

Sin título, dibujo a lápiz sobre papel, Fidolo A. González Camargo (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).



Dibujo de Luis Eduardo Vieco - publicado en la revista Claridad, núm. 27, Medellín, 1930.

Tríptico

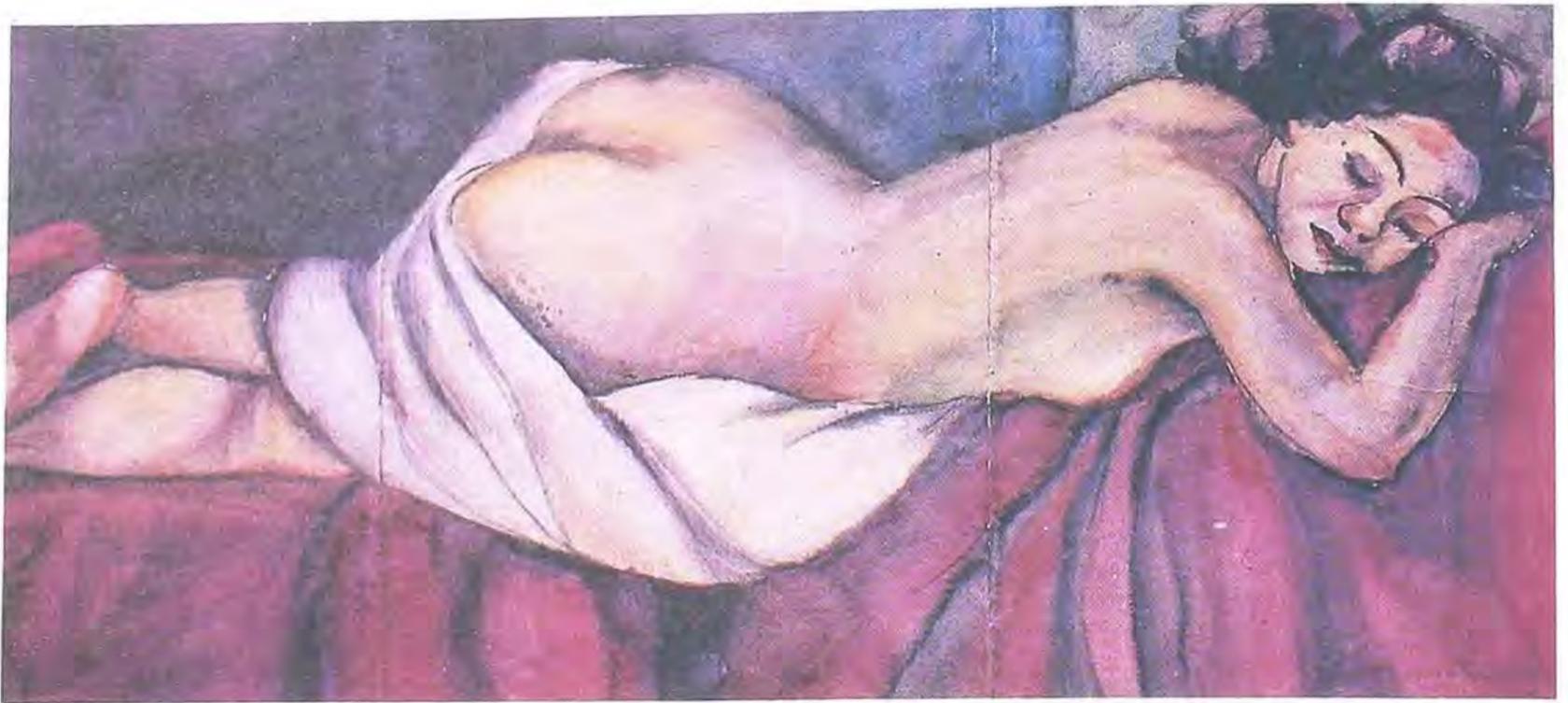
MARIO JURSIICH DURÁN Y RYMEL EDUARDO SERRANO

INSTRUCCIONES PARA LEER POESÍA EROTICA

SUPONGAMOS QUE LA POESÍA COLOMBIANA empieza con Hernando Domínguez Camargo. Supongamos, también, que sus poemas inauguran la poesía lírica y erótica en Colombia. Aceptemos, por comodidad lingüística o por una petición de principio, que no desconocemos el significado de "Colombia", de "poesía lírica" y tampoco de "erotismo". Comencemos una historia.

En el siglo XVII aparecen las primeras manifestaciones de erotismo literario en el país: el *Poema heroico* de Domínguez Camargo y "Los afectos espirituales" de la madre Castillo. La "Carta laudatoria" de Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla, "El aborto" de José María Frutos Rodríguez, los envíos galantes de Francisco Vélez Ladrón de Guevara, las *Poesías eróticas* de Juan Francisco Ortiz, *Amor y matrimonio* de Rafael Pombo, los "Nocturnos" de José Asunción Silva, *Cathay* de Guillermo Valencia, el vitalismo de Barba, *Tierra de promisión* de José Eustasio Rivera, la galería femenina de Eduardo Castillo, el modernismo erótico de Miguel Rasch-Isla, el diván oculto de León de Greiff, el naturalismo de Eduardo Carranza y Arturo Camacho Ramírez, la sexualidad onírica de Aurelio Arturo, el culto uranista de Bernardo Arias Trujillo, el erotismo sonámbulo de Charry Lara, *Amantes* de Jorge Gaitán Durán, el "Tríptico cereteano" de Raúl Gómez Jattin y los *Poemas de amor* de Darío Jaramillo Agudelo son, entre varios más, los autores y las obras que desde entonces conforman una corriente continua —aunque a veces poco visible— de poesía erótica desde la Nueva Granada hasta el final del siglo XX.

Por desgracia, no es posible decir lo mismo de la crítica. Desde el siglo XVII son raras las obras cuya preocupación fundamental ha sido, específicamente, el eros en la poesía o, si se quiere, en la literatura como conjunto. No forzosamente deberíamos ver en ello una carencia; se conocen antologías coloniales de poemas amorosos y una cantidad no menor de "guías" y tratados sobre el arte de la seducción, la correspondencia y el lenguaje de las flores. Todo ello conforma el subsuelo del universo afectivo y sentimental de una época, pero no coincide, o roza marginalmente, con la idea moderna de crítica literaria. Hecha esta salvedad, podemos decir que sólo hasta el siglo XX surgen obras cuyo tema específico es el erotismo. *Los poetas del amor y de la mujer* (1936), de Gustavo Otero Muñoz, puede reclamar para sí el dudoso título de ser la primera recopilación de poemas eróticos en Colombia. Le seguirán, con años de distancia, el *Sentimentario* (1986), de Darío Jaramillo Agudelo, *El espíritu erótico* (1990), de Fernando Guinard, Alvaro Chaves y Jotamario Arbeláez, *Los poemas del amor y el desamor* (1992), de Juan Manuel Roca, y unos pocos artículos que dan cuenta del fenómeno.



La amiga, acuarela de Débora Arango, Medellín, 1939.

Estos libros ¹ —y los ensayos dispersos, no reunidos en volumen— se caracterizan a grandes rasgos porque eluden las cuatro dificultades (podrían ser más) que suscita una historia del erotismo en la poesía.

Primero: ¿qué significa el vocablo erotismo? ¿Con qué lo asociamos? ¿Ante qué lo definimos? En Colombia la crítica ha escogido tres métodos para responder a esa pregunta. El más común de todos, la descontextualización, se distingue por definir el significado de la palabra "eros" con independencia de las circunstancias históricas. El procedimiento es cómodo, pero insostenible. En primera instancia, porque determina qué *es* y qué *no es* "erótico" a través del tema. Lo que llamaríamos instrumento de verificación se reduce a que en la obra aparezcan palabras relacionadas con la noción de erotismo, referencias galantes, símbolos culturales del Amor y alusiones al sexo o a las zonas erógenas del cuerpo. Lo que debería ser el producto de una relación y un diálogo entre muchos elementos, se transforma en la presencia (o ausencia) de unos pocos. En segundo lugar, el método introduce, tal vez por descuido, la noción de "progreso" en la literatura. Un poeta resulta más o menos "transgresor" y por lo tanto más valioso desde el punto de vista literario *si* en su obra la sexualidad ocupa un puesto privilegiado. No es extraño, entonces, que la ausencia del tema se juzge como autocensura o como la manifestación de una sociedad moralista y represora ². Finalmente, el método es insostenible porque no permite explicar absolutamente nada. En efecto, en un ejemplo como el anterior, ¿qué nos permitiría comprender en qué consiste el erotismo de un poeta?, ¿en qué se diferencia del que practican sus contemporáneos? y ¿en qué difiere de los paradigmas sociales, psicológicos y literarios del momento? La respuesta es ineludible: un punto de vista histórico. Incluso preguntas laterales —¿por qué determinados autores nos parecen ingenuos, cuando antes nos parecían atrevidos? y ¿qué nos garantiza que nuestros modelos no se consideren, a la vuelta de diez años, como nosotros consideramos a los poetas eróticos del siglo XIX?— sólo pueden responderse acudiendo al punto de vista y a la diferenciación histórica.

