

**Eros y poesía: El cuerpo y las palabras en la poesía  
de Juan Gustavo Cobo Borda  
y Carlos Vásquez-Zawadzki**

Cecilia Castro Lee  
State University of West Georgia

Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá, 1948-) y Carlos Vásquez-Zawadzki (Tumaco, 1946) son dos poetas colombianos contemporáneos ampliamente reconocidos también por su labor ensayística y actividad cultural. Cobo Borda publica en 1974 su primer poemario, *Consejos para vivir*, libro apreciado por Octavio Paz y distinguido en Chile con el premio internacional de poesía "Quimantu" (Astrum 331). En 1995 reúne sus poemarios en un volumen titulado *El animal que duerme en cada uno de nosotros y otros poemas* y en 1997 publica *Furioso amor*, su libro de poesía más reciente. Carlos Vásquez-Zawadzki ha publicado tres libros de poemas dentro del ciclo de poesía amoratoria: *Diario para Beatriz*, 1989, *La oreja erótica de Van Gogh*, 1999 y *Tercer laberinto*, 2000. Otros títulos incluyen *Voces y Diferencia* (1979) y *El placer de los tres* (2000). La generación poética de estos autores es posterior al Nadaísmo y se distancia de éste en su búsqueda de verdades auténticas, su intimismo e individualismo. Aun dentro de un desencanto propio del momento histórico colombiano y de la entrada en la postmodernidad, estos poetas se afirman jubilosamente en la escritura. Ambos poetas manifiestan que el poema es la invención de una forma amada y deseada y que el poema es un cuerpo vivo hecho de texturas, ritmos, significaciones y tejidos de las palabras. "Esa palabra," dice Cobo Borda, "que podemos palpar como quien acaricia un cuerpo" (*Historia portátil de la poesía colombiana* 239). Carlos Vásquez propone que la palabra es la piel del poema transformada en caricia fecunda: "La palabra brota húmeda / Corporeizada, deseada, / en la fecundidad de

la caricia / despojada de nombres, generosa y sin límites./ Corporizada, deseada, la palabra nace en la caricia" (*Diario para Beatriz* 51).

En ambos poetas, el metalenguaje se realiza a través de Eros. Su poética erótica y urbana nos recuerda a Octavio Paz cuando afirma que los poetas latinoamericanos de la postmodernidad "buscan una erótica más que una poética" (Borda 241). En el caso de Cobo Borda, la poética erótica es un antídoto vitalizante contra sus demonios personales: el escepticismo, la duda irónica, la memoria y sus desengaños, y el tiempo avasallador. A través de la amada / la poesía, el poeta llega al fondo de sí mismo, al ámbito de su subconciencia que él llama "aquella cloaca turbia" y emerge renovado por medio de la palabra: "Sólo las palabras. Aunque de poco valen / ellas pueden aludir a ese calor /que el tiempo no degrada. / Referirse a una alegría insensata" (43).

En Carlos Vásquez, la metapoesía amoratoria se realiza en un doble plano: el primero el del cuerpo o el eros deseante de un amor vital y libre, despojado de atavismos y metafísicas, anclado en el presente y el segundo, plano del intelecto que lleva al amante a definirse a sí mismo como "eros razonador." Como tal, el amante no sólo se satisface en la praxis del amor, sino que teoriza e intelectualiza, en intrincados y tortuosos laberintos su propio eros. Si la ironía mezclada de ternura define la poesía erótica de Cobo Borda, Vásquez-Zawadzki encuentra en la paradoja la forma de expresión que sintetiza el éxtasis del amor como "fortuna y ruina" y el proceso amoratorio como un presente que eterniza: "Así devenimos dioses olvidados, eternizados en el presente

del placer. Agua quemada, velero deslizante y puertos sin geografía" (79).

En este estudio comparativo trazo paralelismos en el imaginario poético de los dos creadores y analizo la singularidad de su decir poético. En ambos poetas hay una tipología del amor rica en imágenes y recursos y una estética del deseo como fuerza primaria unificadora. La entrega amorosa se hace paráfrasis de la voluntad humana de vivir como la definiera Schopenhauer para quien en el acto amoroso "se expresa con toda la claridad posible la esencia íntima del mundo" (Sabater 19). En ambos poetas se realiza un tránsito de la estética a la ética que desmitifica patrones establecidos. El amor se solidariza y universaliza a partir de la experiencia personal y local en la geografía humana de Bogotá y de Cali. Los textos poéticos tienen grandes puntos de contacto que justifican una exégesis comparativa en la posmodernidad colombiana.

Eduardo Jaramillo Zuluaga en su libro *El deseo y el decoro* describe la trayectoria del encuentro del cuerpo y la palabra en las letras colombianas contemporáneas como una apertura y una renovación en el lenguaje. El descubrimiento de poetas y novelistas de que "las palabras rozan el cuerpo que desean" y que "las palabras tienen piel", señala la entrada en la modernidad (141). En el campo específico de la poesía, la doble herencia liberadora del Nadaísmo y de los poetas agrupados en torno a la Revista *Mito*, señalada por James J. Alstrum, da paso en la década del setenta "a una abierta celebración del placer sexual" (25). La nueva sensibilidad ante el arte poético está marcada por una autonomía plena, animada por un espíritu rebelde y por una apertura a contextos cosmopolitas y eclécticos (28). Octavio Paz se perfila como el maestro en su poética erótica y filosófica en el ámbito latinoamericano.

Si bien el escepticismo, el desencanto y la duda llevan a Cobo Borda a preguntarse en su primer libro "¿Cómo escribir ahora poesía? ¿Para qué aumentar las dudas? ¿A quién acompaña, qué herida cura?" (14), también es cierto que ese cuestionarse insinúa una afirmación del aliento vital que el poeta quiere dar a su decir poético. Enriquecido por la experiencia de la escritura o afirmándose en ella, se responderá a sí mismo en otro poema / catálogo, donde dice que "los deberes del poeta" son: "Comprobar el nacimiento del asombro. / Medir el ascenso de la sangre / a través de una piel / que se entibia con sólo mirarla. / No tenerle miedo a la palabra ternura.

