

ción al margen de sectas, capillas y rituales.

No es el paraíso cristiano ni ese cuerpo libre de los mejores apetitos. Ambos coincidirían en el silencio. Para Jaramillo Escobar será la cena de gala del lenguaje, sin primeros ni últimos convidados. La selección de *Selecta*, más bien.

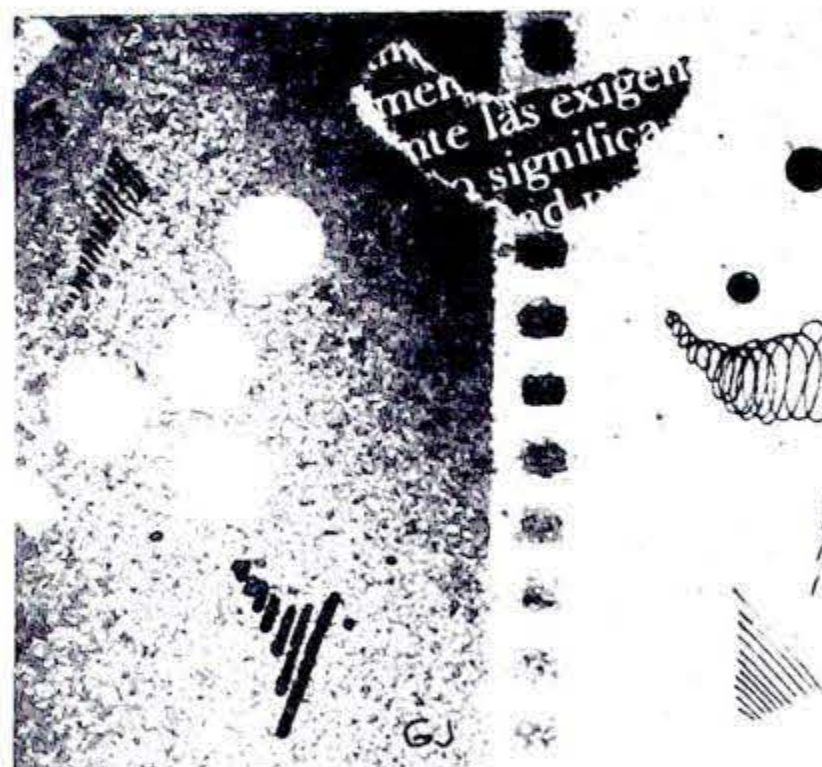
EDGAR O'HARA

¿Panorama? ¿Inédito? ¿De poesía?

Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia. 1970
Santiago Mutis.
Procultura, Bogotá, 1986, 678 págs.

Este *Panorama* compilado por Santiago Mutis carece de un prólogo o un epílogo en el que se expongan los criterios de selección de los poemas de cada uno de los autores recogidos. ¿Se trata de poemas inéditos que forman parte de una obra en marcha, o de poemas inéditos que los poetas no han decidido publicar, o de poemas inéditos de épocas anteriores de la evolución de cada autor y que éste desecha del todo o espera integrar en una nueva serie? Por las fechas colocadas en cada sección dedicada a un poeta puede suponerse que se trata de una selección hecha con los diversos criterios mencionados más arriba como preguntas. Con todo, para poder apreciar el desarrollo inédito de la poesía colombiana entre 1970 y 1986, sería necesario justificar la diversidad de criterios y también el lapso que se ha escogido. Y ello obligaría a un ordenamiento diferente del generacional que, sin duda, ha servido de principio a la elaboración del *Panorama*. ¿Por qué se escogió el cuestionable y mecánico principio generacional? Como el recopilador no explica los principios que lo guiaron, cabe deducir que el criterio generacional