El segundo método es la oposición binaria. Lo utiliza Jorge Zalamea cuando afirma que las épocas se dividen en "masculinas" y "femeninas". Épocas de signo femenino serían "aquellas en que el espíritu de caballería reemplazó al de

¹ Dario Jaramillo es, entre los mencionados, el único autor que reconoce expresamente el carácter fungible de la noción de erotismo, la pasión amorosa y la función social de la poesía. Cfr. el prólogo a *Sentimentario*, Bogotá, Oveja Negra, 1986.

² Es el caso, por ejemplo, de Rafael del Castillo en sus "Viñetas alrededor de la mujer en la poesía colombiana", *Magazin Dominical de El Espectador*, núm. 519, abril 4 de 1993.

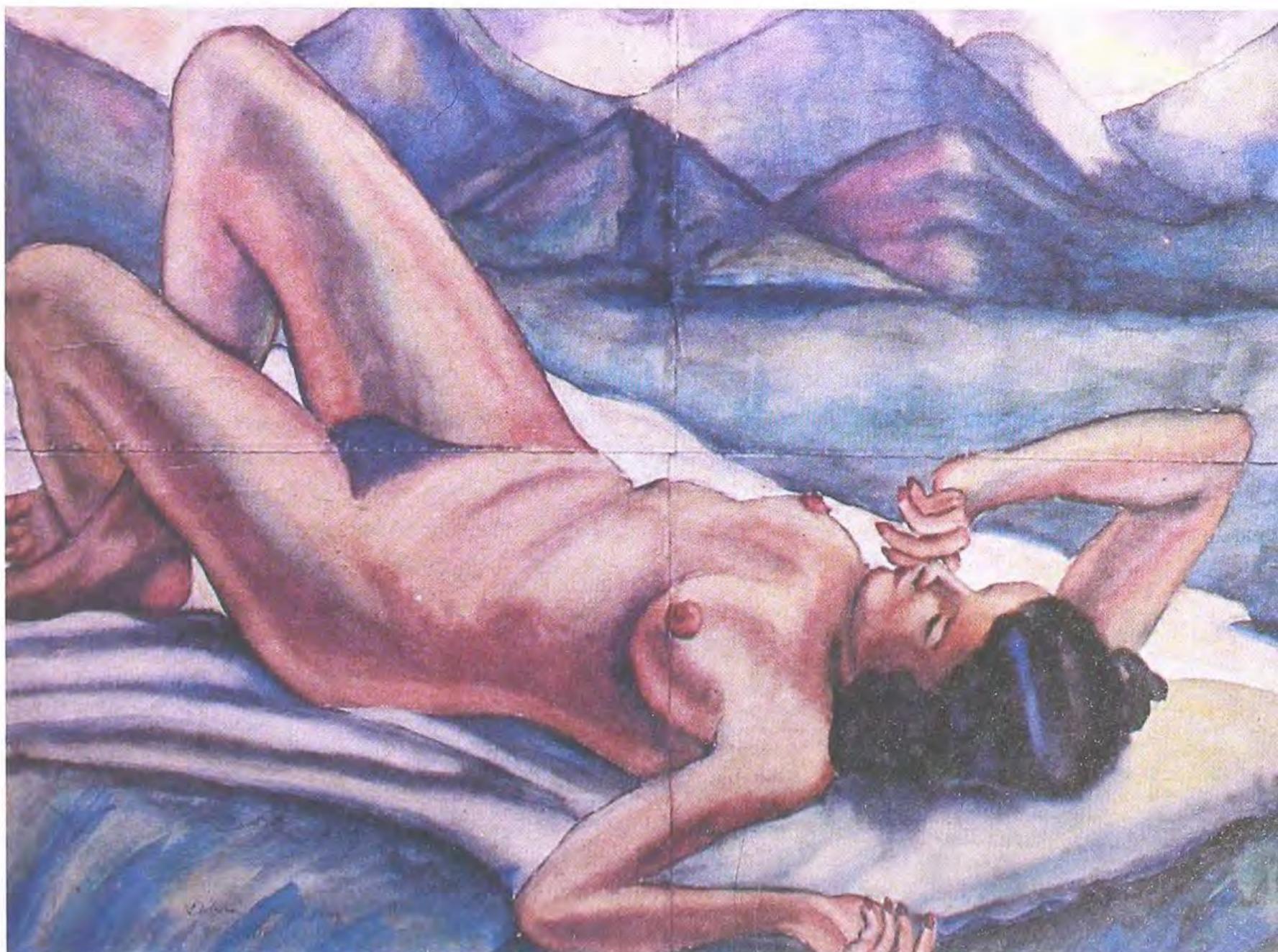
cruzada, o en que el neoplatonismo desplazó al neopaganismo de los renacentistas, o en que el *esprit de finesse* y la mezcla peligrosa de ternura y libertinaje trataron de embaucar a los racionalistas de los siglos XVII y XVIII, o en que el cáncer romántico decimonónico devoró las células más vivas logradas en los difíciles partos de 1789, 1848 y 1871" ³. Esta concepción de la historia fue acuñada por Zalamea en unas conferencias que dictó en la Universidad del Valle en 1969; podemos pensar que la meditó con premura, atendiendo muy poco a las consecuencias metodológicas del postulado. Habría que subrayar consecuencias. Y es que, tal vez sin percatarse, Zalamea estaba trasponiendo la oposición clásico-barroco de Heinrich Wölflin a la historia de la literatura y, más específicamente, al erotismo literario. La distinción puede ser de gran ayuda y en determinados aspectos ilumina, pero en la misma proporción en que enceguece. Para comenzar, suscita problemas relacionados con la misma concepción de la historia. ¿Qué entendemos y sobre todo qué valores le damos a los conceptos "masculino" y "femenino"? ¿con base en qué podemos calificar de "masculino" a un período histórico?, ¿significa eso que los períodos femeninos son decadentes?, ¿significa también que son idealistas, mientras que los masculinos serían realistas? ⁴. Así, la distinción, que en un principio parece manejable, se transforma, al apoyarse en presupuestos difícilmente sostenibles, en una polarización que entorpece el entendimiento del problema.

El ya citado Otero Muñoz ejemplifica el tercer método: la sucesividad. A grandes rasgos éste consiste en importar de la biología un término aplicado originalmente

³ Jorge Zalamea, *Erótica y poética del siglo XX*, Cali, Universidad del Valle, 1992, pág. 19.

⁴ Esa, por lo menos, parece ser la opinión de Zalamea cuando dice: "Toda la tramoya, todos los decorados, toda la utilería del romanticismo erótico preparados y refinados durante aquellas épocas de signo femenino a que antes hice referencia, se derrumban..." con la publicación de *La canción de J. Alfred Prufrock*. "La hazaña realizada por Eliot fue la de restituir la pareja humana a su escenario real". Jorge Zalamea, *op. cit.*, pág. 21.

Montañas, acuarela de Débora Arango, Medellín, 1940.



a la aparición de especies vegetales y desarrollarlo en la historia de la literatura: en el prólogo a *Los poemas del amor y la mujer*, muy útil por lo demás, Otero Muñoz afirma que "Conquistada la independencia, los poetas pudieron pensar ya en sí mismos e interesarse con sus dolores o con sus dichas personales. Escucháronse desde entonces en todas nuestras selvas cantos al amor, a la naturaleza, a cuanto mueve noblemente al corazón"⁵.

Las dificultades que lo anterior plantea son evidentes: resulta inadmisiblemente separar la literatura colonial de la producida después de la Independencia, máxime si queremos obtener una idea orgánica de ciertos desarrollos. En este caso, la separación se explica porque cuando Otero Muñoz escribe el pasado colonial era difícilmente comprendido en la historiografía americana. Así, luego de descalificar a todos los autores de los siglos XVII y XVIII, concluye diciendo que "Cuando nuestros pueblos exigieron el reconocimiento de sus derechos desplazados; cuando comenzaron a caer y quebrantarse los grillos, brotó por primera vez la inspiración poética, cuyo germen había puesto Dios en el espíritu de la raza y en el esplendor de la naturaleza americana"⁶. En cierto modo, el esquema de Otero Muñoz es una curiosa interpretación del positivismo del siglo XIX: el primer estadio del arte serían los cantos épicos pues corresponden a la celebración de los héroes y la fundación de la nacionalidad. En seguida, como segundo estadio, vendrían el establecimiento de las ciudades y el sojuzgamiento de la naturaleza (*Silva a la agricultura de la zona tórrida*) y por último haría su aparición el ego de cada poeta. Si el modelo como construcción teórica no carece de lógica y es sugestivo, en la práctica adolece de todas las imperfecciones y correctivos que le introduce la historia.

Contra estas tres formas de lectura conviene enfatizar que lo erótico es el resultado de una convención y por lo tanto un término cuyo significado es inestable. Al hablar de erotismo no podemos ni sistematizar su uso ni imponerle un significado coherente, pues el concepto no sólo ha sido combatido, sino que también es contradictorio e internamente conflictivo. De todos modos, para bien o para mal, no podemos dejar de utilizarlo. Debe entenderse, no obstante, que cada vez que se usa estamos en la obligación de redefinir su significado, sus contradicciones internas y exponer sus inconsistencias representacionales y sus dilemas. Lo erótico no es algo que podamos definir de una vez y luego utilizar indiscriminadamente. El concepto, si surge, debe aparecer al final de la discusión, no al principio. (Esta advertencia debería precavernos contra la boga, muy difundida en la actualidad, de conceder valor de ruptura a todo poeta que utilice temas de carácter erótico). En síntesis, una historia responsable del tema debería partir de una triple consideración: qué se entiende por erotismo, cuál es su función en la sociedad y cuál en la obra literaria. Esta matización no sólo es la única forma de impedir todas las vaguedades que circulan al respecto, sino también de dilucidar en qué consiste la transgresión —literaria, social, lingüística— de un poema erótico.