/ Estos podrían ser algunos" (92). Es decir, que para Cobo Borda, como para los poetas de su generación y citando a Jaime García Maffla, "escribir un poema, entonces, no es una huida de la vida, ni la desrealización del mundo o su desmaterialización por lo subjetivo, sino un acto profundo de apropiación por la imaginación y el sentimiento, como de cercanía por las palabras" ("Travesía de una generación poética" 49). Igualmente, María Mercedes Carranza, al contraponer la acción y la contemplación como actitudes del poeta ante la realidad indica que "el poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad, misma" (Henry Luque Muñoz 56). Cobo Borda mismo en "La ética del poema" manifiesta: "El poema no subvierte el orden: / lo afianza, al revelarnos el revés de la trama" (162).

En el poema de Cobo Borda, "Recuerdo de un escritor", el sujeto poético ofrece una clave integradora de la escritura y la experiencia erótica al afirmar que "escribir es ir dando cuerpo a su deseo" (160). Este deseo explícito se cumple dentro del poema. Así en el poema "André Breton" (48), la fuerza del deseo que impele al poeta al rechazo de lo efímero, "de todo cuanto es trunco y desfallece" junto con las memorias estériles del pasado, concebidas como "las aguas estancadas del recuerdo", lo lanza hacia el futuro en busca de lo infinito: "El deseo está delante mío / me espera con los brazos abiertos." El deseo adquiere corporeidad en una transformación mágica y lírica de las sustancias elementales: tierra, vapor y aire. "Y es la tierra evaporándose en el aire / y es el aire que adquiere la forma de tu cuerpo". El imaginario poético deviene la invención de una forma que se incorpora a la realidad a través del deseo.

Luego, en el poema "Oración," el poeta recorre el cuerpo de la amada, acariciando su piel. Trece veces repite la palabra piel acompañada de imágenes eróticas que insinúan la búsqueda de una zona secreta que colme los anhelos del amante o del poeta. Se encamina hacia el conocimiento en el amor y en la poesía a través de los sentidos, la pasión y la imaginación. El poeta nombra la sabiduría de tu piel, las palabras de tu piel, el llanto de tu piel, la más secreta piel, el espejismo de tu piel, desvelada tortura, la piedad generosa de tu piel, hasta culminar en "los nervios de tu piel", momento éste del éxtasis y de plenitud en el cual se erotiza el mundo del poeta: "hasta decir no más, invadir la ciudad / cubrir todo cuanto miro y toco" (22).

En "Razón de amor" (26), el objeto del deseo se concibe como un bosque, una espesura adonde el poeta / amante quiere adentrarse. Ansiar, buscar, pensar y brotar son los cuatro verbos en el proceso amoroso el cual se proyecta en dos imágenes eróticas: una, la "llaga que busco / Delicada herida en la cual pienso", y la otra, la imagen del "agua limpia del deseo" como un motivo erótico que se reitera en múltiples variantes en su poesía. En el poema "Erótica", el ambiente se carga de sensualidad con voces, rumores y silencios relacionados con el tema del agua que fluye, mana o cae: "Rumor de agua desnuda / oigo tu cuerpo que fluye / en la madrugada converso contigo / te deseo / dialogo con la lluvia / humedad del rocío oquedad en penumbra" (28). En el momento del clímax, la palabra se quiebra y pierde su potencial significador porque: "toda palabra resulta inútil / lengua incoherente / tumulto de sonidos" / "baluceo que nada significa / salvo el goce más pueril". Se retoma luego el motivo inicial del agua: "gota de agua / en medio de cardos y eriales / tú eres el fruto". El letargo que sigue a la entrega, da campo a la reflexión: "nada he dicho / me respondes muda / es de nuevo el paraíso". El mundo se ha disminuido en la intimidad de un paraíso personal donde el silencio implica plenitud.

"Luna roja" es un nocturno con "sólo una sombra a contraluz del cielo" donde el poeta / amante como un hombre de las cavernas aviva el fuego de una hoguera, el fuego del amor, y la amada toma la forma del cosmos: "La larga planicie y el cañón secreto". Las imágenes adquieren su fuerza erótica con el uso de los infinitivos frotar, hurgar, cavar y los elementos vitales fuego, lava, vapor, hervor, espuma y piel. La imagen del agua se transforma en río de lava que abre la llaga de la pasión:

*Recojo ramas y avivo la hoguera.  
Frotar, hurgar, cavar en el suelo.  
Brotan un río de lava. Una espuma densa.  
El vapor de lo que hierve  
abre poros, pieles reseca.*

El ambiente primitivo y natural de este poema va acompañado de un bestiario erótico y lírico como significante de la fuerza del instinto y del deseo: "Un jabalí, de húmeda nariz, hociquea en la hierba. / Muerde una avellana dulce como piedra." Continuando con la imagen de un cabalgar, se vuelve al tema del agua, aquí concebida como "La miel se derrama. Una abeja bebe

ebria." Como el animal que duerme en cada uno, los amantes, "Pegados a tierra / lo cóncavo y lo convexo / se acoplan y aquietan".

Cuerpo y poesía se identifican también en el poema "Conjuro" (135), en el cual el poeta y su amada se preparan para "inventar juntos un ritual muy antiguo" / lento, exasperante y minucioso" que implica un conocerse a través de los sentidos: "Me gustaría saber a qué sabes. Olerte en lo oscuro. Imaginarte en el tacto". El amor necesita un nuevo lenguaje "en el que el pudor más profundo / sea la obscenidad más pura," en tanto que se realiza la entrega concebida como la pérdida o la negación del ser en el otro: "mientras te descubro / mientras me olvido sumergido en tu ritmo" (135). El ritmo unánime de los amantes se asocia con la unificación de las dicotomías sonido / sentido, signo / significado, forma / concepto de las palabras en el poema.

