LA POESÍA NADAISTA

POR

DARIO JARAMILLO AGUDELO

Baudelaire propugnaba por una crítica parcial, injusta, personal. Una como memoria visceral de la lectura. Con la condición de un testimonio —experiencia abierta— y con la marca de todo lo escrito, que es la deliberación. Es tan arbitraria mi crítica, como que no persigue fijar el texto y como que requiere anularse en el acto mismo de esta lectura. No es su condición dar en el clavo. Se trata del testimonio personal y del análisis de la artesanía de la poesía nadaísta en mi aquí y mi ahora. La referencia, pues, son los textos y nada más que los textos. Para utilizar un juego de palabras (uno de los efectos más frecuentes en la literatura nadaísta), se trata de los textos y no de los pretextos y de los contextos. Para éstos basta una cita:

Hay muchos nadaísmos: cada cual hace lo suyo como puede. Para unos, el Nadaísmo fue de caminos de vanidosos; para otros un crimen vulgar, bohemia y paranoia; para unos pocos, la puerta de la cárcel, camas, prostitutas, disolución, despilfarro de la pobre vida; para muchos, la ventana del suicidio, un revólver desajustado. Los menos tomaron el rumbo caliente de las guerrillas. Los peores, quizá, se dedicaron a la poesía y a la pintura, o a escribir novelas. Y los más inteligentes se convirtieron por una extraña metamorfosis en arquitectos del obsceno hombre doméstico contemporáneo. Sólo son comunes al Nadaísmo la amistad, que resistió ya tantas flaquezas, el gusto por el escándalo, la alianza contra los mismos odios y la coincidencia de los grandes amores (Eduardo Escobar, introducción a *Correspondencia violada*, Bogotá: Instituto Nacional de Cultura, 1980).

Deliberadamente descarto el intento de hacer una memoria personal del Nadaísmo. Esto me montaría en la máquina del tiempo hasta el Mede-

lín de los sesenta, ya nostálgicos si no fuera porque los Beatles le dan algo de permanencia a aquello, y me llevaría a la esquina de Caracas con Junín, al bar Miami, en cuyo piano sonaban «I want to hold your hand», «El Niño de Utrera» y «Que es un escándalo dicen», sacando la voz de María Elena Sandoval hasta el parque Bolívar. También este camino me llevaría al día en que llegó a 4.º B una boleta en la cual el padre Celestino Redín, S. J., llamaba a la rectoría a Jaramillo Agudelo, Darío. Recorrí los corredores que me separaban de la rectoría para enterarme de que había varias quejas ante el rector porque yo había leído un texto nadaísta en clase de literatura. El asunto daba para mi inmediata expulsión. Pero, como siempre sucede con la incidencia de la poesía en la realidad, el lío no pasó a mayores.

Cuando uno lee los balances que los nadaístas hacen de su movimiento, puede pensar que ellos solitos hicieron todo el cambio de valores sucedido en Colombia desde 1958: «Mucho en la vida y en el arte en Colombia no volverá a ser como era antes», dice Eduardo Escobar en su mejor texto literario, la introducción a *Correspondencia violada*, un testimonio capital sobre el Nadaísmo, lúcido, tierno, exagerado, arbitrario, en fin, magnífico. Para los testigos de la época en que se iniciaba el Nadaísmo, después de la caída de Rojas Pinilla, la historia del país se había partido en dos; se hablaba de la «segunda república», y no era extraño que si hasta la misma ortodoxia política se refería a un recomienzo, surgiera un movimiento que partiera de cero, que quisiera hacer *tabula rasa*, en la historia y en la metafísica, y quedara enfrentado y desnudo ante su contorno, el Medellín de 400.000 habitantes y Santa Misión. Esta apoteosis del Nadaísmo como agente de cambio, como motor del desorden y de la locura, está en un extremo. En el otro estaría el juicio sobre un movimiento literario que utilizó medios de escándalo para darse a conocer, y que lo hizo con eficacia y con ese entusiasmo de quien no distingue entre la vida y la poesía. Advierte que los nadaístas se niegan a esa codificación: «Fuimos más una banda de cazadores de cabezas que una capilla literaria», dice Escobar; y el mismo Gonzalo Arango advierte: «El Nadaísmo no es una 'escuela literaria' en un sentido estricto y escolástico, lo que no supone que su proyecto esencial sea la estética. A pesar que la contiene, desborda ese presupuesto hacia implicaciones de otro orden, sobre todo en el orden de la vida cotidiana y de una actitud existencial ante el mundo.»

En este caso, como en todos los casos, ambos extremos son ciertos. Por un lado, el Nadaísmo hizo parte de la versión colombiana de los cambios de valores a partir de los sesenta —si bien fue en ese plano ciertamente anticipado pero intrascendente de la literatura, así éste estuviera

antes de la vida—. Y fue, también, parte esencial en la vida de unos pocos, a saber, los propios nadaístas: «Nadie puede negar a los nadaístas el mérito, si hay mérito en el cumplimiento de esta función natural, de haber puesto hondo el dedo donde más duele, de haber denunciado la crisis que estaba latente, de haber desencadenado la fiera...», dice el nuevamente citado texto de Eduardo Escobar, que continuó transcribiendo:

Fue catártico, eficaz en parte, e inacabado al mismo tiempo... Pero se vivió con intensidad: el amor y el odio, la acción y la contemplación, los proyectos y las ilusiones... Si no dimos soluciones eternas, si no salvamos a nadie ni nos tomamos el Poder..., ¡nadie puede quitarnos lo bailado! Después del Nadaísmo, tuvimos por primera vez una vida para vivir, la opción de ser, un cuerpo y su camino, y lo demás, como decíamos ayer, es literatura.

Por el otro lado está lo demás. Y lo demás, como dice Escobar, es precisamente la literatura. Eso otro, ese proyecto de salvación que redimió y condenó a muchos, es hoy apenas anécdotas —la bacanal, la profanación del templo, el carcelazo—. Ya no existe sino en la memoria y en la carne de unos hombres que envejecen y que, por tanto, no poseen el privilegio de la juventud, que según Wilde es que la vida les ha revelado su último secreto. Jaime Jaramillo Escobar lo expresa hermosamente así: «La juventud va cada día más lejos y no hay nada que la detenga, con Nadaísmo lo mismo que sin Nadaísmo. Porque la juventud es una fuerza de la naturaleza y el Nadaísmo es apenas nuestra camisa de fuerza.» Ya la «actitud existencial ante el mundo» —como dice Arango— de los nadaístas es historia pasada, ya perdió su fuerza seductora, sus posibilidades salvadoras. Quedan los textos. Los textos son un enorme aluvión de manifiestos, panfletos, polémicas, arengas, hasta la apoteosis del tono apocalíptico. Están también las cartas, vivísimo testimonio de la calidad humana de los nadaístas. Y la narrativa nadaísta —las novelas de Navarro, los cuentos de Espinel—. Y está la poesía nadaísta, que es mi lectura concreta. Pero antes de entrar en los poemas, es necesaria una precisión final.

La precisión se refiere a la disponibilidad de los textos. Y esto es destacable hasta el punto de que es la primera vez que se produce en cuanto a la historia de la poesía. Lo explico como un ejemplo: si alguien quiere leer, por ejemplo, a todos los románticos colombianos (porque se comprometió a una exposición sobre el tema o porque se lo pusieron de penitencia —para ser redundante—), tiene que efectuar inverosímiles excursiones por toda clase de bibliotecas —públicas, privadas, universitarias—, y librar una penosa lucha con un polvo que hace estornudar, para llegar a los textos de Pombo, G. G. G., Fallon, Caro, Isaacs y todos los demás.

Análogo esfuerzo habría que librar con los modernistas, o con «Piedra y Cielo», y aun con los poetas posteriores al Nadaísmo. En este sentido, la poesía de otras generaciones —romántica o modernista, de los años treinta o los setenta— está muerta para los efectos prácticos de nuestra cultura. Quien quiera llegar a ella —con la excepción de nombres aislados— tiene que efectuar labores de arqueólogo. No importa. No incide. No está en el mercado.

El caso actual del Nadaísmo es el contrario, y nunca se había presentado tan patente. Los libros de los nadaístas están en el mercado. Al hipotético —no tan hipotético si miro en el vidrio de la ventana que me refleja— lector de la poesía nadaísta le basta simplemente ir a una librería de cualquier ciudad colombiana, donde encontrará la *Correspondencia violada* y la *Obra negra* de Gonzalo Arango, *Extracto de poesía* de Jaime Jaramillo Escobar, *Antología poética* de Eduardo Escobar y *Mi reino por este mundo* de Jotamario. Estas obras —que en los casos de Jaramillo, Jota y Escobar son autoantologías— son las que me han servido de material básico de lectura. El recuento no quedaría completo, sin embargo, si no incluyera a Darío Lemos —de quien el departamento de bibliotecas de la Universidad de Antioquía editó recientemente un folleto— y a Amílcar Osorio, quien ha publicado con frecuencia en las revistas de poesía.

No incluyo algunos poetas que estuvieron ocasionalmente vinculados al grupo, como es el caso de una de las voces mayores de nuestra poesía, Mario Rivero. Ni tampoco a algunos autores de versos de juventud —ocasionales, febriles, iluminados y torpes—, y que luego tomaron rumbos tan distintos como el comercio, la prosa, la agricultura y la publicidad. Son, pues, seis mis poetas: Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Amílcar Osorio, Darío Lemos, Jotamario y Eduardo Escobar.

GONZALO ARANGO

Durante muchos años, uno de los secretos mejor guardados del Nadaísmo fue la fecha exacta de nacimiento de Gonzalo Arango (Andes, 1930?). En todo caso, en 1958 venía de regreso de una vida anónima, burocrática, y, además, había casi coronado una carrera parlamentaria como miembro suplente de la Asamblea Nacional Constituyente, el pseudocongreso del general Rojas Pinilla. La diferencia de edad la establece el mismo Gonzalo, cuando dice que fundó el Nadaísmo en compañía de «diez poetas menores de edad». El era el mayor, el guía, «el profeta».

He dicho que no es éste el lugar para examinar el Nadaísmo como movimiento o como cuerpo de doctrina. Pero ya desde lejos, y ante los

textos, es forzoso reconocer un espíritu de cuerpo y una cabeza, un «profeta». Gonzalo Arango, esa figura pública principal del Nadaísmo, fue ese profeta. Y como profeta, siempre adoptó el tono característico de su misión, el tono apocalíptico, la voz de arenga. Pero, a la vez, hacia el interior del movimiento, entre los adictos, el profeta revela el vivir de su doctrina con ternura, con calor humano.

Por paradoja, las virtudes que lo hicieron un ser humano especialísimo —su calidez, el afecto que irradiaba— y el líder de un movimiento literario y guerrilla vital —su elocuencia, su tono profético—, esas dos virtudes, se constituyen en los dos elementos que hacen endeble, gaseosa, limitada y cándida su breve obra poética.

Es más: a estas alturas, a la hora de hablar de los poetas nadaístas, Gonzalo Arango podría haber quedado tajantemente excluido —con un párrafo que aludiera a su blandura y candidez y a la persona bella que fue— de no ser porque la antología que más ha circulado en Colombia en los últimos años, la de Juan Luis Panero —reputada por ser la menos generosa en cuestión de cantidad de poetas incluidos—, incluye poemas de Arango y parece querer reivindicarlo como poeta. Por fortuna, su obra poética es breve. Pero a pesar de lo breve, sobran muchos poemas. Yo diría que todos, es decir, veinte poemas mal contados que se incluyen en *Obra negra*. De éstos, Panero incluye tres en su antología. Ellos son «Los nadaístas», «Poema de los amores inventados» y «Pena capital». Si estos tres textos son los que justifican su reivindicación como poeta, creo que Panero fracasó en su intento: «Pena capital» revela los conflictos de un escritor que a la vez es profeta; así comienza:

El sueño de mi vida no fue nunca la belleza, sino el poder. Y no un poder cualquiera. ¡El Poder Absoluto!

