POESIA POST-NADAISTA

POR

MARIA MERCEDES CARRANZA

No resulta muy preciso darle a estas notas el título de «poesía post-nadaísta», pues, si hacemos uso de la cronología, advertiremos que varios de los poetas a los cuales habría que considerar como «post-nadaístas» son mayores en edad que los mismos nadaístas. Por ejemplo: Eduardo Escobar —nadaísta— nació en 1943 y Giovanni Quessep —post-nadaísta supuestamente— en el 1939; Jotamario —nadaísta— es del año 1940 y Darío Ruiz Gómez —post-nadaísta supuestamente— de 1937; José Manuel Arango —post-nadaísta— nació también en el 1937 y David Bonells —nadaísta— en el 1945. Es más: el libro de poesía más importante, y que constituye un aporte valioso del género hecho por los nadaístas a la poesía colombiana, *Los poemas de la ofensa*, de Jaime Jaramillo Escobar (X-504), se publica en 1968, cuando ya varios de los supuestos post-nadaístas habían publicado libros o lo harían ese mismo año: Jaime García Maffla, Elkin Restrepo, Giovanni Quessep, José Luis Díaz Granados, Nelson Osorio Marín y Miguel Méndez Camacho.

Si los poetas de que vamos a hablar son contemporáneos de los poetas nadaístas y en algunos casos mayores en edad, no resulta riguroso hablar de post-nadaísmo para referirse al menos a aquellos —que son numerosos— que no pertenecieron al grupo nadaísta y que escribieron sus primeros versos cuando los poetas de ese grupo los estaban escribiendo también. Hacerlo por comodidad equivaldría, por ejemplo, a situar a Aurelio Arturo como «post-piedracielista» por el simple hecho de que hizo su primera publicación (*Poemas*, 1945) mucho después de que todos los piedracielistas ya habían publicado no uno, sino varios libros.

Pero además, para que pueda hablarse de post-nadaísmo, es necesario que se hubiera dado una voluntad de ruptura, y ya hemos visto que, cronológicamente, en el terreno de la poesía es imposible que ésta se diera. Giovanni Quessep, por ejemplo, que en rigor debe encabezar el grupo de

los «post-nadaístas», publicó su primer libro en 1961, cuando no había aparecido aún ningún texto poético nadaísta. Y es más: desde el punto de vista formal, no existen razones válidas para colocar en tolda diferente a la de los nadaístas a escritores como Juan Manuel Roca, o Raúl Henao, o Miguel Méndez Camacho, o Fernando Garavito, o Nelson Osorio Marín, o Aníbal Arias, o Víctor Manuel Gaviria, cuyas primeras obras —salvo en el caso de Méndez Camacho— aparecieron varios años después de la irrupción del nadaísmo.

Lo que sí se produce, y de manera tajante, es un rechazo unánime a los espectaculares gestos publicitarios del nadaísmo, a su acercamiento superficial a la cultura, a su «irracionalismo» ingenuo, a su iconoclastia frente a los conflictos nacionales y frente al oficio de escribir y los problemas de la cultura. Pero más que a todas esas cosas, a la manera como las exteriorizaban: a su exhibicionismo y al afán de «escandalizar».

Todas las precisiones anteriores no tienen sino un objetivo: determinar de qué se va a hablar en estas páginas y tal vez puede enunciarse ya: se va a hablar de los poetas que no pertenecieron al grupo nadaísta, pero que comenzaron a publicar también sus libros en la década de los años sesenta y sobre los que lo harán en la década de los setenta.

El hecho de que los nadaístas hubieran funcionado como grupo, y que se hubieran unido todos ellos en torno a determinados planteamientos revelados por sus «profetas», y que además sus pronunciamientos colectivos hayan sido numerosos y se tradujeran en públicas tomas de posición, los uniformó y los hizo identificarse de hecho con una serie de comportamientos culturales y de influencias literarias que, por comodidad, han pasado a caracterizar la segunda mitad de la década de los sesenta y buena parte de los años setenta. Y digo que por comodidad porque, aunque es obvio que por esos años se produjo una ruptura de la cual la voz cantante y visible en el terreno cultural la llevaron los nadaístas, las causas de esa ruptura —transformaciones importantes a nivel social, cultural y político en Colombia y en América Latina— tuvieron una repercusión diferente en los escritores que estuvieron al margen del grupo nadaísta. Vale la pena enunciar las más importantes de esas transformaciones, ya que serán válidas para los poetas de los años setenta y aun para los de la década de los años ochenta.

En Colombia se producen dos fenómenos notables, que son analizados con detenimiento en la parte correspondiente de este *Panorama de la literatura colombiana*. En lo político se decretó el Frente Nacional, por una parte, que producirá una apoliticidad nefasta, ya que, entre otras cosas, dejará ver muy claro que el poder en Colombia se reparte irremediablemente entre las dos grandes fracciones políticas de la clase dirigente y un

fortalecimiento de la izquierda, la cual entrará en seguida en crisis durante los años setenta: un terreno bien abonado para la indiferencia o el escepticismo, actitudes, una y otra, características de la mayoría de los poetas de los cuales vamos a ocuparnos, como se verá más adelante. En lo social, como secuela de la violencia y como causa también del desarrollo industrial del país, se produce un proceso acelerado de emigración del campo hacia la ciudad, con la cual se invierte la composición de la pirámide social al adquirir mayor peso el sector urbano. Este proceso, obviamente, influirá en la literatura, y no en vano, por ejemplo, el primer libro de poemas de Mario Rivero se titula *Poemas Urbanos* (1966). Pero no sólo el título, sino su temática misma, la ciudad, sus gentes y sus conflictos, inaugura una era en la poesía colombiana, que tendrá amplia repercusión entre sus estrictamente contemporáneos y los poetas que vendrán después. Por primera vez se le va a dar voz a la clase media urbana y a los sectores suburbanos, y el poeta, más que un observador que escribe sobre aspectos de una realidad que no lo involucra directamente porque no la vive, va a ser, como nota dominante de esta nueva poesía, el protagonista de sus poemas a través de su propia experiencia social. Y es importante señalar que, por esta vía, nuestra poesía ingresará, bien que mal, en el ámbito de la poesía latinoamericana actual.

En cuanto a la cultura a nivel continental, se producen dos circunstancias paralelas de primer orden. La revolución cubana crea la Casa de las Américas, que rápidamente se convertirá en el gran ministerio cultural de América Latina. Esta organización cuenta con buenos recursos económicos y propiciará encuentros y concursos a nivel continental; sus ediciones de libros de escritores e investigadores de toda América Latina circularán, bien que mal, en los países de habla española. Los grandes debates sobre la naturaleza de nuestra cultura se harán allí, con los necesarios replanteamientos sobre el problema de la tradición, la pluralidad racial, cultural y lingüística, la búsqueda de una identidad. Se trata, en suma, del despertar de una conciencia cultural «tercermundista» que armoniza muy bien con los planteamientos políticos de la década. Este trabajo activará algo que no había existido con anterioridad en América Latina: la intercomunicación entre los diferentes países del continente.

