

Un guardián de las palabras

Llama de amor viva

Fernando Charry Lara

Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1986

Con el romanticismo, la escritura poética se erotizó. Cualquier reflexión sobre la poesía esconde un acoplamiento de cuerpos; cualquier poema sobre el fragor amoroso revela una extensa porción de apareamiento verbal. Así, las palabras dispuestas en la página semejan también los gestos que adopta el deseo vuelto lenguaje. La ecuación romántica entre la sinceridad del yo y el valor del poema fue adoptando, con el surrealismo, esos aires ligados a una trascendencia excluyente. El magnetismo sensual de la escritura cobra la forma de una lucha total con la muerte. Hay en la práctica surrealista una ansiedad, una angustia pavorosa que se plasman en el reguero de imágenes; y ya se ha convertido en perogrullada afirmar que la teoría poética surrealista resulta más atractiva que la mayoría de los poemas escritos. Sin embargo, esto no desvirtúa el carácter ritual de la poesía y su lado mágico (de técnica y control, sí: la escritura automática es, en fin de cuentas, una manera, como otras, de escribir poesía) para lidiar con aquella farándula llamada "la fuerza oculta de la naturaleza".

Es en este contexto en que debemos leer la poesía de Fernando Charry Lara reunida con un título bastante comprometedor: *Llama de amor viva*. Pero la osadía no decepciona en estos poemas. Y merece algunas salvedades: su escepticismo frente a la escritura automática —bien justificado— no le viene sólo de Jorge Guillén sino del propio san Juan de la Cruz, que conocía como pocos el *strip-tease* de las palabras y se sabía de paporreta la forma de conquistarlas. No es gratuito, por ello, que la composición poética de Charry Lara tenga paralelos con la de los Contemporáneos, de México, y me atrevería a decir que

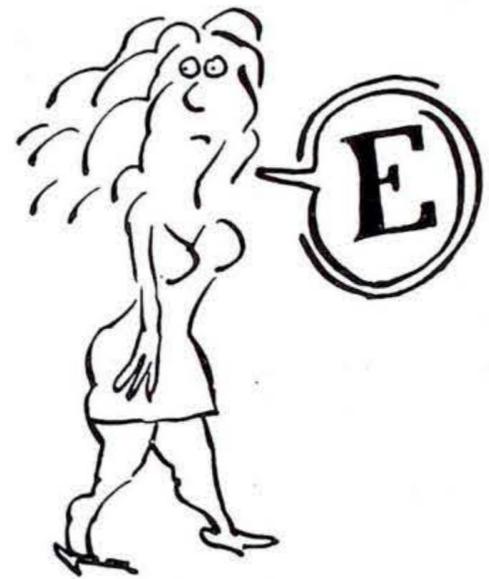
con Alí Chumacero. De la noche y sus nocturnos, con harta sombra y mucha niebla pero en ristre la linterna de la exacta palabra, nos llega una voz "como una estrella que busca su paisaje" (*Al mar la sombra mía*). Felizmente el paisaje en la poesía de Charry Lara es la escritura que se transforma, como la pasión, en un acto único: "Amargo, sí, errante silencio en que no queda/ Sino el poema en la noche/ Como recuerdo herido por el filo de un beso" (*El verso llega de la noche*).

El poeta colombiano ha ido limando los excesos del mejor Neruda y de Aleixandre para concebir el ejercicio poético como una respuesta eventual, mas nunca alternativa, de la vida. Hay una búsqueda de voces en esta noche y sólo del ocio nace una probable quietud: "Pero me dejas en suspenso, extraña,/ Sólo palpitación, sólo deseo,/ Hallazgo imprevisto de mi destino ignorado" (*Fantasma*). Ese instante presentido y apenas si hecho lenguaje, conduce al poeta a una *precisa y preciosa* relación con el silencio. Al borrarse las fronteras de la persona poética se cumple la escena que ha ido consumiendo los instantes: "Tal mano sobre cabellera dormida/ Una extensión recorre/ De imágenes deshechas en la arena/ Y es como aquel a quien en púrpura enciende/ Vuelta su palabra/ Lluvia de sol o llamada" (*Palabra suya*).