No rendir cuentas a nadie, a nada, más que a la grandeza misma.

Sin embargo, formalmente estos versos no están tan mal y es casi seguro que el poema no sería tan malo si hubiera conservado este tono declarativo. Pero no se hace esperar el efectismo, el gesto patético:

Soy cada día este cadáver que desaparece bajo un torrente de babas, ruidos agónicos y destilaciones de una enfermedad que sofoca al Monstruo de mi alma.

Perdido para este mundo y para Dios.

Mi vida es hoy una fortaleza saqueada, la sustancia viciosa, hediente, que emana el cadáver de mi gran sueño de Poder.

Me sobrevivo como una babosa en su repugnante humedad...

El exceso sigue y el manejo retórico continúa irreprimible; y desfilan como previsibles cachetadas al lector palabras como irrisión, vengarme, ignominia, condenado, terror, contagiar, peste y enfermedad. Para terminar con este final, que en el momento de las ironías cabría señalar como efectivamente profético:

Yo
Gonzalo Arango
tirano del mundo
me sentencio a la
PENA CAPITAL
de pasar la vida
frente a una máquina de escribir
escribiendo
la palabra MIERDA
por los siglos de los siglos de los siglos.

Profético. Realmente profético. Los otros dos poemas incluidos por Panero provienen de su primera producción y ya estaban incluidos en el libro *13 poetas nadaístas* (1963). «Los nadaístas» es un poema de combate. La definición oficial del Nadaísmo escrita por su fundador. Como definición —y afortunadamente para los nadaístas y para el mismo Gonzalo Arango— quedó neutralizada por el arrume de definiciones que sobrevinieron después, y que fueron tantas que tienen la virtud de anularse unas a otras. De hecho, una parte entera del libro *De la nada al Nadaísmo*, otra antología del movimiento editada por Tercer Mundo hacia 1967, es un catálogo de definiciones del Nadaísmo; vayan tres ejemplos —el romántico, el testimonial y el publicitario— de aquellas definiciones de Nadaísmo: «El Nadaísmo es quitarse la camisa de fuerza de estar cuerdo», «El Nadaísmo es la metafísica del Yo fumo luego existo del aburrimiento» y «El Nadaísmo es un cohete alunizando en el Monte de Venus de Brigitte Bardot».

Se diría que uno de los juegos de los nadaístas en sus largos y envidiables ocios —«nadie nos quita lo bailado»— era hacer definiciones del Nadaísmo. A todo esto se añade que una buena parte de la *Obra negra* de Gonzalo Arango se ubica en terreno de la toma de posiciones, de la polémica, del manifiesto y, por tanto, del contenido «evangélico» de Arango sobre el Nadaísmo, no se concentra —por fortuna para el Nadaísmo— en este poema. Pero a la hora —que no me llegará— de definir los postulados nadaístas, el poema tiene una doble importancia: que es el primero y que trata del Nadaísmo como una religión. La metafísica del nadaísta, que hoy suena candorosa, se enuncia así en el poema:

Es un nadaísta porque no puede ser otra cosa
está marcado por el dolor de esta pregunta
que sale de su boca como un vómito tibio
de color malva y emocionante pureza:
«¿Por qué hay cosas y no más bien Nada?»
Este signo de interrogación lo distingue
de otras verdades y de otros seres.

A pesar de que la palabra metafísica forma parte del vocabulario de Gonzalo Arango, en verdad sus intentos «filosóficos» son escasos, superficiales, y están teñidos de un inevitable color de época; expresados como lo están en el poema, parecen el conflicto filosófico de discusión de bachillerato. Pero esto importa poco frente a la actitud nadaísta ante la vida —que era lo principal por encima de la literatura misma— y ésta se plantea en su fundador por oposición y como antagónica a la actitud y a los valores de la clase media, vale decir de su propia clase y de sus compañeros de aventura nadaísta. En el poema esas actitudes y valores se expresan con vehemencia, con ímpetu y con ese tremendismo, a lo mejor eficaz para escandalizar al Medellín de 1960, para producir un viento nuevo, pero que veinte años después suena demasiado verboso y abusivo de un lenguaje visceral que ha perdido toda su capacidad de alborotar al distinguido público y que denota, hoy, mal gusto y candidez. Hacia la mitad del poema, apocalíptico y blasfemo, elabora casi un código de delitos atroces: resulta que el nadaísta

ha teñido su camino de revolución
en los resplandores de los incendios
en el asesinato de la belleza
en el suicidio eléctrico del pensamiento
en las violaciones de las vírgenes.

Y podríamos colocar un largo etcétera en esta especie de escenografía del terrorismo literario de los cincuenta, encaminado exclusivamente a sacudir un poco el marasmo de su parroquia.

Y en este punto concreto, en el efecto publicitario y de rechazo que en su momento conseguían un texto como éste, puede decirse que cumplió su cometido a plenitud. Así lo leamos hoy como folklore de una época en que esto era estridencia, así sus recursos literarios procedan más de la oratoria que de la alquimia del verbo. No creo que ciertas palabras puedan leerse como intento de violar códigos poéticos ni que en su vocabulario o en sus pensamientos sea Gonzalo Arango un revolucionario o un innovador; para usar un ejemplo, no creo que después de que en los años

veinte Luis Carlos López terminaba un soneto con la palabra «gonococo» pueda decirse que Gonzalo Arango estuviera haciendo algo nuevo cuando escribía que el nadaísta «es sensitivo como un gonococo esquizofrénico». Más bien el propósito del fundador del Nadaísmo era escandalizar, tenía un objetivo inmediato, que era golpear las cuatro orejas de las dos morales de cada anónimo miembro de la clase media. La cita viene al caso: «Creo en el valor de un escritor cuando su obra lo pone en conflicto con la policía.» Su público era el de su inmediato entorno: «Declaro solemnemente que no escribo para la Inmortalidad. Escribo modestamente para esta vida y los que viven aquí y ahora.» Gonzalo Arango era un vitalista, es decir, un tipo que vive para contarlo. Y que a veces se mete en los vericuetos del cavilamiento. Funda el Nadaísmo para redimirse y —como profeta— para redimir a otros. Por esto el poema-génesis del Nadaísmo, «Los nadaístas», necesariamente deberá dedicar sus versos finales al destino del nadaísta:

Es espléndido como una estrella muerta
 que gira con radar en los vagos cielos vacíos.
 No es nada pero es un Nadaísta
 ¡Y está salvado!

Aparte de «Los nadaístas», el texto en verso más divulgado de Gonzalo Arango es el «Poema de los amores inventados». Su primer pecado es la longitud: esos procedimientos enumerativos, acumulativos, esa sentenciosidad, esa sucesión casi interminable de frases tajantes hace fatigosa la lectura de seis páginas que transcurren de esta manera, para mostrarlo con el principio, dos fragmentos al azar de la mitad y el final del poema:

Dalila caballos alazanes
 Judith precocidad bajo los mandarineros
 Nubia cárceles abiertas
 mujer olvidada en extramuros
 Tulia paseos de verano
 por la carretera que se hunde en el bosque.

 Virginia cuelga sus sedes misteriosas
 sobre los carboneros
 mientras se desviste
 Sofía se ríe porque tiro golosamente de sus trenzas
 Ana va a la cita detrás de los árboles y nada más.
 Luz bailará un tango argentino en Buenos Aires

Amanda que me propone la alternativa
del amor o el suicidio.

Laura de un solo beso vengativo

Berenice de jugos venenosos
en sus labios de boa

.....

Alicia de amor estrafalario lindante con la neurosis.

Campesina de Bolombolo después de una derrota política

Julietta que despierta todas las mañanas
mientras duermo en un camarote de la fantasía
sobre las olas del Pacífico.

¡166 mujeres sin rostro y olvidadas!

Mucha fraseología, fantasías de un muchacho provinciano, entremezcladas con algunas experiencias. Pero, como poesía, la cosa suena demasiado repetitiva, dispersa, poco original. Una especie de catálogo de quien recuenta —y, por tanto, exagera— sus experiencias eróticas, sin demasiado interés poético.

El mismo fatigante procedimiento enumerativo demuestra ser ineficaz también en corto y tratándose de cosas. Hablo del «poema ser», un falsamente ingenioso intento de manifestar lo que un tipo aburrido quiere ser:

ser un semáforo bajo la lluvia
ser un rayo sobre un pararrayos
ser un papagayo
ser un aviso luminoso a las seis de la tarde

Así comienza este otro vano intento enumerativo, que prolonga el propósito de utilizar el recurso oratorio, el dicho ingenioso, más que la búsqueda y concentración en el terreno de un lenguaje en sí mismo revelador. En otros poemas se repite ese deseo de escandalizar la moral de la clase media. Algún poema está íntegramente dedicado al tema del primer astronauta que llega a la luna y suelta un gas. Solamente que Gonzalo Arango, con un final que no lo inmortaliza, termina:

Aunque el incidente no estaba previsto
en el riguroso programa espacial,
pasará a la historia.
Fue un pedo sublime.
¡Nadie lo niega!

Dice Baudelaire que «la sensibilidad de corazón no es absolutamente favorable al trabajo poético. Una extrema sensibilidad puede llegar a anu-

larla». Este es el caso de Gonzalo Arango respecto de sus poemas intimistas o amorosos. Y es que nada hay más efímero que el lenguaje de los sentimientos. Periódicamente, el énfasis cambia y la expresión de la sensibilidad anterior comienza a repetirse y a sonar tonta. Los poemas eróticos de la poetisa Edda, que conmovieron a toda América hacia 1860 (mucho después se sabría que eran de Pombo), suenan hoy de una cursilería casi cómica. Los lirios poéticos de Julio Flórez, que produjeron llenos completos en teatros de varios países, son hoy innecesariamente macabros y retóricos. Y veinte años después es notorio el envejecimiento de ese inmediatez sentimental, que revela las virtudes humanas que tanto enaltecen a la persona y anulan al escritor que había en Gonzalo Arango. Poemas como «Tu ombligo capital del mundo», «Poema tristísimo» y «Calí mío» revelan bien los almíbares poéticos de Arango. En este terreno, la muestra más digna, que de paso denota que el movimiento *hippie* pesó con fuerza en el Nadaísmo, es la siguiente:

REVOLUCION

una mano
 más una mano
 no son dos manos
 son manos unidas
 une tu mano
 a nuestras manos
 para que la patria no esté
 en pocas manos
 sino en todas las manos

En varias partes de su obra es visible que desde un principio la búsqueda personal de Gonzalo Arango era atinente a su salvación, el ansia de darle a una vida un significado trascendente. Se trataba, pues, de un conflicto religioso. Y los conflictos religiosos se resuelven con Dios. Esta religiosidad comienza por juntarse con la figura del cura-héroe Camilo Torres. No en vano estamos en los sesenta románticos, de los universitarios que se inmolaban en la guerrilla, de la época inmaculada de la revolución cubana, del «Che» y de Camilo. Esta sangrienta utopía se acomodaba al espíritu apocalíptico de Gonzalo, que en un poema, «La mira del Señor», hace las siguientes súplicas:

Señor
 libra a mi patria
 de la riqueza y el abuso
 del poder

.....

