

## La última poesía de la generación desencantada de *Golpe de Dados*

James Alstrum  
Illinois State University

*Un poeta es alguien destinado  
a renegar de sí mismo.*

--Juan Gustavo Cobo Borda

Durante los últimos tres lustros, los poetas colombianos de la "Generación desencantada de *Golpe de Dados*," han seguido escribiendo una lírica valiosa y variada a pesar del fallecimiento de dos de sus exponentes más destacados: José Manuel Arango (1937-2002) y María Mercedes Carranza (1945-2003). En general, los poetas del grupo seguían manteniendo un tono anímico colectivo de desencanto ante la realidad circundante de la nación. Además, continuaban empleando en menor o mayor grado, la intertextualidad como rasgo integral de sus versos y los ensayaban por la mayor parte en la revista de *Golpe de Dados* antes de publicarlos en forma de libros. Sin embargo, algunos dejaban la narratividad a favor de un lirismo más depurado mientras que otros experimentaban con nuevas formas poéticas o cambiaban el enfoque de su óptica social y estética. De todas maneras, el propósito de este ensayo es dar contestación a dos preguntas básicas. ¿Cómo han evolucionado la poética del grupo en general y la de cada poeta en particular? ¿Cuáles han sido los constantes y cambios más importantes en la *praxis* lírica de cada poeta desde 1990?

Si pasamos revista a la lírica de los dos poetas desaparecidos, es decir, José Manuel Arango y María Mercedes Carranza, veremos que sus aportes han dado pautas importantísimas hacia nuevos y aun arriesgados derroteros para la poesía nacional. Consideremos primero la obra poética del antioqueño Arango.

José Manuel Arango publicó en 1995 un poemario titulado *Montañas*. El título de

este libro proviene de tres poemas titulares llamados *Montañas 1, 2 y 3* y ubicados estratégicamente para enmarcar espacios y subdividir el libro en secciones y servir de prólogo y epílogo para la obra entera. Antes de morir repentinamente de un infarto, Arango pasó sus últimos días residiendo en la ciudad de Medellín, popularmente conocido como "La Montaña." Las montañas se han considerado tradicionalmente como lugares sagrados asociados con el ascenso místico hacia Dios y promontorios eternos y limitantes o a veces, barreras infranqueables para el hombre. En la visión de la sierra creada por Arango, las montañas se personifican y su asociación con la Divinidad se humaniza y ellas descienden a un nivel alcanzable al ser humano mediante la imagen recurrente en *Montañas 1 y 3* de un encuentro Dios-hombre plasmado en la manera siguiente: *tú / a quien creo acariciar / cuando le paso por el lomo / la mano a mi perro (Poesía completa, 188)* o de nuevo cuando Dios y las montañas se hacen uno solo cuando el poeta declara:

*Me gusta acariciarlas con los ojos,  
como acaricio  
el lomo de mi perro con la mano  
libre.*

(*Poesía completa*, 254)

Las símiles con las cuales la voz poética equipara el acercamiento a Dios al acto banal de acariciar al lomo de una mascota, están acorde con las últimas declaraciones del poeta sobre su poética en que la poesía y la religión

parecen confundirse para llevar a cabo la confraternidad humana. En la "Nota" que acompañó *La sombra de la mano en el muro*, la última antología de su poesía, Arango aseveró: "Creo que hay una manera más comprensiva de acercarse a las cosas y a los hombres y que está justamente en la poesía. Hasta me empeño en no creer que no existan los dioses o que hayan muerto."

Entonces, agregó: "Yo quisiera, si fuera posible, ser su discípulo en esa especie de politeísmo, o polidemonismo o pandemonismo" (reproducido en *Poesía completa*, p. 12).