Por eso será que muy pocos personajes pueblan este territorio. Salvo el poema al hermano u otro que recrea el regreso de los restos de Rivera a Bogotá (desde el punto de vista de un observador inocente y literario al mismo tiempo) los seres de Charry Lara existen como sorprendidos encuentros de voces. O repeticiones de una sabia experiencia que hace feliz al amante, y viceversa: "Acaso quedes con un nombre/ Al pie de las palabras que trazas" (*El que aún eres*). La poesía es, entonces, un festín prodigioso pero esporádico. El poeta no es sólo un *médium* sino el portador de un conocimiento que es la distancia entre el silencio y la palabra. En el caso de Charry Lara, dicha conciencia es cada vez más aguda, afilada,

cautelosa: da en el blanco de la página y goza.

EDGAR O'HARA



Un libro necesario

Poesía y poetas colombianos

Fernando Charry Lara

Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1985

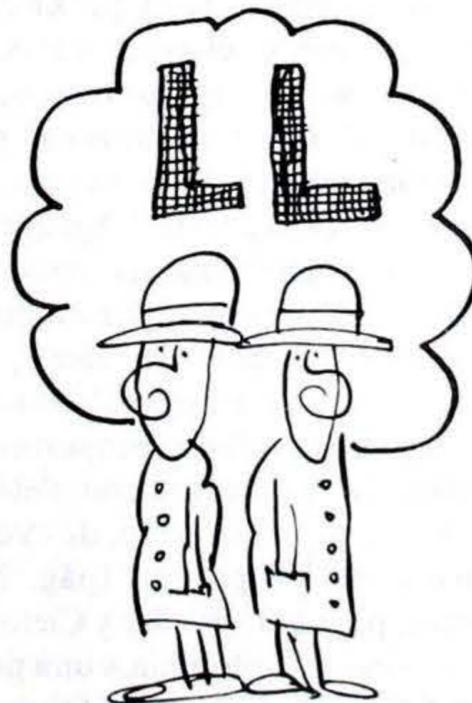
Esta selección de poetas colombianos preparada por Fernando Charry Lara constituye un ejemplo de lo que es una antología de primer orden. Dividido en dos partes, el libro nos presenta antes de los poemas una serie de aproximaciones a cada poeta. La lectura de los poemas, por lo tanto, es guiada y se sitúa en ese margen que respeta al lector casual y al más avisado. Esta es ya una meritoria estocada.

Todo apunta a la unidad en el volumen. La introducción sobre José Asunción Silva —piedra de toque— es seguida por cuatro capítulos (un total de veinticuatro poetas: modernistas, Los Nuevos, Piedra y Cielo y Mito. Digamos que los dos primeros grupos de poetas ofrecen rasgos comunes mientras que los siguientes toman sus distancias frente a ellos. Como el propio Charry Lara admite, el peso del modernismo —en sus acepciones parnasiana y simbolista— ha sido muy fuerte en la tradición poética colombiana. Como también los rezagos de una solemnidad ligada a la oratoria. En cambio, la aventura

vanguardista parece un bicho raro y debilucho entre tanto vozarrón de púlpito o estrado. La impresión de continuidad que transmite la lectura se debe a que la selección se detiene en los años 50, excluyendo por ello al nadaísmo y a poetas independientes que le habrían dado al libro una visión panorámica y heterogénea. Esto, por cierto, no pretende ser un reclamo. Lo novedoso aquí son las posibles lecturas: una lineal, del conjunto; otra de los poemas; y una de la crítica de Charry Lara. Para un lector ajeno a la poesía colombiana, este libro le depara varias sugerencias y le permite echar una mirada contrastante. Me detendré, pues, en algunos aspectos que reclaman mi atención. El camino será largo y espero no volverlo pesado.