Que no falte a nuestra mesa
al lado del pan
un rayo de sol
y un olivo de paz que florezca
en el corazón del pueblo

Y después de otras peticiones, termina el poema con ésta:

Y para defender todo eso
la libertad
el pan
la justicia
danos coraje
un rifle
¡y buena puntería!

Pero más tarde, en vísperas de su muerte, esta religiosidad se depurará en la mística que siempre estuvo latente en sus palabras: «¡Dame, Señor, la desesperación de creer y la felicidad de destruirme!», y terminará con uno de sus últimos textos de prosa poética —siempre la elocuencia sobre la poesía, la predicación sobre la finura—, el titulado «Retorno a Cristo».

Si la poesía de Gonzalo Arango es floja y, en últimas, superflua, en sus cartas sí funciona —en términos de un lector de hoy— ese inmediatez de su sensibilidad. Con un interlocutor concreto, un corresponsal de carne y hueso, Gonzalo Arango concentra su enorme capacidad de amor escribiéndole cartas a las gentes que quiere. Ellas no tienen el desvarío altamente poético de las escasas cartas de Darío Lemos. Pero dejando de lado el tono oratorio y cuasi apocalíptico de sus manifiestos, dejando de lado el efectismo retórico de sus panfletos, dejando de lado —sobre todo— la blandura de sus versos, quedan las cartas de Gonzalo Arango, un hombre de alma hermosa que amó muy intensamente.

En la historia de la vida literaria aparecen personajes cuya contribución no es propiamente como escritores. Borges llega a decir que el Macedonio personal fue íntimamente superior y más importante para los jóvenes argentinos de los veinte que el Macedonio Fernández autor. Entre nosotros, Germán Vargas, Alvaro Cepeda y Alfonso Fuenmayor no necesitan haber escrito ninguna obra capital para ser personajes de primer orden en la vida literaria de los últimos treinta años. Gonzalo Arango pertenece a esta clase de personajes que, sin haber escrito nada memorable para la sensibilidad del lector de hoy, con justicia pertenecen a la historia. Es que Gonzalo Arango, inolvidable como ser humano para todos los que —así sea episódicamente— lo tratamos, es también el fundador

del Nadaísmo, esa actitud desenfadada, irreverente, heterodoxa y refrescante, y que es una de las mejores cosas que nos han sucedido.

EDUARDO ESCOBAR

Si los nadaístas decían por boca de Jotamario que «nuestro arte contaminado era un rechazo a ciertos cánones estéticos del romanticismo», sería casi un descaro por mi parte afirmar que la obra de Eduardo Escobar (Envigado, 1943) es, en varios aspectos, asimilable a paradigmas que hemos heredado del romanticismo.

El primero es la entrega total a la vocación y al oficio de poeta, entendido como parte fundamental del oficio de vivir: «Ser poeta es sobre todo una manera de relacionarse con el universo, una forma de perturbar el orden riguroso del mundo, de asumir la piel viva. El asedio al lenguaje para despojar las palabras de la costra inmunda que se les adhiere en los usos cotidianos no es más que uno de los aspectos que el oficio de poeta supone...», manifiesta en la introducción a *Correspondencia violada*.

La simbiosis entre el oficio vital y la respiración poética es tal, que al igual que en los poetas románticos —y como es, también, el caso de Jotamario—, la lectura cronológica de sus poemas es el repaso de una autobiografía. En este sentido, sin entrar aún en el terreno de la valoración de la lectura como poesía, la obra de Eduardo Escobar —como la de Jotamario— tiene el valor documental de los hechos de la vida de un hombre de nuestro tiempo y de su propia y disidente (ya que es un poeta) manera de juzgarlos.

A pesar de que los románticos entendían la naturaleza como el mundo visible que no ha sido creado por el hombre y de que el entorno que rodea a Eduardo Escobar ha sido edificado por el hombre, el papel que desempeña el paisaje urbano en su obra es el mismo que el de la naturaleza de los románticos. Lo que transmite la descripción del mundo que le rodea es el clima de su espíritu, el estado de su alma. Al respecto de esto último, el mejor reporte, el más cercano al menos, proviene de Gonzalo Arango: «No conozco a alguien tan supliciado en el espíritu y con más necesidad de salvación.» Y aquí también Eduardo Escobar revela afinidades heredadas del romanticismo. No obstante esos puntos de contacto en la actitud (¿acaso, casi veinticinco años después, no podríamos leer el Nadaísmo como un brote romántico?), la poesía de Eduardo Escobar, en términos de forma, está en las antípodas de la estética romántica y adopta maneras posteriores, inventadas para nuestro tiempo por

Apollinaire y los Dadá, por la poesía concreta y algunos ismos de los años veinte.

No digo que el Nadaísmo fuera sólo una vanguardia literaria. Me inclino más bien por la opinión del mismo Eduardo Escobar: «Si confundieron nuestro saber vivir con París —quizás el Nadaísmo es una calobiótica—, nuestra desesperanza con lo *beat*, nuestra sed de lo maravilloso con lo surrealista, nuestra náusea negra y nuestro desprecio con los existencialismos sartreanos, por minimizar nuestra actitud, testimonio de desarraigo, por taparse las narices ante nuestras advertencias sobre cierto olor podrido que se difundía por estas dinamarcas del tercer mundo...» De acuerdo. Pero bebían de lo uno y de lo otro y lo asimilaban a un espíritu que fue sin duda auténtico, como lo demuestran la vida y la obra de Eduardo Escobar. Y en lo formal, la obra de Escobar conserva desde su iniciación unas constantes que no abandona. La casi total carencia de puntuación es la primera de estas constantes; los signos convencionales quedan sustituidos por la manera de romper los versos, por ciertas mayúsculas iniciales —únicas huellas del punto—, por algunos compasivos paréntesis o simplemente por nada. Amplios espacios blancos entre palabras de un mismo verso, colocación de versos con distinto margen al texto, romper palabras que reparte en varias líneas, juegos de palabras. Todos éstos son procedimientos técnicos habituales en Eduardo Escobar. Y aunque tenga algunos aciertos en este terreno, éstos son pocos si se comparan con la falta de eficacia general que tienen en su obra, la repetición hasta el tic y cierta candidez con que inventa el agua tibia.

La cronología de los dos primeros libros de Eduardo Escobar —*Invencción de la uva* y *Monólogos de Noé*— abarca entre los quince y los veinticuatro años de edad de su autor. Entre los quince y los veintidós, la vida de Escobar es su noviciado nadaísta. De estos años de alucinación y vagancia quedan poemas en que son recurrentes la pereza, el ocio, la abulia, el aburrimiento. Ya desde entonces recurre con frecuencia a la confrontación del entorno para verificar su propia tristeza, su irremediable desánimo:

Encima de este amanecer
cuando rojos de estrellas nocturnas
se diluyen en el cielo negro alto
duermo
Los niños vienen hasta el cristal húmedo
de la ventana
Mira mis sueños
y escucha los gritos de mi boca abierta
Entran

Para verme de cerca y ver suciedades en mi cara
 Y yo despierto
 y miro
 y no sonrío

Dice Juan Cobo Borda que en estos primeros libros de Escobar el tono es pueril y que los poemas se interrumpen sin más para continuar con otro tono, en otro poema. Su melancolía es tanta, que incluso su alegría suena sombría, producto de un debate interior que, sin remedio, queda convertido en verso:

EL FIN DEL MUNDO

Hoy soy feliz El sol se apaga sobre el mundo
 todo va a terminar
 la muerte es amarilla sobre el río
 El universo es
 un puñado de sal

Ya aquí se nota cierta dispersión; las imágenes se yuxtaponen, se acumulan, no por continuidad, sino por contraste, sin seguir un hilo, algo sin control, una especie de escritura automática.

Pero disperso, pueril, a esa temprana edad ya ha asumido hasta el fondo de sus bolsillos su vocación poética. He aquí lo que le escribía Gonzalo Arango en una carta a Jotamario por aquellos días: «Ed me mata con su cerro de libros bajo el brazo, a ver quien le compra uno por diez pesos, tanto dolor por diez pesos, hijosdeputa...» Y antes le ha dicho: «Aquí está Ed Escobar con una maleta de sus *Monólogos de Noé*. Pobre santo, pobre Noé, anoche me dijo muy frustrado 'está mal el negocio'. Se refería a los libros, parece que a la gente no le interesan esos cacharros, casi me pego un tiro de tristeza, porque llovía un horror, toda la ciudad enlloviecida, muy flaco Ed, tristón, desolado.»

En el tercer libro, que abarca de sus veinticuatro a sus veintiséis años, *Del embrión a la embriaguez*, continúa, en primera persona, con su tema capital de entonces, el aburrimiento: un poema titulado «Oficios del ocio» comienza:

El ocio ocupa cada uno de mis dedos.
 Miro la luna de madera y la comparo con el reloj.
 Las horas son misteriosos círculos de madera
 que pare una virgen.

Hay zapatos que se estrellan y estallan
sobre la piedra podrida.
Espero todavía la cicatriz de la risa!
Cuándo será que soy joven!

Esta última exclamación no la pronuncia sino alguien que está extremadamente joven, hasta el punto de darse el lujo de su propia torpeza formal, hasta el extremo de rebozar la taza de su aburrimiento con su vagancia:

La pereza no me permite dar
un solo paso con hueso animoso
que concurra a las oficinas aireadas.

Y el hastío lo conduce necesariamente a una amenaza también pueril: «me bastaría con saltar por la ventana». Pero aun así, cuando a pesar de su juventud ha «pasado diez años de mi vida escribiendo poemas / sordos y huecos», en este libro Eduardo Escobar publica el mejor de sus poemas, a mi parecer:

ENVIO

Yo soy hueso tuyo, amor, yo no te veo
Yo no te veo, yo no te oigo.
Yo no pienso.
Amor, yo empuerdo tus manos.
Yo estornudo sobre tu santo silencio.
Yo no daría una gota de mis chorros
por toda tu luz.
Yo no amo, amor.

Entre 1968 y 1970, entre sus veinticinco y veintisiete años, Eduardo Escobar publicó dos libros, el cuarto y el quinto en su serie: *Segunda persona* y *Cuac*. En ellos persiste en su experimentalismo, en sus juegos de palabras: «no tengo bielas / sino labios para que labies / porque no tengo ejes / sino ojos...»; «... voz que amansa mansa»; «... tea atea»; los ejemplos podrían multiplicarse en este poema, que ya para entonces le espeta a un colega que es un «poeta de la clase media en medias y a medias»... Y en medio del desgano, que persiste, dedica sus ocios con más frecuencia, también, a los intentos caligramáticos. En cierto momento, Jaime Jaramillo Escobar le reprocha que haga deliberadamente confuso el lenguaje, «tal vez por exceso de juego literario»; pero Escobar se toma en serio la cosa y responde: «¿Qué importa si una palabra carece de

significado, semánticamente? ¿Qué importa si mi dolor lo proclamo con ay o con oh? Ciertas palabras son claves para la futura historia de nuestra vida literaria.» Persiste, también, la tristeza, transmitida con un canto enclaustrado y sombrío, de un hombre pesimista. A veces, el tono apocalíptico, marca de fábrica de los nadaístas, se aparece en los poemas de estos libros.