También como siempre, Arango se revela en sus últimos libros como un maestro del litote y la imagen precisa pero profunda en versos aforísticos e irónicos vertidos en poemas más extensos que en sus primeras obras. Por ejemplo, hay poemas muy extensos entre los póstumos que celebran la naturaleza tales como *Himno al sol*, *Égloga* y *Ritual de iniciación*. Algo novedoso que aparece en la última poesía de Arango, es la intertextualidad presentada por medio de epígrafes que encabezan algunos poemas o en los títulos de la composición lírica. El título del poema *Eurídice* es a la vez intertextual e irónico ya que alude a los amores trágicos de Orfeo y su amada asesinada para introducir un texto lírico cuyo asunto describe la dura realidad de una bajada a una morgue *en el sótano oscuro del hospital* con el fin de identificar el cadáver de una joven que llevaba solamente *una etiqueta en el tobillo / con un número* (*Poesía completa*, 205). En otros poemas titulados *Presencia*, *Ciudad*, *Baila conmigo*, *muchacha*, *Deslumbramiento* y *Visión*, los epígrafes atribuidos a poetas tan diversos como Rogelio Echavarría (1926-), Constantino Cavafis (1863-1933), Anacreonte (572-488 ac.), Elkin Restrepo (1942-) y Alvaro Mutis (1923-), presagian y hacen juego con el tema y ambiente del resto del texto lírico. Entre otros poemas del libro *Montañas*, se destaca *Del camino*. El poema de Arango constituye una glosa crítica de los versos del poeta español Antonio Machado (1875-1939) al iniciarse rezando *No hay camino, dijo el maestro* para concluir luego *Y si alguien por ventura lo hallara*

*/ no podría enseñarlo a otro* (*Poesía completa*, 250).

Entre los poemas póstumos de Arango es necesario señalar sobre todo *Habla el poder*, *Indicio*, *Garrulería*, *Hambre* y *Deshora*, por su empleo acertado de la doble ironía verbal y visual o imágenes recurrentes de insectos tales como la mariposa, la libélula, y la luciérnaga o la impronta metonímica y ominosa de la calavera. Por ejemplo, al final de *Habla el poder* y después de compararla con la ostra, la voz lírica termina diciendo *También eres una calavera más / una calavera de más* (*Poesía completa*, 314). En *Garrulería*, al mencionar el uso de la calavera en el escritorio como pisapapeles, el narrador poético observa con sorna – *Habla y habla de la muerte / ... Y ni siquiera sabe qué gesto / qué mueca / tendrá ante la muerte* (PC, 337). En la última estrofa de *Indicio* al yuxtaponer la imagen de la noche, símbolo tradicional de la muerte, con la luciérnaga, hay una epifanía definitiva y certera cuando se lee: *La luciérnaga anuncia / la noche, / es la noche que viene. / Bien llegada, luciérnaga* (PC, 328).

Si resalta la premonición de la muerte en los últimos poemas de Arango, se torna obsesión en *Canto de moscas* (1997) de María Mercedes Carranza. Quizás por lo horripilante de su visión dantesca de la nueva ola de violencia rural que afligió a Colombia en la década inmediatamente después del asesinato de Luis Carlos Galán, a quien dedica su último libro y por un temor de sufrir represalias, hasta la fecha, este poemario no ha recibido la acogida crítica nacional que tanto merece. Que yo sepa, el único estudio crítico serio de este poderoso libro de micropoemas, se debe a la crítica literaria norteamericana Sofia Kearns en un ensayo escrito y publicado en inglés bajo el título "Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza's latest poems" que apareció en una revista cibernética llamada *Ciberletras* (Vol. 3 [2001]) ("Discurso político y tóxico en los poemas más recientes de María Mercedes Carranza").

El artículo de Kearns se basó en el anticipo del libro entero que apareció inicialmente en un número de la revista *Golpe de Dados* en 1997. En su ensayo, Kearns notó acertadamente que este nuevo libro de

Carranza marcó un cambio radical en el rumbo lírico de la poeta alejado ya de los escenarios urbanos y la postura feminista de corte libresco que había caracterizado su poesía anterior. Tampoco hay en este libro, metapoemas con autocritica y un cuestionamiento del lenguaje más apropiado a emplear dentro del marco lírico. Sin embargo, lo que sí persiste en este poemario como en toda su obra poética es una imagen central del deterioro social llevada a sus últimas consecuencias devastadoras y a escala nacional. Por la extensión mínima pero profunda de estos micropoemas, tanto el poeta colombiano Mario Rivero (1935-) como el venezolano Juan Liscano (1916-2003) los consideraban variantes del haiku japonés (Valenzuela, 3-23). Igual que Arango, Carranza emplea a la perfección el litote en su poemario para sensibilizar al lector, quien no puede quedarse indiferente ante esta "versión de los acontecimientos." El libro constituye una denuncia de tales acontecimientos que significaban en realidad matanzas salvajes de personas inocentes atrapadas en medio de la balacera de la extrema derecha e izquierda con armas financiadas por el narcotráfico en una nación que ignora las duras lecciones de su historia. Según Kearns, en 1997, el mismo año de la publicación inicial de *Canto de moscas*, hubo 187 masacres en las zonas rurales colombianas. Además, Kearns mencionó en su estudio que los poemas presentan también un cuadro de los daños irreparables al delicado equilibrio ecológico y la biodiversidad nacionales (9 y 11). En su prólogo a la *Poesía completa* de Carranza, Fernando Garavito (1944-), el antiguo esposo de la poeta, ha observado muy atinadamente que los topónimos que titulan los poemas e identifican los escenarios de violencia homicida, son frecuentemente irónicos ("Toda la tierra sobre ella pesa," 55). Por ejemplo, en el poema llamado *Miraflores* leemos lo siguiente:

*Caen los cuerpos  
en Miraflores  
caen los sueños.  
Miraflores:  
cementerio de sueños.*

(*Poesía completa*, 206.)

El poema nos insinúa que al mirar las flores que decoran las tumbas de las víctimas, presenciamos también los sueños marchitos del provenir nacional. De igual modo, en el *Canto 6 – Barrancabermeja*, el topónimo irónico se basa en un juego cromático y verbal en el cual se pone de relieve en forma gráfica y grotesca el derramamiento absurdo de sangre en que:

*Entre el cielo y el suelo  
yace  
pálida Barrancabermeja.  
Diríase  
la sangre desangrada.*

(*Poesía completa*, 190)

Todo este libro extraordinario contiene una tremenda ironía sutil porque cada poema se llama un canto – la división acostumbrada para un poema épico que debe cantar las glorias inmarcesibles de la nación. No obstante, *Canto de moscas* constituye la gran anti-epopeya colombiana de pena y vergüenza porque no hay ningún héroe singular ni colectivo sino víctimas anónimas. La brevedad de cada micropoema subraya la inversión irónica de la grandeza épica. Antes de que la nueva ola de violencia cobrara otra víctima ocasionada por la depresión psicológica y el suicidio de la poeta ante el secuestro de su hermano mayor y la muerte de su mejor amiga, Carranza iba a dar otro giro inesperado a su trayectoria lírica en los cinco poemas póstumos que dejó bajo el título provisional de *Los placeres verdaderos*. He aquí un ejemplo fragmentario de esta nueva vena titulado *Un buen martini seco*:

*Es el instante  
del cristalino martini seco*

*duro como el diamante,  
diamante líquido en copa de hongo  
o breve seno de mujer.  
Espejea en su fondo lo vano  
al golpe en la garganta  
de la ginebra aceitunada.*

(Poesía completa, 218)

De una manera parecida a los poemas póstumos de Carranza, Elkin Restrepo (1942-) emplea un lenguaje conversacional arraigado en los sucesos banales de la vida cotidiana en sus poemarios publicados desde 1990 y titulados *La dádiva* (1991), *Sueños* (1994), y *La vista que no pasó del jardín* (2002). Por la mayor parte, Restrepo ha dejado de ser "el retratista desmitificador y cinematográfico" a favor de perfilarse a sí mismo, indagar entre sueños y reflexionar sobre las pequeñas pero sorprendentes revelaciones trascendentales encontradas en nuestro vivir diario (Alstrum, 47). El mismo poeta resume la nueva orientación de su poética en la manera siguiente:

No poseemos sino una vida, la cotidiana... Pensar en el "otro mundo" con su gloria y ventajas... desdice de todas las maravillas encerradas en ésta. ...la poesía me ha enseñado que es en la trivialidad y en el suceso banal...y no en los mundos ideales, remotos, donde paradójicamente reside el misterio de las cosas. Anunciarlo, mudarlo en epifanía, es el oficio propio de quien ejerce el verso. (*La vista que no pasó del jardín*, 9)

No obstante la sobredicha declaración estética, Restrepo ha seguido compartiendo con sus coetáneos una indagación incesante acerca de la poesía y el papel del poeta en la sociedad actual. Así, en los fragmentos siguientes del poema 6 de *La dádiva* leemos lo siguiente:

*Qué es un poeta  
me pregunto yo  
que escribo poesía  
nada al respeto se dice en estos tiempos  
(malos tiempos)*

...

*Lo que no quita hacer de nuevo  
la pregunta  
yo que escribo versos  
y en vista de que nada hay escrito  
pregunto qué es un poeta  
¿acaso tiene que ver esto con la indumentaria?*

...

*el poeta es el rey del camuflaje*

...

*un camaleón  
que como la vida misma  
adopta mil formas  
ninguna mejor que otra  
fiel a todas  
el poeta no tiene cara*

...