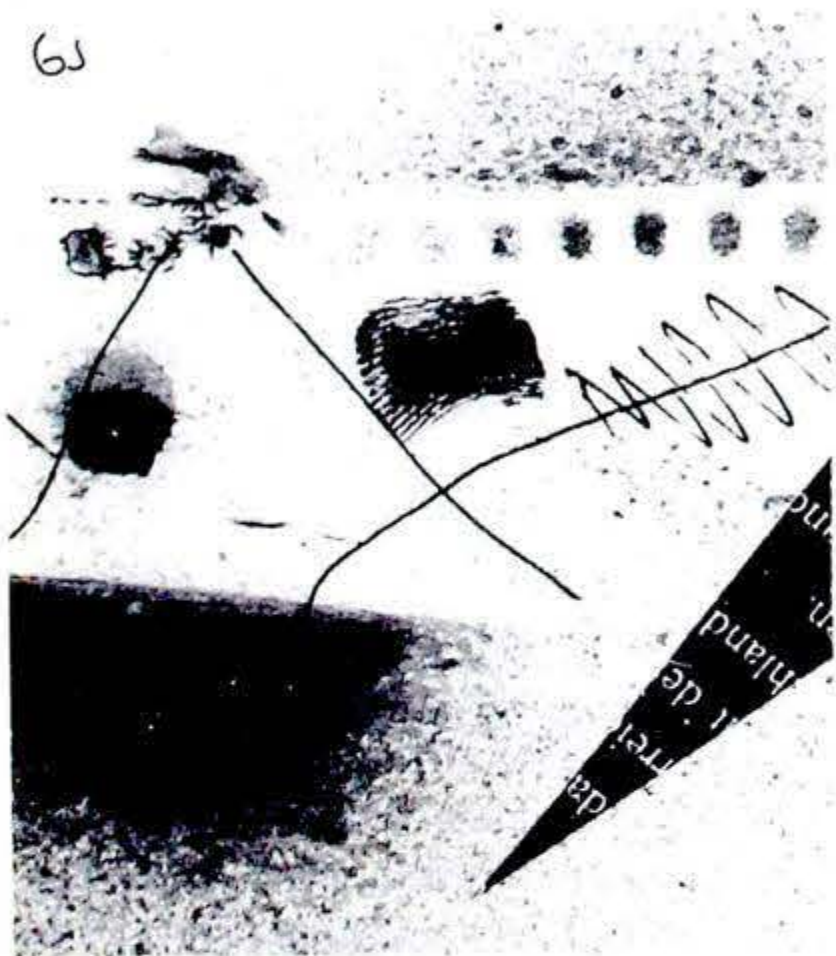
es sólo una suposición; es decir, que el compilador se ha guiado por las fechas de nacimiento de los poetas, lo cual es una considerable abreviatura de la noción de generación.



Pese a ello, el *Panorama* agrega a los tipos de antologías (y la compilación de Santiago Mutis es necesariamente una antología) conocidas —esto es, la “antología consultada” a los poetas mismos o la antología de los poemas preferidos por grandes figuras de la cultura— uno más que, mientras no se sepa cómo y quién eligió los poemas, cabría llamar “antología consultada de la poesía inédita” o simplemente “antología de la poesía inédita”. Es efectivamente una novedad pero, precisamente por eso, exige una fundamentación para que la novedad no se convierta, antes de haberse desarrollado, en una especie de directorio y muestrario de los poetas y sus producciones y en una antiantología y aun antipanorama (el panorama se guía por las cumbres y abarca sólo muy difusamente el resto; no es un mapa) en donde se registra a “todos los que son”. ¿Pero se encuentra en él, realmente, a “todos los que son” o creen serlo? ¿Cómo captar, para ser fiel al concepto de inédito, a los poetas colombianos de ese lapso que por diversas razones —extremo rigor consigo mismo, imposibilidad de publicar o de acceder a las empresas editoriales, por ejemplo— son absolutamente inéditos, pero que pueden o podrían ser estéticamente más valiosos que los conocidos? La recopilación de Santiago Mutis debería llamarse más exactamente “Panorama (o Antología) de los poemas inéditos

de los nuevos poetas colombianos que, en general, ya no son inéditos”. Y entonces cabría preguntar: ¿qué agrega al conocimiento y valoración de los poetas ya publicados en su gran mayoría este *Panorama* de sus poemas inéditos? Un poema inédito de Mario Rivero, con cuya selección se inaugura el *Panorama*, como *La balada de maese Villon* (págs. 18-22), por ejemplo, obliga a concluir que es un homenaje a León de Greiff que no lo honra, porque León de Greiff es, como rubendariano esencial, un poeta que practicó la máxima de Darío: “la poesía es mía en mí”. Lo mismo ocurre, para citar otro ejemplo, con el poema *Estación* (págs. 172 y sig.) de Jaime García Maffla: es un homenaje al Jorge Guillén de *Cántico*, pero ese ejercicio guilleniano del poeta colombiano no honra a su modelo, pues carece del presupuesto intelectual denso que configura la forma del poeta español. Pero estos y otros ejemplos que cabría aducir serían del todo insuficientes para deducir, confirmando una frase de Borges, que la literatura de lengua española (Borges se refiere a la literatura española) “siempre vivió de las descansadas artes del plagio”. Lo único que cabría decir es que estos y otros poemas semejantes merecen seguir siendo inéditos y que muchos decenios más tarde, cuando se prepare la edición crítica de la obra poética de algunos de los poetas que recoge este *Panorama*, estos poemas, riosos cuando se los considera aisladamente, encontrarán su adecuado lugar en el aparato crítico que reconstruya la génesis de la obra del respectivo creador. Por esto, todo lo que se pueda deducir de la lectura de este *Panorama* tiene carácter hipotético, no solamente porque la obra de estos poetas, especialmente la de los más jóvenes, se encuentra en proceso de configuración, sino porque los poemas inéditos no son fundamento suficiente —son curiosidades o riosos, principalmente— para hacer afirmaciones de carácter general. Para eso sería necesario tener a disposición una antología temática de la poesía publicada que tenga en cuenta, no sólo para su elaboración sino para la elaboración del prólogo o del epílogo, la “recepción” de la obra de los poetas escogidos.