En 1973, Eduardo Escobar, un poeta de treinta años de edad, publicaba su sexto libro de poemas: *Buenos días noche*. Aquí se hace más sistemático el intento de crítica social y política; el medio adoptado es el sarcasmo, pero a veces sin eficacia, sin tino, se queda en la simple rabieta. Hay una serie de poemas sobre las campañas electorales («Cuando llegan las elecciones / los candidatos entran en un temblor enamorado / por su querido pueblo») que no trascienden el furor y el pesimismo que lo agobian. La dispersión sigue siendo el peor enemigo de sus poemas, pero aun con ella, logra éste, su mejor poema político:

Las noches eran ese sonido silencioso
propicios a los dioses y la música
y las estrellas buscaban nombres oscuros
en las manos construidas a ciegas
Uno en su terror pensaba
que habían llegado los toltecas
masticando corazones
Y roncaba al pie de la cordillera
el mar
y a veces temblaba el mundo
Y era dura cosa vivir en el mundo
Y era cosa dura vivir fuera
La luz perfecta
compadecida
cerró la ventana
para que pasaran las revoluciones burguesas
Los corbatines perfumados
y las señoras de la Liga por la Salud del Pueblo
Los mejores versos vinieron a las gardenias con la luna
Contaron historias de inútiles fusiles
que todavía pueden verse en los museos
Los héroes se murieron de cansancio
Y a los sobrevivientes les importaba
más la plata que honra y gloria
Los primos se fueron contra los primos
y los siervos combatieron por el amo —según la costumbre
Los jefes se elegían con un golpe de dados

Si nos faltó imaginación
 fue por culpa de las enfermedades tropicales
 —y las pálidas erosiones de la anemia
 O porque acompañamos la canción viva
 con algún tambor roto
 Y la banca sionista donde estaba
 Y las masonerías
 Los congresos se reunieron bajo las alas
 paternales y negras
 de los altos maestros del cuadrículo
 Y los jesuitas fueron expulsados cuando quisieron
 pero se quedaron siempre
 Y el tiempo de las naciones es pasado
 Toda grandeza nacional es remota
 Todo poder se hizo de fracaso
 Los pueblos lucharon por panes helados
 Falta saber si nos quedan mañanas
 Y si son nuestro asunto

Su técnica automatista de yuxtaponer imágenes se repite en este libro. Y también hay en él un curioso poema, inscrito en una tradición poética que en Colombia ha logrado hermosas expresiones en Mutis, declamatorias muestras en Zalamea y exuberantes enumeraciones en Alvaro Miranda. Se trata de poemas contruidos a la manera de oraciones o súplicas, como el afortunado intento de Eduardo Escobar que comienza:

En mi demencia y disciplina
 y en el sextivio y en el madroño
 y en las olipandas de estos blancos
 martes emergientes —escúchame
 Señor de la tatacoa
 e inventor de la catapulta
 —del mar risa y gemido— óyeme
 Azuzador de la semilla
 feretrador del criminoso
 desvahidor de sombras

 Líbranos de los chupadores de sangre
 de los hacedores de maleficio
 de los que tienen mucho dinero
 y portan la fiebre

En 1976, a los treinta y tres años, Eduardo Escobar publica su sépti-

mo libro, *Cantar sin motivo*. En él hace más explícitos poemas de crítica social. La clase media es su blanco preferido:

La decencia es un horror vacío —máscara opaca
 Brillo mentiroso
 La decencia
 Echándolo polvo En el espejo
 Esta señora está casada con un rey del infierno
 cuando su marido se quita las cajas de dientes
 Sabe de bebedizos —abortivos —y médicos ilegales
 Esta señora hace brujerías
 Le prende velas a los santos
 Tiene detrás de las puertas
 fotografías clavadas con alfileres
 Habla con los muertos en las tardes vacías
 Y visita cada mes a los brujos boyacenses
 que tienen un turbante
 y un diamante falso en el turbante
 Las señoras decentes les compran a los ladrones
 las cosas que robaron a sus vecinas
 En el juego hacen trampa
 en las elecciones municipales auspician los fraudes
 La decencia defiende en el Club Rotario la Justicia
 pero engaña a los mendigos con panes mohosos
 sacados de la basura
 La decencia Echándose polvo En el espejo

Este tipo de crítica a los valores de la clase media da lugar a su mejor poema narrativo:

Upi hablaba del tipo que tenía una gasolinera
 y pagaba sus deudas siempre puntual
 que madrugaba cada día a trabajar
 dispuesto en todo el tiempo
 para cualquier negocio
 pero que una vez se cansó
 de su vida anodina salió de su casa
 sin cerrar
 la puerta y se hizo alcohólico
 para vivir
 bajo un puente
 Ahora le ofrecen veintemil dólares
 si regresa a su taller
 «No renuncio por nada del mundo

a mi tranquilidad
y mi botella»
Dice

Pero aún en este libro persiste esa dispersión que me hace pensar a veces que Escobar estuviera escribiendo dos o más poemas a la vez. Hay en ellos una lógica para mí incoherente, que no logra fijarse concentradamente en el texto. No entiendo la mayoría de los efectos que busca. He fracasado como lector de Eduardo Escobar.

Cuando se producen desencuentros como el mío con la poesía de Eduardo Escobar, la pregunta que queda es ésta: ¿quién fracasa: fracasa el texto frente al lector o fracasa el lector ante el texto? Podríamos decir, en defensa del poema, que ahí queda, disponible para otra sensibilidad, dispuesto a otros estremecimientos. Podríamos decir, en defensa del lector —en mi defensa—, que su momento no era el del texto, que vivió tiempos que suspiraban con un aire distinto al del poema, que acaso mañana el lector regrese siendo necesariamente otro, y ahí sí, con alborozo, descubra en el inmutable poema otra razón para vivir mañana. Pues, como Eduardo Escobar lo ha escrito, «todos tenemos que decir algo importante y el mensajero siempre es más importante que el mensaje».

AMÍLCAR OSORIO

En *El surco y la brasa*, una antología de traducciones realizadas por poetas mexicanos, dice Marco Antonio Montes de Oca: «Estoy seguro de que Breton fue más leído en la década de los cuarenta en Perú y Chile que T. S. Eliot. En México sucede a la inversa.»

La afirmación del escritor mexicano, que parece ser cierta hasta donde estas cosas son comprobables, tiene sus raíces en hechos anteriores: Huidobro participa en las vanguardias parisinas. César Moro forma parte de la tropa de Breton y Neruda incorpora el mejor surrealismo al español desde su *Residencia en la tierra*. Mientras todo esto sucedía en el Sur, ya la sensibilidad mexicana estaba lista para la mediatización del «yo» poético, tan propio de Eliot y Pound, desde los tiempos en que Tablada había escrito sus haikús.

En la Colombia de los cuarenta se colaban subrepticamente todas estas influencias sin apenas notarse. Por ese entonces, la corriente principal seguía alimentándose de la poesía española. Es verdad que la primera traducción al español de *El señor Teste*, de Valéry (tan importante para Pound y para los imaginistas), fue realizada por Darío Achury Valenzuela

y editada en Bogotá hacia 1944. Y también es un hecho que Jaime Tello publicó su traducción de «La tierra baldía» de Eliot en la revista *Bolívar*. Pero éstos fueron hechos episódicos, que no alteraron para nada los atavismos y españolerías de nuestra parroquia. Por una parte, una influencia más marcada del surrealismo en Colombia apenas se insinúa en los cincuenta, con la aparición de *Mito* (que publicó textos de surrealistas y de algunos de sus intraducidos precursores), y también con la actitud irreverente del Nadaísmo. Más tarde, la confusión de nuestra realidad circundante, sus absurdos humores y horrores, impusieron una lectura surrealista de nuestro contexto, intentada por muchos poetas surgidos en los setenta, y en cierto modo facilitada por la proliferación de traducciones de los antecesores, fundadores e hijos del surrealismo.

Por otra parte, en cuanto a la poesía en inglés, desde los tiempos de Pombo, quien tuvo contacto personal e hizo traducciones de Bryant y Longfellow, las filtraciones a nuestra poesía habían quedado drenadas. Se cuentan, como incidentes apenas episódicos, las versiones de «La balada de la cárcel de Reading» —una de Guillermo Valencia, otra de Bernardo Arias Trujillo—, que produjeron una célebre polémica, y la ya mencionada traducción de «La tierra baldía» de Eliot, ejecutada por Jaime Tello.

Con posterioridad al Nadaísmo —vale decir: con posterioridad al aporte de Amílcar Osorio— ha sido grande la influencia de la poesía norteamericana en poetas surgidos en los setenta, pero, curiosamente, en una vertiente radicalmente distinta a la de Eliot y Pound, que para el caso colombiano estaría representado en poetas como Silvia Plath y John Berryman.

Amílcar Osorio (Risaralda, Caldas, 1940) no ha publicado ningún libro, pero esto no impide afirmar que una lectura de la poesía nadaísta quedaría incompleta si se omitiera su nombre. La importancia de Osorio radica en que es la primera obra poética colombiana que puede ser leída, coherentemente, según los aportes que transformaron la poesía en inglés desde 1908, principalmente debidos a Hulme, a Pound y a Eliot. No afirmo que Osorio haya escrito sus poemas pensando en llevar a efecto una determinada teoría poética; es más, estoy casi seguro de que no fue así. Lo que afirma es que la teoría sirve de filtro de lectura, y que Osorio tuvo una sorprendente intuición para captar un modo nuevo de conocimiento, pues no otra cosa es un modo nuevo de hacer poesía. Ni Eliot ni Pound son fáciles de leer. Para hacerlo fructíferamente, a ambos hay que llegar en el entendido de unos propósitos, de una «teoría» necesaria para la comprensión entre comillas del poema. Hasta el punto de que Eliot fue el primer poeta que publicó un poema con sus propias notas explicativas.

Amílcar Osorio tampoco es fácil de leer. Según mis datos, Osorio tiene dos libros de poemas inéditos: *Vana Stanza* y *Umbra et Torsi*. Poemas de estos libros, aparecidos en *Golpe de dados* y *Acuarimántima*, son los que me sirven para esta lectura, sin contar esos primeros nada torpes e intuitivos pasos que denotan los poemas suyos publicados en *13 poetas nadaistas*. La poesía de Osorio no está destinada, precisamente, al consumo masivo. Se diría —nunca sabré si esto es un elogio— que se trata de poesía para poetas. Como todos los pioneros, Pound pensaba que su poesía sería comprendida mucho después. Ernesto Cardenal lo cuenta así: «Es cierto que estos cantos, que para nosotros ahora son tan difíciles, un día serán entendidos hasta por los muchachos de la escuela. (...) El mismo Pound ha dicho que la gente se preguntará un día: ¿Quiénes son esta señora Roosevelt y este Stalin de los que habla Pound en su poema?»

La dificultad de esta poesía, hablo de la de Osorio, hablo también de la de Pound como criterio rector, radica en que expresan de un modo distinto y nuevo la realidad. Vale la pena contar la historia: hacia 1908 todavía perduraban en la poesía inglesa algunos valores románticos, convertidos en fórmulas que agotaron el vuelo de la poesía, ahora en manos de poetas de segunda, aplicadores de una retórica y de unos dogmas. En aquel año se publica un poema de T. E. Hulme, «Otoño», «que tal vez sea el primer poema moderno de la poesía inglesa», como escribe Alejandro Oliveros. Hulme, además, dicta las ya célebres conferencias del *Poet's Club* de Londres, en las que se propugnaba por un cambio de las ya exhaustas formas de la poesía inglesa, e introduce un *corpus* de doctrina coherente, parapetado en las innovaciones de Rimbaud y los simbolistas, de Rémy de Gourmont y de Bergson. Durante los años subsiguientes sobrevendrían nuevos hechos y aportes. Hacia 1912 se compacta un grupo de poetas alrededor de una estética imaginista. En 1913, la viuda de Ernest Fenollosa entregó un curioso legado de éste a Ezra Pound: el manuscrito de «El carácter de la escritura china como medio poético»; en 1915 aparecerá *Cathay*, su antología de traducciones japonesas de poesía china. Mientras todo esto transcurre, al otro lado del Canal de la Mancha se están publicando, primero, los poemas de Cendrars y, después, los de Apollinaire.

En términos de teoría, me referiré a algunos puntos que significaron cambios importantes durante este período y que Amílcar Osorio incorpora con sorprendente intuición y coherencia a la poesía colombiana. En primer lugar está el énfasis de lo visual. Ni qué repetir que el ideograma chino «se basa en una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de la naturaleza», que es un «jeroglífico visual», como dice Fenollosa. En los últimos términos que nos interesan, Pound dirá: «En la poesía visual,

cada palabra debe ser una imagen vista»; pensando en esto leamos a Osorio:

STANZA

este cuarto de hotel
desmantelado,
rayos de sol obnubilantes,
estas descoloridas
trazas de cal,
piso de tablas que cruje
y estos clavos
de herrumbre.

esta vanagloria
del crepúsculo
encima de los montes,
allá en el límite
que se ve por la ventana,
destrozada como una imagen
sorda, verdadera.

Habría que decir que Amílcar Osorio ha escrito muy dignos textos sobre artes visuales. El tiene no solamente el ojo, sino los recursos técnicos para analizar las sensaciones de la visión. Y posee también la sensibilidad para esta poesía que expresa imágenes concretas, unas como finas transparencias sobre las que puede repetirse lo dicho por Rémy de Gourmont: «Escribir bien, tener estilo... es pintar. La facultad principal del estilo es la memoria visual. Si un escritor no ve lo que describe —paisajes y figuras, movimientos y gestos—, ¿cómo puede tener estilo o, lo que es lo mismo, originalidad?»

TORSO

Este muchacho romano
vino de Nueva York
entre los equipajes
de un arqueólogo.

No trajo los pies
por la prisa.

Ni la pintura de los ojos
porque lo que habría de ver
ya lo había visto.

Le queda la parte de la verga,
una mano de la cabellera,
de puro milagro,
porque era lo que más amaba.

Aquí la analogía con Pound es casi literal: «La nueva poesía se aproxima más a la escultura que a la música, se dirige más al ojo que al oído», ha dicho Pound. La primera característica de aquella poesía que aporta Osorio a la nuestra es la visualidad. Separada de ésta, como su medio de expresión, está la imagen, entendida como analogía, «no como simple decoración —cito, otra vez, a Pound—, sino la esencia misma del lenguaje intuitivo». Y ésta es la segunda característica: imágenes visuales que —tercera característica— expresan verbalmente una simultaneidad en el tiempo. Veamos las tres cosas en un sorprendente fragmento de uno de los primeros poemas de Osorio, «La mansión», publicado en *13 poetas nadaístas*:

Menciones en doradas placas
que asisten el recuerdo
de las antiguas batallas
logradas en el paraje.

Mesas en las salas
donde arrogantes fruteros
sostienen aceitunas y bananos.

Y en estantes vacías copas
llenas de la sed
de unos vinos.

Bordes de vasos
con huellas de besos,
con heridas
que hicieron las bocas
sin convidar a la fiesta.

Decía Pound que la única manera como logró expresar algo que había visto era con «súbitas manchas de color». Leamos, para hacer evidente la analogía, este poema de Amílcar Osorio:

INTERIOR

Los pasos en el patio,
los guantes en la baranda
las arañas en sus redes y un florero que se agita
en un rincón del patio.

La silla donde nadie se sienta
y el sol cayendo a plomo sobre el enlosado
donde antes sonaban los pasos,
donde, ahora, una rana disfruta del clima
junto al surtidor reseco y agrietado.

DARÍO LEMOS

Cuando —alrededor de 1960— Darío Lemos escribió «Estoy marihuano» ocurría lo mismo que cuando Barba Jacob dijo: «soy un perdido, soy un marihuano». La abrumadora mayoría de sus lectores se sabía completamente ajena a aquellos excesos, que sólo se permitirán un degenerado o un poeta. Para aquellos lectores era poca la distancia, si la había, entre la locura y las visiones que provoca la marihuana. Hoy día no es aquella planta alucinante que se imaginaban hace veinte o más años, sino doméstica planta de maceta, que los gringos cultivan en su casa para ayudar a equilibrar la balanza de pagos, y que las instituciones financieras, como Anif, propugnan por su legalización en Colombia.

Sin embargo, la vida de Darío Lemos no es propiamente la del buen burgués que se traba con la misma mala conciencia con que comete adulterio ni la del saludable joven menor de cuarenta que sabe quién es Mrs. Robinson. La vida de Darío Lemos es la del poeta maldito.

Aquí, cómodamente sentado, entregado a la lectura en mi noche de martes, después de decir que Darío Lemos es un poeta maldito, podría añadir que la imagen del poeta maldito es un clisé. Muy cómodo. Y seguramente verdadero desde cierto estéril ángulo clasificatorio. Solamente que un hombre no sigue (o se arrastra por) un destino de sanatorios, bancas de parque y calabozos, para parecerse a un clisé:

Yo soy el que lanzaron de su casa los padres y durmiendo en los parques extravió sus poemas; y en la cárcel otros poemas escribió con cuchillos mentolados en la garganta; y ustedes saben que el arzobispo se santificó cuando salvó mi vida en su auto luego de una puñalada fanática con un cristo de doble filo; ¡hoy cómo amo a Jesucristo!, y saben que en los sanatorios soy conocido como el que llega a inyectar luminosidad a los iluminados, a esos mis compañeros, porque ¿estoy en el sanatorio nuevamente? ¡Miradlos! Cómo son de bellos estos hombres sin dientes que habitan galaxias vacías y enfurecen sonriendo (*Correspondencia violada*, «Carta del más anónimo de los nadaístas a los menos», p. 423).

Nada en este hermoso texto es imaginaria de poeta de pulida barba ni representación de bisutería retórica protagonizada por un declamador

público. El incidente del arzobispo alude al más conocido del repertorio de escándalos nadaístas: alrededor de 1960 los nadaístas entraron a la catedral de Medellín cuando se celebraba una ceremonia religiosa. Comulgaron, discutieron, «... y tres mil fanáticos tuvimos en nuestra persecución para lincharnos... Los poetas suelen ser buenos corredores. Sobre todo si tienen miedo. Al único que lograron atrapar fue a Darío Lemos. Más le valiera no haber nacido... El arzobispo en persona tuvo que venir a salvarlo en su Cadillac» (Eduardo Escobar, *Correspondencia violada*, p. 12).

Desde la iniciación del Nadaísmo, Lemos ha hecho parte de él, como una especie de presencia fantasmal, formando parte de la comparsa. En cierto momento de crisis del movimiento, Jaime Jaramillo Escobar, el más lúcido del grupo, propuso una especie de cumbre nadaísta. Dice así en carta a Jotamario: «Tenemos que hablar. Y ojalá pudiéramos reunirnos unos seis en algún sitio: Gonzalo, tú, Elmo, Eduardito, Alvaro Barrios y yo. Si es posible, otros más: Humberto Navarro, tu hermano, Alberto Escobar, quizá Norman Mejía...» (Jaime Jaramillo Escobar a Jotamario, *Correspondencia violada*, p. 279). Lo que me interesa destacar aquí es que Lemos no contaba, por lo menos en este nivel. El vivía el Nadaísmo a su manera:

¡Yo ofrecí al Nadaísmo mi estómago estallado! Toda esa vida vivida en prisiones, sanatorios, parques, droga bendita y yerba maldita, todos esos incendios que me fabriqué han estallado ahora abriendo un enorme boquete en mi bolso interior, en el estómago, y la clínica se llenó de cigarrillos ya fumados, de noches acostado en aceras, mi vómito sagrado hacía extrañas figuras en las paredes y los médicos corrían temerosos de verse obligados a salvarle la vida a un nadaísta (*Correspondencia violada*, p. 272).

La obra poética de Darío Lemos está subordinada a los azarosos avatares de su vida. Poemas extraviados. Manuscritos que nunca alcanzaron el grado del oficio que es la mecanografía: «Mis trabajos, poeta, nada que se pasan a máquina. Tendré que robar una, porque tengo cositas que decir», le manifiesta a Jotamario en una carta. Por todo esto, es poco lo que se ha publicado. Menos de veinte poemas y unas pocas cartas.

Dice Paul Hazard que durante el siglo XVIII estuvo muy en boga el género epistolar. Era el siglo del ingenio, de la superficialidad, de la razón. Madame de Sevigné cuenta que el Gran Vatel, cocinero del rey, se ha suicidado porque los pescados no alcanzaban para los comensales. Ninón de Lacos, picante e ingeniosa, habla de la moda y critica los peinados de las esposas de sus amantes. Entre nosotros, los nadaístas inventaron el es-

tilo epistolar; pero no es ya la feliz superficialidad del cortesano dieciochesco o la erudita memoria del corresponsal del siglo pasado. El invento de los nadaístas apunta a la conversión de las cartas en una forma de la poesía. En especial, las cartas de Darío Lemos logran una intensidad, un desgarramiento, una inmediatez y un frenesí, que las convierte en verdaderos poemas. He aquí, íntegra, una de ellas, dirigida a Gonzalo Arango:

Gonzalo: No sé cómo controlarme. Acontece que muero de la felicidad. Sentado aquí como Dios. ¡Estoy exacto!

Todo lo amado lo tengo. Sólo a esta hora puede hablarte desde aquí. En el día es imposible: el grito de los moribundos místicos, la flauta negra y mordida de las viejas o muchachas enfermas que enloquecieron porque un hombre cualquiera no ha llegado a enseñarles que ellas tienen huecos profundos para respirar, para enloquecer distinto. Pero en la noche, mi querido capitán, los pacientes duermen sintéticamente, drogados como ratas, vencidos, respirando fuerte como esos leones que traen los circos en sus jaulas.

Entonces llega el silencio en este hospital y los bellos durmientes dejan mi cabeza clara, puedo ver y oler y sentir el sonido que hace la tierra cuando mueve su huevo liso en el cosmos. Y yo? Yo por qué aquí, así, feliz? Hoy estoy aquí porque necesitaba estar aquí, para después sentarme sonriente sobre el mundo. Y sé de qué se trata cuando un hombre tiene en el rostro muchas piedras. Yo sé que veremos en nosotros muchas cosas, pronto, muy pronto, porque mi limpieza cerebral es absoluta (*Correspondencia violada*, pp. 36-37).

El mismo Lemos percibe *a posteriori* la alta calidad de este texto, que en la selección de sus poemas editada por la Universidad de Antioquía se convierte en un poema, «Noches de sanatorio», donde lo único distinto es que desaparece el vocativo inicial —«Gonzalo»— más leves alteraciones en la puntuación.

En *Remembering poets*, el poeta norteamericano David Hall dedica un ensayo a Dylan Thomas, en el que escribe: «En nuestra cultura la auto-destrucción de un artista es vista como algo admirable, digno de ser elogiado, una garantía de sinceridad. Parece existir la creencia, bastante puesta en práctica pero pocas veces mencionada, de que el deseo de auto-destrucción es *natural*; que la salud es burguesa o convencional; que si hiciéramos lo que realmente queremos, si viviéramos instintivamente como los animales, estaríamos borrachos todo el tiempo, o adictos a la heroína o por lo menos suicidas. Esta creencia continúa: el poeta, porque el poeta es un espíritu libre, inmune a las inhibiciones o prohibiciones de la civilización, hace lo que es natural y por eso se suicida. Pero esta creencia sólo expresa el odio de la cultura que la clase media siente por sí misma.

La muerte y la destrucción son enemigos del arte, de la conciencia, y del crecimiento de la conciencia. El gas y los somníferos matan a los poetas; el alcohol y las drogas matan a los poetas más lentamente, pero mientras están matando a los poetas, también matan los poemas» (*Eco*, núm. 207, p. 325). Muy aguda como ley general, acaso válida para los casos concretos de Dylan Thomas, John Berryman y Ann Sexton, la apreciación de Hall no es plenamente aplicable a Lemos. Merecía repetirse, casi como advertencia, pero el caso de Lemos es distinto. Si bien, arbitrariamente, los desarreglos de su vida pueden ser la causa de que Lemos no haya desarrollado y tecnificado y ejercido más abundantemente sus cualidades de poeta, también es su situación concreta e inmediata la que ha engendrado sus poemas más valiosos, ya sean escritos como tales, ya tengan la forma de carta.

Por lo general, la situación emocional que motiva inmediatamente la escritura —sin mediar cierta artesanía y elaboración, sin la autocrítica que suprime toda piedad en el momento de tachar— produce una literatura blanda, sin economía, ni rigor, ni precisión, esmirriada y altisonante, exhibicionista y patética, cuando no se extiende en autocompasión y lugares comunes. Esta lírica de catarsis es quizá, también, el género preferido de todo poeta secreto.

En la anteriormente citada carta a Gonzalo Arango —o «Noches de sanatorio»—, Lemos dice: «Estoy exacto». Y eso justamente es lo que consigue en textos como éste o en el siguiente:

Esas hojas hijo que vimos hoy en el parque son de caucho
Te digo esto para no hablarte de dolorosos cuentecitos
Prefiero que el cielo te posea
Ya no sé qué hacer de tanto amarte
En ti no opera la cosmología
Esas tetillas rosadas nunca morirán
Eres de jabón.
La cantidad de alambre que envuelves es infinita

Tu rostro es un paisaje
Sabes a perejil
Hueles a mamey
Miras como Rimbaud
Llevas en la nariz a Dios
Tienes siete años amarillos
Inventaste la risa
y vuelas

Los mejores textos de Lemos se refieren a su más próxima situación vital y a sus seres queridos. En otro poema a su hijo logra una intensidad, una economía y un vuelo de la imaginación simplemente esplendorosos:

CABALLITO DE REY

Estoy en estos cielos de harina azul
contemplando la muerte de mi hijo escarmentado
por cuya salvación me haría crucificar solemnemente.
Los dioses no soportan las aberraciones particulares
hijo mío,
y debes sacudirte de las membranas misteriosas
que te destrozan como yo.
Lo verdadero es frágil, y también alucinan los engaños.
Y si tienes la edad de seis años negros
comienza a envilecerte a la manera que te haga fuerte para resistir.
Inventa tu historia para evitar tus torturas.
Vámonos a lo nuevo, sienta tus nalgas de luna rocosa
en los huesos de mi rodilla,
festejemos el vinagre de las carreteras, el humo
de la marihuana, tu ombliguito sabio,
los pájaros que asustan a los peces con sus cantos de muerto,
festejemos carne mía,
niño de alambre minado en guerra bajo la pirotecnia de la cohetería,
la luz que será nuestra en nuestro rostro,
ninguna soledad mal habitada.

.....
No recibas zanahorias a extraños,
nunca mires un gato después de tu resurrección,
sacude ese polvo de oro que cubre las mangas de tu cuerpo para que sean
visibles
las alas y termine tu vida de gnomo

.....
Crucifícame, que así fortalecerás.
No mires los relojes, hijo, y no olvides
que somos de la misma edad y del mismo árbol venenoso.
Conserva la luz en el interior de tu exterior.
Rey de Oros.

Con Lemos, las cosas van bien cuando escribe sus poemas y cartas pensando en *qué* tiene que decir y no en *cómo* decirlo. Pero cuando se «pone» a escribir, cuando se sienta a caligrafiar sobre un tema más ajeno a su infierno, es artificioso, recargado, repetitivo. En eso de la filigrana son mucho más hábiles algunos posteriores poetas malditos entre comi-

llas. Pero Lemos es infortunado y torpe en tropos, metáforas, imágenes: «mis ceremonias son negras como gafas de detective polaco», «ya no podré viajar a Pakistán personalmente / pero no rueda la salchicha más». La enumeración podría prolongarse, pero es mejor referirse a otros dos defectos que manchan su breve obra, ambos endémicos en el fundador del Nadaísmo, Gonzalo Arango; se trata, primero, de cierto tremendismo, de cierto exhibicionismo, de cierta faceta pretendidamente insultante con la mediocridad y el puritanismo de la clase media, como «espero suicidarme cuando acabe el cigarrillo», o «Abundancia de mierda gelatina en los cerebros / y muchos cristos robando mi comida». En segundo lugar está esa faceta predicadora, discursiva, filosofante, que puede tener un valor práctico en cuanto a la higiene espiritual del poeta se refiere, pero que como poesía suena hueca y excesiva, como ocurre con la «Carta al juez».

Con frecuencia, tratándose de la crítica, la poesía se analiza por su valor estético, desde el ángulo de lector. Pero no se puede olvidar, aunque siempre se haga, el valor de la poesía para la vida del propio autor. Lo primero es asunto de la literatura, cosa importante para los viciosos de la lectura. Lo segundo, aunque casi siempre carece de dimensión estética, tiene la utilidad práctica de la catarsis, del vómito o del sentimentalismo. Esa es la clase de poesía que infla las cifras de aspirantes en los concursos. Este es el caso de la «Carta al juez» y de otros poemas en que el inmediatez le puede a la exactitud, como «Flecha perdida en la oscuridad», «Amarillo peligro» y «Poema de mi idiotez».

Pero quedan esos tres, esos cuatro textos, que convierte en obra literaria los escasos escritos de Darío Lemos, «el andrajoso ángel de la tierra», como lo llamó Jotamario.

JOTAMARIO

«El trueno es una luna despedazada». La maravilla y la perfección de este verso revelan que su autor, Pedro Cote, joven poeta colombiano a quien desconozco, por lo menos tiene la chispa, la intuición, el talento natural. Aparte del estremecimiento que produce la imagen —ya *a posteriori*—, pensando en el destino de los poetas jóvenes, enumero, como siempre vanamente, los peligros que acechan el talento natural.

El primero es la tentación de oficios que compensan la creatividad con buen dinero, y que en muchos casos obligan al abandono del quehacer poético. El segundo riesgo se presenta cuando la vocación poética persiste, y el desastre ocurre cuando aquella facilidad se convierte en exhibición

de brillantez, del ingenio, de la habilidad para ensartar imágenes de relumbrón y realizar demostraciones de pirotecnia. Esto suele venir acompañado de cierto exceso de confianza ante el texto, que elude un segundo repaso y omite las necesarias correcciones y ajuste de la escritura; de este modo la autocrítica se ablanda y el poeta es demasiado indulgente consigo mismo en el momento de decidir qué publica.

Estos son los peligros que ha corrido J. Mario Arbeláez (Cali, 1940), simplemente Jotamario para la literatura, el poeta colombiano vivo con mayor talento natural, agudeza y rapidez mental que conozco. Y tanto es este talento natural, que su oficio de publicista (una vocación casi colectiva de los poetas nadaístas: Amílcar Osorio y Jaime Jaramillo Escobar también lo son) de ningún modo ha minado su vocación fundamental de poeta. Antes (y contradiciendo la idea preconcebida y maniquea que le reprocha a los poetas que se ganen la vida como abogados, profesores, periodistas o comerciantes) la publicidad, que para Cendrars era uno de los medios de la poesía, le ha proporcionado a Jotamario elementos formales que le han servido en su trabajo poético, como cierto tino para los finales de los poemas; le ha proporcionado también una actitud de esencial irrespeto por las formas poéticas establecidas y de desprecio por el acartonamiento, la pompa y el engolado lirismo que se hacen pasar por la poesía:

POETA DE SALON

Encaramado en una tarima
donde me subiera el maestro de escuela
con vestido de paño negro
de corbatín
y rodeado por las madres de todos
mis cuatrocientos compañeros

me tocaba sin haber cumplido siete años
declamar como un homenaje en su día
las poesías que le habían hecho
anticuados poetas a su mamá

Mi padre seleccionaba los temas
me enseñaba la mímica
me indicaba dónde debía
reforzar la elocuencia
o dejar caer la voz para lograr ese efecto
que hacía a las madres venirse en llanto

en vista de mis éxitos
 repetidos en este campo

 me inculcaron otro tipo de poesías
 igualmente de salón recitables

Y en medio de cualquier reunión o tomata
 no era extraño que una tía silenciara a la concurrencia
 desconectara la radiola
 y pidiera que el niño
 nos recite aquí en este asiento
 el Duelo del Mayoral y Claveles Rojos

En los primeros tiempos
 yo me sentía halagado
 de ver ojos brillando
 por la emoción o por las lágrimas
 de escuchar pujantes elogios
 a mi voz aterciopelada
 y los atronadores aplausos
 del distinguido

Pero seguí creciendo en entendimiento
 y ya no sólo en casa sino en casa de los vecinos
 y donde meros conocidos
 donde llegaba de visita
 y hasta en la casa de la novia
 me seguían pidiendo las mismas
 recitaciones

Tan sólo entonces comprendí
 que me estaban
 mamando gallo

Desde entonces detesto la poesía

El destino es paradójico y es por eso que éste es el típico poema que suscita el entusiasmo en las lecturas públicas de poemas, esa institución actual, sucedánea de las recitaciones de antes. Yo no creo que el anterior sea un gran poema, pero sí muestra bien varias cosas que he dicho: la capacidad para ir dosificando la narración hasta rematar con el efecto final, que se supone que debe suscitar una carcajada. Está, también, su actitud ante esa cosa blanda y aburrida que ordinariamente se hace pasar por poesía. Y está, por último y patente, el peligro del abuso del ingenio.

Pero es que Jotamario ha tomado este último como su propio riesgo. Y por esto es el poeta colombiano más parecido a un poeta vanguardista. Vanguardista, primero, por su esencial irrespeto por todos los valores establecidos; uno lee a Gonzalo Arango y percibe que él se la pasó predicando contra los valores establecidos, pero que su prédica era la de alguien que sostenía un auténtico conflicto interior frente a esos valores; pero a Jotamario ni siquiera le importan; Jotamario es olímpico. No hay, para poner el ejemplo concreto de un tema, en la poesía colombiana una obra tan explícita frente al sexo, tan desfachatada y jubilosamente procaz. Vanguardista, también, porque no le interesa ningún límite distinto del que le impongan su imaginación y su ingenio: y como es tan desbordante, se la pasa equivocándose, abriendo caminos que no llevan a ninguna parte; y tiene, asimismo, la sensibilidad y el tino para acertar y escribir buenos poemas.

A la hora de creador, seguramente han sido necesarios todos los poemas. Pero a la hora del lector, yo quisiera que la obra de Jotamario (y también la de Eduardo Escobar) fuera más reducida. Creo que ambos serían —públicamente— mejores poetas si en lugar de su prolífera obra ésta se limitara a veinte o treinta poemas, como sucede con Jaime Jaramillo Escobar. ¡Es curioso! Hace diez años, la pregunta desafiante que se les hacía a los nadaístas era: ¿dónde está su obra? ¿Qué es lo que ustedes han escrito? Y a estas alturas deseamos que su producción no sea tan abundante como, *de facto*, lo es.

Sigo con lo del talento natural, que en Jotamario se manifestó desde muy joven. El caso concreto se puede contar de esta manera: de sus poemas incluidos en la antología de Panero, ya dos figuraban en el primer libro de los nadaístas, cuando su autor contaba veinte años. Precocidad que logra esa punzante radiografía de «Santa Librada College» y alcanza con singular agudeza a expresar una poesía poética en «El profeta en su casa»:

Hay tantas cosas para mirar en la calle,
los nidos en las cuerdas de la luz, la rata
muerta desde el sábado entre periódicos del viernes,
el tendero dormitando bajo su parasol
con el bigote bombardeado por los moscos,
el albañil poniendo tejas en la casa nueva
y gritándole al ayudante que le suba el martillo,
en este ambiente es imposible ser un poeta hermético, digo,
qué clase de poeta soy yo que me emociono con la vida, (...).

Claro que la precocidad es casi un rasgo distintivo de nuestra poesía, y Jotamario no es una excepción. En una nota que siempre me prometo escribir —sería imperdonable desperdiciar un título como «La edad de la musa»— me extendería en el tema, que en síntesis diría lo siguiente: en la historia universal de la poesía, como la conocemos hoy gracias a los profesores, lo atípico es que los poetas compongan su obra antes de los treinta: se citan como casos muy excepcionales los de Rimbaud y Lautremont. Pero, en cambio, en la poesía colombiana la ley parece ser la contraria. El poema más juvenil de Barba que aparece en las antologías es «La parábola del retorno», que fue escrito a los veintiséis años; y la primera versión de «Acuarimántima», a los veintiocho; y la «Canción de la vida profunda», a los treinta y cuatro. Silva escribió toda su obra antes de los treinta y un años, edad de su suicidio. Si se admite que Valencia fue poeta, se descubre que su único libro fue publicado a los veintidós años. El mejor poema de Pombo, «La hora de tinieblas», fue escrito a los veintidós años. «De mi villorrio» y «Posturas difíciles», de Luis Carlos López, fueron publicados cuando su autor tenía, respectivamente, treinta y treinta y un años. El mejor De Greiff es el primero, hasta *Variaciones alrededor de nada* (publicado a los treinta y un años); *Suenan timbres* se editó cuando Luis Vidales tenía veintidós años y *Los elementos del desastre* cuando Alvaro Mutis cumplía treinta. Jotamario, como se ve, pues, no es una excepción.

«En este ambiente es imposible ser un poeta hermético», escribió a los veinte años. Jotamario tiene ahora cuarenta y tres, y en una lectura en búsqueda de constantes puede encontrarse que casi todos sus poemas se desarrollan sobre esquemas narrativos. Pero a diferencia de Jaime Jaramillo Escobar, él no cuenta sus historias como leyendas, sino en forma directa, cuestión que lo acerca más a Mario Rivero, a pesar de que Jotamario no ha alcanzado la perfección y la belleza que convierten a Rivero en uno de los grandes poetas colombianos. Sin embargo, poemas como el ya citado «Santa Librada College», «Carnal de la violencia», «La sal de la vida», «El macho cabrío», «Las bodas chinescas», «Colegiala desnuda», «Cinta de vaqueros», «Canción de Simona Coral» y esa sardónica narración de humor negro que es «Mi amigo el enmaletado» son buenas muestras de una poesía preocupada por nombrar con desparpajo y eficacia las historias del mundo que lo rodea.

En cuanto al humor, tratándose de Jotamario es necesario detenerse un poco en el tema. Si en Jaime Jaramillo Escobar el humor brota con finura, con sutileza, y provoca una sonrisa que no aflora, hacia adentro, y un cosquilleo íntimo, el humor de Jotamario es exterior, desprevenido, espontáneo. Jotamario no elude hacer un chiste (como en «Poeta de sa-

lón», antes citado) ni relatar situaciones cómicas como la del enmaletado. Pedrada en el ojo tuerto y con monóculo de la solemnidad, disfrazada, por ejemplo, de falsa modestia, con un guiño, la poesía de Jotamario lo hace a uno cómplice de su narcisismo.

Al yo nacer la Pitonisa,
prevalida de no se sabe qué dotes,
dijo a mi madre que escogiera entre estos dos privilegios:
que al yo cumplir los veinticinco años recibiera un millón de pesos
o fuera el mejor poeta del mundo.

Y la bruta escogió que fuera el mejor poeta del mundo.

Otras veces, el humor se atempera en ironía:

ESPERAME EN TOKIO AMOR MIO

Cuando los amantes han alcanzado el clímax
de su vida común
y a su colmo de dicha sólo siguen las nubes
deben subir a la cumbre del Fuji-yama
y lanzarse por boca del volcán encendido
Su caída dura toda la primavera
y hay la posibilidad de que caigan con vida
Sólo entonces el amor sería eterno.

La otra veta de su humorismo es de color negro. Disidente de todo orden establecido, Jotamario inaugura la tradición caleña de malo de la película, que se prolonga con escritores más jóvenes. «Yo soy el mal que por bien no ha venido», dice su «Carta de presentación». Y en uno de sus primeros poemas espeta:

fue al cumplir los diecinueve años
que la sed de matar se hizo una obsesión
en mi vida
era una sed sádica
sed de ver sangre sobre una piel
o sobre una dentadura quebrada de mujer
(recuerdo que les corté a varias palomas
el cuello con una cuchilla
de afeitar)
luego fue una sed de vicios
tan prolongados y maravillosos
que me capturaba la mañana ejecutándolos

La cita anterior es de sus veinte años, «No se sacian las sedes», uno de los mejores poemas suyos. Pero ese perverso adolescente que soñaba con

crímenes atroces y con orgías, veinte años después —aún sicalíptico y malévolo— expresa su mala leche y su humor negro en situaciones más domésticas:

DESAGRAVIO A SIMONE

«¡Amor! Todos los días te visto y te desvisto, veo tu ombligo, los dedos de tus pies, tu trasero, ¡y quieres que te ame!» (SARTRE).

Todos los días tomo tu caldo,
tu café, tu cerveza.
En tu baño me baño,
me enjabono con tu jabón,
con tu peine me peino,
seca mi cuerpo tu toalla.
Todos los días por tu teléfono
me comunico con el mundo,
con mi madre, con mi oficina.
Todos los días como la carne
que me ofreces, las ensaladas,
el arroz o los frijoles,
el pescado, las ahuyamas,
oigo música de tu estéreo,
en tu silla me siento,
veo el cielo por tu ventana.
Todos los días en ti me acuesto
y de ti me levanto y vuelvo a tu cuerpo.
¿Es posible que no te ame?

Hasta aquí, la idea general acerca de Jotamario es la de un ángel malo, disolvente, sarcástico, ingenioso y con el cinismo del chulo; pero no quedaría completa la imagen sin mostrar el otro lado de la moneda, pues nunca hay que olvidar que ésta tiene siempre tres lados. Está, primero que todo, su amor por la poesía, que expresa hermosamente en un poema que muestra bien, además, la agudeza de sus imágenes:

RENUNCIAMIENTOS

2

Por ti yo lo haría todo
vendería por dos pesos la ceniza de mi familia
traicionaría a mi patria en el campo de muerte de las banderas
ejecutaría con los ojos cerrados a mi mejor amigo en una calleja

Por ti yo lo haría todo
 daría a los pobres mis alhajas
 volvería a los umbrales de la capilla a los pies de Cristo
 pondría mis dos mejillas en remojo de bofetones
 Por ti yo lo haría todo

Abandonaría la poesía querida mía

La misma devoción se expresa en el ya citado poema adolescente «No se sacian las sedes», en el cual se insinúa una fuerza lírica —el tercer lado de la moneda—, que pocas veces se expresará posteriormente. Me refiero al comienzo del poema:

era invierno cuando me entró la sed innominada
 sed de lo hondo y de lo gris opaco
 sed que no se saciaba ni se hundía
 una sed tan inmensa como los témpanos del norte
 y tan fría
 sed que no se dañaba al lloviznarla
 ni mostraba la dura tarjeta de su nombre

Entre narcisismo, autobiografía, anécdotas y burla, algunas veces insurge un hondo lirismo en poemas como «Sutra», «La sal de la vida», «Paño de lágrimas», «Hecho y deshecho del amor», «Las bodas chinas» y en éste, para mí, su mejor poema:

TRANSMIGRACION

Cuando la vida humana
 desaparezca del planeta

y yo resida en una piedra
 y tú en los nervios de una hoja

recordarás que te lo dije
 cuando jugábamos al cuerpo

déjame amarte que más tarde
 tiempo tendremos para el resto

Jotamario no es un investigador del lenguaje. No es uno de esos —grandes— poetas en los que la precisión en las palabras es parte de su obra. Pero, sensual y sensitivo, imperdonablemente imaginativo y brillante, deliciosamente pagano, ha utilizado su prolífico y descomplicado ta-

lento para contarnos su vida en unos poemas en los que un lector vicioso, maniático, perfeccionista y prejuiciado —como yo— se la pasa tachando lo que cree exceso de locuacidad o brillo inútil, y también gozando con el refrescante desparpajo de este poeta rebosante de emoción «con» (y no «por») la vida.

JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Para hablar en los términos que dicta la lectura de la literatura nadaísta, a la hora de ser rotundos, exigentes, exclusivistas, se podría decir que la existencia del Nadaísmo se justifica por el solo hecho de que haya aportado a la poesía colombiana el nombre y la obra de Jaime Jaramillo Escobar. En un momento difícil, Gonzalo Arango le escribe a Jaime Jaramillo: «Eres el único amigo con quien me siento solo, yo mismo, un poco mejor que yo mismo.» Yo creo que fue por lealtad a su amigo que Jaramillo se hizo nadaísta y que sin esta coyuntura a lo mejor jamás se hubieran publicado los poemas de este hombre tímido, tan anónimo que durante muchos años fue conocido (¿o desconocido?) por el seudónimo de X-504, y tan atípico que el mismo Gonzalo Arango dice de él que «es el más raro de los nadaístas, pues trabaja ocho horas al día, cobra quincena, paga impuestos al Estado, tiene cédula como cualquier ciudadano, se hace motilar los sábados, paga el arriendo religiosamente el último día de mes, gira cheques con fondos, usa chaleco, todas las mañanas a las ocho en punto le da los 'buenos días' al patrón, etc.».

Jaime Jaramillo Escobar nació en Pueblo Rico, Antioquía, en 1932. Sus poemas comienzan a aparecer, desde *13 poetas nadaístas*, en todos los libros colectivos del grupo, hasta los ocho números de la revista *Nadaísmo-70*, que él dirigió. En 1968 apareció su, en cierto modo, único libro, *Los poemas de la ofensa*, ganador del premio nadaísta de poesía en 1967. Vale la pena contar que Jaramillo se negó a asistir a la ceremonia de entrega del premio; relata Gonzalo Arango que «alegó que estaba muy ocupado». *Los poemas de la ofensa* es uno de esos pocos libros producidos por la literatura colombiana en los últimos treinta años que aparecen ante la sensibilidad de hoy como lo más logrado de nuestra poesía, y que además de éste son *Morada al Sur*, de Aurelio Arturo; *Los elementos del desastre*, de Alvaro Mutis, y *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar*, de Mario Rivero. Leído hoy, quince años después de editado, *Los poemas de la ofensa* es un libro que conserva la misma fuerza, la misma originalidad, la misma belleza, idéntico misterio —y más— que en aquellos tiempos en que era joven poesía. En 1982, los cuadernos de poesía de Colcultura publicaron *Extracto de poesía*, una antología personal

en la que todos, los veinticinco poemas, con una única excepción, proceden de *Los poemas de la ofensa* y en la que están, inclusive, seis poemas que tienen por lo menos veinte años de escritos, pues figuran ya en *13 poemas nadaístas*. El hecho de que esta selección provenga del autor pone de manifiesto los aspectos que, hoy por hoy, más le interesan al mismo Jaramillo Escobar en su breve y, por lo visto, cada vez más reducida obra. En el mismo año 1982, el número 55 de la revista *Golpe de Dados* estuvo íntegramente dedicado a traducciones del poeta brasileño Geraldino Brasil realizadas por nuestro poeta. Me limitaré, sin embargo, a los poemas originales de Jaramillo Escobar.