Valga como ejemplo el famoso caso de la enigmática Edda⁷. Hacia 1855 empezaron a verse, primero en revistas de Colombia y después en casi toda Hispanoamérica, los versos de una mujer desconocida, cuyo tímido nombre no dejaba sospechar la audacia de su poesía. Edda escribía versos como "Cuando roza tu brazo mi vestido,/ cuando siento tu mano... ¡yo no sé!/ Lívida salto atrás cual león herido/ y tambalea trémulo mi pie". Leídos con nuestra perspectiva, resultan no sólo sentimentales sino exageradamente castos. Sin embargo, en su

⁵ Gustavo Otero Muñoz, *Los poetas del amor y de la mujer*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional/Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936, pag. 8.

⁶ *Ibid*, pag. 7.

⁷ Edda fue uno de los muchos pseudónimos de Rafael Pombo.

momento se consideraron como auténticas flores del mal. ¿Qué veían los lectores del siglo XIX en esos poemas que les parecía tan provocador? Caricias, y sobre todo caricias femeninas. En la organización mental decimonónica ese tema, la demanda erótica de las mujeres, constituía un tabú; las mujeres no sólo carecían de cuerpo sino que tampoco *deseaban*. En este sentido, al aventurarse más allá de los límites trazados por la moral y la devoción religiosa, Edda establecía una ruptura con el paradigma social (que censuraba el tema) y con el paradigma literario (que no se atrevía a expresarlo).

El segundo problema es arqueológico. Falta investigar en numerosas fuentes no para descubrir poemas o autores inéditos —lo cual carecería de sentido—, sino para recopilar toda la bibliografía sobre el tema. Eso permitiría, además de enmendar atribuciones falsas⁸, establecer la compleja red de prohibiciones, libertades y códigos ante la que se define el erotismo en la poesía colombiana. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que esa lectura se denomina arqueológica por dos razones: porque explora en un terreno desconocido y porque articula los materiales en función de su valor en el conjunto y no en función de su valor intrínseco. Un poema como "El aborto"⁹ de José María Frutos Rodríguez cobra sentido si consignamos que fue redactado al finalizar el siglo XVIII, cuando el tema era virtualmente desconocido en las literaturas colombiana e hispanoamericana. No importa que su valor poético sea mínimo; no importa que resulte una traducción más o menos afortunada de dos modelos europeos; lo decisivo, en este caso, es que la singularidad del tema lo convierte en un pequeño monumento de nuestra lírica.

Tercer punto: la poesía femenina. Desde por lo menos quince años atrás Colombia en particular y América Latina en general han presenciado la eclosión de un copioso grupo de autoras cuya mayor preocupación, si se juzga por la insistencia en un tema, es reivindicar el cuerpo y la sexualidad femeninos. Al menos en nuestro país, ese fenómeno debería juzgarse con una perspectiva sociológica y demográfica antes que literaria. En casi toda la poesía de mujeres se manifiesta una comunidad de vocabulario ("cuerpo", "orgasmo", "desnudo", "espejo", "abismo"), de metáforas (la pasión como una fiesta), de temática (brujas, pitonisas, bacantes, lo que pudiéramos llamar marginalidad femenina) e incluso lecturas (Alejandra Pizarnik), cuya proliferación impide un juicio individual. No constituye, por lo tanto, ninguna declaración de supremacía genérica decir que, con algunas excepciones —¿sor Josefa del Castillo, Emilia Pardo Umaña, María Mercedes Carranza?—, la poesía femenina debe investigarse con instrumentos sociológicos y no específicamente literarios. Con ello se establecerían nexos entre la escolaridad, el voto femenino, los códigos morales, las leyes públicas, los mitos y la higiene, de una parte, y la autopercepción femenina del cuerpo y su correspondiente expresión lingüística de otra.

Cuarto: homosexualidad, lesbianismo y violaciones al código. No sería honrado emprender una historia de la poesía erótica sin tener en cuenta las manifestaciones de uranismo y homosexualidad femenina o las transgresiones como el adulterio, el sadismo, el abandono y el rapto. Por el momento no se conocen poemas anteriores al siglo XX que expongan los desvíos sexuales en singular, es decir, a través de un emisor *gay* masculino o femenino —en el segundo caso, los que se conocen, como "A Lesbiana", de Juan Francisco Ortiz, son simples recreaciones de un tema muy conocido en la literatura—¹⁰. Para encontrar fuentes al respecto debe acudir a los archivos judiciales, a las filiaciones de curas, a

⁸ Isaias Peña y Darío Jaramillo le atribuyen a José Eustasio Rivera la autoría del poema "El beso de Safo". En realidad, se trata de un conocido soneto del escritor mexicano Efraim Rebolledo.

⁹ "¡Oh tú, infeliz, que sin nacer moriste,/Confusa unión del ser y de la nada,/Infausto aborto, prole mal formada,/Que del ser y no ser fuiste!//Tú, que de un crimen vida recibiste/Y de otro crimen muerte acelerada/De amor obra funesta y desdichada,/Y víctima de honor, infausta y triste //Deja el horror calmar que me intimida,/Basta a mi corazón compadecerte./Sin que oprimas mi pecho filicida //Dos tiranos juzgaron de tu suerte /Amor, contra el honor, te dio la vida./Honor, contra el amor, te dio la muerte" Citado por José Joaquín Borda en las *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, número 32, sin página.

¹⁰ Cfr. Santiago Londono, "Eros en la Nueva Granada", *Gaceta*, núm. 12, diciembre-febrero de 1991.



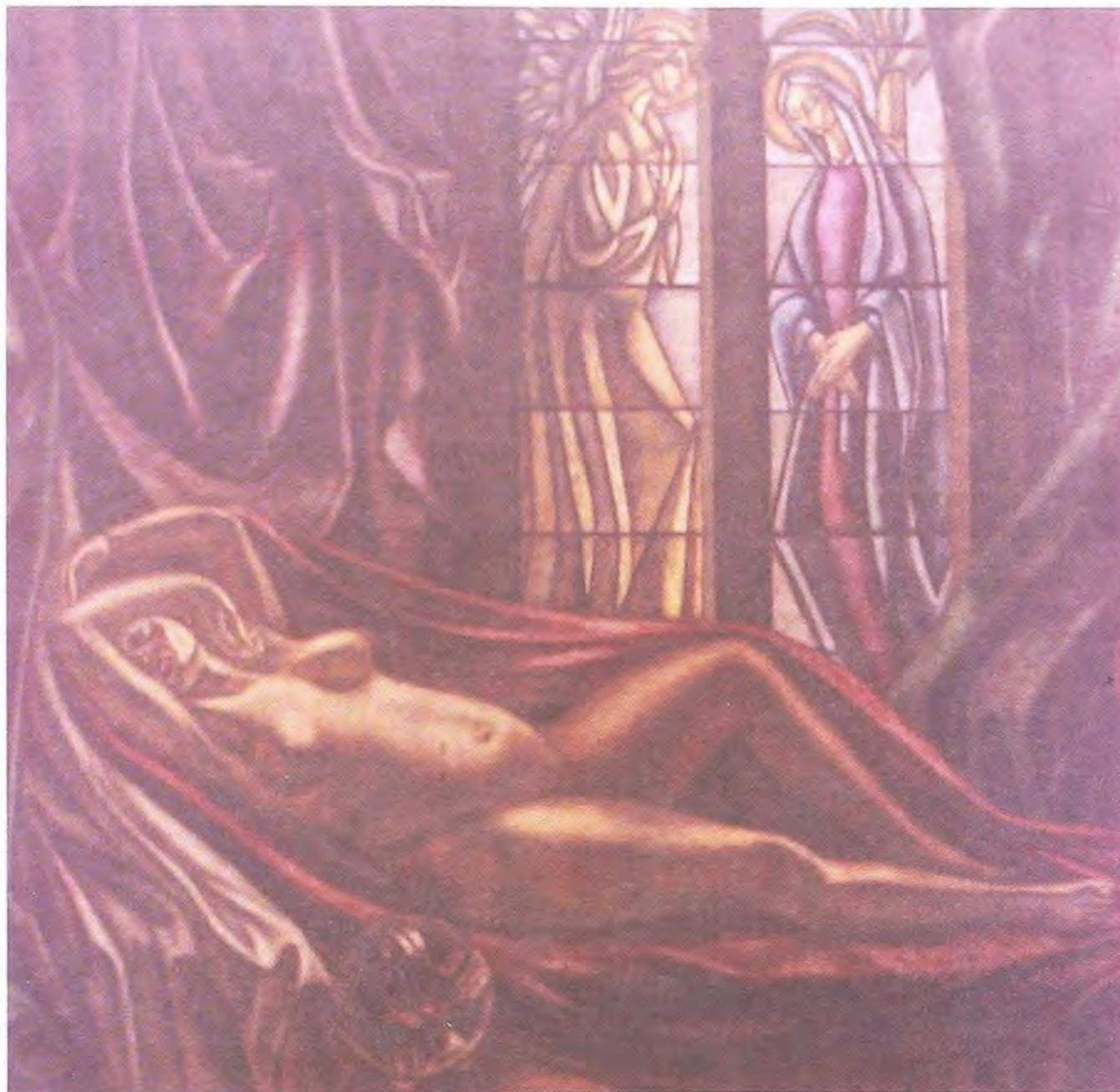
Kira, bailarina exótica que se presentó en el Teatro Bolívar y en el Teatro Guayaquil de Medellín en 1940, fotografía de Francisco Mejía (Centro de Memoria Visual, FAES).

los testamentos, etc. Sería difícil hallar en todo ese maremagnum documentos literarios alusivos al erotismo, pero no cabe duda que a partir de allí puede reconstruirse el contexto simbólico y material en que éste se inscribe.