A la par con la labor de la Casa de las Américas se produce, a nivel mundial, un reconocimiento de la existencia de la literatura latinoamericana, y ésta deja de ser marginal, incluso para los propios latinoamericanos¹. Y ello es muy importante, porque si nuestra literatura se ha visto

¹ Roberto Fernández Retamar explica ampliamente este fenómeno en *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI Editores, 1972), pp. 317-328.

influida secularmente por modelos importados de Europa y los Estados Unidos —a lo cual no escaparon los nadaístas—, para varios de los poetas más recientes sus referencias principales son latinoamericanas (Borges, Octavio Paz, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal, Fernández Retamar, Gonzalo Rojas, Fayad Jamís, José Emilio Pacheco), lo que los mantiene en contacto al menos con el vasto y vigoroso movimiento poético continental.

Otro fenómeno importante para los poetas de las décadas de los sesenta y setenta será la consolidación de la cultura de masas. Si bien en América Latina la literatura ha tenido mucho que ver con el desarrollo de la cultura de masas, en Colombia los escritores se habían mostrado reacios a incorporar el material que ésta le ofrecía. La literatura de estos años abre las puertas a los *mass-media* y comienza un proceso de interacción de lenguajes entre ambos. Esto tiene mucho que ver con la precaria situación económica de los escritores, que para sobrevivir se han visto obligados a trabajar en periodismo, agencias de publicidad o se dedican a hacer guiones para cine y televisión. El lenguaje que es propio de los medios de comunicación invade también los predios de la poesía: el aviso clasificado, la letra de una canción de moda, el titular de un periódico, las fórmulas publicitarias, los lugares comunes, pero especialmente el plano visual y la acción propios del lenguaje cinematográfico. La canción de protesta y el auge de la canción popular compuesto por auténticos poetas como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Jaime Dávalos influyen con su lenguaje, sus temas y su tono en esta apertura de nuestra poesía hacia instrumentos expresivos afines con los *mass-media*. Aunque ya no en forma rotunda y exclusiva, la poesía norteamericana, que es la expresión por excelencia de la sociedad de masas, tendrá influjo, a través de traducciones incluso, sobre la poesía última.

Pero además existe otro fenómeno, si se quiere nuevo, que tiene que ver con el oficio de escribir poesía. Es evidente que este género tiene cada día menos audiencia. Los nadaístas gozaron de ella gracias al montaje publicitario —extraliterario— que hacían para llamar la atención sobre ellos y sobre sus obras. No era difícil entonces que una empresa editorial se decidiera publicarles sus libros, que los periódicos los reseñaran —destacando, claro, más el escándalo que las rodeaba que las obras mismas— y que hubiera un público dispuesto a adquirirlos atraído por la «novedad». Este público estaba compuesto principalmente por el adolescente de provincia o el «hijo de papá» desadaptado, deslumbrados por el rebuscado cosmopolitismo de los nadaístas, por su pretendida actitud desafiante y contestataria hacia la moral, las buenas costumbres y la tradición. Estos jóvenes firmaban su rebeldía leyendo vorazmente la «literatura de alcan-

tarilla». Pero también entre la burguesía tenía lectores, y era en sus salones donde los nadaístas se movían en el más adecuado escenario, proporcionándole complacientes ese barniz frívolo de personas de cultura que tanto gusta a la burguesía.

Cuando cayó el telón del espectáculo nadaísta y los poetas volvieron a proceder como de costumbre —escribir y publicar sus libros— se encontraron con que ellos mismos debían financiar la edición y que un tiraje de 500 ejemplares superaba con creces el número de sus lectores. En el interregno, la novela había atraído todo el interés de los lectores y de los editores gracias al *boom* de los años sesenta, y había desplazado a la poesía. Cabe, además, preguntarse el porqué de ese fenómeno: ¿se deberá a que los poetas se han quedado atrás y no han sabido encontrar un lenguaje que interpreta la sensibilidad del hombre de hoy? Tal vez sea la novela el instrumento formal más eficaz y sean los novelistas los que han sabido encontrar ese lenguaje.

Lo cierto es que la poesía es hoy en Colombia una actividad semi-clandestina por sustracción de lectores y que el tráfico de libros se reduce al intercambio entre colegas. Y tal vez sea ésta la causa por la cual algunos de los poetas más recientes se han ocupado de opinar sobre la razón de escribir poesía. Si bien los poetas siempre se han preguntado para qué sirve la poesía y se han dado por lo general respuestas que le asignan una función eficaz dentro del marco social, no solían preguntarse sobre el sentido que tiene escribir poesía y mucho menos reconocer el sinsentido de hacerlo.

Aunque se trata de un planteamiento de fondo, si se tiene en cuenta el alarmante desinterés general hacia el género que ya se ha anotado, la cuestión no ha llegado al terreno de la polémica. Y aquí hay que notar el escasísimo espíritu polémico de esta generación. Parece como si la convivencia partidista decretada por el Frente Nacional hubiera rebasado el terreno político para sentar sus reales también en el terreno de las ideas. En términos generales, su actitud frente a los problemas de la cultura y más ampliamente frente a la sociedad en la que les ha tocado participar oscila entre el escepticismo y la indiferencia complaciente. La combatividad brilla por su ausencia, y éstas son tal vez las razones por las que no sea posible recordar hasta el momento una sola polémica memorable entre estos poetas en torno a sus ideas y sobre los temas fundamentales del oficio de escribir.

Esta convivencia pacífica se extiende a sus relaciones con las generaciones anteriores, en el sentido de que no polemiza tampoco con ellas. Excomulgan a las figuras mayores de nuestra literatura, vivas o muertas, o se identifican con ellas sin dar mayores explicaciones ni mucho menos

razones de carácter crítico y en general reina el escepticismo hacia lo que ha sido nuestra poesía. Como lo vio muy claramente Oscar Collazos², los escritores que hoy están entre los veinte, treinta y cuarenta años —y ellos pueden aplicarse a los que le siguen— no se plantean ya el problema de la tradición nacional. Saben, con palabras de Collazos, que «lo que entre nosotros (colombianos y tal vez latinoamericanos) suele llamarse tradición no es otra cosa que la invención de la cultura oficial o el resultado de una suma generosa de producción, ordenados indiscriminadamente por razones geográficas (que no culturales) cuando no por una manía harto familiar a los manuales: la bibliografía confundiendo con la historiografía, ésta con la literatura y una y otra con una no definida nacionalidad». Los nadaístas se plantearon ese problema para rechazar indiscriminadamente cualquier vestigio de tradición nacional. Los escritores que no pertenecieron a ese grupo y los que le siguen han asumido una actitud escéptica, que les permite, cuando se les pregunta al respecto, mencionar a dos o tres figuras nacionales, cuando no enumerar dos o tres poemas o algunos versos solamente como lo único que les interesa de la poesía colombiana. En ello tal vez influya una característica común a esta generación: la mayoría tiene una formación académica y varios de ellos, como lo ha señalado Darío Jaramillo Agudelo, son profesores universitarios. En contrapartida, sabemos que los nadaístas son casi todos autodidactas, desertores de las aulas.