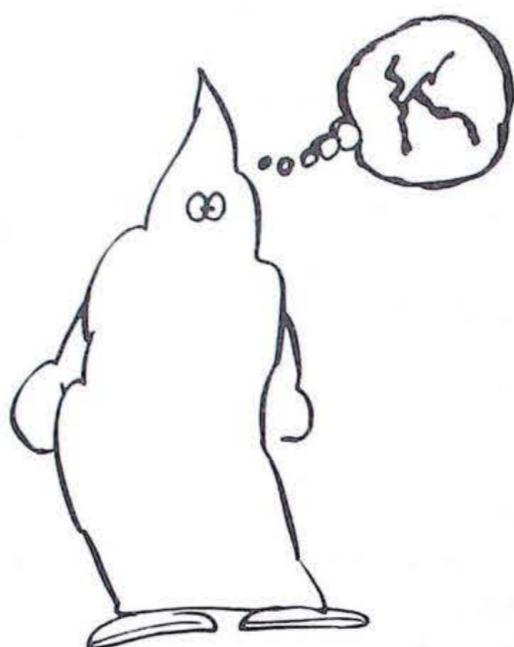
Hay en muchos de estos poetas, como si de una línea se tratase, una atadura al "paisaje". En el fondo es, en cierto sentido, la misma atadura a un lenguaje de cuño romántico/modernista. Este legado es detectable en tres clásicos de la narrativa colombiana: de *María*, pasando por *La vorágine*, hasta *Cien años de soledad*. No en balde, en varios momentos, Charry Lara emplea dichos referentes (romanticismo/modernismo) para referirse a poetas de los dos primeros grupos. Y no olvidemos que *El otoño del patriarca* se construye sobre versos de Darío, dictador, a su manera, del lenguaje modernista. La cuestión es cómo la supervivencia del "paisaje" en tantos poetas supone un lenguaje cuyo eje es la *contención* en el decir. Charry Lara explora muy bien este fenómeno asociándolo al interés (o a la manía) de ciertos políticos colombianos por sobresalir en el campo literario (y a la inversa, también). Explica: "Las circunstancias de que muchos de los personajes de nuestra vida política hayan compartido su actividad con lo literario y de que, además, a un periodismo elocuente se le llegase a creer modelo de escritura, gestaron en el país, durante largo tiempo, el engaño de que la grandilocuencia y el énfasis tienen que ver con la poesía" (pág. 20). De ahí que, según el autor, a partir de la obra de Eduardo Carranza "la poesía colombiana co-

menzó a perder desde entonces, en sus mejores momentos, una cierta opulencia oratoria a la que tanto contribuyeron los ejemplos neoclásicos, románticos y parnasianos" (pág. 113). Por eso hay una llamada de atención sobre el hecho de que ya en Silva asomaban las virtudes que, con los piedracielistas, ampliaron las fronteras de la tradición. Esto, sin duda, se une a un fenómeno político y social: la existencia de una alta burguesía ilustrada y nacionalista que se convirtió en Colombia —artísticamente hablando— en modelo de cordura y ecuanimidad. No pretendo entrar en el bosque sociológico, pero sin duda esta disciplina nos ayudaría a *entender* por qué la solemnidad en el decir se une a la consagración de aquello que comúnmente entendemos como *lo nacional*. Es la demarcación, tan ilustrativa en los casos de los modernistas y Los Nuevos, entre localismo y cosmopolitismo. O discurso "nacional" frente a la "universalidad" de la creación. Ausente el indigenismo que copó en las décadas del 20 al 40 gran parte de las escrituras de la región andina (Ecuador, Perú, Bolivia), la transacción de los escritores colombianos con el medio se dio en otros términos. De ahí también que en varios momentos Charry Lara insista en la prolongada estada de un lenguaje que mezcla y expulsa los rasgos provenientes del siglo anterior. Por eso es tan complicado situar a De Greiff. O por la misma razón se sigue hablando en términos



de *lo nacional* o *lo americano* en los casos de Aurelio Arturo y Carranza: "Una entrañable voz americana, una voz llena de sueños humanos, una voz alerta a nuestro paisaje y a nuestras cosas" (pág. 95); "La emoción del suelo propio invade con ardor terrenal estos poemas" (pág. 105). Y no es desatinado sospechar que la polémica de 1940 entre Lozano y Lozano y los jóvenes de Piedra y Cielo esconde otra de carácter menos literario. Al comienzo de la segunda guerra mundial y en el umbral de la industrialización de los centros más cosmopolitas de América del Sur, aquella polémica de gustos literarios puede proponerse como metáfora de la pugna entre una aristocracia ilustrada, tradicional y afincada en el campo, y una burguesía que busca "democratizar" el lenguaje poético. A través del libro esto se puede rastrear en las distintas relaciones de los intelectuales con el poder político; o, para usar otros marcos, entre el orador público y la comunicación privada del poeta. Y no sólo eso. Cada vez que Charry Lara se refiere, directa o indirectamente, a otras críticas o modos de concebir la poesía, asistimos a una nueva puesta en escena de la polémica: la del poeta Charry Lara (que emplea la primera persona del plural cuando entra en el capítulo final) con algunos críticos precedentes e incluso contemporáneos. Este es un aspecto que, siendo apasionante, no podremos tocar por razones de espacio. Pero es algo que surge de inmediato: los acercamientos de Charry Lara a todos los poetas implican también una toma de posición ante *otra* crítica literaria.