La versatilidad de la palabra para abarcar conjuntamente la creación poética y los procesos eróticos se aprecia en el poema "los viejos trucos" (69). En él, el poeta se ve a sí mismo como "bufón hecho para mentir" y como el seductor que "seduce con su máscara de amante". Tanto para el arte de la seducción como para el arte de la creación, el poeta acude a los viejos trucos de su imaginación para soñarla como la desea: la desea desnuda. La llama "muchacha práctica que termina por quitarse la blusa sólo para que no se le arrugue." La poesía como esta muchacha práctica, es mutable, maleable, se ajusta a los tiempos y a su deseo.

El desfallecer del amor o la esterilidad creativa constituyen para el poeta la noche oscura del alma. El poeta le suplica: "no me dejes solo con lo oscuro. Con lo maligno" / "Me niego a arrastrar tu cadáver / A verlo podrirse" (106). Y nostálgicamente admite su pérdida: "Es lo mejor mío. Mi parte más desinteresada y valiente. La del ímpetu / La de la contagiosa alegría". Esa misma sequedad y abandono de la poesía se expresa en el poema "Eclipse" (109) cuando el poeta confiesa a su amada su desamparo: "No tengo nada que darté, hace frío / y el mundo se apaga. / Como en la infancia vuelve el miedo." Desfallecido, el poeta busca en la poesía su redención: "Dame tu voz / para concluir el día / y llegar al otro lado de la noche". Puesta su fe en la poesía, bien sabe el poeta que esa voz es sabia y reserva sus secretos: "Tu voz / hoja que cae / en el abismo lento de las cordilleras / y allí queda quieta / mensaje cifrado que sólo lee el viento". La voz de la poesía, impregnada de ternura, se transforma en

murmullo, y “diciendo apenas / callando tierna / en la dulce levedad / con que se recuestan los sueños” (174).

La poesía erótica de Cobo Borda, ausente de formas vagas e impresionistas, se acerca a un arte expresionista, enérgico y vital que busca las esencias. Mas que un encuentro de almas vemos dos cuerpos gozosos confundidos y acoplados. El espíritu se encarna y la palabra es el verbo y el sustantivo. James Alstruñ propone que el credo poético de Cobo Borda es “el del agnóstico adicto a seguir ensamblando poemas sometidos a una dura autocrítica que pone en duda e indaga el valor de la poesía para el mundo actual” (“Generación del Golpe de dados” 522). El mismo crítico reconoce que “no obstante su auto-burla y celos acerca de la eficacia de la lírica, el poeta concluye en ‘Apolo y Dafne’ que escribir es rezar de modo diferente. / las únicas noticias que valen la pena están en los poemas. / Todos los poetas son santos e irán al cielo”. Su poética atañe también a la búsqueda de un Dios humanizado y de una práctica religiosa liberadora. Así la voz del poeta reclama para la humanidad “dioses benévolos que floten por la casa. No más culpa, perdón ni arrepentimiento. No más el miedo y el terrible chantaje” / “Queremos religiones más alegres” (125). La amplia gama de temas de su poesía ofrece una personalísima visión del mundo a veces amarga y desgarrada a veces redimida por la ternura pero siempre indagadora de su verdad. El lenguaje cotidiano se matiza con imágenes y juegos verbales donde cabe lo insólito, la ironía y la súplica. El giro antipoético no oculta la nota lírica, y como Octavio Paz postula para la poesía de hoy, “el poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la voz de todos” (“El romanticismo y la vida contemporánea” 4-15).

La definición de la poética de Cobo Borda se caracteriza por contradicciones productos de la duda, la rebeldía y el desencanto. La poesía como fuerza invisible que sostiene su mundo, es su salvación: “Sólo la insensata poesía, en cambio, / tiende puentes / hacia nuevos, maravillosos abismos” (111). En “Nunca me han escrito un poema”, Cobo Borda revela su poética en imágenes paradójicas que esclarecen los dones y virtudes del poema. Es prisión y es libertad, es congoja y es cura, es duda y es certeza; es desazón y es sosiego, es fracaso y es triunfo, es sagrado y es profano. Y así reza: “Un poema es una cárcel con todas las puertas abiertas. / Más terrible que la libertad. / Más

duro que los sentimientos encontrados. / Pero el poema también te quita el frío. O te da hambre... El poema te cura de la espera / o de las dudas sangrientas sobre tus propios yerros” (146). El poema culmina con la consagración y entrega del poeta a la poesía como a una divinidad, como a una reina: “Con este óleo te unjo. / con esta corona enaltezco tu frente. / Sólo así podré dormir en tu lecho: reina aureolada de vanos versos” (147). En este rito iniciático o consagatorio se afianza la vocación de Cobo Borda. Su ética de poeta puede sintetizarse en dos versos de su poema “Apolo y Dafne”: “Ninguna responsabilidad, salvo el canto. / Toda la responsabilidad porque canto” (64).

En *Furioso amor*, su poemario más reciente, el poeta se afianza en la ternura y el amor le da certeza de ser en el mundo: “Me guían tus ojos, / suplicantes de sueños y una certeza irrefutable / sólo tú / por quien estas líneas escribo, amor absoluto” (25). En el poema “Nudos”, el tópico de la cárcel de amor se combina con la parodia de la mística “Nada me basta. Todo me sobra. Sólo te quiero a ti anudados” (28). El recóndito latido de los amantes “es ya la respiración del mundo” como voluntad de vivir que iguala a la humanidad. Si en el poemario *Salón de té*, la amada y su ciudad, Bogotá, le resultan idénticamente contradictorias “En ella (la ciudad) como en tí conviven el esplendor y la zozobra”, en “Canción” el tema urbano reincide para negar la ciudad en la ausencia de la amada. El viaje a París deviene, entonces, un viaje interior en el amor: “No vi nada en París. / Es inútil viajar / fuera de tí” (29). La segunda parte del poemario cambia de signo. Se entra a la soledad y al desamor, a la despedida, al frío adiós, donde las palabras son apenas “ruidos para llenar vacíos”(37). El poemario se torna irónico en la amargura y soledad del poeta / amante. Alvaro Mutis califica la ironía del poemario como “ácida y eficaz,” comparable a la de Quevedo: “Al leer estos nuevos poemas tuve la impresión de ver casi de bulto esas sucesivas olas de amarga experiencia que los necios confunden con una prueba de madurez” (Contratapa de poemario). El poema “Combate” de este poemario se ejemplifica la ironía ácida que anota Mutis. En la primera parte el poeta insiste en la inutilidad de las palabras si no logran expresar a cabalidad los matices de su amor. Las palabras no sirven, son innecesarias, son estériles, son vanas si no cumplen la misión de amar, encantar, atraer, poseer y glorificar a la amada: “Las palabras resultan inútiles / si no me permiten coger