Vale la pena anotar también lo siguiente, por la novedad que tiene en nuestro mundo literario. De los escritores que nos ocupamos no se puede hablar como de un grupo o movimiento en el sentido tradicional, esto es: de un contacto estrecho entre ellos, gracias al cual se plantean ideas que se ventilan públicamente y que hacen posible situarlos dentro del desarrollo global de la literatura. Estos grupos suelen conformarse alrededor de una empresa editorial —Piedra y Cielo—, o de una revista —*Mito*—, o de una posición definida en torno a una serie de temas y problemas —el «nadaísmo»—. Es evidente que entre los poetas recientes no han existido intereses comunes de ese estilo: cada cual edita como puede y piensa también como puede. En el caso de las revistas, la única que podría mencionarse por su calidad y ya larga trayectoria es *Golpe de dados*. Y, aunque en ella se ha dado cabida, y con largueza, a la poesía última, la composición de su comité de dirección no permite afirmar que sea la publicación bandera de los escritores de los últimos años.

² Oscar Collazos, «Notas sobre literatura y literaturas», en *Eco*, 1960-1975 (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales).

Habr advertido el lector la dificultad que se me presenta cada vez que debo mencionar a los escritores sobre los cuales se me ha encargado escribir. La dificultad se debe a que ellos no han sido an bautizados. Al comienzo de la dcada de los setenta hubo un intento de darles un nombre a estos poetas: fue Alvaro Burgos quien titul una seleccin de la nueva poesa como «Una generacin sin nombre»³. Posteriormente, el espaol Jaime Ferrn edit una antologa de la poesa nueva colombiana que titul *La generacin sin nombre*. No sabemos si por ser tan larga la denominacin, o por la dificultad de adjetivarla (los innombrables?), o por el voluntario deseo de sus integrantes de desistir de la idea, o por el rechazo de otros poetas de ingresar al grupo, el intento no prosper. No es posible, en resumen, destacar ningn elemento aglutinante entre estos poetas fuera del estrictamente cronolgico. Ni siquiera, como ocurre en otras latitudes, han sido instrumentos de cohesin los partidos polticos o los movimientos gremiales o sindicales: la apoliticidad creada por el Frente Nacional y los fracasos de la izquierda no han estimulado las pasiones polticas. Lo nico cierto es que se trata de una serie de escritores que todava no saben cmo los llamar la historia, si es que pasan a la historia.

Si bien todas las circunstancias anteriores no propician la existencia de una vida cultural dinmica en el pas, la cual, dicho sea de paso, se encuentra cada da ms deteriorada, hasta el punto de que las nicas iniciativas parten del sector oficial o de la empresa privada, tal vez resulte positivo el hecho de que para juzgar a los poetas ms recientes se cuente nicamente con sus libros y que ningn factor que no sea estrictamente literario puede tergiversar su lectura.

Antes de hablar brevemente de algunos de ellos es necesario advertir que estos poetas no slo no han pasado an la prueba del tiempo, sino que algunos de ellos andan todava por los fatales primeros libros. Esto impide aplicar todo el rigor que se deseara, razn por la que en el presente captulo aparecern seguramente ms nombres que en otros donde se estudian generaciones en las que ya el tiempo ha realizado su tan necesaria labor de seleccin. Razn muy vlida tambin para ofrecer un panorama de tendencias, de caractersticas generales y de intenciones, en vez de una evaluacin rigurosamente selectiva, posible slo para presentar un perodo ya clausurado.

Al comienzo de estas notas dije que no se ha dado an en el terreno de la poesa una ruptura formal con la «escuela» nadasta. En realidad,

³ Alvaro Burgos hizo una muestra de poesa con ese ttulo, que apareci en el suplemento literario del peridico *El Tiempo*. Dicha pgina apareci el 3-XII-1967.

la poesía que hacen los escritores no inscritos en el grupo nadaísta durante las décadas de los años sesenta y setenta está vinculada de alguna manera con las propuestas del nadaísmo o continúa las tendencias iniciadas por la generación de los años cincuenta, conocido con el nombre de «Mito». En algunos casos, las conquistas de uno y otro grupo son utilizadas indistintamente. Cuando hablo de continuidad en relación con el grupo de «Mito» me refiero a la identificación con ciertas características generales que lo distinguen. Simplificando un poco, puede decirse que «Mito», tal vez como reacción al predominio de la sensibilidad y de lo sensorial en la poesía colombiana durante algunas décadas por el influjo de los piedracielistas, lleva la poesía a otros terrenos en los que predomina el propósito de escribir una poesía racional, en la que se da importancia a la referencia cultural. Pero también los poetas más interesantes de esta generación, y aquí hablo de Gaitán Durán, Cote Lamus y Rogelio Echavarría, introducen un elemento novedoso en nuestra poesía: el hombre visto a través de un prisma existencial, concediendo mayor interés al hombre concreto, de carne y hueso, al existir concreto que se revela y se comprueba a través de una cotidiana confrontación con las situaciones-límite, como es, por ejemplo, la muerte.

Frente a otras concepciones de carácter idealista, donde el hombre viene a ser la realización de una naturaleza previa y común dentro de un esquema de valores e ideas preestablecidas, la importancia de aquella otra concepción llevada al terreno de nuestra poesía radica en que abre las puertas a una poesía cotidiana, cuyo ejercicio interesará a varios poetas posteriores y cuyos aciertos —valiosísimos como en el caso de Mario Rivero— serán algunos de los aportes más originales que hará la poesía escrita en las dos últimas décadas. En el terreno formal, los últimos poetas darán gran importancia a la imagen, cuya elaboración, desde el punto de vista técnico, obsesionará a la mayoría de ellos. Esto les viene tanto por influencia de la generación de los años cincuenta, la cual, como agudamente lo ha señalado Rafael Gutiérrez Girardot⁴, redujo la poesía a la creación de imágenes y su lenguaje fue el de la metáfora, como también por la influencia de la estética surrealista, introducida por los nadaístas.

Si los nuevos poetas usufructúan en líneas generales las conquistas de la generación de los años cincuenta, someramente enunciadas, de las propuestas nadaístas participarán también de buen grado. La incorporación de elementos propios de la cultura de masas, el humor, el uso de un lenguaje coloquial, el «clima» cotidiano, la desmitificación de valores morales

⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, «La literatura colombiana: mito y realidad», en el Suplemento «Estravagario» del diario *El Pueblo*, 2 marzo 1975.

y sociales, el acercamiento a las fuentes del surrealismo, entre los principales, son instrumentos que cada cual utilizará en la medida y con la intención literaria que le interese y convenga. En suma, se ofrece una riqueza de posibilidades que serán aprovechadas como punto de partida de manera diferente por cada poeta.