Hipotéticamente, pues, cabe afirmar que en la poesía colombiana del lapso 1970-1986 predominan temáticamente lo autobiográfico patente como el amor, la contemplación del mundo circundante, el Yo mayúsculo. Esto que podría considerarse como una característica esencial de la subjetividad de la lírica no es en realidad subjetividad sino una forma de narcisismo que, como tal, constituye no solamente una huida de la realidad sino una incapacidad de traducir poéticamente la sangrienta, degradada y confusa realidad colombiana sin caer en ese supuesto "realismo" verbalmente combativo y eclesial que propagó el Archiduque de la Isla Negra en su canto de amor al Padrecito Stalin de su *Canto general* (1950; parte III de la sección "Que despierte el leñador"). Concomitante con esta incapacidad de penetrar poéticamente la realidad más imperativa e intimidante y condicionada por ella es la incapacidad de configurar un lenguaje y formas que expresen la dramática densidad de esa realidad sin hacer "poesía política". La violencia en el siglo XX provocó poemas como *Grodek* de Georg Trakl, publicado en 1914, el año de su muerte; *España,*



aparta de mí este cáliz (1939) de César Vallejo y la obra poética de Paul Celan (1920-1970), de la que se destaca la *Fuga de la muerte* (1952), por sólo citar los ejemplos cumbres. Especialmente en Celan, esta experiencia universal de la violencia lo llevó a considerar la poesía como

silencio y opacidad, como la forma con que la mudez producida por la violencia se expresa poéticamente. El resultado es una poesía a primera vista hermética y a veces impenetrable, pero ya el punto de partida de su poética —esto es, la expresión de la mudez que causa el espectáculo de las violencias— implica no sólo una confrontación con la realidad sino una busca de formas expresivas nuevas y, especialmente, adecuadas para desentrañar serenamente el nudo que está detrás de la violencia. Esta mudez no se satisface con los hallazgos (de la *Fuga de la muerte*: "La muerte es un maestro que viene de Alemania", con lo cual se refiere al genocidio de los judíos por el nacionalsocialismo, entre otros), de modo que la expresión de esa mudez pone permanentemente en tela de juicio precisamente a esa expresión. Y ese cuestionamiento o autocuestionamiento de la poesía —que Celan corrobora teóricamente invocando a Mallarmé— excluye la posibilidad de cualquier forma de retórica tópica.