este mundo / en el puño / y ponerlo a tus pies" (40). La segunda parte se torna sarcástica en el tormento de los celos: "las palabras se vuelven despreciables si no disuelven el fantasma de los celos / y al hombre con quien vives/ y que quizás también te ama" (40).

En la culminación del poemario, Cobo Borda entra en la tradición ekfrástica, donde la poesía erótica se inspira en el arte para realzar la eterna fuerza del amor suspendida en fragmentos de tiempo. La perfección y pureza formal de la Venus de Velázquez transporta al poeta a la contemplación trascendente: "La luminosa firmeza / con que ese cuerpo / refleja la redondez del mundo"(54). Tiziano pinta a Danae en un ámbito cargado de oros, músicas y tules. "Tiziano, pincel de marta, pule un pezón / como quien talla una joya ávida" (57). Eros y Tánatos se confunden en el instante del clímax erótico en el poema " Venus y Adonis" inspirado en Tiziano. La pintura capta una fracción de tiempo, "ese vacío que es todo amor / en su fuga impiadosa" (59). "La pintura no narra un hecho: interpreta el mundo" dice el poema, y el poeta invita a su lector: "Mira, por favor, conmigo" (61). El poeta considera el lenguaje cifrado del arte, de tal manera que la tragedia de Betsabé y el amor exaltado y lujurioso del Rey David, son patético relato bíblico, "pero lo dice mejor Rembrandt sin una sola palabra"(63). Rembrandt, Tiziano, Velázquez, en conclusión, nos ofrecen "los arquetipos necesarios / para que el hombre no muera" (68). La actividad poética centrada en eros es para Cobo Borda autocreación donde se vislumbra un atisbo de inmortalidad.

El poeta Carlos Vásquez-Zawadzki concibe la poesía como "un hilo sapiente y rojo que conduce a la salida de nuestros laberintos y enigmas." Este hilo candente y liberador - hilo de Ariadna, hilo de Penélope- cobra una textura densa en la poesía del deseo de Carlos Vásquez. Eros, como fuerza motriz y afirmación resuelta de la voluntad de vivir, constituye el tema, motivo y razón de su poesía. Su decir poético crea un eros vivificador, ámbito en el cual los amantes proclaman un Arte de Vivir en el amor y por el amor. Concebido como "un don gratuito", el amor es un estado de gracia que los amantes han de avivar en la diaria ternura y en constantes retos. Si la entrega al amor es jubilosa, no lo es menos la escritura que la atestigua. Amor y poesía, lo afirma Bataille, provienen de una misma fuente que es la humana capacidad de erotismo. Asimismo, el hilo sapiente y rojo

de la escritura de Vásquez-Zawadzki proviene de una luz erótica, por lo tanto, mágica y poderosa, que pulimenta el cuerpo del poema y esculpe el cuerpo de la amada:

*La luz esculpe  
como cincelar gota de agua  
sobre la piedra sideral:  
talla mágica  
la página blanca  
con el filo del lenguaje desconocido  
hiere superficies  
corta venas de espacio  
cae  
cae...*

Corporeizada, la luz recorre espacios "en la piel del deseo," también "moldea el oro de los tiempos" y erotizada es "luz agigantada en abismos nocturnos." La luz impregnada de ternura, "luz vibrante en párpados enamorados," brota de la interioridad del poeta, quien, con su lenguaje cifrado, pulsa la circunstancia humana (*Voces y Diferencias* 107).

Aunque enraizado en la tradición poética colombiana e hispanoamericana, Carlos Vásquez se alinea como heredero de los hallazgos de la poesía francesa, Baudelaire, Mallarmé, Breton entre otros, especialmente de la revolución que atañe al lenguaje. Como los surrealistas, que buscaban "reencontrar el secreto de un lenguaje cuyos elementos dejaran de comportarse como residuos en la superficie de un mar muerto" (Margot 36), Carlos Vásquez anhela dar el salto para restituir el lenguaje a su verdadera vida: Su lenguaje poético es cifrado, cargado de resonancias, recóndito como discurso de la subconciencia. La renovación de la palabra es por lo tanto "caricia nueva, bautizada de infinitas / rememoraciones / en el círculo de la memoria abierta al presente" (*Diario* 59).

En *Diario para Beatriz* hay una temática de encuentros y desencuentros en mares metafóricos del amor y la escritura: "La memoria teje una red de piel y palabras sobre la superficie de la mare o terra nostra" (31). El poeta alude a la renovación en el amor y en la palabra como invitación a una *Vita Nuova*. Inspirado en Nietzsche quien propone "oídos nuevos para una música nueva. Ojos nuevos para lo más lejano. Una conciencia nueva para las verdades que hasta ahora han permanecido mudas" (*Diario* 11), el poeta convertido en un marinero

remoto atestigua el despertar de la amada al Amor. La encuentra en una playa citadina: "Extenuada. Muerta para los puertos del Amor. Pero renaciste, para alimentar el inicio de la metáfora y la memoria. Salud belle du jour" (33). A partir de este renacimiento en el amor, la pareja entra en el juego erótico con desafuero, delirio, arrobos, como caída abismal. "Nos ensimismamos sin límites de palabras (Caricias) y recuerdos. Sin pasado, culpabilidad ni fantasmas"(46), y luego "Aquí, nosotros detenemos la muerte lineal y la idiotez del futuro perfecto"(47). Fundidos en "fusión múltiple de orgasmos plurales, furor y misterio" (47). La experiencia amorosa constituye el poema: "Sí, Beatriz, deseo desearnos en nuestra escritura" (48).