Como la cronología obliga, es necesario comenzar hablando de Giovanni Quessep, cuya obra, como lo explicaré más adelante, poco tiene que ver con las tendencias de que he venido hablando, pero que, sin embargo, es imposible desconocer por el interés y la consideración que ella suscita entre críticos y lectores. De los poetas no nadaístas de la década de los sesenta es el que tiene la obra más completa. Ha escrito seis libros, el primero de los cuales, *Después del Paraíso*, apareció en 1961. Y es también su poesía la más conservadora que se haya escrito en los últimos años, conservadora en el sentido más literal; Quessep no se arriesga ni por asomo en el terreno experimental; no utiliza ninguna expresión que disuene; su lenguaje es siempre muy correcto; las palabras que utiliza son poéticas, es decir, tienen una carga retórica, que corresponde a un lenguaje cuyas claves ya están dadas y que se conoce como «lenguaje poético»: los sentimientos que expresa son literales en el sentido que están presentados dentro de un contexto pleno de referencias culturales a las cuales poco o nada agrega el poeta. En el oficio y en el virtuosismo radica el interés de la poesía de Quessep, en la destreza para manejar un lenguaje que durante siglos, de ser utilizado literariamente, ha adquirido una carga expresiva que le confiere la categoría de «poético». Las claves de su poesía son entonces las referencias librescas, las connotaciones literarias. Pero si, por ejemplo, Borges las utiliza en forma tal que trasciende el terreno de lo anecdótico para mostrar de manera descarnada los conflictos del hombre, Quessep no aterriza y su poema se queda en el terreno de lo literario. Claro que todo esto es intencional y él mismo lo ha dicho claramente: «Me alejo de todo estilo de época y de toda moda y no me interesa describir los objetos de la realidad más tangible. Creo que todo poema debe ser una metáfora del alma: metáfora de sus maravillas y de sus terrores, de sus cielos y de sus abismos, esto es, la transfiguración de la realidad, lo que no constituye el olvido de la misma, sino su afirmación más profunda. Aun el yo lírico es del reino de la fábula...»⁵.

Dentro de este mundo alegórico de Quessep es posible encontrar una serie de claves a través de sus libros. En *El ser no es una fábula* (1968) se enuncian ya algunos de sus temas obsesivos: la nostalgia, la muerte, el

⁵ Rosita Jaramillo, *Oficio de poeta* (Bogotá: Ed. Universidad San Buenaventura, 1978).

olvido, el exilio, los sueños, pero se trata aún de un libro muy primerizo donde no existe aún el mundo alegórico que vendrá después ni la musicalidad que caracteriza la mejor obra de Quessep; los versos de este libro a veces se confunden, como el título mismo del libro, con sentencias seudofilosóficas. El tercer volumen de poemas, *Duración y leyenda* (1972), tal vez el mejor de todos, marca una gran distancia en relación con el anterior. Aquí Quessep ya es dueño de su modo de fabular y muestra seguridad en el manejo de los elementos clave que simbolizan sus grandes obsesiones: Ulises, Alicia en el espejo, el ruiseñor de Keats, e introduce al lector en un mundo donde «lo real es ya fábula» y el olvido la única posibilidad de salvación. Porque para Quessep, en este libro, la fábula, aquello que apenas se conoce en los sueños, se puede convertir en realidad y es lo único que puede salvar al hombre de la destrucción. Y, de hecho, la fábula está instalada en la realidad, y esto no es sino una consecuencia de la fábula: basta con creer en ella: «Todo habrá de llegarnos la celeste / Penumbra de un castillo el otro reino / O en la rama florida / De lo real la rosa fabulada / No tenemos conjuros / Quien crea en la leyenda / Puede mirar las nubes / Verá que empieza a detenerse el tiempo.» Y así tal vez el poeta pueda convencernos de que la muerte no existe, como lo prueban el sueño de la Bella Durmiente o el ruiseñor de Keats. En el libro siguiente, *Canto del extranjero*, el hombre es «extranjero de todo» y permanece a la entrada de un reino que no existe, donde percibe como un eco o como reflejado en un espejo su vida entera. En este libro introduce el tema del amor, pero la amada es Penélope, a la que nunca encuentra, o es Alicia, perdida en el espejo, o permanece en una torre inaccesible, o se encuentra en un jardín que le está vedado. Aquí la muerte existe y es ya una posibilidad muy real: es el «otro encanto del que nadie vuelve». Es éste un libro pesimista, pesimismo que se irá ahondando en las obras siguientes de Quessep hasta convertirse en la nota predominante en su poesía. *Madrigales de vida y muerte* se inicia con ese desolado verso de Quevedo: «¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?», y es un largo lamento nocturno en el que la muerte —la noche— lo acecha ya irremediablemente y frente a la cual ya ni la fábula lo defiende: «La vida se me ha ido / por la desdicha, acaso / sin encontrar ya nunca / las fábulas que he amado.» Quessep descubre que el paraíso no existe: «Ay del cielo de mi alma / si el soñar no quiso / fabular en tus ojos / el paraíso.» Este y el anterior son dos libros angustiados y donde Quessep realmente toca fondo en sus inquietudes vivenciales: entre *El ser no es una fábula* y *Madrigales de vida y muerte* hay un círculo que se cierra; en el primero, Quessep plantea una esperanza, un mundo posible donde la fábula, los sueños pueden salvar al hombre, pero poco a poco se convence de que lo

único real es la muerte y de que el paraíso no existe. Su último libro, *Preludios*, es ya una reiteración sin fuerza de los temas que desarrolla en los libros mencionados.

En Jaime García Maffla (1944), la propuesta de hacer una poesía racional, en su caso más valdría decir cerebral, exenta de cualquier tipo de exceso verbal o emotivo, alcanza su más estricta expresión. Aun el tratamiento del lenguaje y del tiempo no tienen en García Maffla, como en otros poetas, un carácter sentimental, sino que se caracteriza por un distanciamiento reflexivo, fríamente reflexivo. Desde su primer libro, *Morir lleva un nombre corriente* (1968), el cual, dicho sea de paso, tiene aún hoy interés, García Maffla se propuso edificar su estética en torno a un punto fundamental: la sobriedad. Sus poemas parecen telegramas, en los que se dice sólo lo esencial: «A la mesa sentados a la tarde / quietos abuelos dóciles como el trigo / al oro de la sombra contemplan / sueños trozos de objetos / en el patio desierto de aurora / de la estirpe / breve tiempo / caer sobre los muros con alas apagadas.» Se trata de una poesía en un solo tono, sin ninguna musicalidad —hasta allí llega su sobriedad—, que tiene su acierto en la eficacia de las palabras que utiliza; en esta primera parte de la obra de García Maffla el poema carece de organización aparente como para hacer énfasis en la fuerza original de la palabra que el poeta quiere rescatar.