Tampoco deberíamos desestimar la tradición oral. A través de ella nos ha llegado la leyenda de una cofradía homosexual en el modernismo. Se dice —pero habría que corroborarlo— que Víctor M. Londoño y Max Grillo fueron amantes; circulan versiones —que también deberíamos fundar con documentos— de la homosexualidad de Tomás Carrasquilla. Esta observación resulta crucial en la medida en que un poema no sólo es lo que dice sino también lo que lo rodea. Y, en casos como el de la poesía erótica, la reconstrucción del contexto nos otorga no una lectura más “correcta” del poema, pero sí una mayor definición de las condiciones primigenias de su emisión.

* * *

En las páginas que siguen intentamos ser fieles a lo dicho. Ante la ausencia de historias sociales que nos permitan reconstruir el contexto en que fueron escritas las obras y por lo tanto cotejar el discurso erótico de cada autor con el canon social y lingüístico, decidimos realizar una lectura puramente formal —es decir, interna— de tres poetas: Hernando Domínguez Camargo, Aurelio Arturo y Jorge Gaitán Durán. No se nos escapa que una lista como esa deja un vacío enorme en la Colonia y el modernismo, sobre todo en las figuras de Rafael Pombo y José Asunción Silva. Como respuesta sólo podemos aducir que, inicialmente, no pensamos hacer una historia literaria, sino ilustrar mediante unos ejemplos más



La Asunción, óleo de Carlos Correa. Obra ganadora del primer premio del Salón Nacional de Artistas Colombianos en 1942 (Museo de Antioquia).

o menos representativos la inestable noción de erotismo en la poesía colombiana. Aún así, cabe decir que esa lectura se organiza en torno a un eje bastante claro: la tensión, manifiesta en toda gran poesía erótica, entre el eros y el ágape, entre lo sagrado y lo profano. A menudo se ha dicho que el término erótico es internamente conflictivo porque expresa una realidad contradictoria; en él se dan cita, como lo atestigua la poesía mística, un reclamo de Venus y un reclamo de trascendencia. Convencidos de que la mejor poesía colombiana es tensión y sublimación, anhelo seráfico y goce carnal, hemos realizado una lectura que ilustra en lo posible la fecundidad de ese conflicto.

DOMINGUEZ CAMARGO: EL CUERPO Y LA PASION

El erotismo, que se refiere a la pasión amorosa, no necesariamente tiene por objeto a una criatura mortal. El amor entre dioses y humanos provocó en el mundo griego algunos de los más bellos poemas eróticos de la antigüedad. Calipso y Odiseo, Zeus y Leda, Apolo y Dafne, etc., constituyen variaciones sobre un mismo tema cuyo paradigma bien podría ser la historia de Venus (o Afrodita) y Adonis. Su trágico desenlace da pie a la maldición de la diosa del Amor, por medio de la cual se condena a los amantes a purgar su pasión con el infierno de la pérdida.

Es significativo que en la mitología grecorromana este tipo de romances se produzca por iniciativa de los dioses: es el amante divino quien seduce al humano. Lo inmortal se enamora de lo mortal, lo eterno de lo efímero; el espíritu desea al cuerpo. Y es que la esencia del erotismo es la comunión de lo espiritual y lo carnal. Zeus encarna en un toro, en lluvia áurea, para poder poseer a sus

amadas. El principio activo de la relación amorosa, la pasión o el deseo amoroso, alienta en los dioses; el pasivo, en los bellos mortales cuyos cuerpos atraen lo divino como un árbol al rayo que ha de aniquilarlo. La ruptura del orden moral cósmico, la transgresión de los límites que separan lo celestial de lo terreno, es resuelta —al ponerse en peligro el equilibrio del cosmos— con la destrucción o sacrificio del amado o con su metamorfosis en una planta o cualquier otro elemento natural. El desvarío de los dioses convierte a sus elegidos en víctimas. El contacto con ellos equivale más a una profanación que a una sacralización del cuerpo.

El mito amoroso por excelencia del erotismo pagano es, como se dijo, el de Venus y Adonis, tema de uno de los primeros poemas escritos por Hernando Domínguez Camargo, el "Romance a la muerte de Adonis". Pero no es la cosmovisión panteísta de la mitología helénica, obviamente, la que se manifiesta en el cura neogranadino. El arquetipo del amor divino es para Domínguez Camargo la pasión de Cristo, cuya crucifixión es uno de los temas más obsesivos de su poesía.

El *Poema heroico* a san Ignacio de Loyola es un intenso y prolongado canto a la santidad, es decir, el acto recíproco por parte del hombre mediante el cual se ofrece al dios que se ha sacrificado previamente por él. La divinidad ha seducido a su amado al brindarle su carne y su sangre, tentándolo con su propio sufrimiento. El erotismo de Domínguez Camargo se fundamenta en el dolor y no en el placer, en la entrega y no en la posesión. Al acto amoroso del dios que encarna para redimir al ser mortal y posibilitar su resurrección, la criatura seducida, el santo, responde con el martirio, la renuncia al cuerpo o su mortificación, en aras del ser espiritual.

Para el poeta santafereño el cuerpo se erotiza en la medida en que sufre y su deseo se sacia en el dolor. En el "Romance a la muerte de Adonis" el ardor pasional de Venus, que corre en busca del esquivo adolescente, se describe así:

*Al pequeño pie el coturno
le pone arañas prisiones,
blando muro a dura espina
que a tanta beldad se opone.*

*Fuentes le abrió de coral,
quizá previniendo entonces
que tanto fuego tuviese
por la sangre evacuaciones.*

*Hilos de rubí desata
para que su nieve borden,
con que en la tez de las rosas
lácteos purpureó candores.*

*Ramos de sangre en tal cielo
fueron cometas atroces
que le escribieron desastres
en tan sangrientos renglones.*

*Espoleóle a su desgracia
con la espina y arrojóse
desde el risco del amor
al zarzal de confusiones.*

*Trajinaria de distancias,
la vista escudriña el orbe,
ve un atleta con la muerte
luchando en rojas unciones.*

La Venus martirizada por las espinas que bordan sus blancos pies con puntadas sangrientas, se abalanza sobre el muchacho agónico. Es su agonía lo que inflama su pasión. Mancillada la belleza de Adonis por la muerte, la diosa ya no busca consumir el placer en su cuerpo, sino sufrir en él. Ya no desea saciarse, sino sacrificarse:

*Mira al cielo de su rostro,
que alumbran zarcos soles,
y halla que a eclipsarlos vino
la luna de su desorden.*

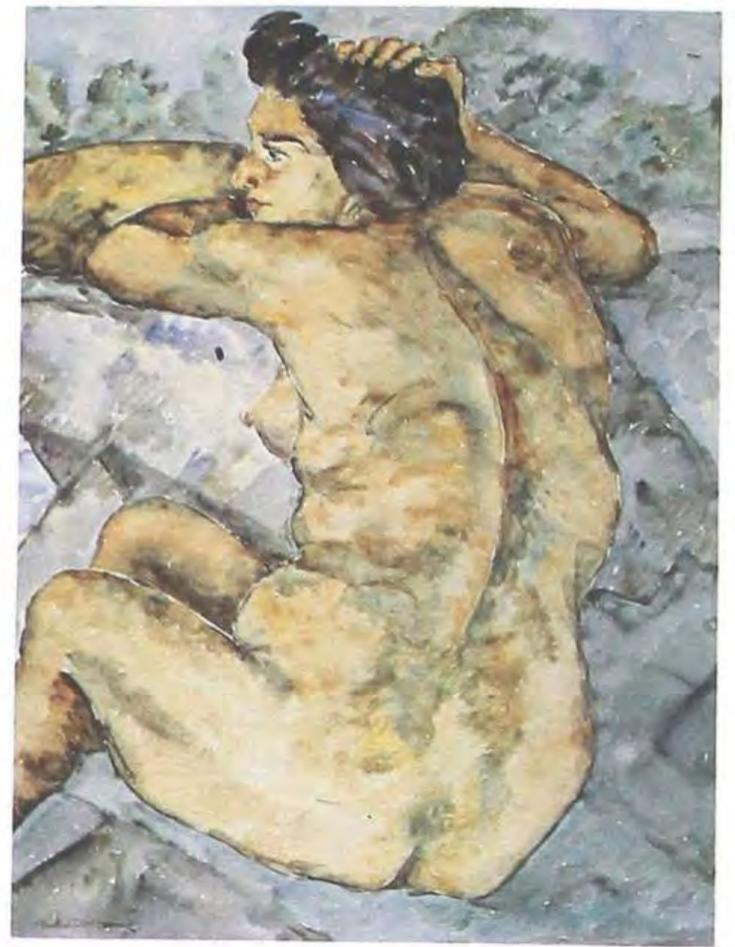
*De las mejillas, que en rosas
desabrocharon botones,
si bordados, no alhelíes,
cárdenas violetas coge.
El panal dulce del labio,
que entre ambrosía daba olores
si es ámbar flor maltratada,
hiel al néctar corresponde.*

