada uno de sus propias ideas políticas, en relación con esta diaria tragedia. (...)

Mito considera que con esta junta de ideas de hombres responsables presta además otro servicio: el de evitar que la estimación unilateral del problema lo reduzca a una clasificación cualquiera, que le quite su entidad angustiosa y lo reduzca a la categoría de *boomerang* de uso alterno. Lo necesario es no encasillar ni rotular esa violencia, pues esa reducción limita el campo de acción contra ella, y en tal forma hace innocua la empresa de humanización de la vida, que es la responsabilidad conjunta de todos. La pasión política revuelta con muerte y con expoliación ya no tiene color ¹⁵.

Es interesante analizar las respuestas a esta encuesta, porque demuestran el gran problema de la *intelligentsia* colombiana frente a una realidad atroz. Por un lado, los mismos intelectuales —como es el caso del escritor Bernardo Ramírez, uno de los entrevistados— se cuestionan si realmente

¹⁴ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 16, octubre-noviembre 1957, p. 301.

¹⁵ Revista *Mito*, Bogotá, núm. 25, junio-julio 1959, p. 40.

hay verdaderos intelectuales en el país, y al concluir que sí, los señalan como los causantes de la tragedia:

Muchos de ellos formaron la infantería ideológica que, operando sobre una infraestructura económico-social tan compleja y oscura como la colombiana, llevaron al país al abismo en que hoy se debate y del cual, no nos hagamos todavía ilusiones, no ha podido salir¹⁶.

O como lo expresa el crítico Javier Arias Ramírez:

La encuesta de *Mito* sobre la responsabilidad del intelectual en el hecho de la violencia me deja un tanto perplejo. Si el estadista es un intelectual y el sociólogo es un estadista, los intelectuales que han manejado la política, para darle rumbo y concepto a nuestra historia, son responsables de la violencia porque no han sabido educar al pueblo ni multiplicar la economía por el aprovechamiento de la riqueza natural. Un país sin educación y sin técnica se convierte automáticamente en demagogías políticas y en hordas de bandoleros por culpa de los intelectuales¹⁷.

Sin embargo, por otro lado, Fernando Charry Lara ve un poco de más luz en la tarea del intelectual y en un posible acuerdo entre su actividad y la función del Estado:

Creo, a pesar de lo que pueda objetarse, que el intelectual, bajo las formas de una vocación auténtica de escritor, de poeta, de estudioso, de profesor universitario, el intelectual no interferido por los intereses de los grupos partidistas, no existe en Colombia sino en casos contados, y que, en estos casos solitarios, su aislamiento parece ser, castigo o premio, la condición forzosa a su independencia. En una sociedad en la cual es avasallador el imperio de la voracidad afortunada, su destino ineludible sería morir de pobreza y de asco. Por ello esa especie de héroes es cada vez más rara entre nosotros.

En un juicio sobre la responsabilidad del intelectual colombiano es justo señalar, si no como disculpa sí como explicación, la circunstancia de su ostracismo y de consiguiente falta de influjo en la vida nacional. Siendo también cierto que esa condición de exilio no ha sabido él, por desprecio o por debilidad, superarla. (...)

No se me escapa que en este problema de una posible indolencia del intelectual colombiano ante el crimen hay un aspecto de insensibilidad social, política y simplemente humana. Esta insensibilidad es otra mues-

¹⁶ Revista *Mito*, núm. 25, p. 43.

¹⁷ Revista *Mito*, núm. 25, p. 45.

tra de su falta de independencia. Tampoco se me escapa que, en algunos casos, exista una falta de valor personal, que también es una señal de su continuada subordinación.

(...)

Hoy, cuando el esfuerzo del país tiende a recuperarlo de su inmediato pasado de vergüenza, el desarrollo de una vasta tarea cultural puede ser el único tratamiento adecuado de muchos de sus males. Al intelectual hay que crearle una situación independiente, para que pueda realizar su misión. El poder pensar libremente le dará conciencia de su valor. Su mensaje podría entonces comenzar a ser escuchado. (...) Mientras ello no ocurra será una voz más entre la confusión reinante. Una gesticulación, entre cortinajes, incapaz de detener la sangre ¹⁸.

Pero esta luz al final del túnel que se vislumbra en las palabras finales de Charry Lara no ilumina el pensamiento del ensayista Hugo Latorre Cabal, quien conocía de cerca el fenómeno político y sus relaciones con la cultura:

Por la falta de instrumentos adecuados para allegarse el sustento en el ejercicio de su profesión, por su alejamiento de las masas, y por su escasa decisión para afrontar personalmente los riesgos del oficio, el intelectual colombiano ha preferido continuar encuadrado en la infantería de los jefes políticos. (...) Su mejor prueba de adhesión es contribuir a ocultarle al pueblo la realidad, y su tarea consiste en deformar las verdades a través de la retórica. Más que comprometerse seriamente con una doctrina política, el intelectual colombiano se ha enajenado a las veleidades o intereses de quienes dominan los resortes de su trabajo desde el doble aspecto económico y publicitario ¹⁹.

A lo cual contribuía en tono irónico la respuesta de Jorge Child:

Los intelectuales no son violentos y su responsabilidad en la violencia es estrictamente confidencial. Las frases «a sangre y fuego contra los liberales» y «rompamos relaciones con los godos» no precipitaron la violencia: apenas coincidieron con un estado de violencia. (...) A los intelectuales puros la vida moderna los está dejando sin tema: y para volver a comunicarse con el prójimo tienen que volverse economistas jóvenes. (...) Les queda todavía la reforma agraria. Y mientras tanto la perra «Martica» aterriza normalmente en la luna, y lo primero que hace es buscar un poste ²⁰.

¹⁸ Revista *Mito*, núm. 25, pp. 44-45.

¹⁹ Revista *Mito*, núm. 25, p. 47.

²⁰ Revista *Mito*, núm. 25, p. 52.

Confusión, esperanza, ira, sarcasmo, vergüenza, desesperanza, condena violenta o cruda realidad, autoflagelación, es lo que podemos extraer de esta encuesta de *Mito*. Ella sola habla de la magnitud del problema y de la imposibilidad de los intelectuales en esos momentos para ver esta problemática con claridad.

Ese mismo año de 1959 Gaitán Durán publica su libro *La revolución invisible*, que era un intento de ver en profundidad la crisis de Colombia y sus prospectos futuros, lo cual quería decir la «búsqueda de una política» que permitiera salir de esa «repartición mecánica de la burocracia»²¹ que había sido el elemento dominante de la política colombiana y estructurar un acuerdo entre la burguesía y el proletariado, por medio de la industrialización y la reforma agraria. La respuesta de Jorge Child a la encuesta de *Mito* es un velado ataque al liberalismo izquierdista del «intelectual puro» Jorge Gaitán Durán.

En lo referente a la violencia, Gaitán afirmaba allí que las causas políticas de ella indicaban el fracaso de los partidos tradicionales para conducir el país; las causas económicas señalaban el feudalismo que dominaba el sector rural y el pésimo desarrollo de la industria citadina; mientras que las causas psicológicas o sociológicas indicaban el fracaso de «los métodos culturales e ideológicos que tradicionalmente han inspirado y encuadrado la conducta de los colombianos»²².

Gaitán es consciente de su situación como intelectual burgués, y así lo declara al ver en la cultura y en la activa participación social por parte del intelectual una fuente de futuros remedios para la nación. El planTEAMIENTO y la necesidad de una libertad individual insoslayable, acorde con una libertad colectiva, le impiden aproximarse a la praxis del dogma marxista-leninista:

Yo soy uno de esos intelectuales, burgueses hasta la médula, desgarrados entre su modo de vida y su lucidez, que comprenden la revolución proletaria, pero que no pueden separarla de cierto humanismo, de cierta ética y no admiten, por tanto, que, al amparo del ideal de la sociedad sin clases, nuevos dioses —la clase, el partido, el padre de los pueblos, etc.— se instalen furtivamente en la mente humana, que ha sido asediada desde los orígenes por todas las fuerzas de lo inhumano²³.

La posición de Gaitán, que no entraremos a discutir, nos muestra que en él de todas maneras el compromiso del intelectual iba hasta la tenta-

²¹ Jorge Gaitán Durán, *Obra literaria*, pp. 317-318.

²² Jorge Gaitán Durán, *Obra literaria*, p. 339.

²³ Jorge Gaitán Durán, *Obra literaria*, p. 379.

tiva de buscar una línea política que satisficiera su independencia de pensamiento, así como afirma desde lo alto de la *intelligentsia* colombiana el cambio en la actitud del intelectual y, en su caso particular, del poeta, frente a la situación social, económica y política del país.

Su labor muestra un punto culminante en la búsqueda de la poesía colombiana: integración entre su realidad y la realidad que la circunda, no importando el color de las ideologías o los partidos políticos, sino en la medida en que se funda como una verdad. El logro de *Mito* fue limpiar de retórica vacía la conciencia en crisis del país, al colocar las palabras en situación, haciéndolas concretas y responsables.

El último número de *Mito*, dedicado al movimiento nadaísta, se publicó en junio de 1962. Ese mismo mes muere Jorge Gaitán Durán.

B) LOS POETAS DE «MITO»

1. Hemos destacado ya la importancia de los poetas y de la poesía en la elaboración de la revista *Mito*. Trataremos de analizar ahora la obra de los poetas en lo que se ha denominado como el grupo «Mito». Son ellos Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, Eduardo Cote Lamus y Héctor Rojas Herazo.

Incluir a Fernando Charry Lara y a Alvaro Mutis necesita una corta nota aclaratoria, ya que ambos poetas integran, en cierta forma, los grupos de poetas de la década del 40. Charry participa activamente del grupo de «Los cuadernícolas», pero luego será integrante fundamental del grupo «Mito»; Mutis aparece en el grupo de poetas de posguerra, segundo momento «cuadernícola», podríamos decir, y también participa en la formación del grupo «Mito». Ambos poetas suponen una ruptura, un cambio, con lo establecido como norma poética en Colombia, aunque aprovechan, en el mejor sentido de la palabra, la voz de los poetas mayores —su benéfica influencia— y saben a tiempo sacarle el cuerpo a cierta estética paralizadora.

Charry gozará desde un principio del «misterioso entresueño» y de la «melodía secreta» que le llegaban en la voz de Aurelio Arturo²⁴. Mutis sabrá ver en Joseph Conrad y en la enumeración desesperanzada de la historia de sus eventos un antecedente natural del ser que ve el mundo desde las gaviás. Ambos ya vienen de lejos en el Silva que los mira nacer y crecer en su misma ciudad, de la cual serán también, a la manera de

²⁴ Fernando Charry Lara, *Lector de poesía*, p. 33.

cada quien, habitantes extraños, exiliados hacia un interior que es reino de poesía: huyentes que enfrentan con firmeza y gravedad la realidad cruda de un país que tiende a devorar a sus poetas ahorcándolos en el ruido de la política y los juegos por el poder. Mutis y Charry son ejemplo de dignidad e independencia con respecto a esta iniquidad de la estructura política tradicional colombiana. Su distancia y recelo por el activismo político, que contrasta con el entusiasmo de otros integrantes del grupo «Mito» —valga el ejemplo de Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus—, no es un escape, sino el resultado de un profundo escepticismo con respecto a la acción política y de una fe en la inquebrantable fuerza de la poesía.

La selección de estos poetas de «Mito» no es arbitraria ni excluyente en mayor medida. Aquí están todos los que son, los que fueron los integrantes del grupo «Mito». Añadir poetas, sin ningún juicio crítico válido, sólo ateniéndose a las proximidades generacionales, como ha hecho Andrés Holguín, es simplemente contribuir a la confusión y a la anarquía, estados casi generales en que la crítica ha mantenido a la poesía en este país por mucho tiempo²⁵. Hemos dejado fuera del grupo a Jorge Eliécer Ruiz, quien, si bien perteneció a «Mito», lo hizo más en su carácter de crítico y analista de la realidad cultural, social y política de Colombia. Su poesía, publicada posteriormente, tiene ciertos aspectos comunes a los de la generación de «Mito»²⁶. A su vez, la inclusión de Héctor Rojas Herazo, a quien Jaime Mejía Duque incluye como poeta independiente a «Mito» en su libro *Momentos y opciones de la poesía en Colombia*²⁷, se debe a que lo consideramos no sólo integrante de «Mito» en cuanto que fue la revista la que publicó en forma continental y nacional sus poemas y le dio el apoyo crítico que merecía, sino porque su temática y tono poético se emparentan con las búsquedas más o menos colectivas de este grupo.

Rojas Herazo impone un tiempo de poesía más acorde con la que vendría después en la década del 60 y del 70, donde ciertos elementos expresionistas, directos, anecdóticos y conversacionales, dan un aire de crudeza al poema, acercándolo a una realidad anteriormente circunscrita a la pro-

²⁵ Véase Andrés Holguín, *Antología crítica de la poesía colombiana*, tomo II, pp. 135-202. Holguín incluye a poetas como Carlos Obregón, Carlos Castro Saavedra, Julio José Fajardo, Dora Castellanos y Gabriel García Márquez, que nunca publicaron en *Mito* o que nunca escribieron un solo poema, como el último de los nombrados.

²⁶ Jorge Eliécer Ruiz, *Memoria de la muerte* (Bogotá 1973).

²⁷ Jaime Mejía Duque, *Momentos y opciones de la poesía en Colombia*, pp. 147-200

sa. Es el último paso de esta búsqueda de lo cotidiano que se da también en las últimas obras de Eduardo Cote Lamus y que ya era presencia constante en los poemas de Rogelio Echavarría.

Este acercamiento a lo cotidiano es parte del alejamiento que los poetas de «Mito» querían establecer de la sublimación poética de la realidad que era legado del «piedracielismo». Fernando Arbeláez lleva los antiguos mitos a la calle, en un afán de hacer de Ulises su Virgilio, pero no para llegar hasta el Paraíso, sino a la China. Jorge Gaitán Durán descende a lo real del cuerpo haciendo de la comunión con la otra el esfuerzo poético de cada día: su erotismo liberador luchará contra todos los tabúes y los fantasmas, sobre todo contra los fantasmas de la muerte: la siempre presente muerte, interna y externa, en toda esta generación.

Porque es la muerte el tema dominante en el grupo «Mito», como ya lo ha señalado la crítica²⁸. La muerte en todos sus aspectos y colores; la muerte trascendente o inmanente; la muerte al despuntar el día o al fondo de la noche; la muerte allí, ahora o eterna; la muerte del miedo o de la risa; la muerte que nos oye, la que nos silencia; la muerte que es nuestra hermana, nuestra enemiga; la pequeña muerte en el orgasmo que nos da la vida, la Gran Muerte.

Sólo Silva había tocado tan hondo el tema de la muerte en la poesía colombiana hasta la aparición de los poetas de «Mito». Silva la esquivaba y la buscaba, la tentaba con su capa romántica y modernista. Y la encontró con su propia mano en lo más joven de estar vivo. Gaitán Durán la presentía, extrañamente la sabía próxima poco antes del accidente de aviación en el Caribe que le costó la vida. Cote Lamus ya estaba preparado para ella desde un principio, y lo estaban esperando allá, en esa otra parte, cuando el chófer del automóvil en que iba se quedó dormido.

Se ha relacionado, con mucho tacto, el tema de la muerte a la proximidad terrible de la violencia²⁹. Nosotros pensamos que sí hay una relación, y bien marcada, ya que el ambiente morboso e insano de la sociedad colombiana, no sólo en el período más feroz de la violencia, sino con anterioridad, como hemos visto a lo largo de este trabajo, tenía que tocar espiritualmente a toda una generación puesta al servicio de ver y decir con verdad la parte de realidad que le tocaba vivir.

2. La lucha contra lo retórico y manido en poesía fue muy difícil para algunos de los poetas de este grupo. Gaitán Durán y Cote Lamus

²⁸ Véase Andrés Holguín, prólogo al libro de Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus *Poemas de la muerte* (Bogotá: Tercer Mundo, 1965). Véase también Jaime Mejía Duque, *Literatura y realidad* (Medellín: La Oveja Negra, 1976).

²⁹ Jaime Mejía Duque, *Momentos*, pp. 126-127.

tardan en desprenderse de la costra creada por los epígonos de la gran generación española del 27. Arbeláez, Echavarría y Rojas Herazo tienen más suerte en un principio: en ellos hay un encuentro pronto con la voz que será o harán propia en la búsqueda de ser o de encontrarse.

Sin embargo, «Mito» es el último de los grupos literarios colombianos que responde a una tradición englobante capitalina, central, en la que los legados iban como herencia de padres a hijos, con deudas morosas y rebeldías tempranas o tardías. «Mito» rompe en dos el continuismo de una tradición en la cual el poeta era personificación del «alma» del país, en la cual no importaba tanto la poesía como la imagen del poeta. «Mito» encontrará la poesía como actitud frente a la vida para la poesía colombiana, y el poeta asumirá con gravedad su rostro verdadero, el de uno más —y menos— en el corazón de la manada.

Para los poetas de «Mito» el compromiso será, entonces, con la poesía, con la palabra que obliga. Dice Gaitán Durán:

El poeta, fuere cual fuere su camino, necesita enfrentarse lúcida-mente a la realidad histórica de la palabra. El poeta, como el filósofo, debe proponerse la lucidez; mas éste parte de un talante y sigue, saeta del concepto, la dirección de un movimiento; aquél tropieza en su desarrollo a cada paso con la mole oscura del vocablo. La dificultad admirable de la poesía es que exige, al mismo tiempo, el «amor loco» por el lenguaje y la reflexión sobre el lenguaje³⁰.

Pero el hombre de carne y hueso, como quería Unamuno, también estará en esta poesía preocupada por difundir un aliento de liberación en todos los órdenes, preocupada por ayudar a aclarar los pozos de confusión en los que vive el alma humana y su respectivo cuerpo. Tarea difícil, como se ve por estas palabras de Hugo Latorre Cabal, siempre tan cercano al espíritu poético del grupo «Mito»:

Si de las quemaduras del poeta brota la incertidumbre, y al pronunciarse y comprometerse apenas produce el opaco ruido retórico de la verdad a medias —escape y derrotismo—, el Hombre quedará desprotegido. Abandonado en el peor momento de su historia. Si falla en su misión la Poesía, estaremos solos, al garete, transitando al filo mismo de la esclavitud y del dolor tecnificados, sonámbulos carnavalescos y de feria al servicio de la destrucción dirigida. Para siempre quedaremos unidos a la subordinación que impone la técnica deshumanizada, enredados en los disparos de las grandes velocidades por todos los confines

³⁰ Jorge Gaitán Durán, nota crítica al *Arco* y la *Lira* de Octavio Paz, *Mito*, núm. 10, octubre-noviembre 1956, pp. 263-264.

del Universo, físico y espiritual, sin saber ni creer, vencidos de antemano.

Tal es la importancia presente de la Poesía. Y la actual responsabilidad de los poetas. Quizás en ninguna otra época fue tanta la primera ni tan necesaria la segunda ³¹.

FERNANDO CHARRY LARA (1920)

1. La preocupación por un cambio que sacara a la poesía del sometimiento a lo formal en que había caído, la preocupación por encontrar al hombre y sus internas circunstancias en el centro mismo de la poesía fueron desde un principio las bases de una proposición vital que marcaría la juventud de Fernando Charry Lara. La concretización de este esfuerzo en la verdad de su poesía es lo que hace a este poeta un pionero de la moderna poesía colombiana, un poeta que retorna con profundidad a la sagrada fuente de una tradición que venía, a saltos, desde Silva.

Sin embargo, el trabajo de Charry Lara no es una labor de solitario, ya que entraba a la literatura de la mano de un espíritu claro en precisión de búsqueda como era Aurelio Arturo. Este poeta había llevado a la lírica colombiana el aire nuevo y natural de una poesía que sin participar del juego metafórico caótico, vibrante y suficiente en sí mismo de la vanguardia, tenía la particularidad de encontrar dentro del poema la música, el tono, la sabiduría de un lenguaje claro y abierto a toda la magia de los encuentros y las sugerencias. Charry expresará esto con mayor precisión en 1963:

La palabra tiene en sus versos, ante todo, un valor melodioso que se relaciona estrechamente con la expresión de lo inexpresable, es decir, que busca con eficacia la comunicación de un estado poético ³².

Aurelio Arturo le hace leer al joven poeta a Baudelaire; asimismo, poemas de Eliot, en francés. Conoce Charry por su intermedio la poesía inglesa y norteamericana (notemos que fue Gilberto Owen quien, a su vez, introdujo a Arturo en la poesía de habla inglesa).

Las buenas lecturas se multiplican para Charry. De los poetas españoles de la generación del 27 serán Aleixandre y Cernuda: la actitud próxima al surrealismo del primero y la fina brecha que el segundo abrió

³¹ Hugo Latorre Cabal, «Sobre la poesía», *Mito*, núm. 21, septiembre-octubre 1958, p. 239.

³² Fernando Charry Lara, *Lector de poesía*, p. 35.

entre lo clásico y lo romántico. Los poetas románticos alemanes, el simbolismo francés y, dentro de lo más cercano, Neruda y su enorme pulmón de fuerza y aire americano. En 1943 publica un poema, «La luna sobre el mar», que dedica al poeta chileno³³. Más tarde las presencias se ampliarán (Borges, de quien ya conocía su prosa; Vallejo, quien apenas empezaba a ser descubierto en el resto de América Latina; Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza) y las influencias ya no serán sino la compañía de la vida y la obra de otros poetas cercanos a su afecto.

Es Charry, entonces, el primer poeta colombiano que siente que con Aurelio Arturo la poesía colombiana ha alcanzado otro nivel, y esto afectará su concepción de lo poético:

De mí quiero afirmar que, cuando la pasión inicial por la poesía se dispersaba entre varias direcciones no coincidentes con aquello que, más tarde, ha logrado en parte expresarla, pude reconocer en los poemas de Aurelio Arturo una orientación hacia nuevas posibilidades de concebir lo lírico³⁴.

2. Es obvio que Charry, a partir de una concepción teórica que trataba de encontrar un camino para la poesía entre la intuición y el sentimiento, donde la emoción personal fuera tan importante como la capacidad de expresarla, bien pronto deja atrás, sin rupturas violentas, los planteamientos del grupo «Piedra y Cielo».

Su espíritu independiente lo lleva a buscar nuevos derroteros para su poesía, aunque haya en él algo que se apega a lo establecido por una corriente de tono grave, circunspecta, que trataba de encontrar una vía secreta, misteriosa, al centro mismo de la poesía y del poeta. Pero no se trata de la oscuridad como producto de la metáfora que juega al azar de las correspondencias y deja un halo de absurdidad y caos en el poema; ni el hermetismo que salía a la busca de encuentros insospechados, fortuitos; ni el apresar una realidad que por directa puede ser descriptiva, circunstancial y lógica, de propósitos definidos. No. La claridad —no confundir con racionalidad— era necesaria para construir su mundo poético, y él así lo vio desde sus primeros años de poeta.

Es ésta, tal vez, una de las razones para que las primeras críticas a su

³³ Fernando Charry Lara, «La luna sobre el mar», *Revista de las Indias*, núm. 49, enero de 1943, pp. 268-271. Este poema, con ligeras correcciones, apareció en *Poemas* (Bogotá: Cuadernos de *Cántico*, 1944), p. 111, sin la dedicatoria a Neruda y con otro título: «Nocturno lejanía», el cual conservó cuando fue incluido en *Nocturnos y otros sueños* (Bogotá: Editorial ABC, 1949), p. 59.

³⁴ Fernando Charry Lara, *Lector of poesia*, p. 36.

obra ya pudieran presentir los logros de la obra futura. Fernando Charry comienza publicando sus poemas en *El Tiempo*, de Bogotá. En 1941, al incluirlo en una antología de jóvenes poetas posteriores a «Piedra y Cielo», Eduardo Carranza decía:

Fernando Charry Lara mira el mundo con distraída seriedad de viajero un poco desencantado de antemano: su voz es opaca, mansa y nostálgica, llovida de ternura y de cernida claridad reflexiva ³⁵.

Y ese mismo año Daniel Arango escribirá:

Se podría definir la poesía de Fernando Charry Lara como una música puesta en verso. En sus poemas, la palabra se prolonga hacia esa vaga zona de niebla donde las cosas toman un borrado curso de sueño. Por sus versos cruzan lentas mujeres, el viento mueve las hojas en la alta noche y el paisaje asoma apenas en la lejanía. La poesía de Charry Lara no es rica en imágenes; cuando éstas afloran tímidas en el poema, deja de ser su poesía porque este olvidarse de las metáforas constituye lo más característico de su lírica ³⁶.

Claridad, reflexión, musicalidad, somnolencia, austeridad ya serán más tarde adjetivos comunes a la poesía de Charry. Algunos de ellos tienen la tilde romántica que los impregna a la vez de un pasado cercano y remoto.

En 1944 publica Charry sus *Poemas* en los cuadernos de *Cántico* que dirigía Jaime Ibáñez. La acogida que tuvieron fue inmediata y lo colocaron en un puesto de relevancia con respecto a sus compañeros de generación. En una magnífica reseña publicada en la *Revista de las Indias*, el poeta José Constante Bolaños señalaba lo innovador de la poesía de Charry con respecto a los «piedracielistas» y las virtudes propias de ella:

Entre el grupo de poetas colombianos posteriores a los denominados «piedracielistas», Fernando Charry Lara fue tal vez quien primero logró ponerse a salvo de las influencias de éstos. Los materiales que integran su poesía, los ingredientes que medularmente la constituyen, en el fondo son en lo posible idénticos a los que forman la de ellos, porque en esencia equivalen a los que son características de la poesía de siempre, la que tiene vigencia en todos los instantes. Son esos materiales e ingredientes comunes a la joven poesía americana que en su proyec-

³⁵ Eduardo Carranza, «Los últimos poetas colombianos», *El Tiempo*, Bogotá, 15 de junio de 1941, p. 3.

³⁶ Daniel Arango, «Poetas posteriores a Piedra y Cielo», suplemento literario de *El Colombiano*, *Generación*, 1 de junio de 1941.

ción desorbitada, en sus dispares clarividencias y búsquedas oscuras, aspira a interpretar, a aprehender las inasibles latencias, las escondidas reacciones del alma del hombre contemporáneo. Pero lo que señala una tan profunda como visible diferencia entre la poesía de Fernando Charry Lara y la de los poetas inmediatamente anteriores a su generación es que en tanto que en la de éstos predominan con marcada insistencia el deslumbramiento impresionante de las imágenes, la maravillosa acrobacia de la forma, el enceguedor efecto visual u objetivo, en la de aquél todo es palpitación, pulso anímico, cordial fluir espontáneo³⁷.

La publicación en 1949 de *Nocturnos y otros sueños* será saludada con entusiasmo por Vicente Aleixandre, quien escribe el prólogo, y luego por poetas como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cardoza y Aragón, Luis Cernuda, entre otros.

3. «El verso llega de la noche». Con este título publicó Charry en 1941 la primera versión de un poema en el que ya encontramos, claro y explícito, el medio ambiente de donde surge su poesía: la noche y la enramada sorda de sus misterios. Un encuentro tan temprano con la realidad en que se siembra su imaginación hace que la obra de Charry Lara conserve siempre una unidad inquebrantable. La noche será, pues, el centro dimanador de todas las fuerzas que van a tocar y hacer saltar en versos su espíritu. Pero la noche no es un símbolo, sino una realidad, un hecho concreto tras los velos del sueño. Veamos un fragmento del poema:

El verso silencioso fue en la noche,
 El verso claro fue el instinto
 Bajo la ruda corteza de la piel amarga;
 El verso, las palabras ceñían los cuerpos
 Delgados de las mujeres,
 Sus claros cuerpos bajo la luna
 Suspendidos en la música,
 Las sílabas ceñían sus cuerpos
 Como voces ardientes, como llamas.

 De la noche sedienta, de la innúmera noche,
 De la noche que guarda
 Los deseos como sombras,
 De las dolorosas, de las dulces sombras amadas,

³⁷ José Constante Bolaño, «Poesía, por Fernando Charry Lara», *Revista de las Indias*, núm. 75, marzo de 1945, pp. 448-449.

Sombras de los deseos,
 Sombras de mi antiguo, del amargo silencio.
 Amargo, sí, errante silencio en que no queda
 Sino el poema en la noche,
 Como el recuerdo herido por el filo de un beso ³⁸.

Es obvio que esta poesía esté casi totalmente desprovista de imágenes visuales, como ya lo notaba Daniel Arango, porque estamos en plena oscuridad. Las imágenes son sombras o son aquellas visiones que nos vienen cuando, dormidos, cerramos los ojos para ver desvanecerse el resplandor de los sueños.

Vicente Aleixandre nos habla en su prólogo de la «obsesión de la noche» en Charry ³⁹, algo que nos remite por asociación de filiaciones oscuras a la «obsesión de lo imposible» que señalaba Alfredo Roggiano en Silva ⁴⁰. Podemos ver allí que en el transcurso de lo que va de Silva a Charry Lara ya el viaje no es al fondo de la noche en la desolada derrota de un espíritu atormentado, sino la afirmación de la realidad en vida del misterio, y cierta fe que le permitirá a Charry emprender la tarea de poeta no para ver lo desconocido de frente, sino para tantearlo en la penumbra.