La inclusión de traducciones como parte del material poético es un acierto indudable. Las preferencias de los poetas se imponen como una marca de época. El caso de Zalamea y la poesía de Perse o la traducción de Rojas del *Cementerio marino* dan cuenta de esa sujeción que, en otro nivel, podría convertirse en morosidad. Por ejemplo: un lector *no* inmerso en el contexto colombiano (que ignora los atenuantes, digamos) podría concluir que la mayoría de estos poetas no desafían el código. Y es cierto. Muchos poemas de los pri-



meros capítulos podrían figurar en esos programas radiales que, como pasaje al sueño, combinan canciones como *Vereda tropical* con lecturas de sonetos que hacen lagrimear a tías y abuelas. Pero con los dos grupos restantes —y salvo las excepciones del caso— es posible afirmar que tampoco hay rupturas tajantes con los lenguajes previos. Las distancias tomadas, por así decirlo, son largarse de la casa paterna para terminar viviendo con los primos un par de cuadras más allá. Y lo más curioso es que, saliendo del libro, podríamos decir que ni los nadaístas pudieron violar un lenguaje que los abrumaba tanto como la década del 50; más bien lo embadurnaron de un vitalismo extremo. Ya lo dice Charry Lara respecto a Vidales: la vanguardia en Colombia fue casi un chiste. A eso me refería líneas arriba cuando escribí la palabra *contención*. Y añado: prolongada contención. Ahora bien: estos rasgos no impiden las grandes creaciones dentro de la norma. No es, entonces, un factor negativo en sí. Es algo que sorprende a un lector foráneo.

Entremos, pues, en la crítica de Charry Lara y veamos cómo, en ese diálogo siempre renovado con la tradición, aquélla acepta o adopta pautas similares para proponer su lectura de la poesía colombiana. Su prosa, directa y sin recovecos, proviene de los altos picos de ese lenguaje. No en vano es él un poeta que también pertenece a las excepciones de la norma: uno de los más autocríticos. (Y el no haberse incluido en el

libro dice mucho de su ética: para sacarse el sombrero). Sin embargo, me interesa hacer resaltar el campo de referentes que emplea Charry Lara para evaluar a los poetas. En este sentido tiene relevancia la lucha con determinados conceptos. Y adelanto que no es mi pretensión calificar ni ponerle un rótulo a la crítica que practica Charry Lara. Creo que en sus propios términos presenta una visión coherente y calibrada, digna del mayor respeto. Gracias a esa precisión es que detectamos la continua tarea de nombrar esa realidad que excluye de plano todo contrato con cualquier entidad que no sea el lenguaje. En este trance, la crítica de Charry Lara se funda en su poética y, como tal, responde al tira y afloja de las palabras, ese ir y venir de cuyo roce puede preciarse la poesía. De la prosa de Charry Lara puede decirse lo que él afirma al escribir sobre Gaitán Durán: “Únicamente a través de la palabra vemos cómo somos en el momento en que nos consumimos en la tensión erótica” (pág. 134). Una prosa que no cesa de indagar por su autonomía. Pero dicha independencia tiene un precio. Hablando de los poetas piedracielistas, Charry Lara advierte el peligro que conlleva el uso de ciertos vocablos: “El acento más personal que entre ellos se distingue es, sin duda, el de Carranza. Los poemas suyos, en su delicadeza, en su vivacidad, en su ternura (fatalmente debe recurrirse a estos términos), tiene, aparte de singular belleza, rostro inconfundible” (pág. 109). Muy bien. Sólo repararemos en que en este mismo fragmento el autor habla de *acento*. Y ahora reproduzcamos el cercado del terreno. Primero, por oposición. Charry Lara expone lo que para él no es poesía: “Agréguese a ello el prestigio de que ha gozado el lamento sentimental y, por momentos, el verso a base de ‘ideas’, de ‘intenciones’ o de ‘mensajes’, como si en poesía fuese posible el pensamiento sin emoción, y se tendrá completo el paradigma de lo que no es, de lo que no puede ser un poema” (pág. 21); “Con los poetas de ‘Piedra y Cielo’ se dio término en Colombia a una poesía de ‘ideas’, de manías eruditas y de peculiares remisiones al mundo gre-