En su segundo libro, *Dentro de poco llamarán a la puerta* (1972), el hermetismo de algunos poemas hace pensar en una utilización de la técnica del lenguaje automático, por supuesto sin la imagería surreal, pues es evidente que García Maffla quiere llegar a la desnudez total. Evade los vocablos altisonantes, suprime lo anecdótico y lo circunstancial. Parece como si quisiera liberar a las palabras del significado lógico, al cual están encadenadas, y por medio de yuxtaposiciones, dentro de un ritmo cortado y escueto, obligarlas a nuevos significados. Este tratamiento del lenguaje le confiere una cierta autonomía que le permite ir hacia el hallazgo de un mundo pleno de instituciones que apenas se asoman en el poema. En su tercer libro, *Guirnalda entre despojos*, sin abandonar su gusto por la sobriedad, García Maffla le da más consistencia al poema, estableciendo puentes consistentes en el lector. Sin embargo, las palabras son las piezas de un juego que él coloca para buscar efectos, no para comunicar experiencias o construcciones mentales: las suyas son construcciones verbales; él mismo lo ha dicho: «En el falaz negocio / De poner cualquier tarde, / Discreta, las palabras / Así sobre la mesa por entretenimiento / Una tras otra en el juego.» En sus últimos libros, *Sus ofrendas olvidadas* (1976), *En el solar de las gracias* (1978) y *Las iluminaciones del pasado*, busca recrear formas sintácticas utilizadas por la literatura clásica española,

dándole con frecuencia al verso una elocuencia inexistente en su obra anterior. Como nota excepcional y curiosa dentro de la poesía de las dos últimas décadas, vale la pena anotar que la de García Maffla es una poesía en la que está presente una conciencia profundamente religiosa, e incluso Dios (con mayúscula) es su interlocutor natural cuando quiere hallar respuesta a sus tribulaciones y miserias: «Señor mi Dios, / ¿a qué todo, y yo, a quién o adónde? / Deja el agua que fluya y olvídate. En paz / estamos o lo estaremos, si me guardas la vida.» El tono predominante de esta parte de la obra de García Maffla es el pesimismo, y, como a varios de los poetas de su generación, ni aun la poesía, cuyo sentido incluso ignora, le sirve para justificarse: «¿Qué habría de decir / o a qué mover mi mano? / No sé qué sea la poesía, / ni aun mi vida.» En *Canciones de ausencia* (1978) su poesía cae en un preciosismo un tanto trasnochado e inútil que recuerda los versos de un escolar enamorado. Sin embargo, su obra anterior permite afirmar que el trabajo formal de Maffla es el que muestra más oficio y mayor conocimiento de la tradición retórica de la poesía.

Elkin Restrepo (1942) hizo parte en un comienzo de la nómina oficial de los nadaístas, y su primer conjunto de poemas, escrito en 1967 y publicado bajo el título de *Bla, bla, bla* en el volumen colectivo *¡Ohhh!* (1970), tiene mucho que ver con la estética que proponían por esos años los nadaístas. *Bla, bla, bla*, sin duda el libro más interesante de los cuatro que ha publicado Restrepo hasta el momento, es una obra experimental, audaz y de una calidad literaria indiscutible. Con él Restrepo incorpora a la poesía colombiana las nuevas formas narrativas latinoamericanas: en las prosas que incluye *Bla, bla, bla* hay reminiscencias de algunos textos de Cortázar, por ejemplo. A nivel de lenguaje, Restrepo trabaja con elementos típicamente cinematográficos. Como se sabe, la influencia del cine ha sido importante en los escritores latinoamericanos de las últimas décadas. El cine es la forma más importante de la cultura popular, y su lenguaje y sus mitos han sido parte fundamental en la educación sentimental de millones de latinoamericanos: generaciones enteras han vivido de sus mitos y fantasías, y así lo ve Restrepo: «Como actrices de la pantalla / tomáis todo cerca del corazón, / el ramo de flores, la llamada telefónica, / la luna de los versos. / Vuestro maquillaje gasta horas; en el paisaje reconocéis la soledad, / una cierta tristeza de vuestro lado / y mejor os vais al cine / a soñar con los héroes de vuestro tiempo.» Restrepo, gran conocedor, según parece, de la estética del cine, concede en *Bla, bla, bla* gran importancia a los planos visuales, busca efectos valiéndose de imágenes inmóviles y yuxtapuestas en las que los niveles de realidad se confunden; busca efectos visuales a través del espacio, y el tiempo es tan

caprichoso y casual como un escenario, como la realidad misma: basta inventar un decorado y actuar: «La actuación trae sus riesgos, es sabido. Nada puede no suceder, una estación ferroviaria, un cielo gris son suficientes para que la consabida imagen se distorsione y en lugar de la corista aparezca la estatua del último explorador del Misisipí...» Restrepo utiliza como elementos de provocación los procesos oníricos, el humor, el recuerdo, la ironía. Asocia libremente la noticia de prensa, los lugares comunes, la jerga burocrática; sus personajes son las secretarias, el empleado de banco, Greta Garbo, los *Beatles*; el pretexto puede ser una foto vieja o el recuerdo de sus años de escolar. Su técnica más peculiar consiste en enfrentar imágenes prosaicas de la vida cotidiana con imágenes surreales.

Tres años después Elkin Restrepo publica un nuevo volumen titulado *La sombra de otros lugares*. En éste, así como en los dos libros que publica posteriormente, *Memoria del mundo* (1974) y *Lugar de invocaciones* (1977), su poesía cambia radicalmente de rumbo; abandona la línea experimental, el lenguaje coloquial y renuncia a la intención de trabajar con elementos propios de los *mass-media* y de la vida cotidiana. Ahora va a profundizar en tres de sus obsesiones que son recurrentes en casi todos sus poemas: la nostalgia, el recuerdo y la muerte: los grandes temas retóricos de la poesía. En el último de estos libros, *Lugar de invocaciones*, introduce el tema del amor, impregnado de un tímido erotismo. En esta última parte de su obra Restrepo utiliza la imagen surreal, pero no logra dar coherencia a la simbología que elabora, quedándose en un impresionismo subconsciente, cuyo sentido difícilmente capta el lector.

Si Restrepo se muestra reticente para desenvolverse en un mundo abiertamente surreal, Juan Manuel Roca (1946) asume la estética surrealista, expresión que considera eminentemente americana, y así lo ha dicho expresamente: «... Artaud, Michaux o Breton, por citar algunos casos, vinieron a América a redescubrir el surrealismo en su estado salvaje. El surrealismo que es americano»⁶. Pero en su caso no se trata del surrealismo de los nadaístas, desmitificador, rebelde culturalmente y subversivo espiritualmente al menos en sus intenciones: se trata de la apropiación sin reservas de una técnica que le viene como anillo al dedo para penetrar en las esferas mágicas que le interesa explorar. Y en su caso también es necesario utilizar el término surrealista con muchas reservas, pues tal vez por el hecho de que haya adoptado tan tardíamente una estética que dio sus mejores frutos hace ya varias décadas, ese arte pierde en manos de Roca su pureza original para convertirse un sistema de creación lógico, en

⁶ Rosita Jaramillo, *Oficio de poeta*, op. cit.

un instrumento para justificar la exuberancia verbal que caracteriza su obra. En su primer libro, *Memoria del agua* (1973), la impericia y la obvedad con que utiliza los recursos formales más elementales de la escritura surrealista hace que esta obra carezca de interés. Ya en su segundo libro, *Luna de ciegos* (1976), demuestra mayor habilidad en el manejo de los instrumentos verbales que utiliza. Es un libro denso en imágenes: Roca es un laborioso trabajador de imágenes, detrás de las cuales se advierte un concienzudo y paciente oficio de taller; hábilmente convierte las ideas en imágenes sensoriales o en escenas visuales. Estas imágenes están llenas siempre de mucho colorido: así el terror o el miedo sean, por lo general, el espejo distorsionante a través del cual se ofrece la realidad. Esa realidad, por supuesto, es la de la materia soñada. El hombre no es sino el sueño de una extraña criatura, criatura que a su vez es también un sueño del hombre: «Sueño la realidad que me sueña», escribe. La realidad se produce en una esfera abierta al conjuro mágico, a la alucinación, y está poblada de presencias incompletas, de voces premonitorias, de fantasmas, de soles nocturnos, en un flujo continuo de imágenes, motivos verbales, confesiones. Dentro de esta euforia verbal caben, como nota predominante, el paisaje del trópico, su sonoridad y color y también visiones, siempre oníricas, de la violencia social y política que castiga al país desde hace ya tantas décadas.