Porque Charry es desde un principio un visionario desolado que cree en los poderes de la poesía. Lo decía así en 1942:

La poesía es una actitud de esperanza ante el mundo: un sueño de lo que él llegue a lograr y de lo que se alcance a no dejar perder. Es, pues, un acto de fe en las posibilidades del hombre ⁴¹.

Desde el sueño y la noche se afirman allí, casi religiosamente, el poema y el poeta. El poema

Es el rumor, la sombra
 Como el anochecer de una cabellera en las manos.
 Es el rumor vagando entre los vientos,
 Entre los lúgubres vientos
 En que sollozan las luces
 Y los espejos de la ciudad nocturna.

³⁸ Fernando Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños*, pp. 32-33. Citamos de esta edición, ya que si bien Charry al prepararla alteró el poema en muchas estrofas, ya fuera suprimiéndolas o cambiando el orden dentro del poema, algunas como éstas estaban en la versión original de 1941: «El verso llega de la noche», Bogotá, suplemento literario de *El Tiempo*, 15 de junio de 1941.

³⁹ Vicente Aleixandre, prólogo a *Nocturnos y otros sueños*, p. 14.

⁴⁰ Alfredo A. Roggiano, «José Asunción Silva», s/p.

⁴¹ Fernando Charry Lara, *Revista de las Indias*, núm. 44, agosto de 1942, p. 422.

Es el rumor, las sílabas
Que nacen y llevan una canción
Tan fácil al corazón que sueña,
Una canción, las sílabas
Creciendo en medio de la niebla
Tal la flor desnuda bajo la lluvia ⁴².

Y el poeta es aquel que, cantando, asume íntegramente su función de paseante y oyente nocturno por ese país extraño que es su ciudad, su vida.

4. Toda la poesía de Charry está llena de un velado erotismo que es imagen táctil de cuerpos que se rozan, que se acoplan en la noche. Una sensualidad interna dará al poema las vértebras que lo estructuran en la búsqueda de un secreto placer signado por el deseo y la brumosa realidad. Pero esta búsqueda es ardua y vibra en frustración y derrotas, como podemos ver en este poema:

Te hubiera amado,
Perfil solo, nube gris, nimbo del olvido.

Con el misterio de la mirada,
Bajo la tormenta oscura de las palabras,
En la tristeza o puñal de cada beso,
Hasta la ira y la melancolía,
Te hubiera amado.

Ay, cuerpo que al amor se resiste
No ofreciendo su nocturno abandono a unos labios.
Sobre su piel la luna inútilmente llama,
Llama inútil la noche
Y el sol, inútil llama, lame
Con una lengua sombría sus dos senos.

Te hubiera amado,
Rostro donde el día toma su luz hermosa.
Frío, dolor, nube gris de siempre,
Como un relámpago entre el sueño amanecías
Sonámbula y bella atravesando
Una aurora.

Tarde naval sobre el azul se extiende.
En el sueño del horizonte todo lo olvida.
Vive tú aún, secreta existencia,
Mía como el deseo que nunca se extingue.

⁴² Fernando Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños*, p. 32.

Vive fuerte, relámpago que un día amanecías,
 Llama ahora de nieve.
 Mírame aún, pero recuerda
 Que se olvida⁴³.

Este poema, en la paradoja estallante del último verso, nos pone de frente otra constante de la poesía de Charry: la tensión entre recuerdo y olvido, unidos estos dos extremos por el presente de la memoria, de la que dirá más tarde en su libro *Los adioses*: «Puñal en el pecho es la memoria»⁴⁴. Esta tensión nos marca la distancia entre la noche que nos deja la vía láctea de los sueños y la noche que va al vacío de su propia profundidad infinita. Y allí se instalan el dolor y la tristeza como flores amar-gas de la memoria que se afirma y se niega en pendular agonía:

Se vive en el olvido,
 Digo que en el olvido
 Se vive, o es que acaso
 Alguien soñó tener
 Por sobre el pecho triste
 La ilusión de estar vivo
 Cuando sólo la sombra
 Desnuda danza en medio
 De los besos, y cuando
 Sólo el olvido cura
 De la vida?⁴⁵

O como ya nos había dicho antes:

Se recuerda en la atmósfera un perfume
 Lánguido y lejano, destruido
 Por una furia triste, por la lluvia
 Que fluye de un jardín hacia el olvido⁴⁶.

En su segundo libro, *Los adioses*, vuelven los temas recurrentes de su poesía a poblarla con los fantasmas de la noche, la visión fugaz y eterna del amor y la lucidez como un relámpago que parte en astillas la cruz del

⁴³ Fernando Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños*, pp. 79-80.

⁴⁴ Fernando Charry Lara, *Los adioses* (Bogotá: Ediciones del Ministerio de Educación, 1963), p. 51.

⁴⁵ Fernando Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños*, p. 57.

⁴⁶ Fernando Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños*, p. 43.

poema. El poeta es viajero que sabe de un destino cuyo regreso sólo está dibujado en las telas de la memoria: dura realidad de un exilio interno:

Volver a la tierra perdida
sería también deslumbramiento amargo:
un sol ajeno se levanta
como espada en mano enemiga ⁴⁷.

Pero hay dos poemas en este libro, titulados «Testimonio» ⁴⁸ y «Llanura de Tuluá» ⁴⁹, que, sin apartarse del tono general de la poesía de Charry: esa noche larga y silenciosa entregada al sueño y la vigilia, nos plantan en una realidad que invade por la crudeza de su espanto. Es la pesadilla que explota como un grito en la calle desierta. Estos dos poemas vienen de adentro de Colombia y su tragedia. Son ellos el testimonio de que la poesía estuvo allí, al centro de lo que tristemente se llama «la violencia», y que al ordenarse las palabras ya no podremos colocarnos las manos en la cara para no ver.

5. Ocho poemas de mediana extensión integran el último libro hasta el momento publicado por Fernando Charry Lara: *Pensamientos del amante* ⁵⁰. Escritos entre los años del 60 y del 70, los separan años inmersos en el duro trabajo de destilación de una poesía que, como hemos dicho, sólo se da en sus esencias, pero los une precisamente esa fidelidad atroz a lo poético de un mundo fundado en el centro de una pasión que del develamiento va a la revelación por entre pieles y ciudades de sueño, un mundo donde cada poema contiene los elementos de toda la obra poética.

Una de las cosas más perturbadoras que tiene la poesía de Charry es su voluntad de pasar inadvertida, de nombrar sin levantar polvo, de ver entre brumas sin romper la niebla. Paradoja de los sentidos despiertos, alertas y ávidos de reconocerse en las superficies y abismos del deseo, y ese poder de dominar la mano para que sólo pase a leve distancia, acentuando la soledad y el silencio que energiza el choque de dudas y sentimientos:

¿Ardió alguna vez entonces el perfil
De un rostro soñoliento detrás de la ventana
Insistiendo leve llovizna en los cristales

⁴⁷ Fernando Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños*, p. 50.

⁴⁸ Fernando Charry Lara, *Los adioses*, pp. 33-35.

⁴⁹ Fernando Charry Lara, *Los adioses*, pp. 39-41.

⁵⁰ Fernando Charry Lara, *Pensamientos del amante* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981).

Nupcial mujer salida después del arco iris
 Un parpadeo cuando secreta sonreía
 Habitaciones con el amor a solas?
 ¿Era siempre como ahora silencio
 Mas de súbito a veces
 Más silencioso labio
 Tu implacable tristeza poesía? ⁵¹

Todo es así en esta poesía, alarmante tensión que nos mantiene al pie de la página con el corazón en fuego y la razón alerta; poemas de una desolación insospechada, tiernos en su fragilidad de agua entre cristales, a la vez que fuertes y duros en el laberinto y la luz de vértigo de sus fondos, dan con el ser de bruces en su propia miseria.

Las palabras restallan como piedras que se quebraran contra lo que está escondido para hacer salir al poema vibrando: «Ola perpetua en mar sonando triste», nos dice en el poema «El solitario», donde, además de volver siempre a los elementos que ya nos son familiares en su poesía, lo encontramos extrayendo algo así como un Arte Poética, resumen y apertura:

Quiero que entre mis brazos lenta oscura
 Desnuda surja la verdad del mundo
 Y no la eterna vibración de labios
 De labios que jamás una palabra
 Una palabra que no sea la palabra sueño
 Sueño de ser el despierto contigo a solas
 A solas en secreto el pensamiento solitario ⁵².

Cantos de amor y desesperanza podemos decir que son estos poemas, recordando como ala que pasa la distancia que va y viene de Silva a Darío.

ALVARO MUTIS (1923)

1. En febrero de 1965 Alvaro Mutis dictó una conferencia titulada «La desesperanza» en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México. Catalogaba allí una larga lista de escritores y poetas cuya obra y vida conformaba una admirable galería de desesperanzados: Joseph Conrad, Drieu La Rochelle, André Malraux, Malcolm Lowry, Fer-

⁵¹ Fernando Charry Lara, *Pensamientos*, p. 12.

⁵² Fernando Charry Lara, *Pensamientos*, p. 27.

nando Pessoa, cerrando con el personaje central de *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez. Señalaba Mutis ciertas condiciones esenciales de la desesperanza: lucidez, incomunicabilidad, soledad, estrecha relación con la muerte y, por último, agregaba:

El desesperanzado no «espera» nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables⁵³.

Lo que ha hecho Mutis en este trabajo sobre la desesperanza es retratar interna y externamente la parentela de Maqroll el Gaviro, personaje de su poesía que es el mismo poeta vestido con la verdad de su aventura por la vida. Sin embargo, olvidó Mutis a un desesperanzado más cercano a sus ancestros: José Asunción Silva. Tal vez porque su proximidad lo hace poco visible, extremo.

Pero si nos tomamos la peligrosa libertad de establecer un paralelismo entre estos dos poetas, veremos que el ciclo que abrió Silva se cierra en Mutis para volver a abrirse en la convulsiva belleza de sus múltiples comienzos. Las convergencias y las divergencias marcan certeramente la ruta de dos destinos elegidos con profundidad.

Lo primero que los emparenta es esa condición de exiliados de todas las Arcadias: una niñez campesina se mezcla con los ruidos de una misma ciudad en la altiplanicie, brumosa y triste. Europa les abre una ventana por la que verán el paisaje natal, en presencias y recuerdos. Y en el curso de la vida, Silva será un exiliado de su propia ciudad, de su propio país, aunque lo viva y sienta tan de cerca; Mutis vivirá el exilio en su difícil y definitiva manera de una ausencia que se prolonga en la desolada claridad de la memoria.

La poesía será el refugio, el sol para todas las fuerzas: círculo sagrado en el cual, inscripta la vida, se resuelve en el punto central de un encuentro con la realidad. La poesía para ellos será, en suma, el compromiso íntegro con la vida; por tanto, asumirán a fondo su condición de «horribles trabajadores», como quería Rimbaud. También, ambos sabrán a su debido tiempo que el poema se resuelve en el lenguaje, y que era necesario un movimiento nuevo del ritmo y de la forma. Un lirismo narrativo los llevará a borrar fronteras de expresión entre la poesía y la prosa.

Se ha hablado de generosidad en Silva y lo mismo se ha dicho con

⁵³ Alvaro Mutis, *Poesía y prosa* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura 1982), p. 289. Valiosa edición preparada por el poeta Santiago Mutis Durán, que recoge casi toda la obra creativa y crítica de Alvaro Mutis hasta el momento, así como entrevistas y material crítico sobre el poeta.

respecto a Mutis, pero la verdad es que debería hablarse en ambos de desprendimiento, ese darse por pasión y no por virtud.

Pero si vamos del *lied* romántico, vago y sutil de Silva al *lied* medieval, trovadoresco de Mutis, encontraremos entonces el camino para revisar las divergencias.

El mundo de la persona poética de Silva es el del lujo de los grandes salones, los perfumes y los cigarrillos egipcios. Lo recargado de una superficie que pone entre el poeta y su realidad una fachada estética, decadente, que protege la vulnerabilidad de su interior: es el requisito para ver. Por lo contrario, en Maqroll encontraremos la desnudez de una miseria como producto del desgaste que ocasiona la vida y el tiempo. Al confort del salón se opone el miasma de los hospitales, la enfermedad del lupanar, el peligro de los bajos fondos; a la estancia señorial, la cantina de pueblo; al paisaje bello y misterioso, el trópico enfermizo, malsano, de escasa vegetación.

Ahora bien: si a Silva lo obsesiona el misterio inalcanzable más allá del ser y de las cosas, a Mutis lo obsesiona el fracaso, la derrota, que es resultado de un proceso de transformación y descomposición que nos arruina y devora lentamente.

Por último, esa «estrecha relación con la muerte», condición del desesperanzado, lleva a Silva a su propia destrucción; en Mutis la muerte siempre está presente, allá, pero la vida se afirma decisivamente: «Tengo un sucio pacto con la vida y ella hasta ahora no me ha fallado», dijo alguna vez⁵⁴.

Mutis ha logrado cancelar la deuda que la poesía había contraído con Silva y, desde la desolación de sus trópicos, enriquecer la nueva poesía colombiana. Los poetas del Nadaísmo y los de la generación que surge en la década del 70 así lo demostrarán con su obra.

2. En un texto o poema narrado en prosa, escrito en 1948, titulado «El viaje», Alvaro Mutis nos cuenta la maravillosa historia de lo que acontecía al conductor y a los pasajeros de un tren que viajaba desde el páramo hasta una estación de veraneo en tierra caliente. Luego de relataremos los cambios de vegetación que se iban sucediendo al descenso gradual de la montaña, el conductor nos habla de los vagones y sus ocupantes:

En el primero iban los ancianos y los ciegos; en el segundo los gitanos, los jóvenes de dudosas costumbres y, de vez en cuando, una viuda

⁵⁴ Alvaro Mutis, *Poesía*, p. 566.

de furiosa y postrera adolescencia; en el tercero viajaban los matrimonios burgueses, los sacerdotes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las parejas de enamorados, ya fueran recién casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares ⁵⁵.

La relación de unos con otros da paso al desarrollo de historias que se entrelazan. Toda una vida fluye al viaje del tren. Sin embargo, luego de los años, el conductor se enamora y se fuga con una «muchacha que había quedado viuda durante el viaje». Al finalizar el poema sólo el tren queda como una imagen que consume el tiempo:

Respecto al tren, supe que había sido abandonado definitivamente y que servía a los ardientes propósito de los veraneantes. Una tupida maraña de enredaderas y bejucos invade ahora completamente los vagones y los azulejos han fabricado su nido en la locomotora y el furgón ⁵⁶.

En su libro *El amor loco* (1937), André Breton hablará del encuentro fortuito con la «belleza convulsiva»:

Creo que sólo puede haber belleza —belleza convulsiva— al precio de la afirmación de la relación recíproca que liga el objeto considerado en su movimiento y en su reposo. Lamento no haber podido proporcionar, como complemento de la ilustración de este texto, la fotografía de una gran locomotora que hubiese sido abandonada durante años al delirio de la selva virgen ⁵⁷.

No queremos remarcar la correspondencia entre estos dos textos como fuente de posibles influencias directas, sino como punto de partida del encuentro que hace Mutis, a partir del surrealismo, de los elementos que conformarán el mundo de su poesía.

Mutis se alejará definitivamente del «piedracielismo»: su poesía es ya desde un principio una ruptura magistral con un pasado acartonado por esa belleza pura y formal que todavía era norma en Colombia en este tiempo. A diferencia de Charry, que a pesar de haberse enfrentado directamente contra este estado de cosas todavía conservaba ciertos tonos y atmósferas caras a lo poético tradicional, Mutis emprende el viaje de

⁵⁵ Alvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero* (Barcelona: Barral Editores, 1973), p. 64.

⁵⁶ Alvaro Mutis, *Summa*, p. 66.

⁵⁷ André Breton, *El amor loco* (México: Joaquín Mortiz, 1972), p. 13. Versión española de Agustí Bartra.

desacralización que lo llevaría a borrar de un plumazo la imagen de estampa de almanaque que tenía el paisaje y la realidad colombiana.

Pero no sería lo grotesco, lo feo en sí lo que lo atrae; por lo contrario, su mundo siempre conservará una extraña belleza. Es lo cotidiano —lo que está allí sin que lo cubra el verso o la cal de la frase—: desnudo por la palabra que nos da de la realidad lo que es su carne:

No espera a que estemos completamente despiertos. Entre el ruido de los camiones que cruzan veloces el pueblo, pasada la medianoche, fluye la música lejana de una humilde vitrola que lenta e insistentemente nos lleva hasta los años de imprevistos sudores y agrio aliento, al tiempo de los baños de todo el día en el río torrentoso y helado que corre entre el alto muro de los montes. De repente calla la música para dejar únicamente el bordoneo de un grueso y tibio insecto que se debate en su ronca agonía, hasta cuando el alba lo derriba de un golpe traicionero⁵⁸.

La poesía de Mutis estará llena desde un comienzo de imágenes estallantes: cuadros en pedazos que nos pintan con doloroso detalle la triste derrota del hombre y sus acciones. Son imágenes llenas de luz viva y refulgente que van describiendo la historia de un tratar de ver más de lo que es soportable, hasta el deslumbramiento que es desecho último de la lucidez. De este afán de ver nació Maqroll el Gaviero:

El gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta ... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros⁵⁹.

Su poesía que tiene en sus inicios también una filiación grande con Saint-John Perse —el tono invocatorio y lírico con que el poeta de la Guadalupe llamaba a la mar de sus fantasmas—, es de naturaleza contenida, nunca se desborda aunque la imagen fresca llame siempre a un concierto de metáforas. Poesía represada por un rigor de la expresión que busca arduamente la palabra justa para derramarse sobre la página en blanco:

⁵⁸ Alvaro Mutis, *Summa*, p. 76.

⁵⁹ Alvaro Mutis, *Poesía*, p. 644.

Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás
antes pronunciada,
una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo
viaje entre la magia recién iniciada,
que se levanta como un grito en un inmenso hangar abandonado
donde el musgo cobija las paredes,
entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mundo
en ruinas, una palabra basta,
una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por entre
un espeso polvo de ciudades,
hasta los vitrales de una oscura casa de salud, a patios donde
florece el hollín y anidan densas sombras,
húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres ⁶⁰.

3. Hemos señalado ya que Mutis vivirá siempre en función de la poesía, en un trabajo que le lleva el sucederse íntegro de sus días, como suele ser para todo poeta, capitalizando las horas extras del sueño y sus pesadillas. Por eso la poesía será tema de sus poemas: ella es uno de «los elementos del desastre»:

La poesía sustituye,
la palabra sustituye,
el hombre sustituye,
los vientos y las aguas sustituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio! ⁶¹

Cada poema un pájaro que huye
del sitio señalado por la plaga.

Cada poema un traje de la muerte
por las calles y plazas inundadas
en la cera letal de los vencidos.

Cada poema un paso hacia la muerte,
una falsa moneda de rescate,
un tiro al blanco en medio de la noche
horadando los puentes sobre el río,
cuyas dormidas aguas viajan
de la vieja ciudad hacia los campos
donde el día prepara sus hogueras ⁶².

⁶⁰ Alvaro Mutis, *Summa*, p. 80.

⁶¹ Alvaro Mutis, *Summa*, p. 102.

⁶² Alvaro Mutis, *Summa*, p. 119.

Pero hay que ser muy cuidadoso al establecer la relación entre este poeta y la poesía y no olvidar que es en la derrota donde fructifica, paradójicamente, el mundo de Mutis. La poesía será inútil en la medida en que el hombre no puede vivir en confrontamiento consigo mismo; en su necesidad de no ver para poder sobrevivir al falso mundo que ha creado:

La poesía, como la religión, nos refieren a nosotros mismos, a nuestra individualidad, ¿y quién quiere en el mundo actual que lo refieran a sí mismo? Nuestros sistemas sociales luchan las veinticuatro horas diarias para que vivamos siempre fuera de nosotros mismos, al grado de que podremos nacer, crecer, reproducirnos y morir sin habernos conocido. Por eso, qué sospechoso, qué delictuoso y qué absurdo es —y será cada día más— escribir poesía. Seguramente el poeta es un espécimen que tiende a desaparecer ⁶³.

Es la rebelión del escepticismo: la poesía es otro de «los trabajos perdidos»; es, como lo veíamos en la locomotora devorada por la selva, el movimiento de creación que surge como forma de la destrucción que va consumando la quietud, el definitivo reposo.

Mutis ha sido siempre muy explícito sobre la realidad que toca su poesía, sobre esa realidad que el poeta divisa desde su situación privilegiada y miserable. En 1965, al comentar la aparición del libro *Los trabajos perdidos*, Hernando Valencia Goelkel encontraba en este libro ciertos poemas que remitían al lector a una mayor cercanía con el poeta en su cotidianeidad afectiva, lo cual le permitía reflexionar que en su obra anterior

Mutis trataba siempre de inventar un mundo: un paisaje, una geografía, unos climas, unos personajes que no fueran, al menos, de modo inmediato y translúcido, el reflejo de sus personales peripecias. Paradójicamente, tal empeño de objetividad le confería a sus poemas una fantasía y un anti-realismo que hacían mucha falta en el talante romántico de esos años, no tan lejanos, en que empezó a darse a conocer su poesía ⁶⁴.

Nada más alejado de las intenciones de Mutis, quien en su relación con la poesía ha hecho suya la sentencia de Neruda: «Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando.»

⁶³ Alvaro Mutis, *Poesía*, p. 571.

⁶⁴ Hernando Valencia Goelkel, «Los trabajos perdidos II», recogido en *Crónicas de libros* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 55.

Nada hay en Maqroll que no sea *mío*. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, de mi mundo, de las sustancias que circulan entre el mundo y yo...⁶⁵

Así, el cuadro desolado y triste del paisaje tropical que vemos por los ojos avizores de Maqroll el Gaviero es realidad palpable en la dureza del trópico, en lo malsano de la selva.

Este trópico de Mutis se emparenta con el de Gabriel García Márquez. Ambos saben de esas prolongaciones interminables de tierra baldía, estéril e infecunda que arruina lentamente a los seres en la más cruda de las soledades y la miseria. La diferencia estará en la esperanza con que García Márquez ve levantarse a este pueblo para renacer desde el polvo.

Esto nos lleva a plantearnos el problema de «la violencia» en Colombia en la obra de Mutis. De antemano debemos saber que el poeta no ve ninguna relación de su poesía con lo que se refiere a la política y, por tanto, en lo que se refiere a este período cruel de la historia nacional:

Yo tengo una ausencia total de interés por todo fenómeno político posterior a la caída de Bizancio en manos de los infieles... Esto parece cínico, parece que estuviera haciendo una frase, pero te juro que tengo la incapacidad, no digo ya falta de interés, no la incapacidad de juzgar asuntos políticos. A mí la violencia me dejó completamente indiferente. Es horrible, porque la violencia desangró este país, fue una lacra que lo deshizo y lo deshace. Pero los hombres y las cosas que no tengan ya la dorada lejanía de la historia, cierta grandeza, me dejan impasible, no los frecuento⁶⁶.

El mundo de Mutis está desprovisto de las seguridades que brinda el raciocinio político y las posibilidades de cambios y mejoras que vendrían en un nuevo acuerdo social; en él reina junto al miedo, compañía sempiterna del desesperanzado, la presencia inevitable de la muerte. Es por eso que Mutis rompe con todos los asideros que la sociedad da al hombre para que soporte el desgaste, el deterioro que ocasiona la vida.

Sin embargo, es fácil para nosotros ver que una obra así no podía salir de otro contexto que no fuera el colombiano, y si ella se universaliza es en función de lo intrínseco a la poesía, lo que no responde a localismos ni fronteras. No hay, pues, en la poesía colombiana un esfuerzo de síntesis tan agudo de la realidad del país, un derrumbe a través de la

⁶⁵ Alvaro Mutis, *Poesía*, p. 636.

⁶⁶ Alvaro Mutis, *Poesía*, p. 584.

poesía de todos los valores que cíclicamente atrapan a los colombianos en su carnaval de muerte y destrucción.

Pero el poeta no tiene escapatoria; perdidas todas las inocencias y devorados todos los frutos, un vacío terrorífico lo enfrenta con la conciencia de su propia soledad:

En mitad de la selva, en la más oscura noche de los grandes árboles, rodeado del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas del banano silvestre, conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes. Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia, esperando, temiendo el derrumbe de su ser, su naufragio en las girantes aguas de la demencia. De estas amargas horas de insomnio le quedó al Gaviero una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable. La algarabía de las cacatúas que cruzaban en bandadas la rosada extensión del alba lo devolvió al mundo de sus semejantes y tornó a poner en sus manos las usuales herramientas del hombre. Ni el amor, ni la desdicha, ni la esperanza, ni la ira volvieron a ser los mismos para él después de su aterradora vigilia en la mojada y nocturna soledad de la selva ⁶⁷.

JORGE GAITÁN DURÁN (1924-1962)

1. En la obra de Jorge Gaitán Durán, como ya veremos también en la de Eduardo Cote Lamus y en la de Fernando Arbeláez, un proceso de depuración se produce de principio a fin. Al buscar el poeta una belleza formal en sus primeros poemas, quedó atrapado en la red tejida con mucha inteligencia por «Piedra y Cielo» y por la tradición neoclásica alimentada por la línea más conservadora de la poesía colombiana.

Cierta incapacidad para manejar los instrumentos de estilo lo hacen acometer en su primer libro, *Insistencia en la tristeza* (1946), forzadas rimas y metros poco sonoros, monótonos, creando un desagradable contraste con la perseguida «belleza» de las palabras: rezago de un «purismo» casi posvanguardista; asimismo, la previsibilidad clásica de la metáfora deja la idea al desnudo, impide la sorpresa, el hallazgo que nos comunica la luz interior de la poesía. El poeta, en desequilibrio frente a los cánones en boga del pospiedracielismo, aumentó demasiado la dosis de pensamiento sobre la emoción. Pero a pesar de todos estos defectos, que la crítica no ha tratado de ocultar ⁶⁸, encontramos en dicho libro algunos

⁶⁷ Alvaro Mutis, *Summa*, p. 165.

⁶⁸ Véase Juan Gustavo Cobo Borda, *La tradición de la pobreza* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980), p. 147. Cobo Borda dice: «Se han hecho reiteradas compa-

de los cimientos del edificio poético de Gaitán Durán: esa rebelión del hombre contra lo establecido como valores inmutables, a fin de liberar el fuego creativo, situando la acción en los ejes transgresores del erotismo y la muerte.

Pero todo esto es un proceso lento, que debemos revisar con cierto cuidado. En este poemario, gajes del neorromanticismo, la muerte es algo que en cierta forma se busca o se presiente como inevitable:

Existe por encima de los instintos
un desolado amor hacia la consoladora,
hacia la venturosa muerte ⁶⁹.

Un desolado viento me lleva hacia la muerte.
Su silbo delirante de las sombras se vierte ⁷⁰.

Aunque a veces se deja entrever la idea que nos parece capital en este momento primigenio de la formación del poeta: el amor vence a la muerte al erradicarla de nuestra realidad, al permitirnos olvidarla. Idea un tanto rilkeana, si se quiere, pero que evolucionará en su obra futura hacia el amor que, al transformarse en eros, permite que la muerte pueda ser vencida sólo al vivirla. Pero veamos lo que dice en su primer libro:

En cada beso mío vivías vagamente
y en mi ser palpitabas como una herida rosa
que buscara el amor para vencer la muerte ⁷¹.

Otro aspecto interesante, a nivel temático, que ya aparece en este libro es la combinación de soledad y rebeldía, componentes estos también de su futuro hacer poético:

La soledad donde el corazón alcanza las plenitudes infinitas. La soledad cuyas noches de misterio son eternas como la vida y sólo llega el alba con la muerte de plateadas gavillas. La soledad donde el canto

raciones entre la vida, la obra y la muerte de Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus. Lo que en ninguna de ellas se ha dicho es que sus dos primeros libros y algunos de los siguientes son los dos más malos libros de poesía que se han escrito en Colombia.»

⁶⁹ Jorge Gaitán Durán, *Obra literaria* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975), p. 26. Hemos utilizado este libro, que recoge la obra completa de Gaitán Durán. La recopilación y el prólogo fue de Pedro Gómez Valderrama.

⁷⁰ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 29.

⁷¹ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 34.

del hombre ni fenece ni claudica porque perdurará mi clamor de rebeldía⁷².

2. Al publicar *Presencia del hombre* (1947), su segundo libro de poemas, Gaitán Durán recibe en cierta manera el espaldarazo de la crítica colombiana. Hernando Téllez lo reconocía en el prólogo al libro como «la primera emancipación del inmediato pasado lírico que pesa opresivamente sobre la poesía...»⁷³ Y a pesar de que Téllez veía «ciertas huellas» que todavía le quedaban al poeta de este pasado, lo diferencia del grupo «cuadernícola» al cual estaba ligado. La distancia temporal nos permite ver esto con mayor amplitud y estar en desacuerdo con Téllez. Si bien es cierto que Gaitán va a soltarse más en este libro de la pesada versificación neoclásica que lo caracterizaba, recurriendo más al verso libre, no es él el primer poeta que se emancipa de ese pasado «piedracielista», con remanentes epigonales de la lírica española. Ya antes Charry Lara había abierto una veta lírica inexplorada y lo mismo estaban haciendo para ese entonces Mutis y Echavarría. Y aunque estos últimos no hubieran publicado todavía sus poemas en forma de libro, sus versos eran asequibles en los periódicos locales. Tal vez era que rompían con el pasado en una manera no tan del gusto estético de Téllez.