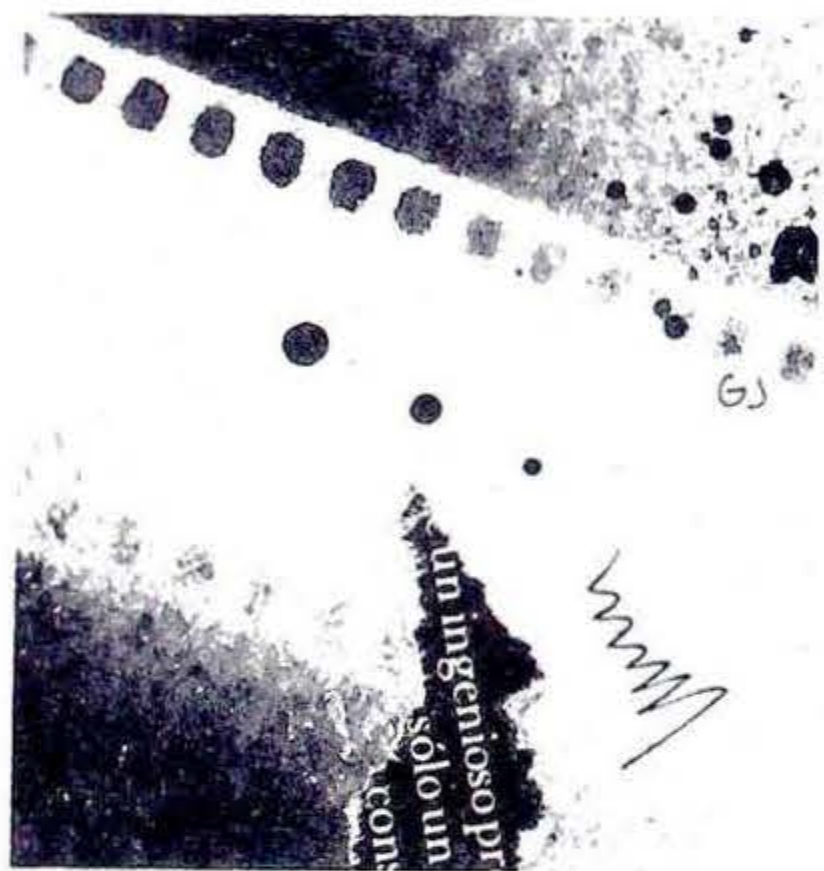
No cabe duda de que la mención de Trakl y Celan como ejemplos de una poesía que se enfrenta a una realidad violenta y que sabe transponerla a su lenguaje, enriqueciéndolo, tropezará en Colombia con la susceptibilidad y la suspicacia de quienes, muy por el estilo del figurón castizo, satisfecamente inculto y grasosamente patriotero que pintó Mariano José de Larra en su artículo de costumbres "El castellano viejo", convierten su ignorancia en pilar de la soberanía nacional. Para eso pueden invocar las diversas "teorías" sobre la "dependencia", como la que formuló —consecuentemente con su marxismo elemental, esto es, aplicando la dependencia económica al campo de la filosofía— hace veinte años el Jaime Balmes de la izquierda peruana, Augusto Salazar Bondy, con su folleto *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (Siglo XXI). Esta y otras teorías de la "dependencia" parecen no conocer los procesos de formación de la especificidad cultural y de la dinámica de la "originalidad". Pues la "originalidad" no es posible sin el estudio previo de la "dependencia"; es decir, sin asimilar y poner en tela de juicio la

"dependencia" no hay especificidad. Los ejemplos mencionados sólo quieren indicar que ha habido y hay una posibilidad de expresar poéticamente la mudez que han ocasionado las violencias del siglo XX. En la discusión crítica con estas expresiones se puede desarrollar la expresión poética de la variante de mudez que ha producido en Colombia la versión nacional de la violencia universal en este siglo. Pero eso exige que el poeta sea "poeta doctus", que considere la poesía no como la simple manifestación de una espontaneidad del sentimiento, sino como la conjunción de espontaneidad y reflexión, de espontaneidad y cultura que disciplina la espontaneidad y la impresión, la enriquece y la configura.

Los grandes hitos de la poesía colombiana: José Asunción Silva, León de Greiff, Rafael Maya, Aurelio Arturo, Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez (en su segunda fase, especialmente) significaron una "desverbalización" de la poesía o, dicho de otra manera, un deslinde entre poesía y demagogia, así sea la leve de la "cotidianidad". Este proceso fue suspendido por la praxis del anacrónico "épater le bourgeois" del nadaísmo. Hay otros factores políticos y sociales que contribuyeron a ese retroceso y que posibilitaron el nadaísmo, como la paulatina descomposición de la vida política y social y la ceguera ante los problemas sociales. A todos ellos sucumbió fácilmente, con la ayuda del nadaísmo, el desarrollo de la poesía colombiana.

Este *Panorama* permite percibir las huellas de ese retroceso. Con todo, la antología no proporciona material suficiente para diferenciar esta afirmación, y tampoco para suponer que en ese cuerpo inédito de la poesía colombiana de un breve lapso se encuentran pasos seguros para salir del empobrecimiento al que ha llegado la poesía colombiana. Unas muestras, como los poemas de Fernando Garavito o el poema *Interior* de Orieta Lozano, por sólo citar dos ejemplos, dejan abierta la pregunta por el desarrollo posterior de los poetas. Pero esta pregunta es evidente para casi todos los poetas del *Panorama*, al menos para quienes no han llegado a los cincuenta años.

Si la antología preparada por Santiago Mutis puede prestar un servicio, éste sería no sólo el de la recopilación primera o, si se quiere, el de una primera catalogación, sino principalmente el de incitar a un examen crítico del desarrollo de la poesía colombiana desde el punto de vista de los intentos de "desverbalización" para reconstruir su curva descendente, que no sólo se debe al retroceso nadaísta y sus concomitancias políticas y sociales, sino también a los sedimentos que dejaron la fascinación que ejercieron, en los años 40 y 50, especialmente poetas como Pablo Neruda y León Felipe. En la reconstrucción de esa curva sería preciso preguntar por la escasa atención que se prestó a Aurelio Arturo y por los motivos complejos que, en cambio, llevaron a admirar a un poeta menor (frente a Arturo y a César Vallejo, por ejemplo) como Octavio Paz. No sería improbable que la reconstrucción de esa curva sacara a luz una concepción inédita, en el sentido riguroso de la palabra, de la poesía, cuyo dominio en Colombia no ha permitido que se trace nítidamente el límite entre poesía y demagogia o, más precisamente, entre poesía y poetería.