La metapoesía amorosa se realiza en el doble plano: el del Yo deseante e imaginativo y el del Yo racional, observador y crítico. Lo paradójico se convierte en el *leitmotif* en esta parte del *Diario* donde el deseo "no es más que esta fuerza que mantiene juntas sin confundirlas, la presencia y la ausencia" (109). Leyendo a Lyotard, el eros razonador propone otra paradoja por la cual el amor es búsqueda en el otro de lo que se carece a través del deseo: "Quien desea ya tiene lo que le falta" (111). Significativamente, el Yo deseante queda atrapado en un círculo de ausencia y deseo, noche y cuerpo para luego liberarse, en su soledad, midiendo el infinito:

*De un hilo, el deseo; del deseo, la noche amorosa; de la noche amorosa tu cuerpo ausente, de tu cuerpo ausente, la noche amorosa, el deseo y un hilo para sostener éste mi corazón solitario que semeja una plomada para medir y sentir la rectitud del infinito. (Diario para Beatriz 41)*

El poema en prosa es el vehículo para este diario minucioso, evocador y sugestivo, rico en imágenes plásticas y símbolos eróticos. Beatriz, la amada de este diario, se metamorfosea en el poemario. Ella es el arquetipo inalcanzable, y a la vez, toma cariz concreto en el ensueño y las vivencias del poeta: "Blanca de espejos" "blanca de luz y viento". Huidiza y esquiva o altiva y guerrera, ella es para el poeta /amante: "Beatriz que alcanzo con la punta de mis flechas amorosas" (19). Beatriz es la esencia del amor, su realización y su misterio. Pero Beatriz es también símbolo del hecho poético y en ella conviven la erótica y la estética: "ábrese la noche en la página, / Ella escribe el amor" (77). "Detrás de mis palabras se

esconde / tu cuerpo palpitante..." (17).

En otro avatar, Beatriz prefigura la ciudad de Cali en una doble evocación ciudad / amada: poesía urbana y erótica fijada en un tiempo y espacio vitales al poeta. Los amantes participan del furor de la ciudad en una entrega realizada: "Estrenamos el día como el cuerpo de una virgen lujuriosa." (97)

*La luz circulaba se difractaba en las miradas y los objetos. Caly restallaba como una bandera de horizontes. Se dilataba en su espacio caldeado de color y novedad. Las formas abrían toda la piel de las calles populosas, y se expresaban en la palpitación de la vida dilatada, erecta, sensual y dionisiaca. (99)*

En otro aparte de su diario, el poeta evoca el ritmo y voluptuosidad de la ciudad nocturna en imágenes equivalentes a una geografía femenina. Beatriz / Cali queda convertida ahora en laberinto irredento, sin Ariadna. Citando a Nietzsche, el poema alude al "valor de lo prohibido; la predestinación al laberinto, Una experiencia formada por siete soledades" (*Diario* 11).

*Experimento tu hacer cotidiano cuando circulas por la ciudad real e imaginada de Caly, revelada y oculta, blanca de luz y viento, gris ilegible de su urbanidad, noche de ritmo, son, paz y crimen, laberíntica y sin ningún hilo argentino de Ariadna. (99)*

En un poema en prosa, que comienza, "Te encuentro; me obsesionas como un destino de Borges; me atraes como miel del "Paraíso" (hablo de Lezama, Sollers y Dante, claro está)" (63), el poeta crea un catálogo poético que ilumina el Arte amoroso. Convertido en sujeto paciente y pasivo, el poeta / amante se deja seducir por los deliquios del amor: Ella, la amada / la poesía, lo crea y lo ama a través de los grandes amantes y creadores. El intertexto en tono paródico evoca imágenes consagradas de la poesía amorosa de la lírica y de la épica, del teatro y de la música: "Me llueves como Verlaine en el corazón; me silencias como música inédita de Bach; me teatralizas y representas como Brecht a 'Don Juan'; me rimas en octavas como Octavio Paz (63)." El catálogo se continúa cargándose de intimidad: "me entras en el pecho como ternura solitaria de Penélope; me lees entre líneas como Cortázar, me posees como tesoro perdido en el fondo

del mar de Alfonsina" (63). La identificación del amor en los otros universaliza el sentimiento y conecta a los amantes con los grandes arquetipos literarios.

El amor es itinerante, viaja a otras tierras en boca de los grandes poetas en otras latitudes. Cambia de lengua y de lenguaje pero permanece en su esencia: "Viajas, Amor, al país metálico del Norte, de Whitman y Poe infinitos." (65). El poeta acepta y disfruta esa nueva voz del amor: "Desgustaré mi sed libidinosa el vino espirituoso de cada palabra tuya en el idioma generoso de Melville, Fulkner y Hemingway" (65).

Por otra parte, las voces se transforman en silencio en las treguas del amor o el desamor. "Sin resultado feliz la historia se silencia en mi boca lamentada" y el poeta vislumbra un destino incierto "frente a espejos de soles negros" (69). Este poema, titulado, "Castración," propone otra lectura por la cual el silencio se transforma en la página en blanco, o sea en el poema que se resiste a ser creado. La mudez es la impotencia del poeta para darle forma. El poema, igual que la amada, tiene "pies alados," es inaprehensible. En el amor y en la escritura hay un duelo que el poeta acepta: "Pero de nuevo intento volver al lenguaje huidizo de tu cuerpo..." (69).

El tema de voces y silencios se repite en el poemario relacionado con al tiempo finito pero irrepitible de un río que corre, en contraste con la eternidad y totalidad del mar. El poeta resalta el lenguaje del agua en su doble dimensión: el agua que fluye como "palabra en el tiempo" y el agua que se remansa, con el mar como símbolo de lo eterno: ya muerte, ya inmortalidad: "Escuchar el agua del lenguaje, / el río del silencio / hacia la mar eterna" (61).

Con el motivo poético /erótico de la "Totalidad" se llega a un clímax en el *Diario para Beatriz*. La superación del tiempo de los mortales, el instante inefable y la identificación de los amantes a través del amor liberado, en la entrega total en el presente, sin esperas metafísicas. En "Estas manos que desean y dialogan y gozan" se ofrece otra variación a la totalidad expresada ahora en la plenitud. El amor, hecho escritura, queda convertido en "poésie pure" libre de mitos y perfectos, el amor y la poesía, en su desnudez. Finalmente, en el delirio del amor se suspende el curso del tiempo "interrumpimos la rueda del tiempo" para "conquistar un instante de eternidad". Ese atisbo de lo insondable se expresa en una imaginería sensorial, de gran riqueza plástica y símbolos eróticos: "un río de peces risueños,

un cielo demorado de imágenes calidoscópicas, una playa del tesoro encontrado en nuestros orgasmos interditos, un caracol habitado rumoroso de alta mar" (71). Así, el amor abarcador del cosmos es fuerza creadora que unifica a los amantes con el universo.

Si el *Diario para Beatriz* propone un cuerpo, presente / ausente, en y del deseo, en el segundo poemario, *La oreja erótica de Van Gogh*, se sugiere un signo, fragmento y metáfora de pérdidas, desplazamientos y desprendimientos, de los cuales se hace símbolo la oreja cortada del pintor en Arles. Del poema en prosa se pasa a un nuevo ritmo de escritura, a un decantamiento estilístico y a una dimensión visual del cuerpo del poema que se acerca si no al ideograma por lo menos a una geometría que espacializa la escritura. El verso se disminuye y adelgaza, el nombre sustantivo cobra relevancia en un anhelo de desnudez y de búsqueda de esencias. El silencio, paradójicamente, conduce a la totalidad:

¡ESCRIBO  
EL  
SILENCIO  
COMO  
LA  
REDONDEZ  
DE  
UN  
SEÑO!

(*La oreja erótica de Van Gogh* 31)

Ahora bien, el amor como desplazamiento, o "viaje deseoso," ofrece al poeta múltiples variaciones temáticas en torno al deseo a la vez que posibilita la estructuración del poemario en una secuencia circular que parte y culmina en el silencio. El viaje "hacia los espejos de tu cuerpo" donde el amante se refleja, es un viaje reconcentrado, "sin regreso / Amor y y sin salir de Puerto," que crea una dinámica anunciada en la epígrafe: "O se regresa de uno mismo a uno mismo" (7) de un verso de Octavio Paz. Asimismo, se reitera en este poemario el tema del despojo del ser en favor del otro, de la renuncia del Yo para que el Otro sea y ocupe un espacio dentro del Yo enriquecido en el amor. El mutuo despojo facilita el olvido del pasado para entrar en posesión del presente, "a la noche del placer seguro" en comunión amorosa, "encerrados en la uva madura del tiempo," hasta el

estallido, giro y vértigo donde la vivencia del amor deja su impronta: "tu piel deja huella en mi piel" (10).

En el poema, "Te encuentro, amor," ubicado en el centro del poemario, el verso se agiganta y el cuerpo del poema se extiende en forma abarcadora y en íntimo regocijo. Se ha llegado a un clímax: "Te encuentro, amor, en el agua dulce / de tu piel; tú eres garaganta y sed" (61-65). Luego, "todo queda atrás como la sal de la míticas estatuas" (13) y se retorna al placer del silencio compartido:

#### ESTAMOS

*en el silencio  
que nos otorga el otro  
silencio que nos concede  
para hablar en su garganta  
y escuchar  
y escuchar  
y escuchar  
en nuestra piel.*

(*La oreja erótica de Van Gogh* 23)

Intimamente ligado al universo erótico creado por el poeta, surge en ambos poemarios la crítica a los mecanismos de socialización que comprometen y denigran el cuerpo, al discurso patriarcal jerarquizante y subyugador y a los mitos de intolerancia heredados de la tradición. "El renovamiento de la Erótica," dice Javier González, en su libro sobre Octavio Paz, "es ya un principio del cuestionamiento de la situación global del individuo en la sociedad" (118).<sup>1</sup> La erótica y la ética de Carlos Vásquez-Zawadzki apuntan a una reivindicación del amor para liberar a la pareja humana, para re-inventarla, y así hacerla dueña de sí misma. El hilo sapiente de su poesía revela la identidad humana centrada en Eros visto como: "un pájaro divino, soleado, / anida en tu agitado corazón" (*Voces y diferencias* 127). Las anteriores reflexiones de carácter teórico adquieren inmediata relevancia en la conjunción dramático-lírica de su poemario, *Tercer laberinto*, con el cual se cierra este ciclo poético.

*Tercer laberinto* nos sumerge estructuralmente en un juego de simetrías. Lo componen un tríptico de treinta y dos dísticos por cada sección, rigurosamente enumerados, con un poema introductorio para cada parte y una red de epígrafes que amplía el campo semántico.

Cada dístico ofrece un concepto cabal en torno al eros de la pareja humana. El tríptico lleva como subtítulos NOSOTROS, ELLA, EL que corresponden a una perspectiva triple de voces y de género.

Cada uno de los dísticos en la totalidad del libro se inicia con una forma verbal. En la parte de NOSOTROS, los verbos están en la primera persona del plural y alternan sucesivamente verbos de afirmación y de negación mientras que los dísticos en las dos partes de ELLA Y EL se inician con verbos reflexivos, en la segunda persona para ELLA, "te salvas, te cierras..." y reflexivos en primera persona singular para la sección correspondiente a EL, "me alzo, me derroto..." Estos reflexivos, cuidadosamente dispuestos, sugieren la idea de reciprocidad, donde el "me" y el "te" crean el "nos," identificándose cabalmente el fondo y la forma del poemario. El rigor de esta composición revela cuánto se exige el poeta y demuestra la conciencia y dominio de su arte.

El rigor y la rigidez formal de *Tercer laberinto* contrastan con el dinamismo y la fluidez del contenido. El libro si inicia como un torrente de tono declarativo, como proclama iconoclasta lanzada al mundo. Se remansa líricamente, se hace íntimo y se erotiza en la sección correspondiente a ELLA, de tono más descriptivo, y culmina desbordado en un mar de "aguas transparentes" donde se inscribe la totalidad. El lenguaje es también cambiante en cada una de las partes y cumple su doble función de comunicación y encantamiento. Se nutre de imágenes, metáforas, juegos de palabras y asociaciones innovadoras. La sintaxis se retuerce exigiendo la atención de su lector, su cómplice. Es lenguaje matizado que mezcla lo exquisito y lo cotidiano.

El NOSOTROS es principio fundamental en el poemario por cuanto expresa reiteradamente que el otro somos nosotros mismos - nos-otros-, por cuanto se insiste en que para la conciencia y afirmación del Yo se requiere forzosamente la del Otro. El NOSOTROS del poema es una pluralidad que en íntima unión proclama su razón de ser en el mundo, en su presente y en plena autonomía: "Ella soy yo sin mandamientos ni espejos" (8). En su manifiesto iconoclasta, la pareja se define en sus anhelos y en sus rechazos- verbos de afirmación y de negación-. Compenetrados, El y Ella en el Nosotros, se abren a la realidad, se alistan en un ejército de altos soñadores, reclaman su justicia y se re-crean en nuevos lenguajes liberadores: "descentramos centurias coloniales, poderes.

<sup>1</sup> González, Javier. *El cuerpo y la letra: La cosmología poética de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica. 1990.



/ y saberes absolutos, en el ser nuestro de cada día" (15).

La segunda parte que corresponde a ELLA en el imaginario del poeta, es gramaticalmente un tú. ELLA es el TU que el YO del amante atestigua amorosamente. Desde el poema inicial se entra a un intimismo que irradia alegría, apertura y novedad. El elemento lúdico se apodera del yo deseante femenino y en su devaneo y entrega, ELLA se sabe libre para expresar su sexualidad en un juego sin jerarquías. ELLA tiene plena conciencia de re-crearse a sí misma en el amor: "te haces autónoma por mis senderos nuevos / y antiguos en la creación de tu libertad" (23). En su anhelo de renovación en el arte de vivir en el arte de amar, el poeta Carlos Vásquez-Zawadzki crea a la mujer sujeto actante, dueña de su propio deseo: "entras a mi casa trayendo juegos/ y sueños, afirmando deseos nuevos/ o abriéndolos como flores de un día: mi fantasía es el libro de tu cuerpo" (*Tercer* 55).

En conclusión, cuerpo, lenguaje y deseo se concretizan en la escritura de Carlos Vásquez-Zawadzki al indicarle a la amada: "te tornas en mi piel papel y escriba / para con tus huellas retrazar mi pasado" (21). Por su parte, en "Roncando al sol como una foca en las Galápagos" (32), Juan Gustavo Cobo Borda lanza su autocrítica irónica a la poesía amorosa para luego, identificarse con ella cabalmente: "Es tan deleznable / tan llena de ripios, / que no puedo dejar de escribirla. Ambos poetas se afirman en la escritura amorosa, en un eros poético de inconfundibles voces que enriquecen la poesía colombiana e hispanoamericana.

Este enriquecimiento de la poesía amatoria tiene como aportación el protagonismo que ambos poetas dan al cuerpo femenino. Sin dejar de ser el objeto de su deseo, el cuerpo femenino se halla liberado de tradiciones estereotipadas. Ya no es el recipiente del mal ni el vaso sagrado, ni EVA ni AVE medievales, sino un cuerpo de mujer poseedora de su propia *jouissance*. El gozo compartido de la pareja acoplada en los poemas de Cobo Borda denota esta conciencia del erotismo femenino tradicionalmente ignorado. En Vásquez-Zawadzki se hace más explícito y podría afirmarse que la razón de ser de su poesía, especialmente del *Tercer laberinto*, es crear una escritura que verbalice el deseo y la *jouissance* de la amada. Le interesa darle voz a la erótica de la amada para que el discurso de EL no avasallé el poema. El poder y el gozo entre los sexos queda compartido, igualado en este nuevo discurso.

El texto poético de ambos creadores se conecta

ideológicamente con lo que Angel Rama llama: "los contestatarios del poder" que caracteriza la escritura postmoderna. Hay en ambos poetas una intención de desafío hacia los patrones de poder tradicionales. Cobo Borda, preocupado por la felicidad colectiva, cuestiona la verdad heredada de los mayores. En el poema "Al recuerdo de un escritor," se pregunta: "¿Cómo hacer que las palabras sirvan / en países insuficientes / atiborrados de piadosas mentiras?" (*El animal que duerme en cada uno de nosotros* 67). Y en el poema "Shinto," del mismo poemario, nos habla de un concepto de religión libre del sentimiento de culpa que infunda alegría y sosiego: "Queremos dioses benévolos / que floten por la casa / y nos rasguen los ojos / con dulzura" (126). Asimismo, el tema recurrente de Vásquez-Zawadzki es la liberación de mitos atávicos que restringen al individuo y a la pareja. Esos pesos ancestrales son el tema, por ejemplo, del poema "NOS ESPERAN", donde el poeta hace su denuncia en forma de larga letanía que repite las acusaciones de los seres humanos: "nos escriben" "nos vigilan" "nos aquilatan" nos castran" "nos desechan". Las estrofas son versos pareados cargados de ironía: "Nos reclaman / siempre nos piden cuentas de Amor y Odio en el Mercado del tiempo" "Nos canturrean / siempre nos melodizan como sirenas del verdadero Ulises" (*La oreja* 90). Vásquez-Zawadzki construye en sus poemas lo que él llama "La casa de la felicidad." El amor es el fundamento en el andamiaje de esa casa / hogar / poema / país construídos con gozo y libertad. El elemento lúdico es vital en el deseo amoroso y en el ritmo y tono del poema: "...entras a mi casa trayendo juegos / y sueños, afirmando deseos nuevos / o abriendo como flores de un día: / mi fantasía es el libro de tu cuerpo" (*Tercer laberinto* 55). Carlos Vásquez admira la labor femenina en la sociedad. La encuentra diligente y eficaz a la vez que impregnada de ternura es antídoto a las soluciones violentas de nuestro país.