colatino [. . .] Porque jamás la razón podrá explicar la poesía” (pág. 91). Tenemos la clave de lo que no es poesía. ¿Cómo la define entonces el autor? Apoyándose en la magia, pero sin explicar que toda magia implica una técnica; al parecer, Charry Lara la asocia con una faz “misteriosa”. El paradigma será Silva, quien “emparentaba la lucha de cada palabra con el descubrimiento de un mundo mágico” (pág. 21). O se desplaza a los poemas de Barba-Jacob, cuya importancia “no radica en los temas ni en la novedad de las técnicas, sino principalmente en la magia verbal con que supo presentarlos” (pág. 31). Para luego volver a Silva, “quien descubrió, junto con el mundo de las sensaciones, la magia de un nuevo lenguaje” (pág. 106). Como Charry Lara no es un esotérico, nos da más adelante las fórmulas para evitar los excesos de la imagen. La mira está puesta en Aurelio Arturo: “Su actitud ante la metáfora es de reserva: no la imagen por sí misma, creadora de mundos poéticos propios, creadora de toda posible poesía, como dio en concebirla en obras de tan innegable validez como las del mejor surrealismo o la de Vicente Huidobro, pero cuyo ejemplo, seguido por otros, se agota a veces en medio de una acrobacia falaz, hasta caer decididamente en lo no significativo” (pág. 95). A esta certeza en el medido empleo de las imágenes (tengamos presente la debilidad del vanguardismo en Colombia) se le suma la “experiencia intelectual” (pág. 43) como fuente poética, siempre con ayuda del “genio” (pág. 40) y del “talento” (pág. 42). Si alguien ha resistido la lectura de este patrullaje crítico de la crítica, tal vez preguntará: ¿en dónde diablos está el vacilón? No poseo una respuesta exacta, así como el lenguaje de Charry Lara persigue los nombres exactos que resolverían una incógnita situada siempre más allá o más acá del poema. Sobre todo cuando se mete de cabeza en el problema y apuesta lo suyo: “[. . .] el otro lado invisible de los seres y las cosas que aspiramos siempre a descubrir en la poesía. Es esa nuestra opinión” (pág. 79); “Queríamos conciliar la vigilia y el sueño, la

conciencia y el delirio. La exactitud debería valer tanto como el misterio" (pág. 121). En la búsqueda de una medida poética se congregan algunos conceptos que, si bien no lo pretenden, oscurecen a veces un sendero ya limpio.

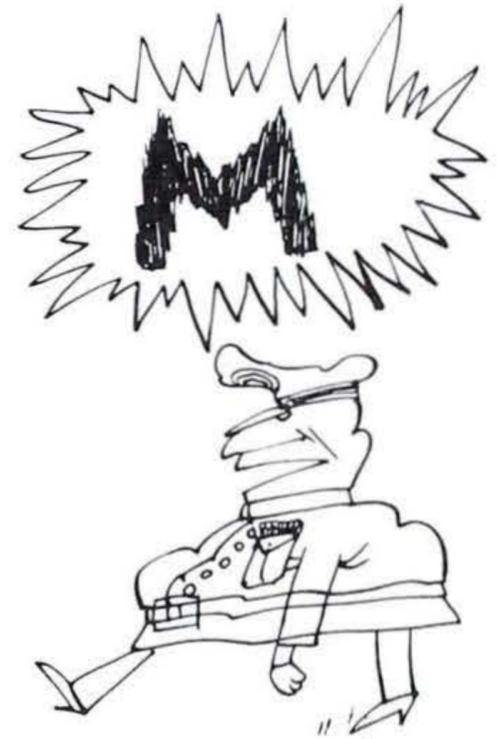
Uno de ellos es el *acento*, término empleado por Charry Lara para ahondar el sentido de palabras como "originalidad" (págs. 60, 93, 129, 146), "singularidad" (pág. 113) e incluso una más cercana: "tono" (págs. 71, 97, 138). El acento indica, según los diccionarios, una pronunciación particular. Aquí el autor, refiriéndose a la escritura, lo emplea en muchas ocasiones, lo cual tiende a ampliar su significado. Así, pues, el tipo de crítica de Charry Lara se nutre de un lenguaje que no contempla desde fuera el material que analiza. El regocijo por la palabra lo detectamos a la vez en la propia expresión del crítico, es decir, en una exposición que se define *al interior* de las mismas poéticas, compartiendo con ellas una sola materia. Otra crítica hubiera insistido en el *estilo* como rasgo diferencial. Charry Lara no emplea esa palabra, pero al parecer sigue esa línea. Veamos unos ejemplos. Con León de Greiff: "Su acento es intransferible" (pág. 60); "[. . .] señalar a *Variaciones alrededor de nada* (1936) como aquel en que el acento del poeta se manifestó más intenso, acendrado, ardoroso" (pág. 63). Con Aurelio Arturo: "El acento de su poesía se admiró desde el primer momento por la rara combinación que logra del misterioso entresueño y melodía secreta" (pág. 93). Con Eduardo Carranza: "[. . .] un hallazgo de finísimos acentos, una búsqueda de la manera de llegar a libertarse de tonos de oquedad y altisonancia que, después de un modernismo excesivamente prolongado, quisieron también superar otros intentos de poner al día nuestro lenguaje poético" (pág. 113). Y Gaitán Durán: "El poeta quiso objetivar su acento: no son sus personales angustias las que le obsesionan sino aquellas en que interviene el sino de la colectividad" (pág. 131). Como puede verse, habla de poetas cuyo prestigio está fuera de duda.

La otra palabra que utiliza es *revelación*, justamente cuando el *acento* no es del todo fiel para abordar lo poético. Y, claro, este concepto opera en el centro de otros vocablos como "atmósfera" (págs. 65, 93) y "desarrollo" (pág. 125). El autor, consciente de la elasticidad, digamos, de estos términos y honesto consigo mismo y con el lector, trata siempre de revisar el sentido en que emplea su terminología. Sólo que con *revelación* el problema es, obviamente, mayor: "Si lográramos vivir a nuestro modo aquel momento, por suerte secreto e inalcanzable, estaríamos en camino de la revelación poética" (pág. 123). Ya de por sí es complicada la palabra por pertenecer a una esfera no mensurable. A pesar de ello —o quizás debido a ello— Charry Lara la trae a colación para nuevamente poner de relieve a los poetas que considera principales. En la obra de Álvaro Mutis, el autor distingue todas estas razones de peso: "originalidad", "virtud", "contribución al desarrollo de la moderna poesía hispanoamericana". ¿Cómo caracterizar o calificar sus logros, o ambas cosas a la vez? Mediante la convicción de que "algo oculto constituye el origen mismo de la germinación poética" (pág. 127). Y más adelante: "[. . .] la experiencia poética es la revelación de nuestras más concretas raíces olvidadas" (pág. 128). Admiramos la forma como el poeta Charry Lara manipula el lenguaje, yendo de lo abstracto (revelación) a lo concreto (raíces) en su intento de emitir un juicio de valor. Pasajes como éste abundan en el libro y convierten la crítica de Charry Lara en una magnífica operación poética. En principio uno está de acuerdo en que fulano, zutano y mengano son los mejores poetas, pero ¿cómo demostrarlo? Algo similar ocurre cuando toca a Gaitán Durán, cuya poesía es capaz de "sumergirse y ahondar en el misterio humano" (pág. 132). Para efectos del juego de luces entre lo masticable y lo suprasensible, hallamos en esta ocasión que el propio poeta tendrá que librárselas con sus versos: "La tensión del poeta ante la palabra se origina por la necesidad ineludible de

que su revelación llegue en términos de exactitud y de emoción" (pág. 138).

El camino concluye. Y ha estado bien chévere. Después de leer *Poesía y poetas colombianos* siento que mi pasión de lector ha sido gratificada. Y Fernando Charry Lara es el mayor responsable. Mis respetos, señor.

EDGAR O'HARA



Sólo para lingüistas

El palenquero, un lenguaje post-criollo de Colombia
William W. Megenney
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1986,
277 págs.

Este trabajo se basa en la hipótesis de la supervivencia de rasgos culturales africanos transmitidos a partir de los esclavos traídos a América durante los siglos de la trata, hasta sus descendientes actuales, o sea las comunidades negras que viven en nuestro continente. A fin de demostrar esta hipótesis, el autor determina cuáles son los rasgos lingüísticos concretos de génesis negroafricana que aún subsisten en las zonas geográficas iberoamericanas. De acuerdo con esto, Megenney basa su análisis en hechos lingüísticos e históricos.