En algunos momentos, la poesía de Roca recuerda el brillo, la solemnidad y la sonoridad de la obra de Jorge Zalamea: es una poesía hecha para leer en voz alta, para ser declamada, y esta característica se irá haciendo más notoria a medida que se adensa más su mundo metafórico; oigámoslo: «Yo escribo en la grafía de la muerte palabras como frutas que se pudren. Palabra pústula en la lanza del guerrero. Palabra corazón llagado llamando a rebelión con golpes de bastón ensangrentado. Yo escribo en la albura de la novia enharinada palabras miserables. Galopa corazón en las ancas de amor y la comunión con la muerte. Galopa en los estertores de un bello animal elegido por los perros tocados por la sarna. Mi odio crece como un árbol en la mitad de la noche...» En sus libros posteriores, *Los ladrones nocturnos* y *Señal de cuervos* (1980), comienza a advertirse un cambio de rumbo en la poesía de Roca, que se hará más evidente en las prosas poéticas de *Fabulario real* (1980): por la vía de la imagen como centro vital del trabajo poético, su lenguaje evoluciona hacia una estética barroca, alejándose cada vez más de la verosimilitud realista, como si la poesía fuera antagónica con la realidad tangible. Se instala en el reino de lo fabuloso, tendiendo apenas nexos de carácter retórico con la realidad tangible. Convierte así la poesía en un objeto estético, en la que la imaginación es omnímoda, tan omnímoda que no se preocupa por establecer

referentes: se basta a sí misma. En esta poesía tiene sus peligros evidentes, a los cuales no está ajeno Roca. Sin embargo, en sus mejores momentos consigue dar muestra de una habilidad que le ha permitido construir un mundo verbal con coherencia y responsabilidad.

Darío Jaramillo Agudelo (1947) tituló su primer libro *Historias* (1974), y lo dividió en tres partes: «Rincón poético», «Biografías imaginarias» y, finalmente, «Historias». En él interesa destacar la segunda parte, en la que se advierten las principales líneas de la estética de Jaramillo, una de las más interesantes de los poetas de su generación, a pesar de lo breve, hasta el momento, de su obra. En Jaramillo, el lenguaje sugiere más que significa y su empeño está en proponer sensaciones más que imágenes: dentro de este grupo de escritores es el único que está consciente de que la imagen debe estar al servicio de la poesía y no en forma contraria. Su arte consiste en valerse de recursos lingüísticos que corresponden a retóricas diferentes —un lugar común, una frase hecha, un verso ajeno, un aire de bolero—, y ensamblarlos en forma tal que no se descienda al ámbito del habla cotidiana. Esta ambigüedad entre lo ya dicho y el sentido decididamente poético que le confiere Jaramillo al insertarlo en el poema propicia una suma de aperturas que permiten más de un nivel de lectura.

En las «Biografías imaginarias» asume el riesgo de revelarse a través del diálogo con otros: Blaise Cendrars, Seymour, Marcel Schwob, Graham Green. A través de ellos, de sus fracasos, de sus perplejidades, cuenta su propia historia. Cendrars es la huida, la negación constante de sí mismo: el desprecio: «Buscabas un país lejano, / un lugar tan remoto como tú mismo: / se trataba en el fondo de anular el pasado, / de exprimirlo de culpa.» La culpa es un tema obsesivo en Jaramillo: son las huellas de una educación pequeñoburguesa con la cual ha debido enfrentar una realidad truncada, que nada tiene que ver con las enseñanzas de la utopía cristiana. Se trata entonces de plegarse o de huir, y en ambos casos la mala conciencia, la culpa, el desprecio de sí mismo anulan toda posibilidad de salvación.

Por eso se sabe desde un comienzo que la búsqueda de Cendrars es inútil: («¿Fue tarde cuando descubriste que no hay / llaves del reino, que tal vez ni siquiera existe un reino?»); sin embargo, ese terror de encontrarse a sí mismo otorga un sentido final a la vida: es la pasión de haberse aniquilado en la duda, de no haber cedido finalmente, de no haber claudicado: «Pero estuviste más vivo que todos más / equivocado que todos fuiste el más bello / el más hermoso.» A través de Marcel Schwob explora más extensamente este tema: Schwob es la lucha contra el recuerdo, contra la nostalgia como vivencias que corrompen en el sentido de que le ponen siempre ante los ojos, ese mundo plano y pueril construido con

base en buenas intenciones y mejores propósitos; por eso, si lograra borrar el pasado eliminaría «el insecto de la culpa». Graham Green es la pugna entre su propia debilidad: «El terror es una peste / y tú nunca te libraste / de ese nudo en la garganta», y la vivencia religiosa inculcada a la fuerza y que ya no sirve para nada: «No es suficiente / con la fría pisada de la voz sobre el pasado, / ni con vomitar el gusano de la fe.» Y otra vez el dilema de plegarse o huir: «Ten presente que tuviste que escoger / entre la mentira y el asco.» Finalmente, Seymour es el escapismo, el más digno que puede elegir: la invención de un tiempo interno atado a un ritmo personal: «hay tres segundos que están transcurriendo / hace siglos», ritmo que hace posible «que las cosas importantes de este mundo» puedan llegar «a realizarse hermosamente»; pero Seymour ha de chocarse fatalmente con la realidad, la voz humana, que «hace lo que puede por profanarlo todo en la tierra». En estos diálogos, que realmente son monólogos, el poema está inscrito en un entorno dado por otros textos, lo que propicia el fragmentarismo, el fraseo discontinuo y el tono lúdico del verso y se desenvuelven con una intensidad severa, en un tono ácido y sin concesiones retóricas de ninguna especie. Posteriormente publica un segundo libro, titulado *Tratado de retórica, o de la necesidad de la poesía* (1978). Aquí, como el título mismo lo indica, elabora a partir de la poesía misma una teoría del arte poético; se trata, pues, simultáneamente, de una obra poética y de una obra crítica, crítica en el sentido de que es una reflexión sobre el acto de crear a partir de la creación misma. Aquí son elementos importantes el humor y el sarcasmo como medios transgresores de los estereotipos y esquemas que acartonan nuestro idioma. Porque la acidez crítica de Jaramillo comienza por él mismo y por su oficio: «La poesía: este consuelo de bobos sin amor y esperanza / borrachos por el ruido del verbo, aturcidos por cosas / que significan otras cosas». La poesía es, paradójicamente, «una forma callada». Porque Jaramillo sabe de antemano que es algo inútil, pues la palabra trata de fijar una realidad que es inefable, y esa realidad es justamente la poesía: una hermosa contradicción que constituye el gran desafío del poeta. Estos poemas sobre el arte poético son a la vez una parodia, un planteamiento crítico y una obra autónoma. De este libro hay que destacar también dos poemas memorables: «Razones del ausente» y «Penúltima biografía imaginaria», donde el humor y el juego desaparecen para abrir paso a una escritura obsesiva de sus propios terrores y fracasos, de sus iluminaciones y precarias dichas; esta es una poesía escéptica y amarga en la que abandona el tono coloquial para adquirir distancia entre él mismo y lo que nombra.