*Mas las víboras de sangre
que se arrastran por las flores,
nueva Eurídice, la muerden,
miembros de mármol la ponen.*

*Rabiosamente se arroja,
y es el remedio que escoge
beberle en la boca el mismo
veneno que la corrompe.*

*La boca avecina al labio,
a heredarle el alma, adonde
como llegó Venus Muerta,
alterna muerte matóles.*

La implacable sensualidad de los versos del romance son evidencia formal de un erotismo refinado y sublime. Hernando Domínguez Camargo es lo que podría llamarse un poeta plástico; sus imágenes parecen esculturas perceptibles por todos los sentidos. Hacer poesía para él es volver palpable lo real, representarlo sensorial y emocionalmente. La lectura de sus poemas es una experiencia radicalmente sensitiva y de ninguna manera intelectual, como podría sugerirlo su elaborada composición.



Barequera en descanso, acuarela sobre papel, Pedro Nel Gómez, 1960 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

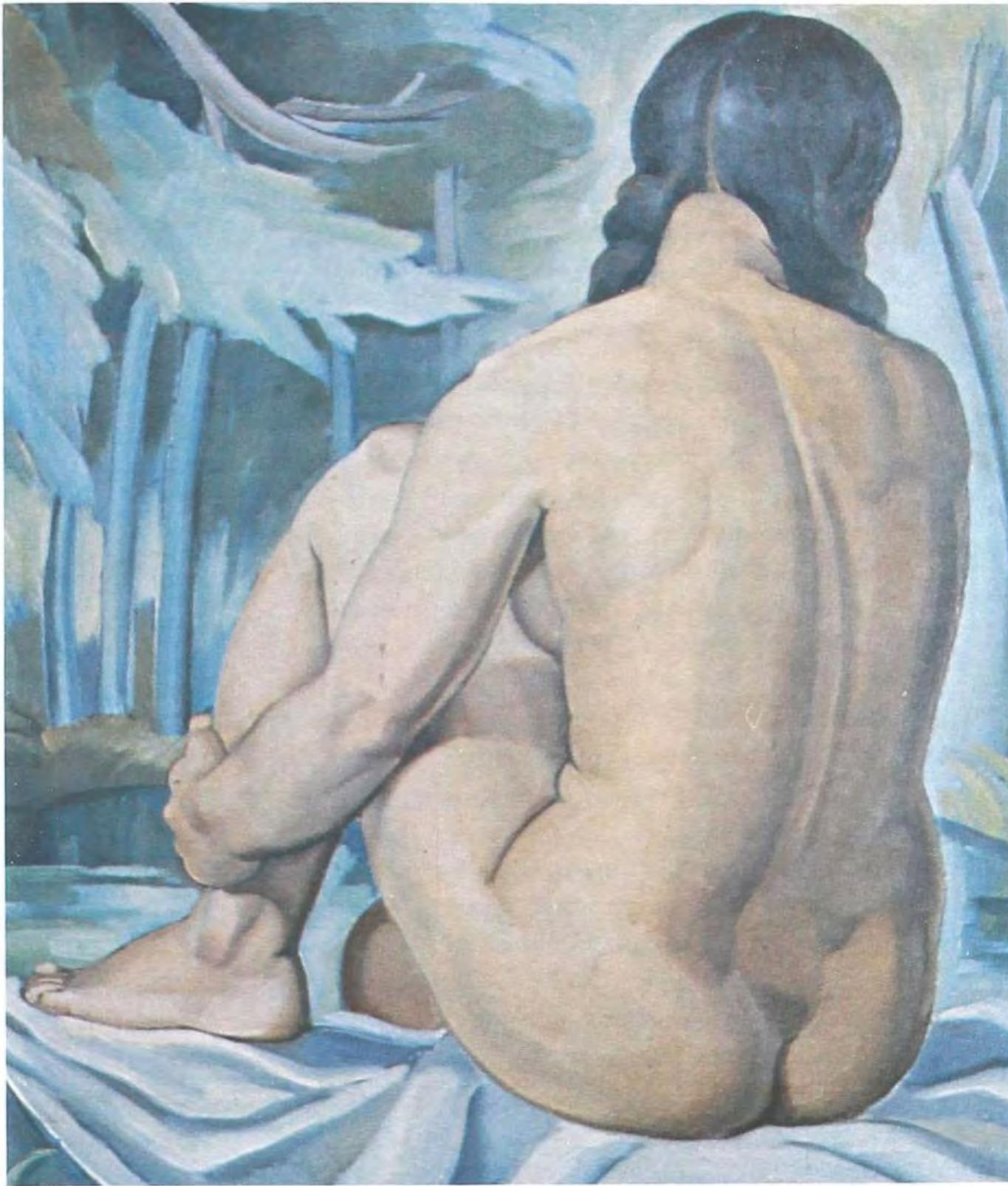
Una pareja de barequeros, acuarela sobre papel, Pedro Nel Gómez, 1958 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

La laboriosidad del autor del *Poema heroico*, su paciencia artesanal, no desmiente sino evidencia su vocación escultórica. Lo que atrae al poeta de un modo incisivo es la corporeidad de lo real: el cuerpo de los ríos, de las frutas, de los hombres, el cuerpo de Dios. Y los modela con parsimonia de artista.

Es así como sus representaciones de la pasión divina parecen verdaderos crucifijos sangrantes y adoloridos, los cuales se yerguen en la imaginación como una efigie en carne viva:

*En dos cruzados maderos
nudosos monstruos del bosque,
que aún para leños son rudos,
si para troncos disformes,*

*con más heridas que miembros
vinculado miro a un hombre,
víctima que pénsil muere
porque vivan Absalones.*



Espalda, óleo sobre lienzo, Ignacio Gómez Jaramillo, s.f. (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

*Sierpes de rubí se arrastran
por la libia de aquel monte,
benjamines que, si nacen,
es porque matan atroces.*

*Matricidas que revientan
porque la piel los aborte,
y en la palma de las venas
son palpitantes estoques.*

(“A la pasión de Cristo”)

En el Libro II del *Poema heroico*, donde se describe el cristo que san Ignacio instaló en la cueva de Manresa, la plasticidad de las imágenes gana en vitalidad y desenvoltura:

*y erigida la cruz, ensangrentada
desde el mástil al gajo cortezudo,
se dobla el peso del cadáver yerto,
que eleva a Cristo vivamente muerto.*

*Cuatro lo fían de obstinado acero,
mal del martillo clavos doctrinados,
que oprimen crudos, más que él rompe fiero,
las blancas manos y los pies nevados:
cada cual, sobre boto, así es severo,
que en cárdenos rubíes desatados
al que fue el paraíso de los ojos,
cuatro raudales lo destan, rojos.*

*El pecho esconden, cuando el rostro niegan,
enmarañadas ondas del cabello,
que cuando crespas la cerviz anegan,
se derraman inciertas en el cuello;*

*bajeles sus dos ojos las navegan,
y en lo sangriento naufragó lo bello;
las luces turbias, que el naufragio agota,
en niña y niña se aparecen, rota.*

Difícilmente se encuentra en la poesía americana una escritura tan intensa a nivel sensorial, una tal exacerbación de los sentidos para la cual no hay término más adecuado que el de voluptuosidad. Sin embargo, en la escultura religiosa de la época colonial hispanoamericana es posible hallar una réplica del arte de Domínguez Camargo: en las imágenes de los mártires y cristos cuya torturada belleza no pretendía producir admiración ni placer, sino arrebató y piedad: com-pasión, comunión pasional con el otro.