Pese a los defectos esenciales de taller que vician este *Panorama*, una ocupación con él despierta preguntas e incitaciones múltiples, como la de la clarificación de conceptos, la precisión de tareas (el título mismo exige clarificación de conceptos y, consecuentemente, precisión de la tarea panorámica o antológica), la investigación del horizonte político, social y

cultural que explique el nivel estético de la poesía colombiana del lapso fijado por el compilador. Si se compara este *Panorama* con la *Antología crítica de la poesía colombiana. 1874-1974* (Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia, 2 tomos, Bogotá, 1974) de Andrés Holguín, no será difícil comprobar que la recopilación hecha por el filósofo "andino" sólo plantea preguntas relativas al antologista. Este defectuoso *Panorama*, en cambio, plantea preguntas relativas a la ciencia literaria y a la historia de la poesía colombiana. En sus lagunas consiste su mérito.

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT

Un hombre o un poema

Fábrica de sombras
Augusto Pinilla,
Universidad Nacional, Bogotá, 1987, 63 págs.

El fantasma de Augusto Pinilla ha rondado por las universidades, por las conversaciones, por las revistas, por las antologías; varios poemas daban fe de su oficio, pero eran sus lectores quienes propagaban su poesía, creando de este modo un clima próximo a una ceremonia religiosa. Ahora en *Fábrica de sombras* el devoto, o el aún no iniciado, podrá encontrar ese centro irradiante desde el cual se recibían esas aureolas legendarias.

Decía Delacroix que un poeta a los veinte años era un joven de veinte años, pero que un poeta a los cuarenta era un poeta. Si la frase del pintor es cierta, habría que añadir que éste es el primer libro de A.P., y que allí encontraremos poemas escritos hace quince años o el año pasado; sin duda, *Fábrica de sombras* cierra un ciclo y al mismo tiempo abre otro.

Por edad y por ciertas filiaciones, a Augusto Pinilla se le incluye en la llamada Generación Desencantada.

Cobo Borda, en su libro *Poesía colombiana* (Medellín, 1987), nos da un retrato literario del momento: "Molestos por el tremendismo nadaísta, prefirieron internarse en la exploración del mundo interior, en la adquisición de una palabra precisa, en la elaboración de una poética, como forma de superar el olvido mediante la fabulación creativa". Y concluye con lo siguiente: "El arte, a través de la irrealidad, propone una verdad más vital: la de lo imaginario" (pág. 248). Amparados por figuras literarias en su mayoría, estos poetas se meterán en la piel de Salinger o de Blaise Cendrars, como lo hace Darío Jaramillo Agudelo; en la de Anita Eckberg o Johnny Weismuller, como lo hace Elkin Restrepo. Si bien Pinilla comparte con ellos esta idea de la fabulación creativa, su camino es distinto del de los demás. Su asunto es otro. Su voz, que podría recordar a la de Quessep, a la de García Maffla, a la de William Ospina, pasa pura entre ellas, conservando su entonación especial. Con estos autores, Pinilla comparte la pasión por Homero, por la poesía irlandesa, por el memorizado Borges, pero el autor invoca estas figuras por la gran equivalencia que tienen con el viaje, ya que allí se encuentra una prueba del paso por la vida. Pero no sólo por eso. También, y principalmente, por su errancia. Esa movilidad, esa falta de fijeza, creará en Pinilla la ambición de lograr una atmósfera, renunciando a una definición empobrecedora. De allí que Charry Lara encuentre que la palabra de Pinilla sea "fluida, evanescente, deslumbrada", y añadirá: "Entre la modernidad y el pasado, hechas de tiempo presente y de antiguas reminiscencias, sus palabras, frescas pero minuciosamente concebidas, dan testimonio de una obra breve e intensa" (Eco, núm. 214, pág. 369). Esta observación de Charry nos sirve para situarnos al frente de los poemas de este libro: su poesía está continuamente punzada por lo perdido y por una extrema necesidad de claridad. Para esto, el autor se vale de lo que Machado denominaba como "canto y cuento". Pinilla relata y, en ese viaje que cada poema emprende, él necesita salir de allí con algo aprendido, con algún resultado: