

Cuadernos

# EX-LIBRIS

7 | Para habitar el silencio  
Por: *Santiago Espinosa*

AGENDA  
CULTURAL  
GIMNASIO MODERNO



BIBLIOTECA  
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN



Cuadernos

---

**EX-LIBRIS**



# GIMNASIO MODERNO

**Víctor Alberto Gómez Cusnir**

*Rector del Gimnasio Moderno*

**Federico Díaz-Granados**

*Director de la Agenda Cultural del Gimnasio Moderno*

**Camilo De-Irisarri**

*Director Centro Cultural y Oficina de Comunicaciones*

© Santiago Espinosa  
© 2012, **AGENDA CULTURAL  
GIMNASIO MODERNO**

Carrera 9 No. 74 - 99, Bogotá  
Tel. (57 1) 540 1888  
[www.GimnasioModerno.edu.co](http://www.GimnasioModerno.edu.co)  
[Biblioteca@GimnasioModerno.edu.co](mailto:Biblioteca@GimnasioModerno.edu.co)

ISBN: 978-958-99743-6-0

Primera Edición: Septiembre de 2012  
Oficina de Comunicaciones del Gimnasio Moderno  
Concepto de diseño y diagramación:  
Natalia Ibáñez L.

Impreso en Colombia



# AURELIO ARTURO.

## *CANCIONES PARA UN NUEVO COMIENZO*

### UN LENGUAJE: UN TERRITORIO

La poesía de Aurelio Arturo tiene un aire inmemorial, extrañamente necesario. Parece que las palabras manaran de la naturaleza, rumorando en las hojas en los vientos del sur, que sus murmullos ya estuvieran entre nosotros desde antes del tiempo, suspendidas entre los árboles, y sólo esperaban al cuidado de este poeta para hablar con voz propia.

Desde el principio, cuando esta obra no pasaba de algunas cuartillas dispersas –y que el propio autor nunca volvería a publicar-, fueron muchos los que vislumbraron en ella una huella de identidad. La presencia de una palabra honesta en medio de un afán importador y vergonzante. Escribe Víctor Amaya sobre los primeros poemas de Arturo, publicados en el Suplemento dominical del periódico *El Espectador*: “desde que presentó al público su primer poema conquistó su derecho de mayoría y con ella la admiración sin reservas de los letrados más conspicuos y exigentes. Una naturaleza original había aparecido en medio de nuestro ambiente de opaca simetría”.

Con el tiempo, el encanto por estos poemas seguiría creciendo. En 1932 Rafael Maya, el primer poeta que se ocupó de esta obra, escribiría un comentario que entre la incomprensión, el asombro frente a lo inédito, evidencia la sensación de nuevo tipo escritura: “la poesía de Aurelio Arturo es nueva en sentido legítimo, como creación natural de formas refundidas en un molde orgánico distinto...Es poesía que aparece en forma un poco tímida aunque los elementos subversivos vayan por dentro”.

Jóvenes y viejos, lo más reconocido de la crítica nacional, recibió los poemas del nariñense como un acontecimiento, un punto de referencia que dividía la historia de nuestra poesía en un antes y un después.

Pareciera que los lectores, entusiasmados por estos versos decantados, hermanos del asombro y el encantamiento, le estuvieran transfiriendo a Arturo las mejores cualidades de toda una época. No importaba que esas cualidades muchas veces se contradijeran entre sí. Todo podía ser dicho sobre esta poesía ante las calidades de su hallazgo.

Después de un modernismo tan prolongado, sólo interrumpido por la voz de Luís Vidales -reconocida y valorada mucho después-, el país literario por fin encontraba en Arturo una voz que lo identificaba, “un referente nacional”, como no se veía desde José Asunción Silva y sus *Nocturnos*.

Amaya hablaba en 1927 de una “naturaleza original”, y quizás no fuera del todo conciente de las implicaciones de esta frase. Hoy, más de ochenta años después, cuando la obra de Arturo está tan entroncada en el paisaje y su influencia es tan espontánea entre los poetas posteriores, podría pensarse que lo estaba ocurriendo entonces no sólo era el nacimiento de una voz indispensable, de un poeta que comenzaba a responder a su tiempo en los dominios de una música propia. Lo que alumbraba en estos versos era el reencuentro de un lenguaje con un territorio. Una palabra que parte de los paisajes americanos para volver a ellos, sin exotismos vergonzosos ni importaciones vergonzantes.

Cuando Arturo publicó *Morada al sur*, el único libro que reuniera en vida, y que tan sólo incluía quince poemas de toda su producción, fue la confirmación final de sus extraordinarios poderes, no una revelación. Todos estos poemas ya habían sido publicados en los periódicos y revistas más importantes del país. El libro fue recibido como una antología del que era considerado por muchos como el poeta más importante de Colombia.

Entre sus innumerables herederos escribe Fernando Charry en 1963, año en que apareció *Morada al sur*: “en raras ocasiones llega el conocimiento de una obra poética no sólo a producir el asombro sino, más aún, a mover el ejercicio de una vocación...pude reconocer en los poemas de Aurelio Arturo una orientación hacia nuevas posibilidades de concebir lo lírico... Su creación nos ayudó a hacernos comprender que lo mágico es sólo la consecuencia de un profundizar en la realidad, horadándola....”.

Sin embargo, esta demora en la publicación ha creado el mito de un poeta silencioso y huraño, que nunca existió, insular y apartado como nunca lo fue. Su morosidad sólo puede entenderse como un cuidado y un respeto hacia el silencio. La actitud de un autor que está atento a sus llamados interiores, no a los planes editoriales o a las empresas de una obra. Que nos sorprendan estas cautelas sería el resultado de nuestra relación instrumental con los libros, mediática y totalmente ajena al carácter de un poeta genuino, que se propuso y en serio situar a la poesía en el centro de su existencia.

Actualmente, quizás no haya un poeta colombiano que no se haya visto transformado por estos versos, sus búsquedas de un país. Álvaro Mutis y Fernando Charry, Carlos Obregón. Giovanni Quessep y Juan Manuel Roca, José Manuel Arango. Sus obras podrían ser leídas como un diálogo y una respuesta ante las inmensas posibilidades de la palabra de Arturo. Irrepetible, quizá insuperable, pero cuya pulsión afectiva se ha vuelto indispensable para quien trate de asumir a la poesía como una morada, última alternativa frente a una realidad sombría.

## LA POSIBILIDAD DE LO AMOROSO: LA MÚSICA EN EL SILENCIO

¿Qué es lo que había en estos primeros versos para desatar el milagro? ¿Cuál fue el secreto que despertó el arrobamiento de una época, hasta cambiar por completo a sus lectores? Puede que la respuesta se encuentre en la actitud con la que este poeta asumía sus materiales, la serenidad amorosa de sus palabras.

Por supuesto, no tienen estos primeros poemas la sugestión de los trabajos posteriores, su cuidado verbal. Muchos de ellos todavía tienen la marca de un romanticismo tardío con músicas más cercanas a Porfirio Barba Jacob que al propio Arturo: el poeta del sur tendría que esperar hasta 1932 para encontrar su expresión única con “Canción del ayer”, incluido posteriormente en *Morada al sur*. Y sin embargo, ya estaba en estos primeros trabajos la voluntad del que quiere encontrar en lo que lo rodea el umbral de sus ensueños, en su palabra la música que integra a los hombres y a las cosas en la expresión poética.

Puede que lo que nos importe de Aurelio Arturo sea precisamente eso, no sólo la madurez de su obra sino la irrupción de una sensibilidad amorosa, una manera de vérselas con el mundo que todavía necesitamos. Y esta mirada estaba en él desde sus primeros escritos: “Sueño en la noche, espuma,/ blanca espuma. Y allá lejos,/ más allá de los islotes dorados de la noche,/ bajan los muertos/ en sus canoas sin remos”. Ya estaba su fe en las posibilidades de lo humano y en la unidad con un paisaje: “son los hombres casi bárbaros,/ con un hondo corazón asilo de estrellas,/ son los hombres ásperos/ que aman sus nubes y aman sus caballos.” Desde estos primeros poemas estaba la presencia de una música que ama mientras canta, y que vuelve a habitar las cosas de ignorados secretos: “la mariposa que trajo en sus alas salvada gota de un cielo desmesurado,/ de un cielo roto, fracasado con sus días y sus cantos”.

Quizá el vuelo de estos primeros poemas no nos sorprendiera hoy tanto si no tuviéramos en cuenta la aspereza de las realidades en las que fueron engendrados. Arturo era un poeta de la naturaleza en una ciudad de demoliciones, que desde fundación comenzó por arrasarla. Hablaba de música y encantos en medio de un país aldeano y desigual, anclado en las lógicas coloniales de la Hegemonía Conservadora. Una ciudad católica, enquistada en los barro de la Colonia, y que se olvida de sus propios crímenes en la sordera del Sagrado Corazón. La misma sociedad recelosa que suicidó a Silva y expulsó a Bolívar, cerró sus aduanas para evitar el contacto con los extranjeros. La que vio con buenos ojos la represión a fuerza y metralleta de 1928 para trancar una huelga bananera.

Arturo llegó a Bogotá en la penuria de estos años, y en ellos encontró su secreta conversación. Empleos mediocres en un entorno mediocre, la madre muerta; su infancia campesina rumorando entre los sueños. Con su sombrero y su gabardina clara, de pie, llegaba este poeta a una ciudad hostil, la timidez característica de los habitantes de Nariño, y que desde los primeros días de la República les ha deparado el desprecio y la ridiculización. Lo que se esconde al fondo de este maltrato es un odio criollo y antiguo hacia la marca indígena, mayoritaria en el sur de los Andes colombianos, el desdén con el que siempre se ha mirado al

Ecuador. No en vano los habitantes de este departamento nunca fueron muy entusiastas con la independencia, desde el comienzo se mostraron desconfiados frente a las leyes centrales.

La situación del escritor pasaba por el tamiz enfermo de aquellas circunstancias. ¿Cómo cantarle a una realidad con una palabra fosilizada, doblemente colonizada entre un complejo de inferioridad que frustraba al poeta y un lastre hispanizante que anquilosaba la lengua? ¿Responder a una realidad empozada en el odio, en la sin salida de sus rencores y de sus propios miedos?

Una elección poética, por tangencial que sea, encarna siempre una elección de país, y más en los tiempos convulsionados en los que vivió este nariñense. Arturo, plenamente consciente del tiempo en que vivió, se contagió rápidamente de la esperanzas de su época. Simpatizó abiertamente con las transformaciones liberales, de izquierda incluso, y algunos de sus primeros poemas reflejaron la voluntad del que quiere celebrar el cambio a través de sus palabras, sitiar el poema, género por excelencia del poder letrado, y volverlo un instrumento de choque para volar el discurso de lo establecido.

Poemas como “El grito de las antorchas” son más que elocuentes en este sentido. Había que hacer del mundo un lugar más propio para la poesía, de las palabras un vehículo de los sueños colectivos: “Tenemos una sola palabra/ para hablar a todas las razas de la tierra. Más fuerte que la luz es la palabra: LENIN”.

Pero no podía ser este el destino de un poeta que quería encontrar en las palabras su morada expresiva, la posibilidad de un rito genuino. De seguir por este camino habría hecho de su casa una trinchera, sacrificando al poeta o la poesía en los avatares del discurso. El otro camino era la desconexión: ante la imposibilidad de un lenguaje para hablar de lo propio, el poema podría ser rapto y escape, una llave hacia la fantasía en medio de un entorno hostil. Es el caso de cierta poesía de Arturo que imagina “islas rosadas” en medio del extravío, marineros sin sustrato ni mar.

Entre la renuncia del compromiso y el compromiso de la renuncia, para decirlo de algún modo, encontraría Arturo su primer dilema poético. O

se usaba la palabra para tratar de intervenir en una realidad, sumarse a la ola de cambios y revoluciones que se estaban gestando, aún bajo el riesgo de envilecer cuanto haya de perdurable en la poesía, o se envilecía el poeta asumiendo el horror de una realidad que lacera y gangrena la belleza. O simplemente, ante la imposibilidad de la encrucijada, se clausura el poeta en el ostracismo de sus búsquedas envileciendo su poesía en una “torre de marfil” y a su alma en el vértigo de la incomunicación.

En principio, Arturo se entrega a este dilema asumiendo el infierno de la ciudad que le tocó en suerte. Nombra la sin salida de la belleza frente a una sociedad indolente. Me refiero a dos poemas estremecedores, “Entre la multitud” y “Mendigos”, y que aunque han sido muy poco leídos por la crítica, creo que en ellos estaría el punto de toque para explicar buena parte de lo que ocurrió después.

En “Mendigos”, la sensibilidad de esta mirada amorosa se vuelve acto de solidaridad: “los mendigos marchaban por las calles sonámbulas/ con los trajes roídos, los cuerpos remendados/ y las almas enfermas también deshilachadas”; les devuelve a estos seres excluidos la dignidad del misterio: “había también ciegos, cuyos ojazos huecos/ -en donde estuvo el mundo redondo- son los moldes/ que en sólo dos monedas acuñan el Misterio”.

Parece que hay un grito silenciado en cada pausa. Que lo único que nos quede de su lectura sea una acumulación de horrores que, tarde o temprano, terminarán por desgarrar al poeta o su poesía sino al mundo antes que a ellos. ¿Cómo cantarle a los árboles en una ciudad desgarrada, al hombre entre una multitud lacerante? Esto parece preguntarse el poeta, y el poema le responde con la sin salida de su misma pregunta. Nos dice Arturo en ese poema estremecedor que es “Entre la multitud”, y que por sí solo explica la situación de esta poesía en su férrea encrucijada:

“Un hombre quiere hacer una canción del sueño de mi ciudad./ Pero no puede hacer ese cantar, no lo hará nunca,/ porque hay niños gimiendo, una mujer con ojos vidriosos que no duerme;/ con palabras procaces, con vocablos horribles,/ entre el sueño que sube luchando con alas

luminosas". El poeta quiere cantar pero el horror vuelve su canto espuma. Si lo hace "canta tonadas rotas", como se dice en el mismo poema, pues su palabra sólo le agregaría pedazos y fragmentos a un mundo de por sí desintegrado.

Una ciudad desgarrada y desigual, sangrienta y oscura, donde hay "muchos hombres, muchos/ que truecan el sol bueno por una moneda de cobre." Una poesía que se debate entre el completo aislamiento para salvar su hondura, o el completo compromiso para salvar su realidad. Desde este registro el poema sería un resultado del fracaso de la poesía. Una sensibilidad lacerada por la insolidaridad, y que como tantos otros poetas del siglo XX encuentra en la "gran renuncia" su oráculo de protestas.

¿Qué hacer? La situación del artista es en determinados momentos el camino por un funámbulo. El riesgo de clausurar su obra o frustrar su alma siempre estará presente. Pero quizá sea en estos momentos de peligro cuando los grandes artistas reinventan sus posibilidades, trazan sus marcas en las fronteras de lo insospechado, recordándonos a todos que todavía hay aventuras que merecen ser vividas. Y en este sentido Aurelio Arturo inventa una de las aventuras más bellas que haya vivido la poesía del Siglo XX, o al menos una que sigue abriendo puertas en las rutas de su legado.

Eugenio Montale asumió los mismos desgarramientos que Arturo, e intento encontrar en la unidad del canto una armonía en los escombros. Pero el poeta de *Huesos de Sepia* termina reconociendo su derrota afectiva, como el que se estrella de frente contra el acantilado del sentido, sus profundas negaciones: "no nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte/ sí alguna sílaba seca y torcida como una rama./ Sólo eso podemos hoy decirte,/ lo que no somos, lo que no queremos".

T.S. Elliot -muy admirado por el propio Arturo-, vuelve hacia los dominios de lo ilusorio y escenifica en ellos el desgarramiento de occidente. Pero quizá el poema sólo alcance en este gesto una imagen detenida del infierno, la derrota amorosa de un mundo desangelado y naufrago. Pound busca una salida en lo oriental, pero quizás sólo logre con esto una congestión de culturas que raya en la indigestión, que oscurece y ahoga en lo culterano casi todos sus *Cantos*.

Buena parte de los evangelios poéticos de la modernidad pasan por la más absoluta renuncia, del mundo o del alma en la vorágine. El resultado de sus poéticas es la negación como la última protesta. Apollinarie asumiría con alegría esta fragmentación, en el juego y la guerra, pero aquella actitud difícilmente sobreviviría a los contrastes de una calle latinoamericana. Y es aquí donde Arturo encuentra su verdadera dimensión. Su palabra amorosa irrumpe en un mundo de cráneos y vestigios, como un nuevo comienzo. Recobra nuestra capacidad de asombro con una palabra “balsámica”, que cura al mismo tiempo en que rememora.

Puede que esta alternativa no tenga mayores precedentes en América Latina. En la poesía en general sólo aparecería la hondura Saint John Perse u Oscar Milosz, en música sólo sería comparable con Messiaen y la irrupción de sus fervores, aquella música de pájaros que es como un depurado regreso a la inocencia del color. Como ellos, Arturo descubre que el lenguaje no es meramente referencial, pues también tiene en su seno la posibilidad de una palabra que afirma y abre puertas, ya sea para alumbrar las heridas de una raza o reinventar el misterio en lo profundo de las plantas. La palabra también funda realidades, y en su capacidad expresiva puede encontrarse el poeta una morada que lo salve del rencor, una segunda oportunidad para el amor que lo aleje del envilecimiento.

Así como el anarquista imagina ventanas en las cárceles, sueñan o cantan los torturados, el poeta abre con sus canciones una morada ilusoria. Encuentra en la escritura, a la manera del Fedro de Platón, una huerta imaginaria que conserva las memorias del que la cuida, podada y conservada en el silencio para que el jardinero no se corroa por dentro. “Creció la hierba en los caminos./ Uniendo aldeas con canciones”, escribe Arturo en su poema “Bordoneo”, “bien puede un hombre decir canciones/ llenas de sombras si tiene estrellas/ para sus sueños y ambiciones”.

Desde esta instancia, la imaginación se transforma en un acto crítico, la evocación supera la mera nostalgia y se convierte en una manera de resistencia espiritual. Lo asombroso de Arturo es que no encuentra esta posibilidad en el artefacto, su salida en lo meramente cultural o en el

exilio. La encuentra en la honestidad con su propio pasado, en los fantasmas de la infancia: “única patria del hombre” en el decir de Rilke, y que en este caso son las presencias y las voces del Sur de Colombia.

Aquella alternativa comenzaría a vislumbrarse desde el poema “Esta es la tierra”, publicado en 1929: “Aquí aprendí a amar los sueños –los dulces sueños/ sobre todas las cosas de la tierra./ Esta es la tierra oscura que ama mi corazón./ Esta es la tierra en que quiero morir,/ bajo la espada del solo que todo lo bendice”. En esta naturaleza recordada estarían cifradas las posibilidades de un encanto, un arraigo menos efímero que el mero tránsito por el mundo, sin caer en los peligros de un discurso de razas o naciones.

Con la sencillez de estas palabras ocurre el rescate de una lengua, su capacidad de convocar y reunir los espacios, una realidad verbal donde la sensibilidad se pueda desplegar sin horrores que la amputen. La queja se redime en la evocación, el compromiso se vuelve sensibilidad. En la música de esta poesía se abrirían las ventanas hacia una relación distinta con el tiempo y con el espacio. En ellas Arturo fundaría la posibilidad de un país en el lenguaje y de un lenguaje en el que pueda reflejarse su país, al margen del olvido o la barbarie.

Tal sería el verdadero despojo de esta poesía, su vuelta al mundo de la sensibilidad y de los rostros en medio de un mundo entregado a la abstracción y a los vacíos. Música de hojas que vienen desde la infancia, en el viento. Música amorosa que nos abre un espacio. Como lo advierte Santiago Mutis Durán, lo que hay en estos versos es ante todo amor, así los críticos no se atrevan a reconocerlo en un pudor lastimero.

En estos versos la música ha vuelto a triunfar sobre la adversidad, y de pronto sea por eso que este poeta no sea tan entrañable. La voz desgarrada se ha convertido en canto, el poeta “sin aureola” de Baudelaire ha vuelto a ser un “cantor” que atestigua y celebra, que canta a la vuelta de todos sus viajes con la hondura y la sencillez adquirida en el camino: “Yo soy el cantor./ Cantaré toda la cosa bella que hay en tierras de hombres,/ cantaré toda cosa loable bajo el cielo...si una hoja se mueve en los bosques,/ yo lo sabré...Haré de ella un ave, o lo que quiera,/ haré de ella un pajarillo”.

Por supuesto, no es esta una música separada de un sentido, alejada de lo que quiere expresar como un burladero sonoro. El mismo Arturo declararía años después: “considero cosa vana definir la poesía. Creo en ella, simplemente, y la prefiero cuando se confía al valor expresivo de las palabras, mejor que a su elocuencia.” Lo que habría en estos poemas es una compleja trama que envuelve los sentidos, vuelve a habitar los vacíos como una seña rescatada en el silencio del tiempo.

Pues fue la posibilidad del silencio -de su poesía y de lo poético en general-, lo que le hizo encontrar a Arturo las posibilidades del canto. En el silencio, no en la herencia de otras músicas. Y aquí hay que recordar la situación de una lengua enferma por el uso y el abuso, los giros y las poses. Tan desgarrada y constreñida como la ciudad donde vivió el poeta.

“Un silencio clamoroso”, nos dice el propio Arturo en su poema “Silencio”, donde el poeta busca la “palabra encadenada”. Una palabra redimida, hallada en la sin salida de la poesía, pero que también podría entenderse como la posibilidad de un canto vivo para un país violento, donde mora el silencio de tantas víctimas sentenciadas antes de tiempo: “ronco tambor entre la noche suena/ cuando están todos muertos, cuando todos,/ en el sueño, en la muerte, callan llenos/ de un silencio tan hondo como un grito”.

Quizás sólo un latinoamericano, cruce de caminos entre ficción y realidad, resultado violento de unas miradas impuestas, haya podido entender de esta manera el papel que tiene la creación en nuestra vinculación con un espacio. América es el resultado de un cruce de literaturas, “un gigantesco arsenal de metáforas”, para usar la expresión de Alfonso Reyes: ciudades planeadas como novelas, la historia que comienza en una crónica digna de lo fantástico. Arturo, como Juan Carlos Onetti, comprendería que precisamente es en la palabra donde reside la posibilidad de reinventarnos, de curar con la fabulación la herida o la escoria de otras fábulas.

## UNA CELEBRACIÓN A LA INFANCIA

Esta respuesta amorosa, de la música que alumbra los paisajes y la infancia, encuentra en *Morada al Sur* su máxima expresión, y conforma en sus pocos poemas el que podría ser el libro más bello que se haya escrito en Colombia. Hay en estos poemas una honda resonancia. Un delicado contrapunto entre la luz y el silencio –“negras estrellas sonreían en la sombra con dientes de oro”- que en una suerte de encantamiento lleva a los lectores de su mano por regiones donde la memoria se confunde con los ensueños. La palabra, como ocurre con el sonido en los grandes maestros de la música, nos recupera un tiempo que fluye y respira con nosotros, que se sucede, verso a verso, imagen tras imagen, con la calma de los ríos o la maduración de los frutos: “en los días que uno tras otro son la vida, la vida/ con tus palabras, alta, tus palabras, llenas de rocío...”.

En tiempos de aturdimiento, donde la cultura no se opone a la naturaleza sino al contrario, ocurre en ella un reaprendizaje sensorial, y es en los libros y en las pinturas, en la música, donde volvemos a contemplar el entorno sin frialdad o apetencia, rutina o cálculo, los poemas de *Morada al sur* recobran las hojas en su murmullo nocturno, vuelven a ser casa o intemperie, noche percibida entre el rumor de las ramas.

La palabra, como el “Sol” “amigo” del poema: “baja a la aldea a repartir su alegría entre todos”, aviva “las miradas de los hombres” y prende “sonrisas en sus labios”. Se anida en el pan y es bebida en el jugo. Lleva “oro” a las aves. “Reparte su calor y su alegría” a las jornadas del trabajo. Como una suerte de luz primigenia la palabra vuelve a nosotros, nos muestra el milagro de cómo “los árboles rebrillaron y uno a uno/ se rumoraban su alegría recóndita.”.

El lenguaje de esta poesía vuelve a ser a ser lluvia y viento, montaña resplandeciente, bosque. Se funde con todo y de todo mana. Al punto en que no sabemos bien si fue la palabra la que reveló esta naturaleza, despertándola en su esencia, o sí es la palabra una vaharada de música ofrecida por los bosques, pronunciada por ellos en la danza de las hojas contra el viento.

Morada al Sur son las tierras de La Unión Nariño, extremo sur de Colombia, donde el poeta nació y vivió su infancia. Mediante el encanto de las palabras tornan a nosotros los caballos de su padre, la amada. Regresan por ensalmo esos salones donde “el grande oscuro piano llenaba de Ángeles de música toda la vieja casa”. Todo el libro se constituye, a la manera de Saint John Perse, como una *Celebración a la infancia*, y en ese espacio mítico y a la vez propio se reencuentra el poeta como persona, redescubre la abundancia de la naturaleza: “Y aquí principia, en este torso de árbol,/ en este umbral pulido por tantos pasos muertos,/ la casa grande entre sus frescos ramos. En sus rincones ángeles de sombra y de secreto”.

No creo que el mito sea la infancia de la cultura. Sigue existiendo entre nosotros, es una racionalidad alternativa, para usar la expresión de Habermas. No se supera porque no sigue calendarios lineales, ni es un estado “atrasado” pues ocupa una parte sustancial en nuestra relación con el mundo. Lo que sería indiscutible es que a fuerza del progreso el mito ha quedado arrinconado, entre los sueños y el delirio, o acaso en la infancia terca de los grandes poetas, donde la imaginación de los antiguos se resiste a morir.

Y Aurelio Arturo sería uno de ellos. Su poesía vuelve a fundar el mito en las regiones de la infancia -¿dónde más podría encontrarlo?-, y en sus imágenes sonoras asistimos a la promesa de un nuevo comienzo, un nuevo origen, que nace y murmura en los linderos del poema como un árbol reencontrado.

Esta Morada es un “país que sueña”, y el “sur”, que alude a la región de Nariño, también es el “sur” de Sur América. Al fundar su morada en la infancia, desde la espontaneidad de su mirada, Arturo le estaría dando una dimensión distinta a la naturaleza de estas tierras, traza una nueva cartografía de lo americano en las fronteras del verbo. Como lo señala Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo *Historia y naturaleza en la poesía de Aurelio Arturo*, en estos poemas del nariñense, como resultado de su naturaleza “serenamente evocada”, de su lenguaje “cuidado en el silencio”, se le devuelve a la naturaleza americana una espontaneidad perdida.

## SE OYE UN DESCUBRIMIENTO EN LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE

Desde las crónicas de Indias, cientos de literaturas han hablado de América como de una supuesta paradoja entre una tierra de abundancias, digna del prodigio y la riqueza, pero habitada por seres inferiores a sus latitudes. “Edén real”, poblado por caníbales o “buenos salvajes”, criollos y mercenarios. Dóciles o mezquinos ciudadanos de segunda mano, a los que sólo se les ha dado la pasión y la fuerza para fabricar “cosas curiosas”. Después de todo este lastre de exotismos y de taras, Aurelio Arturo recuperaría una conexión armónica del hombre americano con sus tierras. Sin exotizar la tierra ni hacer una caricatura de sus gentes, nos habla de unos hombres que trabajan en sintonía con el paisaje y traen “en el habla los valles, los ríos”, que saben, mientras cantan, que un pasado ancestral los une con la tierra: “los muertos viven en nuestras canciones”.

Como en la poesía del venezolano Vicente Gerbasi, podríamos decir que en estos poemas ocurre un nuevo descubrimiento de América, sin evangelizaciones ni conquistas. El encuentro amoroso de una lengua con un paisaje, y que el genocidio o el desconocimiento de los otros jamás permitió: “En las noches mestizas que subían de la hierba/ jóvenes caballos, sombras curvas, brillantes,/ estremecían la tierra con su casco de bronce”.

Tras la tragedia de La Conquista, la relación con la tierra se perpetuó como una danza violenta de los usurpadores y los usurpados. Danza que hoy se sigue sucediendo en la desigualdad colombiana, casi con los mismos rasgos: Colombia es el quinto país más desigual del planeta, el único estado del continente que nunca ha propiciado una Reforma Agraria. La sangre de la matanza maldijo el suelo, podríamos decir hoy, el afán de riqueza que sustenta las dinámicas de un país colonial -su dominio y su esclavitud-, volvió a la tierra una cantera extraíble, rentable despensa de los más poderosos, a las ciudades lugares de paso sin rumbo ni arraigo.

Pero también hubo un drama lingüístico. En el afán de violaciones y tesoros, pensando en el regreso, los presos y los encomenderos no

estaban para Adanes, y más a la hora de nombrar las cosas. La imposición de nombres hispánicos casi siempre estuvo marcada por el desprecio, solucionada en el afán. En una falta de imaginación a todas luces vergonzosa, se terminó por llamarle a los cerros “tablazos” y a los árboles “amarra bollos”, o simplemente se implantaron nombres europeos, cansados y repetidos, ante la pereza de asumir desde el lenguaje la novedad de una tierra.

Tal como ocurre en las *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury, aquellos nombres mágicos de los primeros habitantes, que reunían en el acto de nombrar una unidad con la naturaleza, fueron reemplazados por el traslado de nombres mecánicos y sin historia. Quizá esto explique por qué en la literatura americana, con inusual frecuencia, el espacio se le revela a las palabras, y al no existir una connotación profunda en los nombres impuestos, los escritores han tenido que inventarse otros para sus fines poéticos. Un ejemplo de esta desconexión son las poquísimas alusiones a nombres específicos en la literatura sobre Bogotá o Lima, Caracas y Quito. La sola existencia de nombres fabulados como Macondo o Yoknapataupa, Santa María, hablaría de una compensación literaria para suplir aquel vacío nominativo.

Arturo sería muy sensible a estos problemas, la dificultad que hay en nombrar estos espacios: “¿Cuál tu nombre, tu nombre tierra mía,/ tu nombre Herminia, Marta?”, y la sonoridad de su palabra trataría de alumbrar la tierra, como si un niño la estuviera viendo por primera vez. Observa desde lo más pequeño. Le devuelve un nombre afectivo a lo que fue una tiranía de la lengua, en su afán de adueñarse del entorno.

Aquella relación amorosa de la palabra y la tierra, del paisaje y sus habitantes, en ocasiones llega al punto en que como lo señala Eduardo Camacho Guisado, no sabemos si el poeta se está refiriendo a la amada o la tierra: “déjame ya ocultarme en tu recuerdo inmenso,/ que me toca y me ciñe como una niebla amante”, si quien habla es la voz del poeta o las voces del paisaje: “por mi canción conocerás mi valle,/ su hondura en mi silencio has de medirla”.

Como en Rulfo o Guimarães Rosa, el uso de un lenguaje poético, que parece más arraigado entre nosotros que el mismo coloquio, derrumba esa supuesta paradoja que existe entre el hombre americano y sus

dominios. Pero hay algo aún más importante en estos autores, y es que plantean un vuelco en la actitud, cambian esa mirada peyorativa que tienen los mismos americanos de la tierra en que habitan.

América ha sido espacio de feroces desarraigos, ni hablar de Colombia, tierra del Dorado, corredor privilegiado para la plata del Potosí. Sus moradores, como el que establece una tienda de campaña, construyeron sus ciudades de espaldas a los cerros y a los ríos. Asolaron las montañas como cantera. Usaron los ríos como desagües hasta secalos por completo, y terminaron por talar buena parte de los nogales –árbol sagrado de los indígenas-, para garantizarse los barcos y con ellos el regreso. Prueba de este fenómeno es que en la ciudad de Bogotá, entre los terremotos y las hambrunas, los españoles no dejaron edificios gubernamentales, y nunca hubo una cede oficial para el virrey como si lo hubo para los gobernantes de otras ciudades que eran apenas Capitanías. Salvo la arquitectura religiosa, no existía nada con pretensiones perdurables en el centro del país.

Aurelio Arturo parece ser consciente de que la identidad latinoamericana, más que un asunto de esencias y originalidades, pasa por encontrar un arraigo, por asumir un tierra como propia a sabiendas de que, como lo decía Alfonso Reyes en su *Visión de Anáhuac*. “el choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común”, En esta poesía la palabra celebra el paisaje americano. “Lo bendice”, como lo señalaba Rafael Gutiérrez Girardot, pero también tendría el don de poblar los espacios, de volverlos a habitar desde lo hondo del ensueño: “Y aquí principia, en este torso de árbol,/ en este umbral pulido por tantos pasos muertos,/ la casa grande entre sus frescos ramos. En sus rincones ángeles de sombra y de secreto.”

Al hablar de América como un espacio encantado “donde es dulce la vida”, “las noches balsámicas”, y en la que en una hoja “...vibran los vientos que corrieron/ por los bellos países donde el verde es de todos los colores”, Aurelio Arturo vuelve la vista hacia el paisaje, los ríos, habla de los rincones de la infancia con admiración y asombro, como el que ha nacido en estas tierras para quedarse.

Desde una perspectiva bogotana, Arturo le da la vuelta a la ciudad para encontrarse de nuevo con el altar de sus cerros. Rescata en su memoria los ríos que sulfataron los desagües, y sobre los que hoy pasan las avenidas, pero algo más, y es que en sus melodiosas palabras se les devuelve a los lectores una memoria ajena, y con ella la posibilidad de un espacio distinto: “dispútanse las hojas cada cual susurrando/ tener un más hermoso país ignoto y verde/ y las nubes, se dicen, sedosas resbalando: aún más bello y dulce otro país existe”.

Dije antes que en estos poemas, de algún modo, ocurre el reencuentro de una lengua con un territorio, una manera distinta, desde la lengua española, de concebir el territorio americano. Arturo, contrario al exotismo del cronista o al apetito del encomendero, canta con gozo lo que ve y lo que oye. Donde el colonizador vio “Tierras de nadie”, una expresión que justificaba el pillaje contra los indígenas, Arturo encuentra unos rumores ancestrales, casi primigenios, la seducción por la naturaleza sin más interés que el amor por la naturaleza: “En estos cielos vivos de las tierras de nadie/ hay tanto vuelo ágil, tanta pluma irisada,/ que es como si los pájaros fueran aquí mas libres,/ que es como si esta tierra fuera tierra de aves”.

Recuerda William Ospina que Aurelio Arturo, en datos ofrecidos por él mismo a la revista *Eco*, planeaba escribir un poema de gran aliento sobre el descubrimiento de América. Aunque parece que nunca lo comenzó, o por lo menos no tenemos ningún dato de aquella empresa, sospecho que este proyecto podría ser una forma velada para hablar de *Morada al sur*. Su descubrimiento afectivo, de América y de los americanos. La palabra de un poeta que ha decidido amar estos territorios de una vez y para siempre.

## LA UTOPIA DE UN PASADO

En su hallazgo de país, la poesía de Aurelio Arturo colinda con las utopías. Una utopía de carácter retrospectivo, claro está, pero una utopía al fin y al cabo, pues pareciera que para el latinoamericano no hubiera nada más anhelado que tener un pasado distinto.

Y Hablar de la utopía y América es refrendar uno de los temas más recurrentes del pensamiento universal. “América es el país del porvenir,” escribía Hegel, y agrega como el que deposita sus últimas esperanzas, “en tiempos futuros se mostrará su importancia histórica...Es un país de nostalgia para los que estaban hastiados del museo histórico de la vieja Europa. América debe apartarse del suelo en que, hasta hoy, se ha desarrollado la historia universal. Lo que hasta ahora acontece allí no es más que el eco del viejo mundo y el reflejo de la ajena vida”.

El Descubrimiento fue lo que motivó a Tomás Moro a imaginar sus reinos, mucho tuvieron que ver sus aventuras en la literatura imaginativa que escribió Shakespeare y Cervantes. Incluso advertía Montaigne que antes de los viajes de Colón, desde Platón y Aristóteles, la utopía habitada el otro lado del atlántico en una premonición aterradora. Como lo dijera Alfonso Reyes, una de las razones que motivó a los europeos a cruzar el océano, fue darle un espacio real a su hambre de utopías. Un referente geográfico para empezar de nuevo, llámese a esa esperanza la cruzada de Colón o el Dorado de Ursua, la comunidad cristiana de Las Casas o la Nueva Atlántida.

Lo que sería importante destacar aquí es que el pensamiento de los mismos americanos, comenzando por la independencia, reclamó el sueño de los europeos con su propio cuño, y desde siempre estuvo tentado a pensar en estos territorios como la posibilidad real para llevar a cabo una utopía, no ya de carácter americano sino de alcances universales, una nueva oportunidad para la vida ante el desastre utilitarista. Escribía Pedro Henríquez Ureña en este respecto: “Si en América no han de fructificar las utopías, ¿dónde encontrarán asilo?”

Arturo, al cantar la posibilidad de un nuevo territorio, funda un espacio abierto para todos los hombres. Una Morada al Sur donde es dulce la vida -“torna, torna esta tierra donde es dulce la vida”-, y que se muestra en las palabras como una residencia para todo el que quiera deambular por sus habitaciones, cruzar por el umbral de sus misterios que son los mimos de la infancia.

Un país que tiene sus orígenes en las palabras melodiosas de la leyenda, no en la Conquista ni en la evangelización. Donde los hombres se

relacionan con la naturaleza en el libre despliegue de su propio espíritu, y sueñan, cantan, se unen con los otros hombres en el disfrute y la contemplación de esa misma naturaleza.

Si en la Conquista de América no hubo “el amor” que impidiera la masacre, para recordar el análisis de Todorov, un verdadero “conocimiento del otro” que mermara el afán de traslaciones o exotismos, en la palabra de Aurelio Arturo vuelve un gesto de amistad entre los hombres y su territorio: “mi amigo el Sol bajó a la aldea/ a repartir su alegría entre todos”. Antes que educar o profanar, colonizar un espacio, el verbo pasa por la naturaleza y se demora en la cosa. Fluye mansamente con el despojo y la honestidad que tiene el viento. Devuelve a mundo fragmentado el silencio de su sensualidad: “he escrito un viento, un soplo vivo/ del viento entre fragancias, entre hierbas/ mágicas; he narrado/ el viento; sólo un poco de viento”.

Desde esta mirada ocurriría una integración mágica. La naturaleza se encuentra con lo cósmico en el ojo de los niños: “En la noche balsámica, en la noche,/ cuando suben las hojas hasta ser las estrellas”; se muestra en la unidad que perdió antes de que llegara la ciencia matemática con sus navajas conceptuales. Lo natural se funde con la cultura sin el desgarramiento del poder, evangelios o suplantaciones de por medio: “la ancha tierra siempre cubierta con pieles de soles”, “el viento viene vestido de follajes”.

En una suerte de panteísmo estético todo un país es quien se muestra desde las cosas más pequeñas: en los tallos se escucha el follaje de todo el árbol, respiran los valles en lo profundo de una hoja. Un tipo de nación distinto, en las hojas y en la mirada. Una “nueva Expedición Botánica” en el dominio de las palabras, para usar una expresión de Santiago Mutis Durán, y que ante la voracidad económica y los sucesivos arribismos, los intereses multinacionales de explotación y patentes, es hoy más necesaria que nunca.

*Morada al sur*, desde la poesía, diría lo que Enrique Pérez Arbeláez desde la botánica: es necesario construir un país en la contemplación de la naturaleza, no en su saqueo. Integrar una sociedad fragmentada en el amor por los árboles y las flores, admirada por la integridad estética del cosmos del que también hacemos parte.

Resulta sorprendente que en los mismos años en que Herbert Marcuse hablaba de una “desublimación represiva”, “Fin de la utopía”, cuando la racionalidad del artista parecía tan domesticada que hasta sus mismas creaciones podrían ser reflejo y celebración de su propia esclavitud, aparece este poeta del sur para imaginar un nuevo mundo, abriendo un tiempo dentro del tiempo. Un espacio habitable en respuesta a la asfixia de casi de todos los espacios. Y un aire, un aire de libertad en las fronteras del poema, donde los hombres se despliegan en la abundancia de la naturaleza, y la naturaleza se expresa mansamente en la belleza de los hombres.

Una comunidad distinta a esta, en la serenidad de la contemplación. Toda una nueva dimensión de lo humano a través de las palabras. En los ríos de este Sur hasta el trabajo parece “bueno”, sin dioses ni patronos que lo enajenen. Más cercano a un despliegue estético que a la mera servidumbre: “Trabajar era bueno. Sobre troncos/ la vida, sobre la espuma, cantando las crecientes./ ¿Trabajar un pretexto para no irse del río,/ para ser también el río, el rumor de la orilla”

## PARA HABITAR UN DUELO

Mucho se ha dicho sobre “la morada” de Aurelio Arturo, sus implicaciones semánticas, pero quizás se ha dicho muy poco sobre el concepto de habitar que ella encarna. ¿Qué tipo de morada es esta, cuál es la relación que nos plantea con un espacio y que la hace tan indispensable? Creo que no es una simple coincidencia que mientras existen 4 millones de desplazados y otros 4 millones de colombianos regados por todo el mundo, Aurelio Arturo sea unánimemente celebrado como el mayor poeta de Colombia. Quizá el país encuentre en *Morada al Sur* una compleja reflexión sobre el arraigo, una especie casa para el país de los destierros.

En su texto *Construir, habitar, pensar*, Heidegger plantea el problema del habitar desde relación misma entre el hombre y la naturaleza, el cuidado del uno hacia el otro: “los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra...salvar la tierra no es adueñarse de la tierra, no es hacerla nuestro súbdito, de dónde sólo un paso lleva a la explotación sin límites”.

Creo que esta relación no podría ser más adecuada para el caso de *Morada al sur*: un cuidado. Para Arturo la poesía sería precisamente eso: salvar una tierra en el cuidado de las palabras. Cuidar en las palabras su riqueza sensorial, como el que asume su milagro sin tratar de impedir con nuestra técnica la armonía de sus ciclos. O como lo afirma el propio Heidegger en un párrafo que le hubiera agradado mucho a Arturo: “los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo. Dejan al sol y a la luna seguir su viaje; a las estrellas su ruta, a las estaciones del año su bendición y su injuria; no hace de la noche día ni del día una carrera sin reposo”.

Este asumir la vida en la integridad, demorando las sensaciones en el verbo -“en el umbral de roble demoraba,/ hacía ya mucho tiempo, mucho tiempo marchito”-, amando y amándose en su transcurrir, sería la actitud de Arturo frente a un mundo que, en muchas ocasiones, se define por la explotación generalizada de todos los espacios. Pero su búsqueda de una casa es siempre inconclusa. Arturo sabe que el lenguaje es “la morada del ser”, y que en las palabras es dónde reside la red que da un sentido a los espacios, lo que nos permite habitarlos, pero también sabe que su lenguaje es móvil y disperso. Que el acto de habitar no reside en encontrar efectivamente una morada sino en buscarla, pues no hay tiempos recobrados ni promesas de lo eterno. “El construir es en sí mismo ya el habitar”, afirma Heidegger como el que sabe que en la búsqueda y no en la meta, en el acto mismo de cuidar, estaría las posibilidades de asumir un presente, o al menos el intento de sortearlo a través de las palabras.

Tiene razón el poeta José Manuel Arango cuando afirma que *Morada al sur*, más que una casa específica de Nariño o una concepción del lenguaje, es “una habitación humana”, donde moran las voces de la naturaleza y del pasado. Una casa ilusoria en el cuidado de las palabras, para viajar o soñar despierto: “desde el lecho por la mañana o soñando despierto,/ a través de las horas del día, oro o niebla,/ errante por la cuidad o ante la mesa de trabajo, ¿a dónde mis pensamientos en reverente curva?”.

Al asumir el despliegue de su entorno, aceptando el árbol como árbol y la noche como noche, el poeta aprendería a aceptar la muerte como un fenómeno intrínseco. Muerte de lo que fue y de los que fueron, y en sus ausencias el sentido de nuestra propia morada, o para usar una vez más las palabras de Heidegger: los mortales sólo habitan en la medida en que “son capaces de asumir la muerte como muerte”.

Y esto no ocurre en *Morada al sur*. Como lo advierte José Manuel Arango, hay en estos poemas una insistencia en la infancia, “como si el adolescente tardío se obstinara en el duelo por el niño, como si siguiera velando su cadáver”. Incluso estos poemas parecieran suspendidos en un tiempo perpetuo y gozoso, detenidos en la inmortalidad de los recuerdos. ¿Existe en *Morada al sur* una evasión a la muerte, y precisamente en esta renuncia, en su rechazo a la nada, el halo “paradisíaco” que ronda las voces y los bosques?

Creo que antes de una evasión, del niño que niega su muerte y la muerte de su mundo, habría en estos poemas una compleja reflexión sobre el duelo. La muerte, antes que una presencia incómoda que se quiere hacer a un lado, aparece de una manera obsesiva en esta poesía, especialmente en los primeros poemas. Incluso la primera pieza que le conocemos a Arturo es un poema sobre la muerte: “Volaban arcángeles negros/ y búhos de alas de duelo”. En *El alba llega*, poema escrito en 1926, el poeta se diferencia de los demás seres humanos como el hombre que mira la noche y ve la tumba de su madre: “los poetas miraron la noche/ como un gigantesco árbol negro cargado de manzanas de oro...los labradores miraron la noche como una arada de tierra fecunda...los mendigos miraron la noche como a una mendiga...yo miré la noche. Pobre madre cubierta de lutos/ que al fenecer el sol adolescente/ vino a guardar su tumba”.

*Morada al sur* sería un cambio radical en la manera de enfrentar ese duelo, de la queja a la celebración y de la confesión a lo evocativo. Lo que estaría haciendo Arturo con esta vuelta a la infancia más que una renuncia a la muerte sería su conjuro, como el que encuentra en la memoria una secreta resistencia para poder rescatar la vida, la vida en la muerte, o lo que aún quede vivo en la vida después de la demolición del tiempo.

Vicente Gerbassi, un poeta muy cercano a la sensibilidad de Arturo, habla de *Morada al sur* como de un “libro elegiaco”, y habría buenas razones para pensarlo. Parecería haber un secreto trágico que esconden estas canciones, la presencia de un duelo que le hizo perder el Sur, y del que las páginas son su reverso mágico o su bálsamo: “A ti, lejano Esteban, que bebiste mi vino,/ te lo quiero contar, te lo cuento en humanas, míseras palabras...quizá entonces comprendas, quizá sientas,/ por qué en mi voz y en mi palabra hay niebla.”

Leídos sus poemas, nos queda la sospecha de una presencia que se ha dejado atrás, de una demorada despedida que encarna el poema, y de la que la palabra es “herida en el costado”: “yo amé un país y de él traje una estrella/ que me es herida en el costado...”. Hasta se dice en la última estrofa del libro confirmando toda sospecha: “No es para ti este canto que fulge de tus lágrimas,/ no para ti este verso de melodías oscuras,/ sino que entre mis manos tu temblor aún persiste/ y en el fuego eterno de nuestras horas mudas.”

¿Es esta presencia una amada de la que los poemas son duelo? ¿Una tierra que se ha dejado atrás, y que en la visión amorosa de este poeta se vuelve rostro, cuerpo? ¿El duelo es simplemente una despedida del niño que se fue? ¿“O acaso, acaso esa mujer era la misma música”, la música primordial de la infancia, y de la que las palabras del adulto son sólo esquilas o despojos, ecos dispersos?

William Ospina habla de la muerte de la madre, y explicaría en ella el suceso trágico que sentenció el fin de esa “edad balsámica. Con este dato se abre una lectura insospechada, muy estimulante para el que quiera entender las entretelas entre esta vida y su escritura. Pero creo que el verdadero valor de esta poesía está en la ambigüedad humana con la que asume estas pérdidas, en el silencio o el secreto que precede a sus palabras, y no en lo anecdótico que estas encubren. Después de todo lo verdaderamente esencial, lo que de verdad importa, sería la capacidad que tiene esta poesía para responder a las muertes con la vida del poema, y en esa actitud evocativa, del que recuerda amorosamente, quizás uno de los duelos más saludables que existen.

¿No esconde esta actitud una poderosa respuesta para asumir la muerte, especialmente en un país en guerra? *Morada al sur* es un libro de celebración a la infancia, una casa y una utopía, pero también sería una hermosa respuesta frente a los tiempos violentos.

Arturo se crió escuchado los relatos de los bandoleros, e incluso escribió sobre ellos en los años 20. Fue parte de una generación que creció oyendo los cuentos y relatos de las guerras civiles, el horror y el desgarramiento del país que se colaba lentamente en las conversaciones del colegio, borrando el maquillaje de lo legendario quizás para siempre. Asistió desde el comienzo a la brutal carnicería entre liberales y conservadores. Como defensor de la paz vio cómo la exclusión bipartista comenzaba a despertar la ira entre en las guerrillas campesinas, y los terratenientes financiando siniestros grupos de seguridad privada para cuidar sus capitales.

Porque Aurelio Arturo es un poeta que escribió en tiempos de violencia, y su palabra amorosa nace como una flor en la mitad del tiroteo. Cuenta Fernando Charry, otro poeta de la violencia, a propósito de su amistad con Aurelio Arturo bajo estos tiempos sombríos: “llegamos a tener una amistad estrecha por haber llegado a compartir no sólo gustos y opiniones sino también, infortunadamente, dificultades derivadas de la dramática situación que desde entonces comenzábamos a vivir en Colombia. Vivir esa vida ha sido para muchos lo mismo que estar muerto”.

Y Arturo fue plenamente consciente de esta época, nunca la quiso evadir como han querido insinuar algunos críticos. Hasta uno de sus poemas, *Balda de la guerra civil*, sería la pieza que marcaría para la poesía colombiana el tránsito entre una violencia heroica, épica, hacia una violencia asesina y siniestra, un tránsito de la sensibilidad entre las guerras civiles del siglo XIX y la matanza anónima del XX. No en vano este poema abre *La Casa sin sosiego*, antología de nuestra poesía de violencia preparada por Juan Manuel Roca.

En *Balada de la guerra civil*, el poeta vuelve a escenificar la guerra como tantos cronistas e historiadores, pero ya no ve en ellas heroísmos indiscutibles ni causas que la justifiquen. Mira la guerra, pero piensa en

la sangre de los jóvenes y piensa en las mujeres solas: “y cuando el viento y la lluvia danzan desenfadadamente/ -igual que un vagabundo y una cortesana-,/ sobre los cuerpos de los guerreros, esas mujeres están solas y están desnudas en sus blancos lechos,/ demasiado amplios, entonces”.

Pasan los pelotones, y “tras de ellos viene la lluvia roja, la lluvia de sangre”. Con esta “lluvia roja”, podríamos decir, comienza la respuesta de la poesía colombiana a su realidad violenta, su plegaria sostenida pero jamás escuchada.

Si en los primeros poemas Arturo buscaba una respuesta a la violencia mediante lo épico, ser el cantor que la lamenta a través de su música, puede que con el tiempo haya comprendido que su respuesta, más que por la queja, era profunda y necesaria por el canto. Comprendió que la mejor manera de señalar la muerte, el duelo de tantas víctimas anónimas, sería recordando el amor por la vida.

En el canto que nace del dolor ocurría un conjuro musical, la manifestación de una vida en la muerte que sublima y redime. *Morada al sur* es una utopía porque habla de un nuevo comienzo, de la posibilidad misma de un pasado, pero también es utopía porque habla de la vida y sus rumores en un país que a diario la cercena.

## “NOS RODEA LA PALABRA”

Tras la publicación de *Morada al sur*, Aurelio Arturo tan sólo escribió un ciclo de tres Canciones y otro puñado de poemas nuevos, y que fueron apareciendo en revistas o periódicos de todo el país. ¿Qué se podría decir de estos últimos poemas? ¿Cómo asumirlos en la ruta de sus búsquedas?

Algunos críticos ya han enfatizado con suficiencia sobre las diferencias formales entre estos poemas y los anteriores: la entrada de un ritmo de sucesiones y de quiebres que en muchos casos altera los órdenes tipográficos, el tono que se acerca a lo reflexivo y se aleja en algo de la

evocación de la infancia. Todo esto ya se ha dicho. Pero creo que no se ha enfatizado lo suficiente en que este cambio de lo formal, evidente en los poemas, podría ser el resultado más superficial de una ruptura anímica, una transformación del poeta y sus lenguajes como resultado de una pérdida.

Si el poeta de *Morada al sur* concebía la poesía como su “habitación humana”, la posibilidad de sortear el tiempo en la construcción de una casa, ahora el poeta es quien espera, a la distancia, la llegada o la promesa de esos dominios perdidos, sus vestigios en el sueño y las ciudades. Sabe que el verbo reúne y convoca los espacios, pero que a fin de cuentas es sólo un verbo, palabras que dan vueltas sobre otras palabras, como inquietas mensajeras de un reino que fue, o nunca existió independientemente del lenguaje.

La celebración era resistencia, su evocación un ardid amoroso para asumir el duelo. Pero ahora es cuando el poeta sabe que va a morir, que el silencio donde se animan las palabras en última instancia será el suyo. Que hay que imaginar no para recobrar la sensación los tiempos sino para seguir perdurando en estos, demorándolos amorosamente. Pues Arturo es consciente de la derrota pero sigue amando, nunca se apaga. A pesar de la distancia se niega a perder la suerte de su tesoro, aquellos ecos y fulgores que se vislumbran desde el fondo, en las orillas de la música, y que tientan al poeta con su misterioso llamado.

Los últimos poemas de Arturo asumen la ciudad como ciudad, entienden que entre el presente y los vientos del Sur hay un abismo infranqueable. Hablo de la distancia que ya se vislumbraba en el poema *Interludio*, eje de *Morada al sur*, pero que de aquí en adelante se mostrará con toda su dureza. La “herida en el costado”, lo perdido, ha pasado a ser el límite entre su voz y lo urbano, la palabra y el paisaje perdido.

Nos dice Arturo en su poema “Amo la noche”: “No la noche de las aguas melódicas/ voltejeando las hablas de la aldea;/ no la noche de musgo y del suave/ regazo de hierbas tibias de una mozueta”. Y tras esta sostenida enumeración remata algo después: “yo amo la noche de las ciudades./ Yo amo la noche que se embelesa en su danza de luces mágicas,/ y no se acuerda de los silencios/ vegetales que roen los insectos...”.

Dice el poeta que no ama la noche del campo pero no se lo creemos. De ser así no se habría tomado el trabajo de evocar y enumerar tan amorosamente los insectos, las muchachas, los héroes de su infancia como “Max Caparroja”, la yerba y los relámpagos de la aldea. Lo que podría estar ocurriendo sería una despedida, un aprender a vivir y a dejar morir. Hasta el ritmo del poema revela las cadencias de una congoja invertida, del que nombra un pasado aldeano para que pueda irse, desprenderse de su ser hasta el olvido, y, al mismo tiempo, trata de nombrar el presente urbano como un recurso verbal para poder aceptarlo.

Hasta el final del poema sería un claro intento por fundir, en un recurso metafórico, los entornos de la ciudad con el imaginario del campo, hacer de estos faroles del presente un recordatorio de los campos: “...la luz de las lámparas/ que son como gavillas húmedas/ o estrellas de cálidos recuerdos,/ cuando todo el sol de los campos/ vibra su luz en las palabras/ y la vida vacila temblorosa y ávida/ y desgarrar su rosa de llamas y de lágrimas”.

Lo que comenzó como una celebración de lo extraño termina en el desgarramiento, y quizás sea esta la dinámica de los últimos poemas de Arturo. En ellos sigue la mirada amorosa, el canto, pero el poeta ahora es consciente de su distancia irreparable. Sabe de los poderes de su palabra pero también de sus fisuras. Un momento privilegiado donde se evidencia este tránsito, ocurre en el poema “Canción de hadas”, especialmente si se miran los cambios entre su primera y segunda versión.

En el primer borrador el poema finaliza del siguiente modo: “La primera entre las hadas/ era mi vieja aya, tosca/ la cara y las manos largas,/ pero yo sabía que era una hada verdadera/ cuando en el cielo de sus ojos/ subían rosas encendidas,/ y porque bajo las sedas de su corpiño/ le palpitaban palomas blancas”. El poeta que aquí canta es el mismo de *Morada al sur*. Como en el poema “Nodriza”, quiere animar los personajes de su pasado celebrándolos, insistir en la fantasía como un medio de redención, pues cree en la fábula que cura las huellas de otras fábulas.

Sólo unos años después aparece la segunda versión. El poeta agrega una última estrofa donde el cambio es evidente: “Ahora el silencio,/ un silencio duro, sin manantiales,/ sin retamas, sin frescura,/ un silencio que persiste y se ahonda/ aún detrás del estrépito/ de las ciudades que se derrumban./ Y las hadas se pudren en los estanques muertos/ entre algas y hojas secas/ y malezas/ o se han transformado en trajes de seda/ abandonadas en viejos armarios que se quejan,/ trajes que lucieron ciñéndose a la locura de las danzas/ entre luces y músicas”.

Muerte de la fantasía y silencio. Aceptación de la propia muerte y de los límites del lenguaje. Para la evocación si acaso queda un vestigio, trajes abandonados, algún fulgor entre la música. La poesía como una suerte de promesa que mana de las fisuras, no de las cosas recordadas ni de las melodías mismas. No debería sorprendernos que estos últimos poemas sean tan pocos. Son extraordinarios y escasos como escasos y extraordinarios son los milagros, esos acontecimientos que reúnen lo pasado y lo futuro en un momento de revelación.

Otro poema que evidenciaría este tránsito es *Sequía*, y lo expresa desde sus primeros versos: “porque la sed había herido toda cosa,/ todo ser, toda tierra de hombres.../ y nunca más volvería la lluvia”. Ocurrió el fin del sortilegio, y las hojas y las vacas se han vuelto polvo, los bálsamos sed y la yerba arena, las estrellas de oro guijarros abandonados. *Morada a sur* se ha vuelto *Tierra baldía*.

Con este poema en particular, como ocurre algo después en la poesía de Carlos Obregón, podría estar dándose el caso de una geografía interior, y esa sequía y ese polvo serían un acto reflejo de las pérdidas de un alma, una interioridad expresada en paisaje. Como resultado de la caída, esa “Colombia donde el verde es de todos los colores” ha abierto sus fisuras, y por ellas se cuelan la miseria y los desgarramientos de esa otra Colombia, también real, y que busca o anhela una redención sin encontrar salida alguna: “Y la joven madre cobriza,/ inclinada y desnuda como una hoja de plátano,/ prendido de sus senos/ tiene un hijo de barro,...”.

País de la sequía que anhela el país de las lluvias, el poeta que ansía y se despidе de un pasado remoto, con sus caballos lucientes y sus grandes

hojas. El poema como la espera y el anhelo de la poesía misma, que rumora no ya dentro del mundo sino en su periferia: “y esa palabra húmeda sonando lejos del monte./ Ese fresco tambor no se sabe dónde”. La luz de lo poético se ha vuelto la visita de un forastero: “Tambores” que suenan a distancia provocando sus secretos, siempre a la distancia, en los dominios de lo perdido o de lo nunca explorado. “Lluvias” que llegan, ocurren en su “pausado silabeo”, y en ellas la transformación de los espacios y del tiempo; lluvias que como llegan se van, dejando sus ecos en el rumor de las cosas, su implacable vacío entre lo húmedo. Y es entonces cuando el poema es un recordatorio de la lluvia y no la lluvia misma, “la lluvia que es un asunto que siempre ocurre en el pasado”, para hablar de la bella expresión de Borges, y no en el “aquí” del “aquí principia...” al que nos tenían habituados de *Morada al sur*, no en el poema que se concebía antes como la actualización efectiva de esos espacios perdidos.

Para delimitar los mapas de esta nueva búsqueda, el propio Arturo nos deja su poema “Palabra”, una poética extraordinaria. “Nos rodea la palabra/ la oímos/ la tocamos, su aroma nos circunda”: aquí el lenguaje se nos muestra como la llegada de una presencia forastera y transitoria, un viajero del pasado que recobra nuestra sensibilidad, trayendo algo de encanto a nuestros días. “Palabra que decimos/ y moldeamos con la mano/ fina o tosca/ y que/ forjamos con el fuego de la sangre/ y la suavidad de la piel de nuestras amadas”... Un verdadero poeta es quien se entrega por entero a su llegada, no importa si su mano es dura o suave sino sincera.

“Palabra omnipresente”, que colma los espacios volviéndolos a habitar, que trae en ella presencias antiguas e inmemoriales, volcada hacia el sueño y la infancia: “con nosotros desde el alba/ o aún antes/ en el agua oscura del sueño/ o en la edad de la que apenas salvamos/ retazos de recuerdos...”. “La que ofrecemos a los amigos”, pues es el poema un ejercicio de la amistad, amistad con lo que nos rodea y con la memoria. “Moneda falsa” a fuerza del uso y la repetición, pero que de salvar en ella un resplandor se vuelve nuestro espejo, pues es en el lenguaje, en últimas, donde mora la huella multiforme de nuestra identidad: “en ellas nos miramos para saber quiénes somos/ nuestro oficio/ y raza/ refleja nuestro yo/ nuestra tribu”.

Cuando esa palabra tiene la capacidad de llegar, despertar el alma del poeta y de las cosas, mostrar sus conexiones con un paisaje y servir de compañía, ahí es cuando esta palabra deviene poesía: “y cuando es alegría y angustia/ y los vastos cielos y el verde follaje/ y la tierra que canta/ entonces ese vuelo de palabras/ es la poesía/ puede ser la poesía”.

Aurelio Arturo, a través de su obra, nos lleva de una morada de palabras hasta el vuelo de unas palabras sin morada, palabras sueltas que flotan y se suceden en la consecución de la música. Más que una casa, la poesía se asemeja ahora a un espejismo, y es en sus claros transitorios donde aparece el encanto de lo ilusorio, el milagro que irrumpe como un relámpago. Hasta el poema mismo daría la sensación de la fugacidad del instante, y el viento que nombraba las cosas ahora parece circundar entre los vacíos de los versos, esparce y moldea sus materiales en el ascenso del ritmo. Contemplada la revelación, parece que el poema se disuelve y se aleja, dejándonos su ruta de escombros sobre el blanco del papel.

Esta última poesía nos mostraría una plena conciencia de los materiales lingüísticos, sus aventuras y fracasos. El poeta, consciente como nunca antes de lo falible de sus credos, a sabiendas de que el poema es la promesa de una realización antes que un resultado acabado y firme, puede cerrar su poética con la ambigüedad del que trata y duda, espera la muerte en el umbral de los hallazgos: “entonces ese vuelo de palabras/ es la poesía/ puede ser la poesía”.

## CICLO DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Asumir la herida de la ciudad, su silencio y su pérdida, le ha dado al poeta una distancia reflexiva, una perspectiva crítica que le permite comprender el presente desde sus propios sentidos. Quizás sea por esto que un filósofo como Danilo Cruz Vélez, atento a los conceptos, consideraba estos últimos poemas del nariñense “como lo grande de su arte”, pues en ellos se manifiesta una verdadera pregunta por el ser del tiempo y nuestro lugar en el lenguaje. Sin embargo, no creo que haya

que lamentar la escasez de estos últimos poemas, tampoco rechazar el milagro de los anteriores. No veo en ellos una búsqueda inacabada sino una aceptación del silencio en la escasez de su elocuencia, un asumir la muerte en su erosión y en su vacío, asuntos donde no caben demasiadas palabras.

Tampoco creería con Danilo Cruz que la primera poesía de Arturo fuera meramente musical, la segunda un despertar hacia el mundo de los conceptos. La música de *Morada al sur*, antes que una evasión sonora, era una respuesta amorosa a las dinámicas brutales del país y del mundo moderno. La reflexión de los últimos poemas una respuesta sensible ante la muerte inminente del cantor.

Quizás no se pueda hacer algo distinto a lo que hizo Arturo, si lo que se quiere es resistir en los dominios del poema, sobrevivir en un país que ha demolido o saqueado sus promesas: Recordar para seguir amando, aprender a olvidar para librarse del rencor. Encontrar en la escritura una manera de no envilecer al mismo tiempo que las sociedades, parafraseando al cubano Eliseo Diego.

La obra de Arturo, una composición de la memoria a través de la naturaleza, las músicas y los espacios del pasado, concluye con la sabiduría del que recibe el olvido. Se cuenta que Mahler, cuando hablaba de su Novena sinfonía, planteaba el primer movimiento como la acción de una pequeña araña que con todo el cuidado, puntal por puntal, iba creando su mundo en la extensión de sus hilos, abriendo espacios de luz entre las redes. La misma araña, para el último movimiento, desandaba las mismas melodías con algo de estoicismo. Hilo por hilo, puntal tras puntal, cortaba su telaraña hasta llegar mansamente al silencio original. Esta sería la hazaña de "Yerba", último poema de Aurelio Arturo: "la yerba/ se desliza/ serpea/ como diez mil diminutas serpientes/ hechicera/ hechizada/ susurra/ se adormece/ y nos sume en sueño traspasado". Las palabras son yerba hechizada y que hechiza, parece decirnos el poeta, crean y se ramifican como las melodías de Ligeti, devolviendo a las cosas su sensualidad. En ellas ocurriría el alumbramiento mágico de una nueva realidad. Pero estas mismas plantas, epifanía donde comienza la promesa de un país, de otra memoria, terminan por cubrir esas promesas en su propio ciclo: "sutil,

grata a la mano/ muerde el talón que se aleja/ y silba su imperio desolado/ hasta el límite del horizonte/ y cubre huellas/ ciudades/ años."

Es entonces cuando el bálsamo de la memoria se vuelve un bálsamo del olvido. Cuando aprendemos a dejar ir las cosas, a morir y a olvidar con la misma sensualidad con la que recordábamos. Aurelio Arturo es un poeta que funda el mito entre nosotros, y lo asume en sus paradojas y ambivalencias. Aprende a habitar en lo pasajero de sus ciclos. Esta poesía, que recupera la memoria y los espacios, también es una sabiduría antigua frente a la muerte, nos ayuda a olvidar sin horadar el corazón.



Cuadernos

EX-LIBRIS



# FERNANDO CHARRY LARA: *EL AMANTE Y EL SILENCIO*

Los poemas, al margen de profesores y de manifiestos, modas o estéticas, se niegan a convertirse en peso muerto para que unos u otros los puedan definir. Su hazaña es una sustancia móvil y explosiva. Pasa y se recrea una y mil veces por un crisol de voces y lecturas dispersas, determinadas circunstancias. El tiempo deja en ellos la huella de sus lenguajes. Cargan a cuestas un millón de fantasmas, consciente o inconscientemente. Impuestos o alusivos, buscados o simplemente heredados. Como en el círculo hermenéutico de los medievales, texto y lector avanzan y se transforman en la ruta de los días. Nunca el texto es el mismo para un lector. Nunca es el lector la misma persona frente a un texto determinado.

Basta un poema, él mismo una botella de náufrago, para que el verbo recorra un camino de lenguajes y paisajes extraños, memorias perdidas; nuevas oscuridades sobre un agua antigua. Para que las palabras se topen con revelaciones que muchas veces se anticipan al devenir. Una vez llega a nuestras manos, y asistimos en las páginas a sus encuentros, el nombre del que firma su mensaje sólo es una primera contraseña para acceder al acertijo. Su materia ya viene poblada de ecos o insospechadas resonancias, voces ajenas, aterradoras connotaciones que lo envuelven desde la distancia.

Clausurados en el libro, convertidos en sustancia de antologías o memoria de sus lectores, los poemas vuelven a sorprendernos donde menos lo esperábamos. Y es ahí cuando la estrofa que admirábamos por la sutileza de sus giros se anticipa al horror de nuestra propia historia, la pieza que respondía a sus circunstancias más inmediatas -borradas las coyunturas que le dieron origen-, nos sorprende por su franco despojo o a la luz de sus imágenes.

Es este el caso de los poetas suicidas, cuya muerte rescribe sus gráficas desde el horror de lo acontecido: Dylan Thomas y sus alianzas en lo oscuro, la nostalgia corrosiva de Serguei Esenin. Los poetas que anticiparon en sus palabras el desastre de las guerras: Trakl, Montale, y

que después de tantos muertos han adquirido resonancias trágicas. La situación de una poesía de ocasión que hoy, liquidadas las causas que la despertaron, nos sorprenden en su descubrimiento de un nuevo tipo de libertad: los poemas de amor de John Donne, la poesía política de Mayakovski.

Músicas que muestran insospechados matices en el caleidoscopio de la historia. Poemas arrojados a la deriva, y que como cajas chinas nos muestran nuevas e inusitadas metáforas. Novelas que cambian su rostro con el paso del tiempo: los antiguos leyeron a Platón como una crítica demoledora, nosotros como el epicentro de lo establecido. Moby Dick conmovió a sus primeros lectores por la trágica empresa del capitán Ahab, culminación de lo sublime, la fortaleza de lo humano ante sus adversidades, a nosotros nos inquieta como una fábula del progreso, es el diagnóstico del espíritu desollador que destazó la naturaleza, y cuya embriaguez energética marcó las rutas de occidente.

Un texto es tan proteico como el lenguaje que lo conforma. Tan pronto entra en el ojo del lector, en el lector y sus inesperadas relaciones, se desata en secreto la danza de los fantasmas.

Desde las convulsionadas regiones donde se enfrenta el *Mundo, el texto y el crítico*, para citar el célebre título de Edward Said, su juego de lecturas cruzadas, las interpretaciones impuestas por el poder o reveladas en su contra. Desde este espacio móvil donde el poema interviene el mundo y el mundo en el poema, y es el crítico el encargado de señalar sus hilos secretos, el vértigo de sus diferentes posibilidades, pensar en un crítico poeta supone un problema de perspectivas que redefine el acto mismo de la lectura. Curva los horizontes del discurso en una ceremonia única, donde las palabras son sujeto y espejo, valoración y relámpago.

Siempre nos queda en estos casos la sospecha de un juego. De unos poemas que responden a un *tiempo leído*, construido estéticamente, inventado desde las crisis de una palabra específica y no simplemente encontrada. La situación de una poesía que, consciente o inconscientemente, crea una atmósfera autónoma desde su lectura, y que en su faceta crítica, antes de la irrupción de sus poemas, imagina o inventa una tradición que les sirva de escenario.

Fernando Charry Lara, crítico y poeta, es un extraordinario ejemplo de estas tensiones entre creación y ensayo, sus desafíos y aventuras. El caso de un escritor que se reconoce, primordialmente, como un riguroso *Lector de poesía*. Sabe que cuando escribe dialoga con la poesía de los otros. Que interpretar es crear. Sus poemas nocturnos, de amor y soledad, situaron los valores de la crítica desde otras categorías. Sus ensayos, escritos desde las páginas de *Mito*, *Eco*, y otro sinnúmero de medios impresos, determinaron, para bien o para mal, la manera en que se ha leído nuestra poesía desde los años cincuenta: la división no siempre evidente entre una poesía de “tono menor”, pariente del sueño y la insinuación, y otra de “preferencias coloquiales”, cercana al habla cotidiana y a las costumbres de la calle. La interpretación del silencio como un problema de “contención verbal”, rasgo que no siempre se cumple incluso en la poesía del propio Charry.

Más que unos versos delicados, hijos del sueño y de la noche como los de Cernuda, Charry nos deja una poesía. Una comunidad de lectura que incluye a sus poemas y a los poemas que leyó, en un diálogo intenso y sugestivo. Su escritura es conversación de voces tenues en la que terminan por borrarse las fronteras entre los autores, y ya no sabemos muy bien si se nos está hablando de Silva o de Aurelio Arturo, De Eduardo Castillo o del propio Charry. Charry Lara, más que “revelar una tradición”, un término pomposo y por lo demás imposible, planteo una tradición desde sus gustos y sus obsesiones. La hizo propia en sus ensayos y poemas, al punto en que muchas de sus lecturas –sin él proponérselo–, ya son inseparables de los poetas que leyó.

El ejercicio de la lectura es, entre muchas otras cosas, una preocupación por el tiempo, quizá un intento de resistirlo o de conjurarlo en la reflexión. Un poeta lector, quiéralo o no, descifra en los versos de los otros las arcillas de su época, lleva en su andadura por el mundo la herida de la conciencia. No hay escapatoria para un lector de poesía. Mucho antes de sentarse a escribir o de encontrar un tono, tiene que cuestionarse el papel de lo poético en los tiempos que vive. Encontrar una alternativa que le permita a su lenguaje validarse como poesía, ética y estéticamente, en medio de un tiempo donde pareciera que todo atentara contra ella.

¿“Para qué la poesía en tiempos sombríos”?, se preguntaba Holderlin en su conversación con los abismos. Bertolt Brecht, un siglo después, replica a Holderlin en su conversación contra el fascismo: “Verdaderamente, vivo en tiempo sombríos/ Es insensata la palabra ingenua.../¡Qué tiempos estos en que/ hablar sobre los árboles es casi un crimen/ porque supone callar sobre tantas alevosías”. Más que una queja, que una incógnita o rechazo a sus épocas respectivas, lo que habría en esta actitud sería un intento decidido por asumir un entorno, por buscar como artistas, así se fracasase en el intento, un lenguaje que les permita “habitar” en sentido pleno, cantarle a los tiempos sin falsearlos ni falsearse. Nombrarlos en su abrumadora complejidad, sin que esto les implique traicionarse como artistas.

Desde esta concepción, el arte es un asunto tan sincero como necesario. Es sincero porque tendría que reflejar en sus dinámicas el espíritu *-geist-* de su tiempo, sin artilugios ni mentiras. Necesario porque de no encontrar este lenguaje “verdadero” y “artístico”, tendrían que callar. El silencio sería una alternativa preferible a envilecer la nobleza del arte en función de los fenómenos del mundo, preferible a mentir sobre el estado del mundo para salvar la elegancia de sus artes. Sin más remedio, entre la belleza y el silencio, el poeta o el dramaturgo, el pintor o el músico, si quiere ser el artista que su tiempo reclama, tendría que aceptar esa doble condición de hijo y adversario de unos tiempos sombríos, crítico y heredero directo de las perturbaciones de su época.

¿Cómo asumir el lenguaje después el genocidio y la publicidad, el cansancio y la repetición de sus usos? ¿Cómo hacer propia una habitación prestada, con demasiados fantasmas de por medio? Un poeta crítico, llámese Charry o Paul Celan, Hölderlin o Ezra Pound, no importaría su carácter, tendría que situarse en el centro mismo del desgarramiento: el contraste de unos poetas cada vez más entregados a su poesía, sus búsquedas en lo oscuro, frente a una sociedad mercantilista que en sus palabras y en sus acciones, en sus gustos, se aleja cada vez más de una valoración poética de la vida.

Precisamente escribe Charry Lara en su ensayo *La crisis del verso en Colombia*: “El poeta es un ser a quien cada vez resulta más difícil comunicarse con sus semejantes, interferida como está su palabra por

las necesidades inmediatas y por los intereses de los grupos. Su voz, apenas nacida, se quiebra contra una roca brutal, no de simple indiferencia, sino de dureza y repulsión. Sus vocablos no pertenecen al idioma de su gente, aunque pretendan explicarla o reflejarla. Jamás su mensaje fue tan desestimado y sin eco ni respuesta.” Y agrega más adelante para explicar mejor este destierro: “Es difícil que en distinto tiempo se haya manifestado, por boca de los poetas, como en éste, un impulso tan universal de devoción y de conocimiento hacia todos los hombres. Es difícil, también, que en otros años, como en los presentes, se haya acumulado tanto repudio sobre el poeta”.

Si el poeta quiere hablarles a los demás y nadie escucha su mensaje, si es un desterrado de sus contemporáneos y de la lengua corriente, ¿para qué escribir entonces? El dilema de Charry es el del hombre que no sólo se pregunta por lo que escribe, cada poema es, también, una pregunta sobre el porqué de la escritura en tiempos de sordera.

El planteamiento que hace Charry es muy lúcido, y habla de la incomunicación que aun nos convoca. Lo que realmente sorprende de este diagnóstico es la época en que fue escrito: la era dorada de la Revista Mito, unos años inmejorables para la poesía y sus escritores, donde aunque parezca insólito todavía existían poetas con publicaciones y editores con revistas críticas, poemas y traducciones con un número considerable de lectores. Lo que podría estar ocurriendo aquí es la necesidad de un diagnóstico que valide y justifique una visión desalentada, su concepción del lenguaje como delirio y derrota, y donde el poema es errancia o búsqueda perpetua, extasiado fracaso en sus intentos de conciliar “la realidad y el deseo”. Y hablar aquí de un parentesco con Cernuda es mucho más que una simple referencia.

En su ensayo sobre Cernuda *La poesía como destino*, escribe Charry lo que podría ser la clave para entender su propia conciencia, su visión fugitiva del lenguaje. Escribe sobre el autor español a quien tanto admiró: “Cernuda entiende el problema lírico como la lucha entre realidad y deseo. El poeta y su destino es en gran parte el tema de su poesía, ampliado hacia otras motivaciones. En ella se agiganta dolorosamente la conciencia de la imposibilidad del hombre para satisfacer la atracción que lo empuja hacia lo circundante”. Y concluye

más adelante en lo que evidenciaría este sentimiento de “exiliado”, al margen de la época en que le tocó vivir: “La insatisfacción del deseo conduce así mismo a un sentimiento de lucha contra lo real. Se comprende la razón por la que sea, esencialmente, una poesía de soledad.”

Independientemente de si esta lectura es justa o no con la obra de Cernuda –quizá la poesía del español sea algo menos solitaria, más decidida-, sería difícil encontrar una definición más apropiada para la escritura del colombiano. El drama que nos describe sería el del propio Charry, en la sin salida de sus lenguajes, el caso de un poeta que ama y desea en las palabras, busca y pregunta, pero que sabe de antemano que sus búsquedas, nacidas en la soledad, se enfrentan a una realidad que destierra sus deseos.

Razonable o no, esta conciencia desalentada marcaría toda la escritura de Fernando Charry Lara, y aparece a lo largo de su obra como el rasgo distintivo que determina su unidad, del primero al último de sus poemas, y me atrevería a pensar que en sus ensayos también. Esta concepción del lenguaje es, en muchas ocasiones, el tamiz por donde pasan los poetas sobre los que escribe Charry, aquellos que amó y leyó hasta transformarlos por completo.

Ya lo advertía Vicente Aleixandre desde los puros comienzos de esta escritura, en el muy buen prólogo que le escribe al primer libro de Charry, *Nocturnos y otros sueños*. Dice el poeta de la Generación del 27: “Hay aquí, y esto es común a un lenguaje de un sector de la época, como una conciencia del mundo desalentado. El extrañamiento del poeta no ve, si mira al cosmos, una luz en el fondo; solamente registra la obsesión de la noche, los movimientos crueles o turbios que sin destino gobiernan el desnudo humano”. Y este desaliento del que habla Aleixandre, antes de motivar la queja, es enfrentado por este poeta en la absoluta indefensión, o como lo vuelve a expresar el poeta español con toda claridad: “Agitado, estrechado, asaltado, Charry Lara no se defiende, acepta valientemente la enorme verdad solitaria. El destino del hombre quiere latir en estos versos fraternalmente brindados al amor común que no se redime.”

Charry sería un poeta del desasosiego, y desasosiego es el cuadro que nos muestra de su tiempo: “Amé yo un claro cielo de tristeza sedienta”, nos dice desde su primer poema, “busco la sombra estéril su tibia luz ausente... Sólo existe el olvido/ desnudo, frió corazón deshabitado”. Su poesía nos habla de una voz que ha perdido el contacto con la satisfacción y la solidez de la tierra, a la que todo se le muestra ajeno y abandonado, como si de un exilio se tratara: “Un sol ajeno se levanta/ Como espada en mano remota”.

El sueño no redime ni realiza los deseos, “Oh corazón, cielo deshabitado de los sueños”. El amor nace con la certeza de su derrota ulterior, es una pulsión tan efímera como el deseo o el ensueño: “A solas con su amor y su derrota”. En estos versos aparece un desamparo que raya en la completa entrega, una derrota previa que conmueve y alarma a un mismo tiempo, cerca el lenguaje desde búsquedas como delirios inconclusos.

Quizás toda esa atmósfera de misterio que cubre sus poemas, ese halo de fantasmas y de “vientos fatigados” donde la palabra tantea, se detiene y duda ante lo que la rodea, no es sólo escenografía lírica o una estética nocturna muy bien definida. Esta nocturnidad podría ser el acto-reflejo de un dilema poético. De una palabra que se sabe trémula e indefinida. La noche de Charry parecería ser la expresión de alguien que sabe, resultado de su conciencia, que sus palabras son poderosas y falibles a la vez, mueven el deseo y a la vez lo truncan, tanteando en lo oscuro. Que la poesía, contraria a las certezas de la luz, es la última promesa del paraíso –la comunicación más íntima-, y el máximo recordatorio de su pérdida: “...mas luego como/ Cuando uno, sin saberlo,/ Extiende por mares su corazón/ Y regresa al sitio en que sueña....Así entristece viril Al hombre la soledad de su delirio.”

Hasta la ciudad de Charry, antes que un escenario o una atmósfera, es un problema psíquico bajo la lluvia y los despojos. Un lugar de habitaciones abandonadas y de calles insomnes donde el poeta, en la soledad de su indefensión, es un paseante sin término a la deriva del sueño y los relojes, un ser proscrito en su amor y en su derrota: “El sonámbulo arrastra su delirio por las aceras...El viento corre tras devastaciones y vacíos,/ Resbala oculto tal navaja que unos dedos acarician,/ Retrocede

ante el sueño erguido de las torres,/ Inunda desordenadamente calles como un mar en derrota”.

Exiliados sin partida ni promesa de retornos. Místicos sin dios o “Prisioneros” sin visitas. Los habitantes de unos suburbios donde la vida moderna es lo más parecido a la muerte: “El desierto de las oficinas, en patios,/ En pabellones de enronquecida luz sombría,/ El silencio con la luna crece/ Y, no por jardines, se estaciona en bocinas,/ En talleres, en bares,/ En cansados salones de mujeres solas,/ Hasta cuando, como fatiga,/ La sombra de desvanece en sombra más espesa”.

Tal es el escenario de los poemas de Charry: una morada gris e invernal, “la luz vaga, opaco el día”, para citar al José Asunción Silva del Día de difuntos. “Ciudad de los adioses” que en el tercer y último libro de esta obra, *Pensamientos del amante*, comienza a llamarse con nombre propio: Bogotá. La ciudad en la que Charry nació y estudió, creció y escribió toda su vida, donde ejerció como abogado y como crítico, y en la que vivió hasta los últimos días de su enfermedad, en 2004, cuando tuvo que ser trasladado a la clínica de Washington donde finalmente murió.

Todos estos personajes o apariciones sólo podrían nacer de una ciudad en ascenso, que ya no tiene la hondura sensorial del campo, su amplitud y sencillez, pero que tampoco goza del vértigo y la diversidad de las grandes urbes. El espacio perfecto para una vida que se ha vuelto marasmo o “parálisis”, para recordar la expresión de Joyce sobre los *Dublinese*s, y que encuentra en esta poesía uno de los reflejos más fieles de su apatía y su desarraigo, sus eternos deseos de ser algo distinto, el asco y el desdén generalizado por sus propias realidades.

En medio de este mundo desangelado su crítico-autor no rasga la realidad o la enfrenta con sus recursos. Tampoco encuentra en la poesía una válvula de escape como se podría pensar, pues la desolación también cobija su concepción sobre el lenguaje, se encarna en unos poemas donde lo poético es “adiós” o promesas irresueltas, “la gracia melancólica que huye”. No, no es esta una poética que afirme la poesía, como se ha dicho interminables veces por sus críticos y lectores, en lo movedizo de estas promesas rotas las afirmaciones se diluyen como fulgores en la niebla. Es esta una poesía de derrota y delirio, que aparece

en el poema como la cristalización verbal de su máximo anhelo, la aceptación final de su fracaso.

Nos dice el propio Charry en su poema *A la poesía*: “Tú sola, lunar y solar astro fugitivo,/ Contemplas perder al hombre su batalla./ Mas tu sola, secreta amante,/ Puedes compensarle con su delirio”. O nos dice en otro poema que aparece en su último libro, *Palabra suya*, y que nos habla de un prisionero que recuerda las palabras de su amada: “Esa palabra suya/ Más que sueño/ Desde entonces le iba a ser quemadura”.

La escena es demasiado tentadora para una representación. Podríamos pensar que el prisionero es, a la manera de los poetas místicos, el símbolo del poeta en el mundo contemporáneo, su amada una metáfora de la poesía misma. En estas circunstancias el poeta no puede acceder a su amada poesía, tener un contacto directo con ella. Sólo podría escuchar sus palabras como las señales difusas de alguna lejanía. Palabras que llegan a su celda como una invitación a la libertad, y, a la vez, como la desgarrada certeza de su presidio.

Como lo sugiere Rafael Gutiérrez Girardot, detrás de los “pensamientos del Amante” y su amada esquiva -tema de buena parte de esta obra que el propio Charry Lara reunió bajo el verso de San Juan, *Llama de amor viva-*, se esconden los pensamientos del poeta a la espera de su esquiva pero amada poesía. Escribe Gutiérrez Girardot: “la obra poética de Fernando Charry Lara es un asedio poético a la poesía, un esfuerzo constante y radical de arrancar a la poesía el velo con que se encubre. Es poesía en, sobre y contra la poesía, es decir, desesperado amor a ella”.

Asedio donde el poetizar es una eterna búsqueda, el lenguaje palabra recobrada y aceptación del silencio. El poeta mira los cielos y encuentra ausencias, vuelve a la memoria y se enfrenta a la derrota de las ilusiones pasajeras. Quiere amar y su sentimiento irradia el poema, pero su amada es un vacío mas antiguo que su amor, su relación una incesante dialéctica con el silencio.

Como en Cintio Vitier, Ida Vitale y tantos otros latinoamericanos, en Charry Lara la palabra es “una metáfora del silencio”, para recordar una frase tan usada por la crítica literaria, y lo fue desde 1944, cuando

aparecieron sus primeros poemas en los cuadernos de *Cántico*. El silencio como promesa de un lenguaje más verdadero, que vuelva a convocar las cosas desde su esencia: “Pero lejos, entre ciudades sin orillas, un trémulo silencio arde sin fin”. Silencio como el recordatorio de que esa promesa es, precisamente, sólo una promesa que huye: “Hoy es solo/ la gracia melancólica que huye, / invisible hermosura de otro tiempo”.

“Enamorado del silencio, al poeta no le queda más recurso que hablar”, decía Octavio Paz. No es una aporía o un juego semántico, es la sin salida de un lenguaje que se sabe promesa más allá de las palabras, pero que al mismo tiempo es consciente de que es sólo palabras, delirio transitorio, deseo que se estrella contra una realidad que no es verbal. El drama en el que ha devenido esta poesía es el de saber que sus palabras, gastadas por el uso, escindidas de las cosas que nombran, no pueden comunicar una belleza que las desborda y que sin embargo las reclama; que las despierta y las diluye en su propia pulsión, como el acto de las olas contra el viento.

Vistas de lejos, con la medida de la distancia, todas estas situaciones recuerdan las escenas de Samuel Beckett. Personajes que esperan a un Godot que nunca llega. Monólogos intensos, dando vueltas en redondo y sobre sus propios gestos. Confesiones de enamorado frente al abismo unánime. Charry nos habla del amor a la poesía en escenarios donde todo pasa y se despide, todo es *Adioses*, como lo dice el título de su segundo libro, y el hombre, en el hastío y la desesperanza, sigue observando los fulgores de lo que nunca podrá tener: “La extrañeza del lugar aunque/ Lo imaginaba. Lo interminable de instante/ Y lo áspero. Un comedor vasto como el hastío”.

Pareciera que una extraña presencia le hubiera vaciado al mundo su sentido, al hombre sus placeres cotidianos. ¿No hay poesía en las sensaciones y en los símbolos, en las cosas cotidianas o en la memoria? ¿No hay poesía en la imaginación o en la vida misma, en los misterios? No para Charry. Esta poesía nos habla de unos hombres que, resultado de su existencia peregrina, han sido mutilados de la naturaleza y de los placeres terrenales, escindidos de los otros hombres quizás ya para siempre, y que se muestran incapaces de cambiar sus propias

circunstancias, como insomnes que buscan su sueño en otros sueños, Tántalos de corbata o Bartlebys enamorados. Quizás esto explique la actitud de un escritor que desde su primer libro, en la emoción de su juventud, asuma los días y los sueños con la resignación de la inercia: “así la vida será venir la muerte lentamente”... “Mejor será/ Morir secretamente a solas”.

Hay en esta poesía un cuadro alarmante de la vida moderna. Sus versos parecerían ser la génesis de un desdén colectivo, entre ciudades desiertas y despedidas, edificios sombríos o elegías, y en la que el poeta, a diferencia de los místicos, no encuentra una esperanza de vida más allá de la muerte. Como en el Cernuda de su ensayo aquí también existe “una nota trágica”, “la aceptación de un destino solitario enfrentado a los poderes oscuros de la ciudad y de la civilización, en medio del vacío y del desconcierto y hacia el fracaso absoluto”. Nadie lo salva, no hay dioses ni milagros que rompan el péndulo de sus desilusiones. La palabra es silencio, la mujer un cielo inasible. Tampoco hay viajes ni retornos que abrevien el exilio porque el amante seguirá amando su silencio clamoroso: “la angustia se resuelve en desesperación. Su pesimismo: conciencia de la limitación del hombre...Esta poesía no espera del cielo el paraíso que le niega la tierra.”

Y sin embargo este cuadro desolador, anémico, nos mueve a la compasión en no pocos momentos. Es moderno porque el poeta sigue en la obstinación de sus búsquedas, heroico e insaciable como la mosca de Wittgenstein, que se estrella una y mil veces contra los cristales de su celda víctima de sus propios espejismos. Porque el poeta, a pesar de las circunstancias de su entorno hostil, nunca detiene su asedio a la poesía, su “desesperado amor a ella”, aun a sabiendas de que en su forma de concebir lo poético no hay hallazgos sino eternas peregrinaciones. Charry mantiene su llama de Amor viva, y nos conmueve con su rigurosa insistencia, en el cuidado de sus versos, la obstinación de estos anhelos que vuelven a convocar sus ritos, poema tras poema, derrota tras derrota, a sabiendas de que sus piras sólo convocan el humo del silencio. Quizás sea por eso que Charry nunca dejó de escribir crítica como una necesidad vital, del que quiere entender la poesía de su tiempo y a su conciencia en ella. Que siempre escribió desde un tono lírico, acaso arcano, cuando otros poetas que llegaron a sus mismas conclusiones terminaron en las estéticas de la fealdad o en el suicidio.

Estos endecasílabos cuidadosos, de una música tersa, despiertan la sospecha de un poeta que ha encontrado el último vestigio de belleza en la secuencia de los versos, ante su imposibilidad de encontrarla en los intersticios de la vida. Incluso en ese delirio onírico del último libro, donde desaparece la puntuación y la sintaxis habitual, y en el que como lo advierte Armando Romero con toda claridad: “las palabras estallan como piedras que se quebraran contra lo que está escondido para hacer salir al poema vibrando”, nunca se llega al automatismo surrealista o al desenfreno verbal. Incluso en medio de estos pasajes rotos se conservan los metros clásicos, la medida de la “claridad”, en medio de los “Pensamientos” dispersos y el flujo de las imágenes.