Por su parte, Cobo Borda hace una denuncia de la vida moderna en el fracaso de la familia contemporánea. El desamor, la rutina y la ira son temas de varios poemas. En "Conyugal": "Matrimonios que cuentan apenas los días que faltan para el desenlace" (130), el salto al abismo en el divorcio, la soledad: "Atragantada de ira, la energía del corazón se disipa en el silencio." El ciclo vicioso se repite y se patetiza la desgracia en: "Niños que no quieren llegar a ser hombres: chantajejan con su cariño. Hombres que nunca fueron niños: se convierten en una nuez

amarga y seca" (*El animal que duerme en cada uno de nosotros* 130). En la poesía de Cobo Borda, lo femenino viene a significar la madre patria y la madre tierra y la patria chica. Se aprecia un desencanto entre el amor que el poeta profesa a su tierra/ciudad/país y la realidad que se vive. Limitándome al decir poético de Cobo Borda y no a su ensayística, escucho los ecos del poeta Juan de Castellanos que se refería a la Sabana de Bogotá como "tierra que pone fin a nuestra tierra," verso que Cobo Borda usa como título de un poema, para indicar el sueño roto de una ciudad de "ansias insatisfechas." El poema señala, sin embargo, los cotidianos esfuerzos de esta ciudad por ser: "con sus rosas color salmón y rostro de muchacha sonriente / exige lluvia, semen, la nueva cosecha" (*Furioso amor* 43).

La cartografía erótica y poética de Carlos Vásquez abarca sutilmente la ciudad de Cali y las tradiciones del occidente del país. En el amor se liberan los amantes de culpas históricas: "Aquí toda pasión borra los crímenes de la esclavitud" (*Diario* 13). "Las calles quejumbrosas de la urbe", el océano hirviente de la luz solar ciudadana". "La ciudad real e imaginada de Caly"... son espacios de la geografía de la amada que la ubican en la realidad. En su tiempo no hay sino presente y tampoco hay promesas futuras: "Desterrarse de la Tierra Prometida que otros conocen: No la heredamos" (*Diario* 15).

Para finalizar y retomando la íntima relación entre eros y poesía propuesta en este estudio, concluimos que el cuerpo femenino para ambos poetas se convierte en un palimpsesto o espacio donde se superponen diferentes significaciones. Para ambos, el cuerpo de la amada es reflejo del mundo, encierra una geografía del amor y una cartografía del deseo. Asimismo, en el cuerpo de la amada se inscribe la escritura y se insertan la memoria y el tiempo. El cuerpo de la amada en Cobo Borda es todavía silencio mientras que en Vásquez-Zawadzki se vislumbra la voz de ella. Transformado en poema o escritura, ese cuerpo deviene en el imaginario del poeta Cobo Borda el de una reina, una diosa y el poeta es su fiel vasallo. Para Vásquez-Zawadzki ese cuerpo, sea poema o palabra, será siempre el cuerpo de mujer.

Como admiradores de Octavio Paz, ambos poetas encuentran en la poesía de Paz una fuente común. La metáfora corporal, indica Javier González da cabida en Octavio Paz a imágenes terrestres y de fecundidad: "La tierra es infinita / henchida como pecho, como vientre preñada" (29). Añade González que "el papel del cuerpo

no se limita simplemente a una metáfora formal sino que son sus pasiones y los sentimientos origen de toda espiritualidad y elevación" (29) y cita del pomario *Los prisioneros*: "Los cuerpos frente a frente como astros feroces / están hechos de la misma sustancia de los dioses" (29). Con una similar apreciación del cuerpo y la poesía, los dos poetas que hemos estudiado representan, entre otros de su generación posmoderna, una trayectoria del Yo que se afirma en el mundo a través de eros.

### Obras citadas

- Alstrum, James. "Generación del Golpe de dados" en María Mercedes Carranza. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La generación desencantada de Golpe de Dados*. Bogotá: Universidad Central, Colección Treinta Años. 2000.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *El animal que duerme en cada uno y otros poemas*. Bogotá: El Ancora Editores, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Furioso Amor*. Bogotá: Ancora Editores. 1997.
- \_\_\_\_\_. *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)* Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- García Maffla, Jaime. "Travesías de una generación poética" en *Cuadernos de Literatura*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales. V.1. N. 2, 1995, 45-54.
- González, Javier. *El Cuerpo y la letra: La cosmología poética de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Luque Muñoz, Henry. "Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación" en *Universitas Humanística*, enero- diciembre de 1996, 51- 61.
- Margot, Jean-Paul. "Hegel y el Surrealismo" *Gaceta: Colcultura*, Colombia 36, octubre, 1996.
- Paz, Octavio. "El romanticismo y la poesía contemporánea" en *Las nuevas letras*, N. 9, 1989, 4-15.
- Vásquez-Zawadzki, Carlos. *Diario para Beatriz*. Cali: Universidad del Valle, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La oreja erótica de Van Gogh*. Cali: Ediciones Dada, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tercer laberinto*. Cali: Ediciones Dada, 2000
- \_\_\_\_\_. (editor) *Voces y diferencias*. Cali: Universidad del Valle, 1979.