El primer poema del libro nos permite comenzar a enlazar temáticamente las obsesiones y las búsquedas de Gaitán. El poema se titula «Prometeo», y aunque es bastante pobre en su discursiva formalidad, carga la presencia de este dios liberador, símbolo del hombre en humana rebeldía para sacar de sí la luz, el fuego creador y purificador:

¡Oh Dios de los roquedos, libertador del fuego:
tú, símbolo del hombre, llenas el infinito!⁷⁴

Es, pues, la rebeldía en su manifestación liberadora del hombre la que tomará Gaitán como divisa en su vida y en su poesía. Más tarde, en sus libros de madurez, los símbolos se transformarán yendo del mundo un poco abstracto de las ideas a los hechos de una realidad del espíritu y de la materia: el libertador Prometeo se convertirá en el transgresor libertino: Sade, dios de las prisiones y de los roquedos. Pero éste será un mundo más elaborado, fundiéndose el símbolo en la persona del poeta que ya es.

El tema de la muerte se hace ahora, extrañamente, colectivo. Al abrir

⁷² Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 45.

⁷³ Hernando Téllez, *Literatura*, p. 104.

⁷⁴ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 66.

sus compuertas el poeta deja campo para todos los vivos y los muertos. En el poema «Oda a los muertos» dice:

Los muertos son la vida. Desde el mármol desnudo
están poblando el mundo con sus voces profundas ⁷⁵.

Y esto se debe, creemos, a que el poeta trata de escapar de una vez por todas de ese yo que lo aprisiona:

Yo creía en mi dolor.
Ahora creo en el dolor de todos ⁷⁶.

Es la «presencia del hombre» la que lo humaniza, el sentido prometeico. Gaitán, que a pesar de pertenecer a una clase adinerada venía de la provincia y estaba desde temprano alineado en el ala izquierdizante del Partido Liberal, debía sentir ese impacto violento que representaba el diario ejercicio de la política en Colombia. Es posible que toda esa violencia social lo llevara a ver en los otros el centro de compromiso de su poesía y la necesidad de atacar los valores establecidos que eran origen y fomento de la tragedia colombiana. Es por eso que éste es uno de los libros en que ya notamos su línea de acción. Del poeta angustiado, encerrado en su caparazón de preguntas retóricas de *Insistencia en la tristeza* al poeta de este libro hay un salto hacia el hombre; por eso su dolor y agonía estarían tan cercanos de esa orfandad a que quedó reducido el pueblo colombiano:

Nos quitaron el pan,
nos quitaron la casa y la canción,
nos quitaron el hijo más bello.
Nos dejaron desnudos, solos ante la muerte,
con los puños helados por el odio,
con nuestra carne abonando praderas devastadas,
avizorando el pavor en los yermos abismos.

Llegará el tiempo de la luz,
el tiempo del amor, el tiempo de la vida.
Siempre en la noche se esconde el alba original.
En el varón muerto hay polen para vientres distantes ⁷⁷.

La esperanza, alimento del que lucha, lo salva de esa derrota que siempre nos espera con la boca abierta.

⁷⁵ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 72.

⁷⁶ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 75.

⁷⁷ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 79.

3. Poco añade a la obra de Gaitán un libro publicado en París en 1951 y titulado *Asombro*. Aunque está fechado en 1949, este libro parece anterior a *Presencia del hombre*, ya que está presente ese tono existencial de su primer libro. En *Asombro*, una detallada secuencia de imágenes nos proyecta precisamente ese asombro del poeta frente a una desgarradora visión del mundo. Sin embargo, el libro está tan atiborrado de ideas y proposiciones discursivas sobre el ser y su existencia que pronto perdemos contacto con su función poética. No hay, entonces, asombro, desconcierto o sorpresa en este libro. Recurrente, el tema de la muerte va y viene:

Naturaleza fría de la muerte
donde apuntan los pámpanos ardientes
y un bermellón de grietas sin vallado
se filtra por raíces y turbinas ⁷⁸.

4. Entre 1952 y 1955, a partir de un viaje a China, Jorge Gaitán Durán escribió una serie de poemas de una sola cuarteta o terceto o poema de dos líneas, en los que combinaba diferentes metros y acentos, rimando a veces o dejando el verso suelto. Era un intento de lograr la concisión, medida y precisión que es característica de la poesía china y japonesa. Gaitán no buscaba la imagen pura (como en el *hai-kai*), sino la idea pura, el concepto claro y estallante. Veamos algunos ejemplos:

Andadores de distancias,
con nadie nos encontramos.
El paso que nos separa
hacia la muerte lo damos ⁷⁹.

¿No es permitirlo todo
inventar nuevas voces?
—¡Detenedlo! Es su modo
de imponer otros dioses ⁸⁰.

Gaitán nunca abandonará sus temas obsesivos, pero hay aquí una detención cuidadosa de ese desborde del verso que lo había caracterizado, lo cual hace que este período de su poesía sea de gran utilidad para que el poeta logre atrapar el hecho poético en sí, su fulgurante presencia, y para comprender a cabalidad la función sintetizadora de la poesía.

⁷⁸ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 91.

⁷⁹ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 112.

⁸⁰ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 114.

Su próximo libro, *El libertino* (1953), escrito simultáneamente a esta experiencia de China, todavía adolece de la verbosidad que corroe la estructura del poema. Pero aquí se ha introducido ese otro símbolo personificado que nos permite trasladarnos de Prometeo al «Rey de la Peste»: el libertino. La transgresión será ahora de los elementos que nos rodean, en un esfuerzo de acercamiento a lo real, desenmascarando las ideas y los mitos:

¡Hombre de las ciudades: el navío es la inclinación hacia la muerte!
 Su búsqueda más peligrosa que la de la ballena blanca de Acab, cuando el inválido clavó el arpón de marfil y cómplice fue de la maculada divinidad. Yo también cambié de patria en mi juventud y seguí la ruta, de nación en nación, hasta encontrar el Rey de la Peste⁸¹.

Este personaje lautreamontesco, plagado de invocaciones a los genios oscuros del Mal, rebelde en su infinita pregunta a la Divinidad, desemboca en ser el poeta que se estrella contra la sinrazón de su destino mortal:

El hombre no sabe morir.
 Cada cual concibe la muerte del prójimo,
 la conoce como a la palma de su mano;
 pero cuando llega su turno
 se encuentra desprovisto.
 Aquello no tiene antecedentes.
 No estaba en el código.
 No hay apelación. Ni juez⁸².

En este largo poema que conforma el libro notamos que ya el lenguaje se ha impuesto como violencia. El lenguaje viola el cuerpo virginal del poema: ya no hay más respeto sacralizador. El libertino, el poeta, rompe sus ataduras a través de la pasión:

El libertino es el filósofo del erotismo, el filósofo más arriesgado y extremoso, pues no sólo pretende conciliar en el terreno donde más se excluyen la acción y la meditación, sino ser también la voz de lo que no puede ser nombrado. Para alcanzar la felicidad suprema, se impone la rutilante tarea de vencer todos los prejuicios, aniquilar todos los dioses, romper todos los frenos⁸³.

Nos explica en su trabajo sobre *Sade: El libertino y la revolución*.

⁸¹ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 130.

⁸² Jorge Gaitán Durán, *Obra*, pp. 131-132.

⁸³ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 139.

5. Pero todavía resta el problema de aprender a morir. ¿Cómo se logra esto? La respuesta estará en esa pequeña dosis de muerte que nos da el orgasmo; habrá que encontrar en lo erótico el vencimiento de la muerte que nos olvida. Vivir la muerte, como quería Bataille.

Su libro *Amantes* (1958) será no sólo el gran encuentro con la poesía tan buscado a lo largo de toda su obra, sino el punto de confluencia de todas estas obsesiones. Veamos, en este magnífico poema, el rito mayor del erotismo:

SE JUNTAN DESNUDOS

Dos cuerpos que se juntan desnudos
 Solos en la ciudad donde habitan los astros
 Inventan sin reposo al deseo.
 No se ven cuando se aman, bellos
 O atroces arden como dos mundos
 Que una vez cada mil años se cruzan en el cielo.
Sólo en la palabra, luna inútil, miramos
Cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan,
se penetran, escupen, sangran, rocas que se destrozan,
Estrellas enemigas, imperios que se afrentan.
 Se acarician efímeros entre mil soles
 Que se despedazan, se besan hasta el fondo,
 Saltan como dos delfines blancos en el día,
 Pasan como un solo incendio por la noche.

Y el poeta ha visto ese encuentro en la palabra, «luna inútil», estrella rusiente de la poesía. Ahora bien, la energía que se desprende de ese encuentro es fuerza liberadora:

Tenemos la tierra, porque al cielo hemos negado
 Lo que sólo el hombre merece en su violencia:
 El amor levantado como roca en la injuria de toda
 Patria, para que dioses o criminales seamos un instante
 Cuando la voluptuosidad y el duelo nos habitan.

.....
 Tenemos toda la vida por delante y también toda la muerte ⁸⁴.

Lo erótico como liberación no nos salva de la muerte que vivimos cada instante, pero sí nos sirve para romper con ese ascetismo cristiano que nos impone la sociedad burguesa, y por medio del cual se afirma el poder de la sociedad capitalista; además, nos sirve para aceptar nuestra

⁸⁴ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 140.

solitaria condición de encadenados a la roca de la muerte y de la vida. Veamos cómo lo dice Michel Foucault:

El sexo bien vale la muerte. Es en este sentido, estrictamente histórico, como hoy el sexo está atravesado por el instinto de muerte. Cuando Occidente, hace ya mucho, descubrió el amor, le acordó suficiente precio como para tornar aceptable la muerte; hoy, el sexo pretende esa equivalencia, la más elevada de todas. Y mientras que el dispositivo de sexualidad permite a las técnicas de poder la invasión de la vida, el punto ficticio del sexo, establecido por el mismo dispositivo, ejerce sobre todos bastante fascinación como para que aceptemos oír cómo gruñe allí la muerte⁸⁵.

La rebeldía y la lucha de Gaitán se hicieron por la vida sin negar la presencia de la muerte. No había en él una sola partícula de pasividad, de determinismo, ante la acción de la existencia. Gaitán no es el poeta contemplativo, sino el poeta que temple su arco y dispare su flecha envenenada de poesía al corazón de los demás. Poesía comprometida con los otros y consigo mismo, hecha y limitada por su medida humana; poesía jugada al azar de una conciencia muy clara sobre lo precario del destino del hombre. En su último libro, *Si mañana despierto* (1961), nos aclara de una vez por todas:

No pudo la muerte vencerme.
Batallé y viví⁸⁶.

FERNANDO ARBELÁEZ (1924)

1. La publicación en 1980 del libro de Fernando Arbeláez *Serie China y otros poemas*⁸⁷ nos da la posibilidad de interpretar la obra de este poeta como un todo, puesto que el autor nos propone una lectura a la inversa de su proceso creativo en esta selección antológica de casi toda su obra hasta el momento. Sin embargo, nos hemos resistido a esta tentación de «viaje a la semilla» porque consideramos importante señalar la línea progresiva, de tendencia depuradora y sintética, que presenta la

⁸⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1977), pp. 189-190. Traducción de Ulises Guíñazú.

⁸⁶ Jorge Gaitán Durán, *Obra*, p. 175.

⁸⁷ Fernando Arbeláez, *Serie China y otros poemas* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980). Hemos utilizado esta antología, hecha por el propio autor, como base para este trabajo.

obra de Arbeláez. Además, y esto corresponde en paralelo a su búsqueda formal, el poeta atisba la presencia de un centro dimanante de sabiduría hacia el cual inclina su brújula poética: centro que será plenitud para su espíritu ya signado por una carencia cultural y vital, que es producto de un agotamiento o corrosión de sus propios valores culturales o sociales. El poeta nos llevará a las antípodas en esta persecución de esa otra parte de su rostro, el que una realidad plagada de mentiras, generadoras de violencia y destrucción, nos impedirá ver. Al regresar ya seremos el otro y el mismo, como quiere el Zen y el Tao.

2. La poesía de Fernando Arbeláez no está exenta desde un principio de esa alternativa de equilibrio entre sentimiento e inteligencia tan propia a su generación. Alternativa que, a lo largo de toda esta disertación, hemos visto como una respuesta posvanguardista a los extremos del purismo abstracto que tenía su origen en Valéry, el antirromanticismo de Eliot o la exagerada imaginería de los epígonos de la generación del 27. No obstante, algo quedará de estas influencias en una primera etapa de emancipación de este grupo.

En su primer libro, *El humo y la pregunta* (1948-1950), Arbeláez nos presentará una serie de poemas en donde asistimos a una apertura de su poesía atendiendo a una idea del verso mayor que conserva un cierto ritmo interno, aunque haya desaparecido la rima. Así, en su poema «El caballero gótico» encontramos un lenguaje golpeante, con un sonoro timbre ligado a la corriente posmodernista, de ritmo mixto, discursivo, que conserva un juego variado de acentos mientras deja al verso libre.

El hermetismo de este poema, su tono neorromántico, nos permiten ver a través de la lluvia espesa de las palabras algunos de los temas que fueron obsesión constante en este grupo de los poetas de «Mito»: la muerte, la esperanzada liberación prometeica y el espanto de las fuerzas ciegas del Mal que envían al poeta al reino de la soledad, al dolor y a la angustia:

Hienas de angustia aúllan bajo lluvias de sangre
mientras cruza de sombra su figura de ébano.

.....

Caminos y caminos... Caminos taciturnos
que en la sórdida noche caminan a la Muerte,
y la Muerte cabalga sobre el ala del tiempo
en efímero campo y en instante de nieve.

Quemado por las sales del mar y por sus iodos,
por el golpe terrible de vientos desbocados,
preso de la lujuria de satánicos soplos,
el Caballero viene con el fuego en las manos.

.....
En la noche preñada de aullidos y blasfemias,
cuando crece el espanto del grito desgarrado
y conspira de miedo la soledad inmensa,
y vacila el divino sollozar de los astros ⁸⁸.

Todo este libro queda inmerso en este ambiente de violencia, oscuridad-terror, imágenes de pesadilla que pueblan un mundo incomprensible para el poeta:

Los hombres quieren ser deformes sapos muertos,
con las manos buscando desterrados luceros
y grandes ojos turbios de congelado espanto.

Pero no se oye una palabra sobre el hielo;
nadie camina por las calles que aún humean,
ni los perros ausentes aúllan la vorágine ⁸⁹.