Escribe Charry sobre Silva y en realidad sobre sí mismo: “Las palabras son claras, transparentes, nítidas. La imagen de la vida a que ellas nos acercan es casi siempre, por oposición, enigmática, invisible, huidiza...”. La afirmación de una palabra de belleza y claridad en un mundo que agoniza, sin pretensión de redimir o de salvar a nadie, sólo como un culto paciente y desinteresado, nos llega hoy como una plegaria estremecedora, y más en un país donde el presente se parece a los escombros con lamentable frecuencia.

Fernando Charry escribe en un tiempo en el que, para usar sus propias palabras, en las “dificultades derivadas de la dramática situación que desde entonces comenzamos a vivir en Colombia...vivir esa vida ha sido para muchos lo mismo que estar muerto”. Publica su primer libro en 1949, sólo un año después de que su ciudad se viera destrozada en el 9 de Abril, la fecha que para buena parte de los historiadores determina el inicio de lo que llamamos La Violencia: muertos anónimos en los campos, censura y matanzas selectivas. Laureano Gómez, líder conservador, exhortaba desde el congreso a “una acción intrépida y a una agresión personal”. Un reconocido arzobispo llegó a afirmar, en sus sermones, que el acto de “matar liberales no era un pecado condenable”. Y Charry era un liberal en medio de estas terribles circunstancias.

Antes que enclaustrase en su “asedio poético a la poesía”, como podría creerse, Charry no evade los ruidos del mundo. No es esta una poesía para estetas, formalista y desdeñosa, escrita desde una “Torre de Marfil” mientras el país se debatía entre la barbarie y la apatía. Hablar de un poeta lector, como lo decía antes, es hablar de una persona que lee en sus

poemas y en los poemas de los otros, los signos perturbadores de una época, que presenta en sus libros y ensayos una versión poética de su tiempo.

Escribe el Charry crítico para disipar cualquier acusación: “ante un país que fue de cárceles y torturados, humillado por la muerte y obsesionado por la venganza, resultaría de un humor trágico la solicitud, a sus poetas, de olvidar la ruina colectiva y continuar una temática con la que alguno pudo embriagarse en un mundo menos ensombrecido, pero que nada dice al espíritu de un pueblo en cuya experiencia se han acumulado tantos infortunios ciertos”. Como prueba fidedigna de esta actitud están los poemas *Testimonio y Llanura de Tulúa*, quizás los más logrados de esta obra, y que en la sugestión de sus palabras parece que estuvieran redimiendo las imágenes violentas no ya del poeta sino de una conciencia colectiva.

Toda esa imaginería de la violencia, sus masacres al cuerpo, la irrupción de una fuerza sin rostro que entra a las casas violando a las mujeres y silenciando a sus esposos, es vista en el poema *Testimonio* desde sus negativos: “En todo lugar la huella solitaria:/ Los harapos, el filo de sus dientes, la tiniebla”; desde las huellas y vestigios de la barbarie, como si el que se asomara a esta pesadilla fuera la imaginación de un país amputado, y que trata de figurar en la distancia la llegada de sus propios terrores.

Pasan los homicidas, asolando y devastando los caseríos, pero Charry rastrea sus huellas fantasmales, la ausencia desatada por la presencia de los crimines, recordando que el verdadero drama de la violencia son las perturbaciones y el miedo de los que seguimos vivos, la vida transcurrida entre terrores y despojos. Lo verdaderamente alarmante sería el miedo entre los cuentan su testimonio, no lo secuencia del que mata que a lo mejor ya asesinó en su interior todo vestigio de alma - “tigres sin pesadillas”-, no en los asesinados que donde quiera que estén ya no tendrían por qué temer.

A estas alturas vale la pena recordar el ya clásico estudio sobre la Violencia en Colombia, escrito en el 62 por Orlando Fals Borda, Monseñor Germán Guzmán y Eduardo Umaña Luna. Cito su primer

párrafo: “Colombia ha venido sufriendo el impacto de una dura prueba desde 1930, agudizada desde 1948, a la que, por sus características siniestras, se ha denominado “la violencia”. Mucho se ha escrito sobre ella, pero no hay acuerdo en su sentido. Ha habido en cambio, el peligro de habituarse a la situación patológica que ella conlleva.”

Nada más apropiado para afrontar esta patología que la sensibilidad del poema, pareciera estar diciéndonos Charry, y algo mucho más importante y es que la poesía, en su afán de desfamiliarizar, de mostrarnos las cosas “como si las estuviéramos viendo por primera vez” en palabras de los formalistas, presenta una reticencia a que estos espantos se vuelvan habituales, nos invita, de alguna u otra forma, a romper el velo en el que vive este país de espejismos y evasiones para asumir nuestra condición violenta de una vez por todas.

Es así como este poema que habla de los vacíos, desde los negativos de la masacre, nos invita a un complejo ejercicio de la memoria, a devolverle el carácter singular a las matanzas hasta mostrarlas como verdaderamente son: una irrupción que echa a volar las coyunturas del tiempo, borrando la identidad de sus víctimas y haciendo de la tierra un fallido despojo. Una fuerza que irrumpe a las casas frustrando y desterrando todas las cosas a su paso, como si los que llegaran no fueran asesinos de carne y hueso sino los siete jinetes de la Apocalipsis: “Cuando, desde el balcón de la plaza/ Veías/ Negros jinetes cruzar.”

Antes que leyes o indemnizaciones, estudios o estadísticas, un país violento tendría que asomarse al semblante de sus propios horrores, darle un rostro a los asesinados y un nombre a los destierros, si lo que quiere es impedir que esta barbarie se repita. Quizás sea esta la hazaña de *Llanura de Tuluá*. En este poema vendría a reunirse la sensibilidad desgarrada de un país, la herida que ha dejado la violencia en nuestra memoria colectiva.

“Al borde del camino, los dos cuerpos/ Uno junto del otro,/ Desde lejos parecen amarse.” La imagen, perturbadora y sugestiva a la vez, habla de aquella muerte anónima de la que hablaba Testimonio, pero aquí el procedimiento es el inverso. El poema, que parte desde la distancia, en la apariencia de dos cuerpos que se aman, avanza y nos acerca hasta sus

rostros para confirmar que han sido mutilados, “son cuerpos que son piedra, que son nada...”, asesinados por fuerzas desconocidas.

Aquel acercamiento sería un proceso contrario al que ordinariamente sigue el poder. Ocurridos los asesinatos periódicos y noticieros, académicos y ministros, hacen lo que esté a su alcance para domesticar la singularidad del crimen, silenciar sus horrores en la frialdad de las encuestas, alejándonos del rostro de las víctimas hasta anestesiar nuestra indignación. Implacable, el poder hace de un rostro asesinado acto marginal y encuesta, pérdida necesaria para la eficacia del sistema. Aleja las perspectivas hasta deshumanizar el crimen, y en no pocos casos trata de encubrir el hecho valiéndose de un elemento erótico como carnada: secciones de farándula y sensuales presentadoras, galantes reporteros o deportistas musculosos.

Charry, como el que voltea los catalejos del discurso, devuelve un rostro a los asesinados, va de lo erótico al horror mostrándonos un país de amores truncados por la violencia, en el que el deseo más primordial se frustra contra el acero. Un país que masacra el cuerpo de su esperanza, y luego lo mutila con destreza para memoria y frustración de los que quedan vivos: “Son cuerpos de mentira, mutilados”.

Estos amantes son los encuentros truncados por nuestra historia: “Debieron ser esbeltas sus dos sombras/ De languidez/ Adorándose en la tarde”, y de los que el poema es un reclamo encubierto. Cuerpos que ahora son comida anónima de los buitres: “Ocasión de voraces negras aves”, pero a los que el poema les reintegra su cercanía, recuerda entre nosotros el lugar de los hechos.

No en vano el título alude a Tuluá, una ciudad del Valle del Cauca que como lo relata la novela *Cóndores no entierran todos los días*, vio como los “pájaros” de León María Lozano, auspiciados y financiados por fuerzas extremistas del gobierno conservador, asesinaron en la década del cincuenta a la mitad de su población. Los asesinatos de los pájaros se han convertido en un emblema de lo que ocurrió después, la pacificación paramilitar del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, su ronda de asesinatos y destierros. Contrario al título de Álvarez Gardeazabal, pareciera que aquí engendramos y enterramos a los Cóndores con lamentable frecuencia.

Desde estos versos, que para muchos son los momentos más altos de la poesía de violencia que se ha escrito en Colombia, el silencio del poema se vuelve el silencio mortal de una sociedad, su frustración amorosa. Son la expresión más fidedigna de una generación de liberales y conservadores, hombres y mujeres de todo el país que se vieron cercados por la matanza y el horror. Si bien es cierto que la conciencia trágica de Charry se proyecta en sus visiones, moldea la realidad hasta volverla escenario de sus despedidas, aquella sensibilidad desangelada también podría ser el diagnóstico lírico de una tragedia social, las dinámicas perturbadoras de un país habituado al cortocircuito entre la realidad y el deseo, y donde entre la violencia y la medianía todo se aleja y se despidе, como en el cielo gris de estas atmósferas.

La poesía de Fernando Charry Lara, los 39 poemas que publicó conformando una producción austera pero necesaria, nos llega con su aire nocturno como una lección de despojo y tensión, conciencia del lenguaje y respeto por el mismo. Una obra breve, pero que con sus tres libros marcó una huella indeleble en nuestra sensibilidad.

Quizás los poemas de *Nocturnos y otros sueños*, que inauguraron toda una manera de nombrar el misterio, nuevos lenguajes para hablar de lo onírico, hoy nos encuentren con una retórica demasiado arcaica para nuestro desgarramiento y aventura. Algunos de sus últimos poemas, pertenecientes al libro *Pensamientos del amante*, quizás sean algo difusos como para dejar un rastro, como si lo que fue la tensión del “Adiós”, entre el delirio y el fracaso, se hubiera marchado ya de estas atmósferas, dejando en su lugar el vacío inicial del que las palabras son escombros.

De lo que nadie podría dudar es de su libro *Los Adioses*, el momento en que esta palabra encuentra su concentración expresiva, y que en poemas como *Llanura de Tuluá* o *Viajero*, hace de esta conciencia desalentada, antes personal, la imagen poética de nuestro fracaso como sociedad, como si los adioses de la estética se entroncaran con el carácter huidizo de un todo un país. Lo que late en estos versos delicados y sutiles, sus imágenes que alumbran desde el fondo de los sueños, también sería un reclamo doloroso por la situación de este continente, siempre escindido entre su irrefrenable deseo y sus tercas realidades.

Advierte Darío Jaramillo Agudelo que todo este libro -como tantos otros libros de este país de muertes-, podría leerse en una “clave elegíaca”. Y habría buenas razones para pensarlo. Incluso esto podría decirse de toda la obra de Charry, desde sus primeros poemas en los que habla de la muerte de su hermano hasta el último que escribió y en el que recuerda el funeral José Eustacio Rivera. En *Los Adioses* sería donde esta muerte se encuentra con la estética adecuada:

Elegía por las víctimas de la violencia. Elegía por lo perdido en nuestras casas y ciudades, la sensación de exilio dentro de la propia tierra. Elegía por los fantasmas que también nos habitan, por el poema ido. Elegía por el poeta muerto antes de tiempo, a la memoria de su amigo Jorge Gaitán Durán. El libro de poemas como una compilación elegías ante la frustración y el abandono, en la huida y en el duelo de todas las esperanzas.

Y sin embargo, hay una tenacidad lírica que nos sorprende entre la noche, cierta resistencia que aún en la indefensión, en la entrega de un ser que ha sido derrotado desde el comienzo, sigue escribiendo en el amor y en la deriva de sus búsquedas, como el que insiste en un alma lacerada cuando otros ya la dieron por perdida. Charry no encuentra alternativas y sin embargo escribe, escribe bellamente para seguir viviendo, así sea en las cenizas.

Fidelidad a una tradición lírica, a una palabra de claridad nocturna que es misteriosa y musical. Fidelidad a una realidad violenta, cruel y esquizofrénica. ¿Cómo conservar una palabra de belleza en un país que las mutila todas? ¿Cómo hablar de las mutilaciones sin lacerar la propia alma? Mantener este equilibrio ha sido el anhelo de buena parte de los poetas colombianos, acostumbrados a resistir en la escritura como el que se habitúa a caminar en los funámbulos. La poesía de Charry Lara, en sus dudas y en su conciencia, también sería un extraordinario ejemplo de las capacidades de la belleza para asumir este dilema. La claridad de sus palabras nocturnas, entre el sueño y las ciudades, tienen el cuidado suficiente para nombrar el carácter huidizo del silencio, y, al mismo tiempo, la situación de un país que se escapa de sí mismo borrando las voces y los rostros.



Cuadernos  
**EX-LIBRIS**

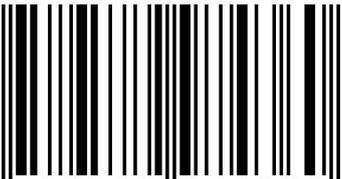


AGENDA  
CULTURAL  
GINNASTIO MODERNO



BIBLIOTECA  
Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

ISBN: 978-958-99743-6-0



9 789589 974360