Juan Gustavo Cobo (1948) ha publicado tres libros y medio. Me explico: los tres libros son: *Consejos para sobrevivir* (1974), *Casa de citas*

(1980) y *Salón de té* (1979), el cual recoge 14 poemas del primer libro e incluye 15 inéditos; un año después, Monte Avila, de Caracas, reeditó *Salón de té*, al que sólo se agregaron tres poemas nuevos, con un título diferente: *Ofrenda en el altar del bolero*. En la poesía de Cobo se dan tres obsesiones temáticas: sus conflictos de adolescente, la crítica a la sociedad bogotana y la mujer; además están lo que él mismo llama «Homenaje y profanaciones», que son poemas a escritores, los cuales le sirven como pretexto para tratar también los temas que le preocupan. El debate adolescente entre una máscara social que quiere imponérsele y el descubrimiento de una zona de la conciencia que se manifiesta en pasiones reprimidas, frustraciones, el asco hacia una realidad envilecida y degradada, es vivido por Cobo intensamente: «Nadie ha tenido la adolescencia deseada. / Animales jóvenes midiendo sus fuerzas, / ensayando astucias que los representen / el mundo, a pesar suyo, seguía allí.» Finalmente, las certidumbres se desmoronan y los clisés se convierten en algo siniestro; el destino de todo adolescente es claudicar, ceder a la culpa, al fracaso, lo que en el lenguaje de la moral burguesa equivale a madurar. Y tener conciencia de ello no basta para salvarse: «no se trata de hallar, sino de perderse», ha explicado con elocuencia Cobo. Y de la misma manera, el escepticismo puede ser una excelente coartada para el conformismo, una fórmula más que el adolescente con el tiempo hará suya: «Niño decente al que escarnecen e injurian / y rompe así, su cordón umbilical, / me desdobló entre el fervor exaltado / y los días planos que, inmóviles, nos aguardan. / Los varios que fui conviven por fin en paz; / acompañame ahora, a través de la cuerda floja / sabiendo que mi oficio es permanecer.» La poesía, para Cobo, no salva a nadie y menos al poeta; ésta no es sino la manifestación visible del proceso de descomposición de la conciencia que se debate entre la culpa, la cobardía y el remordimiento. Cobo, como lo hace también Darío Jaramillo, alude de frente a un problema de mala conciencia que afecta a todos los de su generación, pero que sólo ellos encarnan con sinceridad: buenos burgueses vergonzantes, rechazan una realidad que les repugna, pero con la que finalmente conviven y comulgan. Si García Maffla, Quessep, Restrepo y Roca manifiestan su rechazo de esa realidad, ninguno de ellos es capaz, como lo son Cobo y Jaramillo, de asumir las consecuencias de su propia claudicación, es decir, de su complicidad con ella. Cobo le hace frente y con una sinceridad tal que llega a advertir: «Hay que llamar las cosas por su nombre / y referirse a esa traición que es el poema, / aplazamiento donde buscamos diluir / el profundo desprecio por quien escribe.» Su escritura es nerviosa, aunque denota una gran preocupación por la técnica formal y con frecuencia cae en imágenes grandilocuentes en su afán de decir mucho en la apretada

síntesis del poema; pero, como lo ha anotado Hernando Valencia Goelkel, tiene una habilidad notable para organizar el poema, con lo que logra sobre todo mucha eficacia expresiva. De tono muy distinto es la poesía en la que intenta hacer la crítica de la sociedad bogotana: aquí cabe el humor, pero no como una forma de cuestionamiento o de rechazo, sino como el recurso para cometer irreverencias, con lo que, para determinadas clases sociales, es sagrado; la historia nacional, se sabe, admite muchas lecturas y la caricatura es una de ellas. Como se debate entre dos sentimientos: el pesimismo frente a la marginalidad de esta Colombia de fines del siglo xx: aquí-no-pasa-nada, y una amorosa aceptación de esa rutina, de esa marginalidad como lo más hondamente propio del ser colombiano. En este tipo de poemas utiliza una estructura narrativa, entremezcla textos de diferentes niveles lingüísticos para lograr efectos con base en la yuxtaposición de tiempos y lenguajes disímiles.

Otra parte importante de la poesía de Cobo son sus poemas de amor. Aquí el lenguaje cambia: se vuelve metafórico y rico en imágenes, de mayor contenido formal; el humor y la acritud desaparecen para abrir espacio a la ternura y a la nostalgia. Entabla un diálogo con la mujer, a través de la cual intenta dar coherencia a ese mundo fragmentado y precario en el que subsiste. Pero la búsqueda termina siempre en el desencuentro y el deseo se diluye en instantes aislados, de los que sólo queda para su desdicha la imagen de la felicidad entrevista: «Escupiré cien veces / sobre lo excesivamente feliz que me hiciste.» Hay en estos poemas una sensualidad latente, pero el afán de encontrar un mito personal a través del amor los hace con frecuencia sentenciosos y deliberantes.

Me interesa, finalmente, destacar la obra de Jaime Manrique Ardila (1949), a pesar de que no haya publicado hasta el momento sino un libro, pero cuya calidad impide que se le pase por alto. Manrique Ardila obtuvo en 1975 el primer premio en el II Concurso Nacional de Poesía «Eduardo Cote Lamus» por su libro *Los adoradores de la luna* (1976). La poesía de Manrique se desarrolla dentro de un clima cultural muy diferente al nuestro: el clima de la cultura norteamericana. Y digo «clima» en forma deliberada: no es que su poesía esté influida por la poesía norteamericana, es poesía norteamericana escrita en español. Esto, que a primera vista puede parecer un juicio negativo, no lo es. Muy por el contrario, en sus manos el lenguaje poético adquiere una frescura y una originalidad inusuales entre nosotros y su escritura; a mi juicio, es una de las más interesantes de la poesía colombiana de los últimos años. Porque Manrique aporta una nueva visión para trabajar la imagen poética, un marco retórico, una organización sintáctica y un código de referencias absolutamente novedosas. Sus poemas tienen ese tono confesional que introdujo en la