Este expresionismo un tanto crudo irá poco a poco dándonos una visión interna de la realidad en que se mueve el poeta, de su medio social, al cual se unirán ciertos elementos propios a la geografía del trópico. Resultado de esto será una atmósfera densa, irrespirable, de soterrada violencia, que lleva en sí la destrucción y la muerte. Frente a esta realidad el poeta está inerme: sólo le queda el látigo de la palabra:

De las pestañas comienza a colgar la selva;
un frenético giro sube por la retina
hasta la muerte del dios que lleva el río con su largo sudario
y un quemado perfume que sostiene la tierra
sube hasta el zinc de los tejados,
por las flechas que encienden la luz de cada cosa,
por las gavillas del aire,
por el eco que viene con voces de astromelia
sucinto sobre un pliegue de luz entre la tarde.
Amarillos helechos, paredes, mosquiteros,
tenacillas de alcohol, azules jeringuillas,
agua que corre, que golpea la sombra,
golpeando en los troncos y en el gris de la orilla,
y en la astillada madera,
y en las ramas que buscan

⁸⁸ Fernando Arbeláez, *Serie*, pp. 91-94.

⁸⁹ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 101.

el golpe del cadáver que viene en el río,
y el lecho de la noche en las hierbas quemadas,
y una fétida espuma encendida de estrellas⁹⁰.

En un poema muy posterior, Arbeláez será más explícito sobre este tema y lo ligará más directamente al problema de la violencia en Colombia. En «Presagios de la lluvia» (1965?) el hombre de la ciudad ya no tendrá defensas para que las palabras se le vengán encima con todo el espanto y la intensidad de la muerte. Esta es lo suficientemente atroz como para borrar todas las fronteras que nos impiden su percepción. Veamos algunos fragmentos:

La muerte está detrás de la palabra
la muerte detrás de la sonrisa.
De ti quedan algunas huellas
en la lluvia que te trajo
te buscarán las pleuras del alba
en el cielo limpio de meteoros
en el vacío suspirante
en el día a través de la duda.
.....
Los soldados juegan con la cabeza
de un guerrillero. Reflujo
de duras materias
inundaciones de astros y cataclismos planetarios
el obtuso rostro de un arcángel.
Te han triturado todo
y no estás muerto.
Te han destrozado las entrañas
y no estás muerto.
Te han bebido la última gota de sangre
y no estás muerto.
Es necesario que te abandones atrozmente
y no quede tu cadáver detenido
en los mostradores y las espumas nocturnales⁹¹.

3. En 1953 Arbeláez escribe en Buenos Aires una serie de poemas que titula «Nocturnos del sur», los cuales serán publicados en *Mito* en 1956 y recogidos luego en su libro *Canto llano*, de 1964⁹². Son ellos poe-

⁹⁰ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 122.

⁹¹ Fernando Arbeláez, *Serie*, pp. 42-43.

⁹² Fernando Arbeláez, «Nocturno del Sur», *Mito*, núm. 7, abril-mayo 1956. También en *Canto llano* (Bogotá: Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1964). Y en *Serie China y otros poemas*, pp. 63-67.

mas de aliento existencial donde un ver más reposado permite que el poeta salga de su mundo de tensiones internas y pueda reflexionar con mayor tranquilidad en su hacer poético:

Yo elaboro,
yo abro mis palabras para que tengan un sentido.
Yo cierro mi silencio
con puntas sumergidas en olvidos lejanos,
en oscuros olvidos de muerte y de tristeza ⁹³.

Sin embargo, en el segundo libro que publica Arbeláez, *La estación del olvido* (1955) ⁹⁴, que en verdad es su primer libro escrito, recurre a la forma cerrada del soneto y queda sujeto a inflexiones sentimentales de pulida superficie y fácil transcendencia. No hay un indagar dentro de la esencia convulsa de los temas, sino una somera presentación, con candor pero con poca percepción interior. Se pueden distinguir, sin mayor esfuerzo, las influencias, y el trabajo por cierta perfección formal es arduo y visible. Siendo Arbeláez un poeta con afán de independencia de ligaduras de todo tipo —en la búsqueda de una libertad por la sabiduría y el desprendimiento—, este libro nos presenta el germen de su lucha depuradora. Tal vez sus mismas palabras en el prólogo a la antología de poesía colombiana que publicó en 1964 expliquen su proceso creativo:

Los que tratábamos de plantear la poesía dentro de nuevos lineamientos e intentábamos la búsqueda de un nuevo contenido y de formas distintas, acordes con las transformaciones a las cuales nos había tocado asistir, veníamos debidamente intoxicados por la retórica ambiental y, seguramente, habíamos hecho nuestros primeros intentos expresivos, utilizando los lugares comunes de entonces ⁹⁵.

4. En *Canto llano* (1964) el poeta abandona los meandros y retoma el camino real de su poesía. Hay en este libro una necesidad de simplificar, de reconocer la vastedad del misterio. El poeta, anonadado por todo lo que ignora, reconoce su infinita pequeñez, su estado de ser balbuceante que apenas se acerca, cuidadosamente, a la realidad de las cosas. Ha perdido la seguridad de antes: ahora sólo queda el despojamiento. Se duda

⁹³ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 63.

⁹⁴ Fernando Arbeláez, *La estación del olvido* (Bogotá: Ediciones Las Armas y las Letras, 1955).

⁹⁵ Fernando Arbeláez, *Panorama de la nueva poesía colombiana* (Bogotá: Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1964), p. 13.

y se empieza a tantear por un mundo que no por ser más simple no es más complejo y profundo:

Son muy pocas las palabras que sé,
muy pocos
los nombres que puedo decir
claramente... Apenas
conozco el comienzo de un celeste abecedario...

.....
No sé mucho del viento;
nada de los árboles y apenas de los hombres...
Tan sólo sé que escucho atentamente,
que mis labios se queman en silencio,
que vago, así, mirando las ciudades
con mi boca de arenas y deseos ⁹⁶.

Un poema capital a este libro es «El diadoco», en el cual el poeta es heredero a ese trono del conocimiento que traen los mitos y las ideas que ruedan por la calle, que son el pan de cada día de la historia. Con este poema empieza una búsqueda que llevará a Arbeláez a reconocer como suyas las piedras que dicen el tiempo en la Grecia milenaria, para luego pasar, a bordo de un velero definitivo, al gran vacío de la China. Y éstos serán los dos huecos del corazón que dejó abiertos la herida de la Patria y que era necesario llenar para poder arribar a la plenitud.

«El diadoco» es un hermoso poema donde el poeta revisa todas sus obsesiones. Allí encuentra una visión cada vez más honda de la vida y de la muerte:

No podemos escapar a la muerte que meció nuestra cuna
y volvemos cada vez a donde siempre hemos estado
a estos rostros que encontramos repetidos
hasta perderse en la memoria
machacados por una rueda inmóvil,
por un peso invisible que gira entre las sombras ⁹⁷.

Asimismo es un poema circular, donde todo es fin y principio. Las imágenes de la rueda del tiempo se confunden con las de la serpiente que se enreda en ella misma por la eternidad de un instante: y es de esa manera como entramos a ese mundo de Eros y Thanatos que sufre por alcanzar y no alcanzar la plenitud:

⁹⁶ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 53.

⁹⁷ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 74.

¿Es la noche que cierra tus ojos o es el canto
de mi ignorante corazón sobre la nave curva?
La estatua desvelaba tu cuerpo con su engañosa blancura,
el pie sumiso detenido por la piedra
tu pie traspasando la sombra de las lluvias para siempre.
Era tuya la línea palpitante, tu seno
que tocaba otra vida en el mármol, otra vida.
Ahora te detiene el cincel fugitivo de mi lámpara
en el lecho, y no estás más ni en el pasado ni en el presente,
huyes de la piedra y recatas tu rostro
en un pliegue del silencio, revives.
¿Qué mitos esconden tus labios encontrados en el sueño? ⁹⁸

5. Hemos nombrado varias veces a China como ese sitio al cual nos conduce la poesía de Arbeláez en este viaje opuesto que hemos hecho a la lectura que nos proponía el poeta al ordenar su antología desde sus últimos poemas a los primeros. Lo cual quiere decir que cuando nosotros hemos llegado el poeta ya está de regreso.

Son varias y una la China que encuentra el poeta allá, al fondo de su largo periplo, y varias y una la que nos trae en el plato de su poesía. De la mano de Ulises a la mano de Lao-Tsé un largo viaje lo lleva y lo trae al sitio donde siempre había estado. Los poemas de *Serie China* (1968) y su prolongación de búsqueda y encuentro en *Analectas y signos* (1979) son ya realidad de voz propia en Arbeláez: el poeta sabe encontrar en ese barroquismo taoísta el punto de confluencia de sus presencias y obsesiones, las cuales ahora no necesitarán una justificación de la razón para ser y no ser.

Del «Caballero gótico» de su primer libro de poemas, aquel ser cargado de todas las armaduras, de todos los pensamientos, de todas las angustias, al «Guerrero negro» de esta *Serie China* hay todo un proceso de despojamiento que va al corazón mismo de la poesía:

EL GUERRERO NEGRO

Antes del resplandor
la palabra
hija de la voz
persiguió
su terrible naufragio
su corona de luces espléndidas
en lo más negro
negando.

⁹⁸ Fernando Arbeláez, *Serie*, pp. 73-74.

¿Cuándo terminarás de caer
 en estos mundos?
 La luz volverá a la luz
 la oscuridad a la oscuridad.
 El pescador
 lanza la red de nuevo
 y así el mundo
 permanece⁹⁹.

Pero no se trata de una búsqueda religiosa en el sentido como interpretamos corrientemente la palabra religión; se trata más bien de un candente acercamiento a lo real, a lo único que se genera y va a lo plural, haciendo desaparecer la división interior que nos impide el ver, la iluminación: es el vacío del corazón que alcanza el Tao:

DE LA IRREALIDAD
 Real e irreal
 son uno
 ¿de qué nos liberaríamos
 si no existiera
 lo irreal?¹⁰⁰

Pero el haber tocado ese punto le permite al poeta ir más adentro de sí mismo a fin de encontrar de nuevo las imágenes que le pertenecen. El poeta se reconcilia con sus propios monstruos y fantasmas y ya puede vivir entre ellos: una paz que no es pasividad, sino activa vigilancia dinámica para lograr la liberación espiritual:

CARBUNCLO DEL SOL
 El agua seca
 la raíz húmeda
 el fuego invisible
 la piedra alzada por el viento
 el dragón alado y el desalado
 el de inmensos ojos relampagueantes
 el fermento metálico y el oro rojo
 en otras palabras
 el final y el comienzo
 y en la mitad de la conjunción
 el monstruo que cambia de piel
 en nosotros¹⁰¹.

⁹⁹ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 11.

¹⁰⁰ Fernando Arbeláez, *Serie*, p. 20.

¹⁰¹ Fernando Arbeláez, *Analectas y signos, Golpe de Dados*, núm. 39, mayo-junio 1979, p. 45.

ROGELIO ECHAVARRÍA (1926)

1. Si bien podemos decir que Rogelio Echavarría, como Fernando Charry Lara, va a encontrar en la poesía de Aurelio Arturo el centro de referencia que le permite despertar a otra posibilidad de ver el hecho poético, esta vez desprendido del juego metafórico de la generación que le precedió, también podemos afirmar que en Rogelio Echavarría hay una voz muy personal y distinguible dentro de la generación de «Mito». Echavarría participa de algunas de las inquietudes al grupo, pero impone su presencia con una poesía que va y viene desde lo misterioso a la cotidiano y en la cual encontramos una frescura y una concisión admirables.

Poeta *malgré-lui*, como él mismo se define, su obra es la suma de unos cuantos poemas escritos desde 1948, cuando publica su primer libro, *Edad sin tiempo*¹⁰². Al responder hace poco a una pregunta sobre los orígenes de su poesía, Echavarría ahondaba sobre esto:

Empecé a escribir poesía en la niñez, cuando sentí por primera vez el peso de la soledad, de la orfandad ... y cuando tuve los medios elementales para hacerlo, proporcionados por la lectura de los versos que aparecían en los textos escolares. Ahora escribo muy de vez en cuando, pues no soy «poeta profesional». No concibo cómo se puede ser «poeta de tiempo completo». La poesía es algo mucho más importante. Mis poemas son resultado de instantes, unas veces enlazados con arduo trabajo, otras dejados espontáneamente a su propia inmadurez...¹⁰³

Echavarría encuentra rápido su voz poética, y ya en su primer libro están señaladas las claves generales de su estilo: aprisionar y dejar libre la forma a un mismo tiempo para que de esta tensión salte la fuerza del poema; utilización amplia del juego moderno de la imagen; precisión en la idea poética, pero también capacidad para sugerir el misterio sin caer en el hermetismo; sobriedad y mesura en el poema: brevedad del relámpago que se impregna para siempre en nuestra retina.

No es necesario, pues, perseguir el proceso de creación de su poesía a nivel temporal como hemos hecho con Gaitán Durán y Arbeláez. Su libro *El transeúnte*¹⁰⁴, publicado en 1977, recoge una muestra de todo su

¹⁰² Rogelio Echavarría, *Edad sin tiempo* (Bogotá: Ediciones Teoría, 1948).

¹⁰³ Entrevista que sirve como prólogo a sus poemas antologados en: Rosa Jaramillo, *Oficio de poeta* (Bogotá: Universidad San Buenaventura, 1978), p. 102.

¹⁰⁴ Rogelio Echavarría, *El transeúnte* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977). Hemos basado en este libro nuestro trabajo.

trabajo poético: treinta y un poemas que dan casi la suma completa de la poesía que ha escrito hasta el momento. Así, este libro se nos presenta como un todo, intemporal en la lograda belleza de sus poemas.

2.

Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío,
llenas de gentes como árboles
batidos por oscura batahola.

.....
Bajo sus ojos que me miran hostiles
como si yo fuera enemigo de todos
no puedo descubrir una conciencia libre,
de criminal o de artista,
pero sé que todos luchan solos
por lo que buscan todos juntos.
Son un largo gemido
todas las calles que conozco ¹⁰⁵.

La idea de una poesía ligada íntima y amargamente a lo cotidiano no estuvo nunca alejada de la línea poética instaurada por Silva en los albores del Modernismo. Echavarría, que vio en la poesía moderna una vía de encuentro entre el hombre y la vida, sin que para ello se tuviera que recurrir a un tejido de embellecimientos superficiales, emprende en su obra una lucha rigurosa para lograr darle a lo cotidiano la carga de misterio que le pertenece, para establecer los vasos comunicantes entre el presente de nuestro ser de la calle y el infinito y oscuro presente de nuestra existencia:

LUGAR COMUN

Ya que no todos podemos ser
poetas
comprender lo sublime
o exaltar lo sencillo
hablemos francamente
confesemos nuestro fracaso
de hombres sin alas
de hojas muertas en el estío
nuestros empeños ciegos
sin metáforas vanas
nuestra identificación con todos

¹⁰⁵ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, p. 29.

o con casi todos
 y si alguien nos entiende
 y fecunda nuestra impotencia
 eso también es poesía
 o por lo menos una gota
 en la sed del infierno
 cotidiano ¹⁰⁶.