Lo que se propone el poeta es sentir el cuerpo de Cristo; degustarlo, si es posible; palpar el Verbo hecho carne: convertir en experiencia corporal la contemplación de Dios:

*Abierta en dos mitades la granada
del pecho, desunido grano a grano,
si no ya hueso a hueso, declaraba
lo que el rigor descoyuntó tirano;
y con pasión piadosa deletreaba
en todo aquel cadáver soberano,
cuyo pecho, ensanchando las heridas,
purpúreas franqueaba al tronco vidas.*

("Poema heroico", Libro II)

En otra estrofa, Domínguez imagina que algunas abejas se posan en los labios de Cristo para endulzarlos con el néctar recién colectado:

*De una escuadra que al campo el jugo tala,
esta y aquella se perdió abejuela,
y hasta la lengua cariñosa cala
la que, aljófara cargado, al labio vuela:
la trompa alivia y aligera el ala,
y en borrarle la hiel tan dulce vela,
que, venciendo amargores sus porfías,
nadan los labios dulces ambrosías.*

Si la mística renacentista española proponía una comunión inmaterial con Dios, un sosegamiento total de los sentidos para que el alma entrara en contacto con el espíritu puro del esposo, el misticismo barroco en Hispanoamérica aspira a una comunión carnal: sufrir a Cristo en y con el cuerpo; flagelar la propia carne para compartir su dolor, como lo hace san Ignacio en la cueva de Manresa, sometido a un ayuno y a una disciplina tales que en lugar de apaciguar su pasión la estimulan aún más:

*Carnosas las pupilas, siempre rojos
los párpados del llanto, han retirado
hasta el casco, cansados, sus dos ojos:
dos en ellos cisternas se han quebrado,
que retener no pueden los despojos
del raudal de aquel llanto arrebatado,
que rompiendo en el rostro suavemente,
en mucha barba esconden su corriente.*

*Las rodillas clavado a un risco rudo
de sus cordeles al menor amago
la espalda golpes le rebate, escudo
del que resulta sanguinoso estrago:
en el pecho le rompe un canto crudo,
con alternas heridas, ancho lago;
y en el Cristo, a quien voces da devotas,
nuevas imprime llagas con sus gotas.*

La diferencia que existe entre el misticismo de la "noche oscura del alma" y el de la "disciplina" de la carne es semejante a la que distingue al idealismo apolíneo de la filosofía platónica de las concepciones órficas centradas en el culto al dios Dionisios. Para Platón, el alma habita el cuerpo como un recluso alado en una cárcel de la cual ha de volar algún día. Pero para el orfismo ella no está adentro del cuerpo sino consustanciada con él: el alma es el fuego vital, la pasión, la sangre de Dionisios descuartizado por los Titanes, quienes la beben y adquieren su inmortalidad. También la tierra regada con esa sangre es fértil de ahí en adelante, y la vida es posible en el lado no divino de la realidad, en la naturaleza y el hombre.

El alma no se manifiesta sino en el *derramamiento de sangre*, al verterse desde el adentro individual hacia el afuera, al entrar en contacto con el Todo. No se trata de apartarse del cuerpo, sino de hacerlo fluir, sangrar o llorar, para que deje de ser un "yo" atrapado en una anatomía particular. El cuerpo se des-integra, y de este modo se integra en lo otro, en ese otro cuerpo que el de Dios.

Para Domínguez Camargo, Cristo es una vid que al exprimirse se transforma en vino, se ofrenda en alma y cuerpo:

*Sangrienta vid, al cuerpo le desatan
de cinco mil agravios los rigores,
cuando en pámpanos rojos se dilatan
los que el golpe cuajó yertos livores;
y entre las venas que mejor recatan
en cárdeno zafiro sus rubores,
negros brotan racimos, que crüeles
la clausura no sufren de las pieles.*

La penitencia, por ello, más que un castigo del cuerpo es un acto de erotismo sagrado: el penitente experimenta la misma pasión del amante, del dios crucificado. El éxtasis, la unión mística, se produce cuando brotan la sangre y las lágrimas, cuando el dolor deja de serlo y se convierte en amor y el cuerpo en una fuente inagotable que fluye hacia lo eterno.

Dios y hombre se abrazan en el dolor. Sin pérdidas, pues se redimen mutuamente. Al fin y al cabo, el mito cristiano no es trágico: el amante se transforma en el amado y el amado en el amante. El amor no engendra dolor; el dolor engendra el amor. La conclusión del acto erótico, de la agonía, no es la metamorfosis sino la resurrección.

LA MUJER EDENICA DE "MORADA AL SUR"

*Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?
¿quién la bella criatura en nuestros sueños profusos?
¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?*

*O acaso, acaso esa mujer era la misma música,
la desnuda música avanzando desde el piano,
avanzando por el largo, por el oscuro salón como en un sueño.*

("Canción del ayer")

¿Quién es la mujer en los poemas de Aurelio Arturo? ¿Cuál es el origen del erotismo que jadea en sus versos rítmicamente ondulantes, que anima todas sus imágenes? Responder a ello implicaría descorder el velo no sólo del misterio de la poesía del autor de *Morada al sur* sino el de toda la poesía. La mujer posee en su canto la dignidad de un Enigma o, si se prefiere, de un arquetipo fundamental: es una metáfora pura.

Para Aurelio Arturo el acto poético consiste en la evocación simultánea del pasado personal y mítico: en la "remembranza", que más que la re-memoración de un instante ya vivido, un gesto de la memoria individual, es la revelación a través de un recuerdo de una realidad trascendental (cuyo ámbito no es el del poeta sino el de la poesía).

Así el paisaje contemplado durante la infancia se convierte, al ser rememorado, en el cuerpo cósmico de la Madre Tierra, en el Paraíso original (ya decía León Bloy que el Edén bíblico es una alegoría del sexo femenino):

*Yo amé un país que me es una doncella,
un rumor hondo, un fluir sin fin, un árbol suave.
Yo amé un país y de él traje una estrella
que me es herida en el costado, y traje
un grito de mujer entre mi carne.*

*En la noche balsámica, noche joven y suave,
cuando las altas hojas ya son de luz, eternas...*

*Mas si tu cuerpo es tierra donde la sombra crece,
si ya en tus ojos caen sin fin estrellas grandes,
¿qué encontraré en los valles que rizan alas breves?
¿qué lumbre buscaré sin días y sin noches?*

("Canción de la noche callada")

La sexualidad en *Morada al sur* es la de los sueños o ensoñaciones más profundos, cuando el abrazo corporal es la imagen de la comunión con el Ser, de una fusión mística que contiene pero a la vez desborda infinitamente la experiencia de la unión sexual de un hombre y una mujer, de un yo y otro yo con nombres propios:

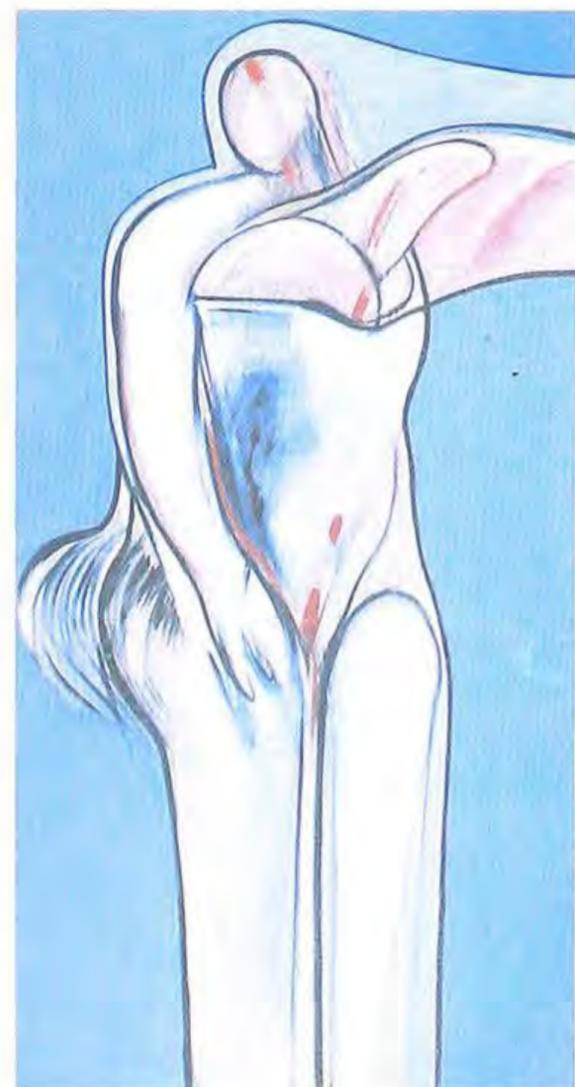
*¿cuál es tu nombre, tu nombre tierra mía,
tu nombre Herminia, Marta?*

("Remota luz")

Las figuras femeninas son tan sensualmente carnales como ideales. Hasta en aquéllas que parecen provenir del pasado personal del poeta sus identidades se disipan para transparentar otra realidad, para revelar la presencia de lo *femenino* en sí, de lo cual el ser amado, al ausentarse, se vuelve un símbolo. En la remembranza el instante se hace eterno, lo recordado se transforma en imagen de una experiencia no vivida sino presentida; realizada en una dimensión trascendente al yo pero en el cual éste también se halla. Es la remembranza la que erotiza, al espiritualizar la experiencia carnal y volverla elocuente, inolvidable. No es erótico el acto corporal sino su evocación. Aquel no es más que el prelude de la unión que se consuma en la soledad, en la interiorización de la amada.



Ftia, ninfa amada por Zeus con el gorrión grande, acuarela sobre papel, Pedro Nel Gómez, 1966 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).