poesía norteamericana Robert Lowell, y que tanta influencia tuvo entre los poetas suicidas John Berryman, Sylvia Plath y Anne Sexton, de los cuales Manrique ha hecho espléndidas traducciones al castellano. El tema predominante en *Los adoradores de la luna* es el amor, a través del cual Manrique habla de sus terrores personales, de su soledad. Porque Manrique ve el mundo con los ojos del amor, pero su amor tiene un rostro amargo, dolorido, delirante, así también la realidad que lo rodea: «El amor también es un lobo, / es un arder en un bosque oscuro, / es una noche peligrosa con promesas de estrellas.» Es una poesía de carácter visceral cuyo centro de referencia es un inmenso corazón que sufre y se atormenta; los poemas son monólogos en primera persona, a los cuales da el ritmo verbal de una obsesión mental o diálogos con la persona amada, cuya ausencia le sirve para poner en evidencia su soledad esencial. Su lenguaje es muy gráfico y las imágenes que utiliza muy efectistas: «Yo estoy aquí como las cucarachas / nervioso e incierto. / Yo estoy aquí como las avispas / soplando como un abanico agudo, / alimentándome en las noches del perfume / de los jazmines. / Yo estoy aquí como las arañas, somnoliento, esperando la mosca / que se enrede en mi lecho.» Tal vez el interés que suscita la poesía de Manrique y su originalidad están en esa habilidad para librarse a asociaciones que parten de una lógica diferente a la usual en nuestra imaginería poética: la lógica de Manrique es casi infantil, y de ahí la frescura de su lenguaje: «El cielo es un mar color vino tinto / con un ojo brillante y pequeño.» Y la forma como exterioriza su angustia participa también del estupor infantil del niño que descubre a medianoche su soledad en una habitación poblada de brujas y demonios malignos. Su lenguaje a veces desmañado y aun «incorrecto» no enturbia su expresión poética, sino, por el contrario, le agrega más fuerza, porque da la sensación de que se elabora a la vista del lector y hace así evidente la certeza de que el lenguaje es un instrumento al que es posible agredir para obligarlo a decir lo que el escritor desea, más allá de las convenciones retóricas pactadas.

La limitación de espacio impide que me extienda en la obra de otros poetas. Pero este panorama quedaría incompleto si no se hace siquiera mención de ellos.

Harold Alvarado Tenorio (1945) ha publicado *Pensamientos de un hombre llegado el invierno* (1972), *Poemas* (1973), *En el valle del mundo* (1977), *Cinco poemas* (1979) y *Recuerda cuerpo* (1981). Alvarado Tenorio centra su temática en el deseo, en la sensualidad y la atracción de los cuerpos; se trata de un deseo gozoso sin consideraciones pseudometafísicas: la euforia de la carne y la nostalgia del goce. Trata también temas y personajes históricos y mitológicos: es la suya una palabra que se regodea

en nombrar, en enumerar circunstancias, fechas, cuerpos, texturas: Alvarado o la sensualidad de la palabra.

Nelson Osorio Marín (1941) ha publicado *Cada hombre es un camino* (1963), *Algo rompe la mentira* (1963) y *Al pie de las letras* (1976). Muy cercano a la sensibilidad de los nadaístas, Osorio incorpora a su poesía los elementos de los *mass-media*: el texto de periódico, letras de tangos y boleros, los mitos del cine y utiliza un lenguaje prosaico. Hace poesía de tema político y canciones al estilo de las que se conocen como canción protesta. Los mitos adolescentes de una clase media baja que se nutre en las fuentes de la cultura de masas como única alternativa de recreación, sus personajes, su lenguaje, son los temas de la poesía de Osorio, la cual tiene el valor de recrear un mundo netamente colombiano y de crear para él una épica que lo representa.

Alvaro Rodríguez (1948) ha publicado *Recordándole a Carrol* (1981). Su poesía está muy influida por la poesía norteamericana, y los temas de sus poemas tratan con frecuencia aspectos de la cultura norteamericana. Como el título mismo de su libro, la poesía de Rodríguez es literaria y, de hecho, abunda en referencias culturales; se advierte un propósito de elaborar mucho el verso y de construir un lenguaje denso, que nunca cae, sin embargo, en retoricismos fáciles o en una pedantería libresca.

José Manuel Arango (1937) ha publicado dos libros: *Este lugar de la noche* (1973) y *Signos* (1978). Escribe una poesía rigurosa y elaborada, que centra su temática en el erotismo. Poemas cortos, que recogen, de un lado, un enorme acervo cultural, y de otro, una sensibilidad que se expresa en monólogos y en alusiones herméticas.

Desde su primer libro, *Con los que viajo sueño* (1979), Víctor Gaviria (1955) escribe una poesía versicular, enumerativa y algo dispersa. La misma tendencia muestra en su segundo libro, *La luna y la ducha fría* (1980), que contiene un solo poema largo, que a veces se le sale de control; centra su temática en una nostalgia de su adolescencia, y su técnica, en los procedimientos de montaje y de descripción de la cinematografía.

Rubén Vélez (1953) publicó en 1980 su libro *Turismo irregular*, una memoria de viajes por Europa en un tono sarcástico y despersonalizado, tono que se repite, igualmente, en su segundo libro, *La gente es un caso* (1981), donde la paradoja, unida a una aguda visión, le sirven de instrumento formal para desmenuzar las farsas de la vida diaria en una ciudad como Medellín.

Es interesante evaluar qué pasa entre los jóvenes que han comenzado a publicar sus primeros versos en la década de los años ochenta. Tales jóvenes, como siempre, son muy numerosos y buscan salidas para su trabajo en hojas volantes, revistas que no pasan de un número, libros mi-

meografiados y folletos estudiantiles. Son personas que están entre los dieciocho y los veintiocho años, y aunque no cuentan todavía con libros publicados, la presencia de sus inquietudes y de sus tonos poéticos son perceptibles ya en el ambiente. Resulta aventurado dar nombres, y creo que interesa más saber cuáles son, en términos generales, esas inquietudes y esos tonos poéticos predominantes.

Leyendo acá y allá, y a través de mis personales incursiones como jurado de concursos de poesía, se advierte un fenómeno curioso, el cual formulo tentativamente así: estos jóvenes de los años ochenta realizan un regreso al nadaísmo, se identifican con sus propuestas literarias, en algunos casos las defienden y por lo general las practican. No se trata de una reacción frente a la actitud de los poetas analizados atrás, a su poesía un tanto literaria, a su tono mesurado y a su cultura académica. Se trata de la asimilación de una serie de tentativas que no fueron en su momento desarrolladas, las cuales, sin embargo, tuvieron gran impacto en el ejercicio literario y que ofrecen hoy un sinnúmero de posibilidades interesantes. En síntesis, las características principales de este neo-nadaísmo serían: interés por lo experimental, afán de originalidad, surrealismo, voluntad de juego, antirretoricismo, rebeldía hacia lo considerado como tradicional, humor, desdén por los recursos formales convencionales, entre las principales. Los nuevos nadaístas están recogiendo, de la manera más natural, aquellas propuestas con las cuales los propios nadaístas pretendieron escandalizar más que trabajar en serio. Y, en este sentido, resultará muy interesante ver cómo una serie de replanteamientos estéticos, tan necesarios para nuestra poesía, son desarrollados con coherencia y asimilados con intención literaria. Tal vez el gran momento del nadaísmo esté por llegar. Y si ello ocurre, constituirá sin duda un capítulo muy importante de la poesía colombiana.