Existen varios equívocos con la poesía de Jaramillo. Una primera lectura desprevenidamente hallará, de entrada, repasando títulos y epígrafes de los poemas, un trasfondo donde están Walt Whitman, William Blake, la Biblia y los Evangelios Apócrifos. Estas son apariencias explícitas pero falsas de los contextos reales de una poesía profundamente original, original en el sentido más verdadero, que alude al origen, pero que está inscrita en un modo de conocimiento y en una tradición tan atávica y secreta como aquella que reconoce un orden distinto de la percepción «que se encuentra al borde de los sueños y el poema no es ajeno a esa posibilidad, entre la bruma de la creación. Dios hizo al mundo cantando», para decirlo con las palabras del poeta. Lo único que une a Jaramillo con Whitman es el gusto y el dominio del canto versicular. Pero el mismo poema que nuestro poeta le dedica al autor del *Canto a mí mismo* establece con claridad las diferencias:

CONVERSACION CON W. W.

«El sapo es una obra maestra de Dios» (W. WHITMAN).

Viejo no te burles,
que Dios hizo lo que pudo.
Además, el sapo no es la medida de Dios, evidentemente,
pues el elefante es un monstruo más grande con su larga nariz,
y el hombre un monstruo todavía más grande, portador a dos manos
de su alto falo,
de cuya punta beben las jirafas del crimen,
y quien, no contento con su estatura,
ha levantado estatuas suyas gigantescas sobre altísimos pedestales,
pero entonces se han levantado también estatuas de Dios igualmente
altas y arrogantes,
ya que El no quiere ser menos que el hombre.
Y has visto en cambio a los sapos u otros animales
levantándose a sí mismos monumento alguno o siquiera una tumba?

Con Blake tiene Jaramillo más cercanías, aunque paradójicas. Para empezar, uno esperaría algo semejante a los «Proverbios del infierno» de Blake en los «Proverbios de los charlatanes» de Jaramillo, pero éstos no son, como aquéllos, una enumeración de dichos, sino un irónico relato lleno de absurdos y contrasentidos. Las paradójicas semejanzas entre Blake y Jaramillo consisten en que se trata de poetas únicos, distintos de los demás, creadores de mitologías propias, dados a los relatos cuasi míticos, a las historias inventadas de un sueño colectivo y atávico. Todo esto, como también, de nuevo, el versículo, lo acerca a la Biblia y a las Escrituras apócrifas.

Bajo la apariencia formal del canto versicular, de la sentencia a veces ilusoriamente frívola, del relato de simbolismo mutable y nunca del todo claro, esta poesía forma parte de una tradición finisecular que cuenta también con Lao Tsé, los himnos órficos y védicos, los poemas de Rimbaud y Shakespeare, y con los textos de muchos anónimos hombres que han intuido algo de lo que no hablan nunca, que apenas les está permitido rozar con alusiones, con claves de iniciación, códigos secretos y signos que no pueden ser señalados a otro directamente, pero sí descubiertos por cada uno.

Hay un segundo gran equívoco con relación a Jaime Jaramillo Escobar. Jorge Zalamea puede servir de ejemplo, para no herir susceptibilidades entre los vivos, del poeta que se dispersa con la utilización del verso largo o versículo. Zalamea es la apoteosis del barroquismo, de la filigrana, del adjetivo, de la frondosidad. Han pasado ciento treinta años desde *Hojas de hierba* y el verso libre no es ya revolucionario. En este lapso, ha mostrado las posibilidades que tiene para concentrar la expresión, sin las limitaciones métricas y rítmicas y con la eliminación de rípios sonoros. Pero también el verso libre ha mostrado con lamentables evidencias el peligro de la dispersión y de que muchos ingenuos piensen que es más fácil escribir verso libre que poesía rimada. Veamos un ejemplo de lo que quiero decir con un poema de Jaramillo Escobar:

LA LLAGA INCURABLE

Hay un animal que tiene que estar siempre con el día. Si lo coge la noche, muere.
Este animal corre con el sol, para él es siempre medio día y no conoce la oscuridad.
Le da vuelta a la tierra con el sol; corre, vuela, nada; está hecho así a su necesidad de luz.
Atraviesa las selvas, las montañas, los mares, siempre con el sol.

En las islas es fácil verlo cuando siguiendo el día. Va siempre debajo del sol.

En el último eclipse se precipitó en el mar como un paracaídas del sol. Estuvo a punto de morir.

Asimismo hay otro animal que tiene que estar siempre con la noche. El día no le puede tocar la punta de la cola, porque muere.

Este animal va siguiendo la noche, por continentes, islas y mares; pero no es fácil verlo. Sólo una vez estuvo a punto de ser atrapado por el Océano Indico.

No conoce el día, y si por algún caso se llegara a encontrar con el animal que va siguiendo el día, la pelea de ambos levantaría olas de cien metros en la Mar, y trombas capaces de derribar un navío.

Cuando pequeño, solía yo quedarme despierto toda la noche en el zaguán, esperando que pasara este animal para verlo, pero quizás no pasaba por mi aldea.

Yo pensaba que él comería estrellas, pues ¿quién no sabe que las estrellas suben y bajan? Pero tal vez no se alimentara más que de luciérnagas.

Este animal no tiene un nombre fijo porque en cada país lo llaman de un modo distinto. Nunca quiere salir de las tinieblas, y si el dedo de la luz lo toca en la espalda le abre una llaga incurable.

Casi es necesario tomar un respiro, después de la belleza inquietante de este poema, para volver al tema en el cual lo había puesto de ejemplo. A simple vista, el efecto del poema es de una gran riqueza, de una colorida visualidad; esto es cierto, pero no se debe a la ornamentación verbal. Si se repasa el poema, se encontrará que no se usan recursos retóricos como metáforas, imágenes, comparaciones; que el poema es magro inclusive en adjetivos. Si el primer deslumbramiento que producen estos poemas proviene de su fidelidad a un misterio original, propio y revelador, el otro descubrimiento, que contradice la apariencia, es que la riqueza y la exuberancia formal de estos poemas provienen de la economía y precisión del tono y del ritmo de la narración; los elementos simbólicos no son agregados verbales, sino que aparecen dentro de la historia, formando parte de ella; el rigor aquí es absoluto y no existe ninguna concesión a la elocuencia; el relato escoge sus propias palabras, crea su propia música verbal, y ninguna palabra más se cuela en el texto del poeta. Aquí hay una gran artesanía, admirable sobre todo porque está iluminada por esa humildad del artista que está al servicio de la poesía y que en ningún caso es la exhibición del virtuoso que pone el verbo al servicio de su prestidigitación.

El cuerpo es el tema central de *Los poemas de la ofensa*, si acaso cabe

hablar de tema central. Y el cuerpo es la primera celebración; oigamos el desbordante final de «Mamá-negra»:

.....

Mamá-negra se subía la falda hasta más arriba de la rodilla para pisar el agua,

tenía una cola de sirena dividida en dos pies,
y tenía también un secreto en el corazón,
porque se ponía a bailar cuando oía el tambor del mapalé.

Mamá-negra se movía como el mar entre una botella,
de ella no se puede hablar sin conservar el ritmo,
y el taita le miraba los senos como si se los hubiera encontrado en la playa.

Senos como dos caracoles que le rompían la blusa,
como si el sol se saliera de ellos,

unos senos más hermosos que las olas del Mar.
Mamá-negra tenía una falda estrecha para cruzar las piernas,
tenía un canto triste, como alarido de la tierra,
no le picaba el aguardiente en el gaznate,
y, si quería, se podía beber el cielo a pico de estrella.

Mamá-negra era un trozo de cosa dura, untada de risa por fuera.

Mi taita dijo que cuando muriera
iba a hacer una canoa con ella.

Fuente de toda embriaguez, de toda revelación, acaso de la salvación posible, si la hay, el cuerpo es también el surtidor del oprobio mismo, la materia con vocación de muerte.

EL CUERPO

«¡Qué farsa!» (J.-P. SARTRE).

He aquí, de esto se habla.

El cuerpo nos goza y lo sufrimos.

Lujo de la naturaleza, pagamos por él nuestra alma.

Esclavo de los dioses, el hombre es un ser aterrado,
y sólo en el usufructo de su cuerpo deposita su aspiranza.

Su cabeza añadida luce su conversación como un pavo real,
y sentado en un tapete de luna su lengua salta delante de sí como una serpiente encantada.

Orgullo de alma, el cuerpo es regocijo y alimento,
y baila ante los dioses como el árbol frente a la tormenta.

El cuerpo toca otro cuerpo y no percibe sino otredad.

«Rosa», decimos, y la rosa es un mito del alma, porque la carne del cuerpo no se reconoce sino a sí misma.

El cuerpo, Devorador, todo hecho para devorar,
el alma de este cuerpo no puede ser sino también devoradora.

Somos como un surtidor, con nuestros brazos que se agitan y nuestra boca llena de agua.
Tenemos lo que tiene la nube, he aquí esta adivinanza, por eso la tierra nos absorbe.
Rebelión de la materia, el cuerpo se avolcana, se incendia, impone hermosura,
y no queremos ser sólo cuerpo;
pero yo aconsejo: Hazte amigo del sepulturero.

En *Los poemas de la ofensa*, el único paraíso posible se encontrará en la desnudez, en la desnudez física del cuerpo condenado desde antes a la muerte, en unos poemas narrativos en los que se cuentan transposiciones de historias personales, entrecruzadas con personajes históricos e imaginados, como falsas leyendas que nunca incurren en fases declamatorias. Escribieron Juan Cobo Borda que los de Jaime Jaramillo Escobar son «poemas perfectos, (que) volvían explícito cómo siempre adoramos lo que no comprendemos, hablamos de lo que no sabemos y convertimos cualquier insignificancia en objeto de culto, olvidando lo más esencial: que la muerte nos husmea los talones, ¿no les parece a ustedes?, como el mismo Jaramillo Escobar pregunta, con profunda ironía, al fin de su libro. Poeta o monstruo visitado por una ballena, la poesía de Jaime Jaramillo Escobar es capaz de sostener ese agnóstico y, a la vez, fervientemente místico diálogo con una trascendencia —La Muerte— que logra el milagro de emparejar todas las ambiciones con su democrático oficio».

Si los procedimientos formales de Jaramillo Escobar hacen de su poesía una de las más limpias y logradas de Colombia, el mundo personal que ella revela, su originalidad, su denso humor, capaz de violar convencionalismos e ideas hechas, su propio y muy nuevo horror, cambian el nivel del juicio, para señalar que, con sus poemas, logra Jaramillo Escobar la embriaguez y el poder de conmoción que son tan escasos, pero que siempre serán el requisito esencial de toda auténtica poesía.