La poesía de Echavarría está marcada por esa gran preocupación por el destino incierto del hombre, por su derrota cotidiana, ya sea como individuo, donde el poeta y el hombre de la calle viven su terrible soledad, o como ese ser que consume su vida en los autobuses, los mercados, el trabajo, todos esos sitios en que quedamos desamparados frente a la realidad asombrosa y absurda de la vida. Pero en Echavarría no hay nunca una intención de abstraerse frente a este conflicto, ni tampoco de romper con una tradición que llama al encuentro de las imágenes que cargan la idea poética:

La misma luz del sol el mismo sol y el mismo desayuno
 —recuelo tibio y pan duro de recoleta—
 el mismo beso y el mismo sombrero.

.....
 Y el carro colectivo y su destino
 de alfoz a plaza en alternada meta
 a la misma hora con la misma gente
 en la esquina de siempre pero siempre
 fatal itinerario y rauda suerte
 la misma ruta la misma rutina
 alguien viene de lejos y aún le queda
 alguien apenas entra ya se apea
 alguien se baja acá y alguien avanza
 alguien de pie adelante atrás sentado
 alegre triste distraído humilde
 estrecho holgado libre perseguido

.....
 tan pronto como estamos ya no estamos
 es que la vida es este bus corriendo
 que de pronto paró y hemos llegado ¹⁰⁷.

Pero Echavarría es solidario, es hermano de ese hombre sometido por ley de un designio social a la condición de abandonado en la tierra. Con

¹⁰⁶ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, p. 79.

¹⁰⁷ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, pp. 81-83.

profunda ternura y dolor vemos desfilan, transparente, el rostro cruel de la vida:

Ved al ciego que va voceando su haz de prensa
y a su pequeña hija miserable, engendrada
la misma noche que hoy tiene diez años.

.....
Vedlo
vendiendo luz a los que pasan
por un valor de cobre y de rutina.

.....
En esta encrucijada en que se anuda
el tránsito en urbano remolino,
los dedos de la niña tejen el verde paso
y, naufrago en los hombros de los rudos peatones,
el ciego les perdona a los hombres no verlo,
mientras sigue buscando sus pupilas caídas
entre el polvo de estrellas sin distancia ¹⁰⁸.

3. Hay una belleza sorprendente en las imágenes de Echavarría. Algo que Luis Vidales denomina *simultaneísmo*, y que no es más que la belleza convulsiva: choque de contradicciones, prolongación del placer hasta lo desconocido:

Si las noches fueran más largas
las mujeres se ahorcarían en sus cabellos, llamas oscuras
que multiplican la pesadilla o el espasmo ¹⁰⁹.

El haber sensibilizado la imagen a tal extremo le permite a Echavarría hacer del poema objeto de gozo de lo sensual, lo cual nos lleva a los límites donde el erotismo va a tomar esa cara de la muerte, tema presente en toda su poesía. Esto es algo que también apreciábamos en Gaitán Durán, pero la diferencia estriba en que mientras el fuego prometeico ilumina todo el poema de Gaitán, en la poesía de Echavarría hay un «sol negro» que nos impulsa a la claridad desde las sombras:

EL SUEÑO

Como la luz del sol es toda tuya y toda mía
a pesar de los muros que a los cuerpos separan;
como el calor del sol a tu luz permanente

¹⁰⁸ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, p. 33.

¹⁰⁹ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, p. 31.

y como su alumbrada fuerza a mi fuerza oscura,
estás íntegra en mí y yo en tu blanco espejo,
fieles los ojos de invisible sombra.

Cuando en la noche caen las altas torres
y trabajan sonámbulos los lejanos correos
con sus manos que buscan el lugar del reposo,
te encuentro en mí, trocados los cuerpos transparentes
y plenos de nosotros mismos en carne y hueso,
te encuentro en mí y tú en tu ser me hallas,
me palpas y me acunas y me das alimento
y quieres que yo muera antes de despertarme ¹¹⁰.

Echavarría es aquí un poeta de la estirpe amorosa de Robert Desnos y Paul Eluard, esa encrucijada donde el surrealismo encuentra, más allá de la vigilia y la razón, la conciencia de un nuevo orden de los sentidos y una realidad de lo sublime que proviene de la visión interior.

La claridad expresiva de Echavarría tiene la peculiaridad de pintarnos un fácil camino de acceso a su mundo poético, pero esto no es más que el reflejo de las aguas sobre la arena. Así, cuando creemos que ya hemos tocado fondo de poesía en él, un nuevo paisaje aparece, esta vez cargado con todos los signos del misterio.

OSCURO SUEÑO

Me asaltan en la noche y me ofenden
fantasmas transparentes y fríos
me toman por los cabellos me hunden
en un pozo oscuro y febril
y cuando me dispongo a gritar
a abrir los brazos y a pedir palabras
el sol se aloja con su gota de hielo
en mis ojos de negra y eterna lechuza ¹¹¹.

Es esa cotidianeidad de lo maravilloso, ese perenne dolor y asombro frente a los avatares de la existencia lo que Echavarría expresa con una voz nunca oída en la poesía colombiana.

¹¹⁰ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, p. 55.

¹¹¹ Rogelio Echavarría, *El transeúnte*, p. 99.

EDUARDO COTE LAMUS (1928-1964)

1. También Eduardo Cote Lamus va a trabajar con dificultad esa necesaria ruptura con el «piedracielismo» que era urgencia mayor en su generación. También él, como Gaitán Durán, sufrirá de un marcado apegamiento a formas neorrománticas y neoclásicas, y encontrará su voz al final de un camino de realización en poesía malogrado por la muerte.

Su primer libro de poemas, publicado en 1950, se titulaba *Preparación para la muerte*¹¹². Así, ya desde el título asistimos a una constante invocación a la fugacidad de la vida y al interno terror, espanto y desesperación que sufre el poeta ante esta ley de lo inevitable. El tema de la muerte, que como ya hemos repetido varias veces marca existencialmente a toda esta generación de poetas colombianos, tiene una carga bastante intelectual en la primera parte de la poesía de Cote. Allí notamos unos tonos de la poesía española, ya que el poeta adolescente percibe la muerte como algo exterior a la existencia, su relación con ella es todavía bastante objetiva:

Algún día comprended la poesía
como la huida de la voz y de los pájaros
como el camino donde pasan
el hombre, los montes y la muerte¹¹³.

Pero la angustia existencial también va a colmar de sombras y asechanzas el camino del poeta. Todo su destino es incierto, comprende, y la necesidad de cumplir su misión de hombre fundado en la palabra le hace temer, desde un principio, un fin prematuro. En su poema «Confesión a los veinte años» nos describe este terror juvenil:

Y yo no quiero irme.
No quiero irme nunca de la tierra.
Yo no quiero irme aunque me muera.
Yo ansío que se recuerden mis palabras
en la boca de algún desesperado,
pero hasta ahora,
no he dicho mis palabras¹¹⁴.

¹¹² Eduardo Cote Lamus, *Preparación para la muerte* (Cúcuta: Imprenta Departamental, 1950).

¹¹³ Eduardo Cote Lamus, *Obra literaria* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 44. Este libro recoge la obra completa de Cote Lamus; por tanto, es el que hemos utilizado para las citas de este trabajo.

¹¹⁴ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 35.

Es claro que la filosofía existencialista, presente en todo este período de la vida intelectual de Occidente, guía los pasos del poeta. Por eso es que no podemos eludir esa atmósfera libresca que acompaña los poemas. Sin embargo, la obsesión de Cote por la muerte no será un pecado de adolescente: ella lo acompañará toda su vida.

En un trabajo bastante revelador sobre los pilares sacros y profanos de su poesía titulado «Apuntes para una conferencia sobre el tema de la muerte y de Cristo a través de la literatura», deja explícito para la poesía el desarrollo de este tema eterno:

La muerte atraviesa la poesía, pasa de poeta en poeta y de siglo en siglo, con su propio mensaje de preguntas sin respuesta. Sale de una voz cuya boca se pudre entre la tierra y pasa a otro y la recoge luego uno nuevo, y así hasta la consumación de los siglos. Igual que en una carrera de relevos sin detenerse nunca. Así hasta nuestros días ¹¹⁵.

Ahora bien, con respecto a ejercicios formales y poéticos en sí, este libro peca de excesiva verbalidad y juego retórico. El poeta trata de introducir todas sus ideas dentro del poema, atiborrándolo de pensamientos y reflexiones. No hay síntesis, y éste será el problema de la poesía de Cote durante sus primeros años, hasta que en sus últimos libros consiga ese despojamiento tan necesario al poeta.

2. En España, país que estará muy cerca del corazón de Cote Lamus, publica en 1953 su segundo libro de poemas, *Salvación del recuerdo* ¹¹⁶. Un tono sentimental, nostálgico, atraviesa todo el libro. Nos sirve para identificar otra de las constantes de Cote: su situación de condenado en soledad, de exiliado interno y externo. Esto es algo que lo acompañará hasta su obra de madurez, la que más alcanza los tonos graves y profundos de su poesía. Pero todavía en este libro no deja de aflorar una superficialidad sentimental de quien añora el regreso a la patria, al hogar materno. En uno de estos poemas nostálgicos el poeta le confiesa a la madre muerta que se ha hecho poeta:

Te contaré algo terrible: soy poeta
y padezco la ternura de las cosas.
Es muy duro ser poeta, Madre,
y, sin embargo, entre ricas palabras,
se descubren las cosas al nombrarlas ¹¹⁷.

¹¹⁵ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 406.

¹¹⁶ Eduardo Cote Lamus, *Salvación del recuerdo* (Barcelona: José Janés, Editor, 1953).

¹¹⁷ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 132.

Aunque tengamos que soportar con firmeza el patetismo adolescente que hay en esta confesión, lo importante es que Cote encuentra allí, como poeta, el gran poder de las palabras. Pero todavía ellas lo dominan y tornan farragoso su verso, impidiéndole dar realidad poética a las cosas.

Aparece también aquí uno de los problemas que sujeta al poeta que hay en Cote, y es su apegamiento a ciertos valores de la tradición cristiano-católica, en lo que ella tiene de conformismo y resignación, y en el conflicto que le plantea ese ascetismo cristiano y la necesidad de salida de sus sentidos hacia el amor y el placer. El gozo de los sentidos se deja ver en cierto parco y recatado contacto con las cosas y los seres, pero cuando se refiere al amor todavía se ve un casto sentimiento que le hace guiños lejanos a Eros:

Nos estamos haciendo beso, amada,
nos estamos haciendo tacto y sueño:
raudas caricias nos golpen la sangre
y aliviamos la carne con estos cuantos besos ¹¹⁸.

Pero toda esta pasión es incorpórea, etérea, cargada de la limitante pureza de una moral provinciana.

3. El gran problema que atraviesa toda la primera etapa de la obra de Cote es su excesiva retórica, ese constante perderse en las palabras que ahoga el poema. En su tercer libro, *Los sueños* ¹¹⁹, que recoge poemas escritos entre 1951 y 1955, el poeta trata de superar este problema acortando el poema, es decir, haciéndolo más breve e intenso. Algo se logra, ya que conseguimos sentir la carga poética de su obra posterior; pero todavía lo conceptual y abstracto del planteamiento poético general no permiten el vuelo poético. Se juega con temas trascendentes, pero en la disputa entre cálculo e inspiración pierde la partida el misterio.

En algunos de los poemas de este libro Cote insiste en el tema de la muerte:

Por esta tarde no ha pasado nadie
y el cielo no me aumenta ni una nube.
Igual que un nombre escrito en un espejo
me veo ya futuro como un muerto.
Entonces miro y digo lo de nadie:
quiero vivir, después no despertarme ¹²⁰.

¹¹⁸ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 108.

¹¹⁹ Eduardo Cote Lamus, *Los sueños* (Madrid: Insula, 1956).

¹²⁰ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 158.

En las páginas solas de algún libro
alguien (seguramente yo) ha dejado
escrita, para luego destruirla,
una palabra: *Muerte*. Con amor
la fue escribiendo, con amor la deja
como para olvidarla en esa forma,
pero vuelve después sobre las letras ¹²¹.

Va a ser, sin embargo, en su libro de 1959, *La vida cotidiana*, donde Cote Lamus logrará encontrar la expresión que corresponde directamente a su mundo poético. Al caer las convenciones y los compromisos afectivos que traicionaban su relación con la poesía, el poeta se suelta y encuentra esa claridad y sencillez que le era necesaria para que las cosas tomaran el curso de su verdadera realidad a medida que se poetizaban. Alquimia del verbo, poder de la vida que encuentra su palabra.

La crítica ha señalado un elemento que ya estaba en algunos de los poemas de Cote y que ahora será fundamental a su poesía: lo cotidiano visto a través de lo anecdótico ¹²². Nada extraño esto a la poesía colombiana desde Silva en adelante. Y es precisamente en un poema dedicado a Silva, a su memoria generadora del cambio, a su vida incomprensida por la ceguera de sus compatriotas, donde pensamos empieza el despertar de la gran poesía de Cote. Veamos un fragmento:

Como flecha que crece en el árbol hasta estar madura
para el arco, como árboles que por tanto contemplarse
desbordaran el río: la muerte que nació contigo,
y la vida, ese otro nombre de la muerte, te llenaron
hasta inundarte, hasta saber que en ti no había sino naufragio:
que tu olfato combatía con el gusto,
tu ojo contra los objetos,
las manos contra sí mismas y enemigas del tacto,
el silencio contra tu oído,
tus sueños contra la memoria,
que tu pie derecho no era aliado de tu pie izquierdo,
que cada músculo era un desafío contra tus huesos,
que el olvido no llegaba,
y que el futuro, la perpetua contienda, estaba lleno
de vencimientos, y el asco... ¹²³

¹²¹ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 195.

¹²² Véase Hernando Valencia Goelkel, *Crónicas de libros* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), pp. 65-71.

¹²³ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 221.

Cote Lamus es un poeta siempre consciente de su entorno social. Si bien en sus primeras obras esta preocupación humanista estaba enmascarada por un yo adolescente y romántico, o por una nostalgia de hogar perdido y lejanía de la madre patria, es a partir de *La vida cotidiana* cuando su poesía se hace diáfana y directa, que descubre a plenitud al otro que está allí y se reconoce en el rostro de ese hermano de todos los días: el hombre que sufre la inclemencia de los azotes de la sociedad. Cote se une a ese ser que pasa y que vive dentro del absurdo cotidiano, tal como lo hace Rogelio Echavarría.

El tema de la violencia en Colombia lo toca directamente y ahora ya no hay una retórica que ponga velos de palabras al poema. Es el hecho simple y claro de la muerte lo presente, sin remedio. El poema que citamos a continuación no necesita ninguna glosa porque contiene bien explícitos todos los elementos del desastre:

A UN CAMPESINO MUERTO EN LA VIOLENCIA

No sabías escribir pero en tu mano
el arado era tu lenguaje,
y cuando así la tierra te expresaba
la voz se te volvía más suave.