Figura, óleo sobre tela, Luis Caballero, 1968 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

*Déjame ya ocultarme en tu recuerdo inmenso,
que me toca y me ciñe como una niebla amante;
y que la tibia tierra de tu carne me añore,
ah isla de alas rosadas, plegadas dulcemente.*

("Madrigales", I)

La mujer es la entidad más sublime en la obra del poeta nariñense. Los momentos más altos de su escritura están signados por lo femineidad: las imágenes de la madre o de la nodriza en sus evocaciones de la infancia, o la de la amada sin nombre y sin rostro, sin contornos precisos, que se confunde con la naturaleza o el Alma Universal. En cualquier caso la mujer, lo femenino, siempre suscita el anhelo del retorno a la unidad primordial. Tal vez el objetivo central de la poesía de Aurelio Arturo sea el de recuperar el paraíso: regresar al vientre materno, a la inocencia de la niñez, al regazo de la nodriza donde ocurría la eternidad:

*Yo miro las montañas. Sobre los largos muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los cabellos.*

("Morada al sur", II)

O regresar a lo profundo de los bosques y la noche para esparcirse entre las hojas, las estrellas, el viento, la "piel sinuosa" de la tierra y recobrar la identidad con el Todo. Tal reintegración se expresa con símbolos eróticos, obviamente, y viceversa: la naturaleza es mujer; la mujer es paisaje.

El Paraíso o Morada al sur de Aurelio Arturo es un país donde impera la armonía, el amor, en donde todo acto es erótico: el caer de una hoja, el rocío, el contacto con el viento; donde el corazón de la mujer es un dátil musical; y no hay ya cosas sino cuerpos que se abrazan:

*El aire besa, el aire besa y vibra
como un bronce en el límite lontano
y el aliento en que fulgen las palabras
desnuda, puro, todo cuerpo humano.*

*Yo soy el que has querido, piel sinuosa,
yo soy el que tú sueñas, ojos llenos
de esa sombra tenaz en que boscajes
abren y cierran párpados serenos.*

*Qué noche de recónditas y graves
sombras de hojas, sombras de tus párpados:
está en la tierra el grito mío, ardiendo,
y quema tu silencio como un labio.*

("Qué noche de hojas suaves")

Pero este paraíso del amor absoluto es sufrido con profunda nostalgia desde el presente; es un edén de la ausencia al que se ha accedido gracias a esa especie de sueño a la vez efímero y eterno en que consiste la evocación poética, la remembranza.

El ser amado ya no está allá. Mas por ello está siempre; su recuerdo está en todas partes: es la música que anima la realidad, es la Poesía.

*El país que en tus ojos vive entre parpadeos,
canta en mí con su largo sollozar innegable,
rumora en mí, y el ansia de tu boca madura,
y rumoran sin fin los valles de tu carne.
Oscura tú, y entre la luz sin tregua,
eres un són tan hondo, tan hondo y dolorido.*

*Dátil maduro, dátil amargo, escucha
mi corazón al filo del viento, tu gemido,
tu gemido gozoso, tu olor de flor abierta.
Mecido en ti, lleno de ti se escucha,
y da al viento ceniza de sus gritos.*

GAITAN DURAN, SADE Y EL EROTISMO ABSURDO

Para Jorge Gaitán Durán el amor ya no es un modo de trascender, sino de existir. Su concepción del erotismo no solamente intenta prescindir de lo divino, sino además excluirlo.

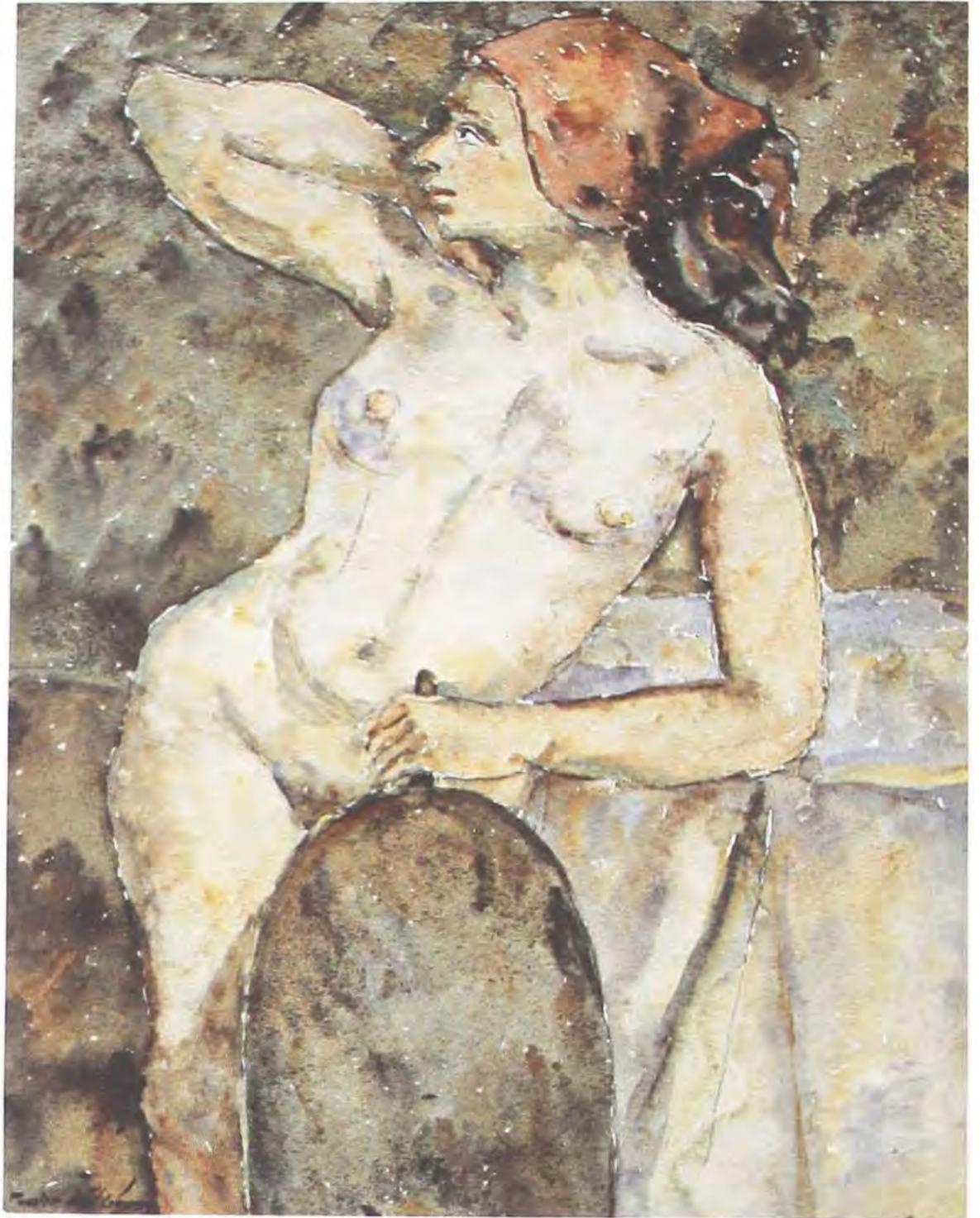
Decimos "intenta" a propósito. Pues la ansiedad metafísica del poeta es insoslayable. En *El libertino y la revolución*, uno de sus ensayos sobre el marqués de Sade, escribe:

Cuando el deseo incendia a los amantes hasta que el orgasmo los funde en un solo ser, esta experiencia completa enriquece la imaginación para que el deseo se inflame de nuevo y los junte en una más alta tensión erótica, hasta que los cuerpos canten al unísono con la palpitación del Cosmos. El erotismo es el esplendor supremo de la realidad: es el modo como la realidad imagina y como la imaginación se realiza. Es la prueba radical de que estamos en el mundo. Hablo por mí, pero también por los otros: el amor abre la puerta de lo universal.

En su definición del erotismo, es llamativo el hecho de que el autor haya subrayado la parte final. Nosotros habríamos destacado la antecedente: "...es el modo como la realidad imagina y la imaginación se realiza". Le apostamos al cielo. Gaitán Durán quizo apostarle al cuerpo. Aunque sabía que el erotismo es ambivalente: es una evidencia de que estamos aquí, y a la vez es un lugar imaginario; en este acá particular y fragmentario que es el mundo, y simultáneamente en el Cosmos, donde reinan lo universal y lo uno.

Ante la pregunta vital de Sade que, como afirma Albert Camus, se fundamenta en la libertad de los instintos, en la plena realización de los impulsos sexuales, con el único fin de satisfacerse a sí mismo, Gaitán Durán reivindica el amor y la entereza moral: la comunión con el otro, la inclusión en la relación erótica del tú como destino y no como medio de autosatisfacción; y la intransigencia con lo absoluto, la aceptación de la índole contingente del hombre y de la existencia (y por lo tanto del yo y de su deseo). Dice el poeta en "Sade contemporáneo":

Barequera del gorro rojo, acuarela sobre papel, Pedro Nel Gómez, 1970 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).



Los héroes de Sade no comunican con la carne que zanzan, no le dan al Otro el placer, se niegan a fundirse en el nudo carnal; están perpetuamente aparte, tensos dentro de un proyecto que los depasa. En su aislamiento magnífico parecen afirmar que el negocio es entre ello y una trascendencia que no alcanzan, pero tampoco rechazan. Sus discursos no son la búsqueda de Dios, sino del sitio que Dios ha dejado al desaparecer. La gran flaqueza de Sade es su incapacidad de asumir el vacío.