Tu corazón, el agua, el viento
pasaban con el río.
Tu palabra fue la densidad del aire
y la luz toda su alegría.

Un día sin por qué, sin que supieras
que la muerte venía
te quitaron la vida.

El cielo alzó la frente
como si lo llamaran de lejos.
Tus ojos dulces, más que el horizonte:
todo muerto mira como un hermano.

Después
te sembraron igual que una semilla:
tu silencio cubierto por un árbol
dejó borrado el crimen.

Tramaron las raíces sobre ti
su vida. Pero aún te escucho
respirar en las ramas¹²⁴.

¹²⁴ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 229.

El postrer llamado a la esperanza en este poema nos muestra la convicción que tenía Cote en ese momento de su vida de que había salvación para el alma perdida de los colombianos. Es allí donde se hermana con Gaitán Durán, a pesar de que participaran de ideologías políticas aparentemente opuestas. Esa esperanza lo mueve a buscar en el ejercicio de la política una posibilidad de participación para redimir a ese pueblo que siente cerca. Esto nos explica su compromiso con la actividad rebelde de la revista *Mito* y la posterior aceptación de cargos públicos.

Pero no hay que perder de vista que la poesía de Cote Lamus siempre será de corte íntimo, y que el poeta no olvida ese yo que tiene realidad individual en el poema. Este no será la canción de todos, como quería el esfuerzo de Neruda, tal vez el himno de ser uno —único— más entre los otros, de ser hombre:

Se podría comenzar a describir un potro hablando del fuego
del corazón del hombre. Esto vale para la primavera.
pero es otoño y en otoño
el pecho humano se ahonda y se debate
como los árboles ante el invierno,
como los ríos en los deshielos ¹²⁵.

O como lo dice al comenzar el poema «Alguien habla en el silencio», donde los temas de su poesía: el silencio, la soledad, el tiempo y su velada carga de muerte, el miedo y la angustia de lo infinito, van a atrapar, ya decantados, el misterio de la poesía:

En otra edad el silencio fue una piedra
hueca en el fondo del mar. Desde entonces
por el silencio va un atajo que conduce
a la soledad, y el tiempo allí,
sin su máscara de días, tiene la frente llena
de miedo.
Hablo del silencio del hombre ¹²⁶.

4. El último libro de Cote Lamus, *Estoraques*, fue publicado en 1963, y él es muestra de su madurez poética ¹²⁷. Hay allí una confluencia magistral entre el paisaje externo al hombre, el trópico en su acerada desnudez, y la realidad interna de quien lo vive y lo frecuente. Desde el título

¹²⁵ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 244.

¹²⁶ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 242.

¹²⁷ Eduardo Cote Lamus, *Estoraques* (Bogotá: Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1963).

el poema es una imagen de lo que percibe el poeta. Estoraques es el nombre de una pequeña localidad al nordeste de Colombia, cerca a Cúcuta, ciudad natal del poeta. Allí, unas extrañas formaciones de arena, tierra y piedras crean la ilusión de monumentos truncados, catedrales derruidas, palacios consumidos por una eternidad de hormigas. Todo es producto de la erosión, que poco a poco ha ido comiendo la vegetación y la misma tierra, para dejar esa señal cruel del uso de las cosas:

Toda la montaña es estoraques:
 los templos pretéritos —acaso sin dios— donde la vida
 no existió, las grandes pagodas, la rutilante cúpula,
 el vuelo audaz del arquitrabe,
 la complicada seriedad de la archivolta
 y nada menos que el sueño, es decir, lo único
 que de los hombres existe ¹²⁸.

La idea central de este largo poema es la del tiempo que nos devora, que no termina de devorarnos:

El tiempo nada más en la piel del estoraque,
 el tiempo como un perro que nunca llega al hueso,
 el tiempo ladrando como perro, como un perro
 derrotado por los sueños.

En la superficie del tiempo: Heráclito el Oscuro
 hubiera aquí encontrado que su río es la sed,
 hubiese aquí encontrado que es mejor
 el limo que los días, el cristal que las imágenes,
 la rueda del molino igual al agua ¹²⁹.

De allí se desprende, entonces, el lento proceso de destrucción que es la vida. Cote no podía estar más amargo y atormentado en este poema, hermanándose en esas señales de derrota con la poesía de Alvaro Mutis. Poesía enferma de sed y tiempo inclemente, traspasado por los rayos de sol del trópico: poesía que abre una brecha en el corazón del vacío:

Nada queda de todo, todo es nada.
 No se puede sentir la realidad
 sino en los sueños. Tanto viaje humano
 hasta el fondo del alma para verse
 después de tanta huella igual que antes.

¹²⁸ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 319.

¹²⁹ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 301.

Sopla el tiempo la vida, la dirige
hasta la tierra, sí, hasta la honda tierra
donde los muertos tienen la mirada
exactamente igual a la de muertos.
Hay que empezar a interpretar los actos
que nunca realizaron cuando vivos
y sus pasiones hoy desmoronadas
igual que los amores repartidos
en tanto lecho muerto, en tanto vientre
hueco, en tanto vacío, en tanta nada ¹³⁰.

Imposible insistir. No resta más que el sueño, ¿el sueño de la muerte? La desolación ha hecho presa del poema, que ahora entrará al reino de la desesperanza, donde lo espera la poesía que conoce la inutilidad de todo esfuerzo: divisa y respuesta de una generación vapuleada por la violencia.

HÉCTOR ROJAS HERAZO (1921)

1. Como hemos dicho en la introducción a este trabajo, incluir a Rojas Herazo entre los poetas de «Mito» puede resultar no apropiado para algunos de los críticos colombianos, ya que su vinculación poética ha sido establecida con cierta tendencia independentista a «Mito» y al «Nadaísmo». Sin embargo, Rojas Herazo participó de las actividades editoriales de este grupo y sus primeras obras encontraron allí acogida inmediata. Por otro lado, la poesía de Rojas Herazo participa de las inquietudes generales al grupo: él es también un transeúnte, un hombre de vida cotidiana que visita y vive el misterio poético. Sus obsesiones de un mundo en destrucción, amargo y absurdo, lo hacen integrarse a esa búsqueda crítica de la realidad nacional, donde el poeta hace de la poesía una función vital: arma para el descubrimiento de sí mismo y, por ende, de los demás.

Rojas Herazo, originario de la costa del Atlántico, lleva a Bogotá una nueva voz para la poesía colombiana. Viene de recoger los ecos de la vieja tradición de vanguardia que, como isla en la provincia, había alentado a finales de la década del veinte la revista *Voces*, de Barranquilla, dirigida por Ramón Vinyes, el sabio catalán de quien nos habla Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. Y esto es lo que lo hace un poeta de otra raza; su deuda con el «piedracielismo» estaba cancelada

¹³⁰ Eduardo Cote Lamus, *Obra*, p. 306.

antes de llegar a Bogotá; su poesía a brochazo limpio —Rojas es pintor y destacado novelista— caía sobre las calles de la capital con otro tono desacralizador, heredero de Luis Carlos López, su coterráneo.

Todo esto lo percibimos claramente desde su primer libro, *Rostro de la soledad*, publicado en 1952. Uno de sus poemas más dicientes, «Recado para un transeúnte», comienza así:

Antes de mirar por el ojo de una cerradura
o de aspirar el olor a hombre escondido
que tiene el aire en un patio abandonado.
Antes de redondear una uña con tus dientes
o degustar el sabroso sabor gástrico
que tienen tus encías en la madrugada.
Antes de mirar el sol dorando
la testa de un convaleciente.
Antes de todo esto,
ordena bien un grupo de minutos amargos
que subsistan más allá de tu vientre ¹³¹.

Este tono expresionista, directo, persistirá en su obra futura. Es una necesidad de golpear con firmeza la conciencia dormida de sus semejantes la que lo impulsará a utilizar estas imágenes crudas, feas si se quiere, pero donde anidan una gran tensión y una profunda preocupación por el hombre:

Todos estamos en nuestro sitio.
Y no nos llamen por otro nombre
que nuestro nombre verdadero.
Oye tú —el de las posaderas correctamente derramadas
en el asiento trasero del omnibús—
acaso me reconoces plenamente?
o tengo un gorro y una mueca
y un ademán definitivamente innecesarios? ¹³²

2. La publicación de su tercer libro, *Desde la luz preguntan por nosotros*, en 1956, tuvo una acogida muy favorable por la crítica. Ya algunos de estos poemas habían sido publicados por la revista *Mito* y en el suplemento literario de *El Tiempo*, lo cual le había valido al poeta amplio

¹³¹ Héctor Rojas Herazo, *Señales y garabatos del habitante* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976), p. 261. El poeta ha recogido en este libro antológico una muestra bastante representativa de su obra poética. Nos hemos basado en él para el presente trabajo.

¹³² Héctor Rojas Herazo, *Señales*, p. 262.

reconocimiento nacional. Una de estas críticas, que destacamos por venir de Jorge Eliécer Ruiz, uno de los críticos más importantes de *Mito*, decía lo siguiente:

Libro desconcertante el de Héctor Rojas Herazo. La épica y la lírica confunden en él sus terrenos. La palabra poderosa lucha contra la fuerza de la imagen que quiere presentarse con el ropaje más tangible de la plástica. Lo oscuro y lo luminoso, lo mediterráneo y lo muerto se alían allí en imposible abrazo. La irreverencia y la alacridad resaltan a cada paso, no siempre con la misma justeza, pues es evidente que muchas veces la poesía cae en el cartón verbal, en la imagen tosca y malabarista. Libro desconcertante también por la riqueza de la «materia» poética, por el asombro de su vuelo, por la generosidad de los caudales que lo irrigan y por la integridad con que el hombre nos comunica allí su presencia¹³³.

No podía ser más justo Jorge Eliécer Ruiz. Héctor Rojas Herazo nos aparta de este tono neorromántico, grave, a que sometieron la poesía algunos de los poetas de «Mito», sobre todo en su primera obra, valga el caso de Gaitán Durán y Cote Lamus. Para comprobar esto veamos cómo trata Rojas Herazo el tema de la muerte, también presente a lo largo de su obra, en una forma desprovista del tipo de retórica de los otros dos poetas mencionados:

Y me voy a morir —tú bien
lo sabes—
a morirme de barro bien usado,
a morirme de risa repentina,
de risa de estar vivo como un hombre.

.....
Me da risa la tierra y mis dos piernas,
las ganas de morirme en que me pudro.
El aire que respiro me da pena.
Pena de coliflor, risa de nada¹³⁴.

Rojas Herazo presta su lenguaje de esa habla popular que canta su canción de barrio por las esquinas. Pero no nos equivoquemos: a pesar del tono despreocupado, allí están todas las angustias, todo el dolor que es producto de una realidad violenta.

En uno de los poemas más hermosos de este libro, «Walt Whitman

¹³³ Jorge Eliécer Ruiz, nota crítica: «Desde la luz preguntan por nosotros, de Héctor Rojas Herazo», *Mito*, núm. 7, abril-mayo 1956, p. 66.

¹³⁴ Héctor Rojas Herazo, *Señales*, p. 273.

enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa», el poeta despliega todas las gracias de su estilo conversacional, desenvuelto, para reconocer en el viejo barbas Walt Whitman a uno de sus ancestros. Hay allí un Whitman que viene de visita y se queda en el corazón del poeta, que es el de todos. El fragmento que citamos a continuación nos presenta la espera a la llegada del poeta:

Nosotros te hemos esperado.
 Desde el propio día de tu nacimiento y tu muerte
 te hemos esperado.
 De tarde en tarde nos regocijamos en las noticias
 de tu reposo, de tu sueño en los arenales y los lirios
 y de tu hilillo de baba en las comisuras
 cuando las hormigas tejían sobre tu rostro
 las redecillas del mediodía.
 Cada uno de nosotros, Walt, te ha puesto su apellido.
 Ahora siéntate frente a nosotros,
 enjuga tu frente y míranos con amor y dulzura.
 Cada uno de nosotros es de un barrio de la ciudad
 y ha peinado su cabeza y lavado sus manos.
 Cada uno de nosotros se ha desligado
 y ha vuelto a retornar a su madre
 y ha prolongado ya su piel en otra piel
 y ha ensayado cubrir con su sombrero
 el orificio de un costal herido a dentelladas
 por roedores nocturnos ¹³⁵.

3. En el último libro publicado hasta la fecha, *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), Rojas Herazo vuelve un tanto a buscar el tono lírico que lo acompañó en su primeros poemas. Es un poeta que agarra las cosas con las manos, que pone su cuerpo dentro del poema. En este libro, recuento de sus obsesiones, la soledad, el amor, la muerte, la vaciedad de la vida, vienen con ese mar de contradicciones en que funde su ser.

En una conferencia dictada en Madrid en 1975, y titulada «Palabras sobre su oficio», nos da algunas claves sobre su personalidad de artista:

Soy un compuesto de ansiedad, de adivinación y de cálculo. He descubierto, muchas veces, que lo que yo desconozco lo conoce mi intuición. Sé muy bien, lo sé muy a fondo, que soy —abierta, descarada, funcionalmente— un primitivo. O, lo que es lo mismo, un ser complejo, astuto, indefenso y desconfiado que lo único que siente, en todas sus

¹³⁵ Héctor Rojas Herazo, *Señales*, pp. 288-289.

consecuencias, es el terror de vivir. He tratado, por tanto, de purificar mis sentidos ¹³⁶.

Y es esta «purificación de los sentidos» la que lo lleva a ver tan de cerca el rostro doliente de las cosas, a palpar la dura realidad de la derrota. En su poema «Salmo de la derrota», en el que notamos el vuelo iluminador de Fernando Pessoa, nos dice de él también como un ser de esa galería de desesperanzados que agrupaba Alvaro Mutis:

El mundo es una camisa demasiado grande.
Demasiado de todo esto
de verdura, de soledad, de arena, de ángel.
Caemos, sí, caemos,
hacia adentro caemos.
Sin claridad hacia nosotros contribuimos a la destrucción.
Con alegría nos destruimos.
Mirad, entonces, la derrota de nuestros elementos:
nuestra sal derramada en la yerba,
nuestro apetito en el rocío,
nuestro plumaje, aquello que aletea en nuestra sangre,
sin vuelo ya, sin hombre, diluido entre las piedras ¹³⁷.

Rojas Herazo, como Echavarría, logra encontrar la voz de su poesía desde sus primeros poemas. Ella nos da asimismo la idea de una totalidad. Y esta totalidad es la plegaria de un hombre, el poeta, que ve luz y oscuridad en todo su alrededor.

¹³⁶ Héctor Rojas Herazo, *Señales*, p. 252.

¹³⁷ Héctor Rojas Herazo, *Señales*, p. 312.