El divino marqués propone una especie de religión natural que justifique un erotismo solitario e insaciable, el cual tiende a destruir el objeto de su deseo, a devorarlo. En términos estrictos, no hay sexualidad en la obra de Sade: su principio del placer es de índole cerebral y no sensorial (es un ejercicio de la fantasía y no de la pasión ni la sensualidad —su obra es lo que el siglo XVIII conocía como un *libertinaje érudit*—; el yo no se proyecta sobre un tú ni se une a él, sino que se *distancia*, se goza en su objeto con los ojos más que con el tacto; su finalidad no es el desdoblamiento del sujeto, su difusión en el otro, sino el sometimiento de éste a los caprichos de una voluntad ajena, la conversión de su cuerpo en forma donde se plasman o realizan las fantasías eróticas de quien no participa como actor sino como director de esas escenas teatrales en que consisten sus orgías. Es un erotismo estético: la posesión del otro es una obra de arte donde los principios del placer y la maldad son la Ley, el deber supremo.

Por el contrario, el erotismo adquiere en el poeta colombiano un carácter decididamente ético. Por ello concluye al final de *El libertino y la revolución*: "Las ideologías que degradan al hombre sólo se extinguirán cuando la revolución alcance la intimidad del hombre y realice una moral concreta, que se nutra de las más altas formas de erotismo". Su función sería, entonces, la de redimir al cuerpo y al hombre, la de instaurar una nueva sociedad cuyo arquetipo sean los amantes. Lo cual no es concebible en Sade pues, como dice en el mismo ensayo, "No hay amantes en su libertinaje, sino un héroe cuyo deseo es eterno, porque a su alrededor no hay nadie, porque para matar a los hombres y a los dioses que lo han abandonado tiene que perseguirlos eternamente".

Sin embargo, la poesía de Gaitán Durán no nos brinda esa visión optimista y redentora del erotismo con que culmina su ensayo sobre Sade:

*Nobles o perversos, mas efímeros porque es su obra
única arrancar un instante al infierno
la misma carne que los delata a los dioses,
los amantes están solos en la tierra.
(...)
Se abrazan en su miseria hasta encontrar un cuerpo
impenetrable, donde sólo la muerte toca fondo:
sus bocas están juntas, mas separadas siguen las almas.*

("El infierno")



Dibujo, dibujo a lápiz y carbón sobre papel, Luis Caballero, 1971 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

Ya que este mundo es un infierno sin salida, sin cielo posible. El hombre sueña con realizar esa "revolución íntima" llamada amor, pero ese anhelo no se cumple en la vida sino de manera fugaz, o tal vez no se cumpla nunca a satisfacción. El existencialismo de Gaitán es absurdo: como sus amantes; el Sísifo de Albert Camus, cuya caracterización es perfectamente aplicable a nuestro poeta:

Sísifo es un héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio por la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo ser se dedica a no acabar nada. Es el precio que se debe pagar por las pasiones de esta tierra.

(...)

El hombre absurdo dice que sí y su esfuerzo no terminará nunca... persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está constantemente en marcha.

(El mito de Sísifo)

Esta pasión "absurda" se expresa nitidamente en el poema "Amantes":

*Somos con son los que se aman.
Al desnudarnos descubrimos dos monstruosos
desconocidos que se estrechan a tientas,
cicatrices con que el rencoroso deseo
señala a los que sin descanso se aman:
el tedio, la sospecha que invencible nos ata
en su red, como en la falta de dos dioses adúlteros.
Enamorados como dos locos,
dos astros sanguinarios, dos dinastías
que hambrientas se disputan un reino,
queremos ser justicia, nos acechamos feroces,
nos engañamos, nos inferimos las viles injurias
con que el cielo afrenta a los que se aman.
Sólo para que mil veces nos incendie
el abrazo que en el mundo son los que se aman
mil veces morimos cada día.*

El encuentro erótico no divina a los amantes: los humaniza hasta el límite de lo posible, los hace más mortales que nunca. Y, por otro lado, los desnuda, no para sublimarlos, sino para despojarlos de sus vestiduras artificiales, de su moralidad social. Los amantes son entonces ellos mismos, con toda su belleza y fealdad, con su virtud y su vicio.

El libertino y la revolución comienza con estas palabras significativas:

No escribo sobre Sade por motivos estrictamente literarios o filosóficos, ni tampoco porque su obra favorezca de singular modo mis obsesiones o contribuya a liberarme de ellas, sino por una comprobación sobre mi intimidad que quizá pueda extenderse a toda la intimidad humana: cada ser siente o vislumbra en ciertos instantes de sigilo trémulo que el erotismo introduce en la vida un elemento de placer y de fiesta, pero también de desorden y destrucción.

...en el ejercicio de la sexualidad no somos la misma persona que los demás ven en la calle o en la oficina o el templo... la angustia y el horror nos invaden cuando descubrimos que somos ese desconocido que se desnuda y goza hasta el olvido de su ser y se revuelca y crispera como una bestia en la obscenidad y el orgasmo. Hemos tenido la revelación de que todos podemos ser casos extremos, de que en el mismo acto con que otorgamos la vida, con que desencadenamos el proceso de la reproducción... nos acercamos vertiginosamente al mal y a la muerte.

Hay quienes cierran entonces los ojos con miedo o náusea; unos pocos hemos elegido mantenerlos abiertos hasta el final, pero para ellos necesitamos el alejamiento que se produce en la reflexión o en la literatura. El poema o el ensayo sobre las voluptuosidades perfectas se justifica porque nos proporciona la única posibilidad de vernos como si fuéramos los otros, como si los otros nos sorprendieran en el amor.

Para ilustrar mejor esta última frase, el propio autor cita a continuación un fragmento de su poema "Se juntan desnudos":

*No se ven cuando se aman, bellos
o atroces arden como dos mundos
que una vez cada mil años se cruzan en el cielo.
Sólo en la palabra, luna inútil, miramos
cómo nuestros cuerpos son cuando se abrazan,
se penetran, escupen, sangran, rocas que se destrozan,
estrellas enemigas, imperios que se afrentan.*

El erotismo sólo es factible en la poesía, esa "luna inútil" de una pasión también efímera que no logra resolverse en lo universal. El erotismo es literario; requiere de la intervención de ese *voyeur* que es lector y de ese espejo que transforma el acto sexual en una obra artística, en un acto de contemplación pura.

De manera que Gaitán Durán y Sade se parecen en aquello que los diferencia. El último es también, según la denominación de Camus, un "literato": únicamente en la escritura, por el distanciamiento que implica respecto del abismamiento en que desemboca el encuentro amoroso, pueden los cuerpos ser vistos, convertirse en visión, en belleza, ser plenamente eróticos.

Pero mientras para Sade la obra literaria es un sustituto de la sexualidad, el medio de realizar lo que su confinamiento en la cárcel o el manicomio le impedían, en el autor de *Amantes* es un eco reflexivo, una especulación poética: la experiencia sexual, al poetizarse, permite recuperar la imagen de los amantes abocados a la nada. Se trata, como Orfeo, de ingresar al Hades con los ojos abiertos, en busca de la amada perdida, para retornar después con las manos vacías, pero con el alma de la amada impresa en el corazón, hecha dolor y queja, canción: música con la cual el amante pretende seducir a las inmovibles divinidades de la Muerte.



Barequera en descanso, acuarela sobre papel, Pedro Nel Gómez, 1972 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

*Tenemos la tierra, porque al cielo hemos negado
lo que sólo el hombre merece en su violencia:
el amor levantado como roca en la injuria de toda
patria, para que dioses o criminales seamos un instante
cuando la voluptuosidad y el duelo nos habitan.
Tenemos el cuerpo, pues desde el cuarto miserable
donde nos abrazamos, sin reposo erigimos una ciudad que es sólo
nuestra,
carne cuya obra toca mundo y que el deseo alza a las estrellas:
(...)
ojos con que descubrimos los mil soles que arden
al mirarnos, sangres que al correr juntas atraviesan
el infierno con música que no es de nadie: el alma.
Tenemos toda la vida por delante y también toda la muerte.*

("Esta ciudad es nuestra")

El poema es una forma de edificar una ciudad del hombre (no una "ciudad de Dios", como la que anhela Agustín de Hipona) que sea obra del amor, gesto que permanece en el tiempo, deseo perpetuado que se opone a la aniquilación:

*No quiero morir sin antes
haberte impuesto como una ciudad entre los hombres,
quiero que seas ante la muerte
el único poema que se escriba en la tierra.*

("Quiero")

Y así volvemos al comienzo: "El erotismo es el esplendor supremo de la realidad: es el modo como la realidad imagina y como la imaginación se realiza". El erotismo supone una aspiración trascendental; aunque también de quedarse, de seguir siendo mortales: "Es la prueba radical de que estamos en el mundo".

No en vano los que fueron, quizá, los últimos versos escritos por Jorge Gaitán Durán, son una confirmación de esa paradoja que es la existencia. Y no en vano la imagen con que el poeta describe esa espera de la muerte en que consiste la vida es, a la vez que una premonición de su inminente caída de los cielos a la tierra (del accidente aéreo que lo arrebató del aire), una hermosa metáfora del clímax amoroso:

*Vértigo y posesión en lucha helada
la ascensión sin reposo y la caída,
la sombra y el vacío y la mirada,

y siempre en madrugada detenida,
la voz y el corazón contra la nada
y la fugaz palabra de la vida.*

("La espera").

Maternidad, acuarela sobre papel, Pedro Nel Gómez, 1972 (Colección Biblioteca Luis-Angel Arango).