*sin su palabra  
el mundo es nada  
apenas un caso de policía  
el poeta camina sobre las aguas.*

(Luna blanca, 39-40)

En otra parte del mismo libro llamada *Lo que trae el día*, la pesquisa en pos de la poesía continúa pero asume un carácter sagrado al comienzo y final del poema titulado *Elevación* donde leemos:

*Templo tuyo son mis palabras, Poesía*

...

*Y lo que a mí redime,  
a los demás eleva.*

(Luna blanca, 62)

En *La visita que no pasó del jardín*, el libro más reciente de Restrepo, la tendencia hacia la narratividad ha sido reemplazada por un renovado lirismo meditativo tipificado bien por las últimas estrofas del poema *Despertar* que cito a continuación:

*Lo que  
te elevaba  
a un alborozo sin fin,  
toma ahora el color huérfano  
de las hojas muertas  
el ir y venir del cielo.*

*Todo aquello que, fugaz,  
enjoyaba los dedos de la mano  
y que hoy sin embargo,  
ladrón de lo que da,  
hace desgraciada a la misma eternidad.*

*(La visita que no pasó del jardín, 89-90)*

La vuelta hacia un lirismo más reflexivo aparece también en la poesía reciente de otro antioqueño, Darío Jaramillo Agudelo (1947). Desde el gran éxito del libro *Poemas de amor* (1986), Jaramillo Agudelo ha agregado solamente dos poemarios nuevos: *Cantar por cantar* (2001) y *Gatos* (2005). El retorno a la lírica de Jaramillo Agudelo con *Cantar por cantar* ya se había anticipado por más de una década después de la publicación de una versión preliminar en la revista *Golpe de Dados* en 1990 (Núm. 104, Vol. XVII). El libro se subdivide en cuatro secciones tituladas respectivamente: *Amores imposibles*, *Apariciones*, *Cantar por cantar* y *Encuentros*. La primera sección parece ser el antídoto irónico al más famoso de los poemarios anteriores del poeta. Se destacan en ella, igual que en gran parte de la poesía de Carranza, la lucidez y la ironía. Hay intertextualidad presente en algunos de los poemas de la sección vertida en sus epígrafes pero en la gran mayoría de estas breves composiciones líricas, cada una constituye un juego de palabras basado en metáforas y antitítesis que llega a incluir efectos aliterativos como por ejemplo en el poema 13 donde dice:

*Amores imposibles  
ineficaces como la compasión,  
como la compasión necesarios.  
Amores imposibles que te acompañan con más  
intensidad  
que los amores posibles.  
Amores imposibles que te dan la dimensión de tu  
soledad,  
que llenaron de presencias tu soledad.  
Amores imposibles que hicieron imposible  
la sola soledad.  
Amores imposibles que son la soledad acompañada.*

*(Libros de poemas, 17)*

En *Apariciones*, la segunda parte del libro, el poeta juega de nuevo con el doble sentido de la palabra que titula esta sección y la última y más breve de esta serie de poemas. El poema reza así:

*PRIMERO está el delirio:  
Visitante travieso incrustado en la sombra del  
techo  
volátil en el pliegue de una cortina  
sonriendo desde la oscuridad,  
desde la nada,  
susurrándome.*

*(Libros de poemas, 41)*

En la sección titular del libro, *Cantar por cantar*, casi todos los poemas se inspiran en diferentes tipos de música que varían desde la música popular como *Hola Soledad* basado en una canción de Rolando LaSerie, jazz en la canción de Billie Holiday en *Lady Sings the Blues*, arrullos de cuna, y diversas formas de música clásica como nocturnos, vals, mazurcas, polonesas y conciertos de los compositores predilectos del poeta tales como Mozart y Tchaikovski. También hay formas musicales poéticas como la canción de Rubén Darío (1867-1916) o la melodía lírica y autobiográfica del norteamericano Walt Whitman (1818-1891) en *Poema sobre el yo* para culminar en el hermoso poema

*Desollamientos* con un epígrafe proveniente del poeta y novelista escocés Robert Louis Stevenson (1850-1894) en su obra *La isla del tesoro*. Transcribo los últimos versos y el epígrafe del sobredicho poema que se refiere al traumático incidente terrorista en la vida real del poeta que le costó el pie:

*"...the seafaring man with one leg..."*

*R.L. Stevenson*

*Contra la muerte tengo el dolor en el pie que no  
tengo,  
un dolor tan real como la muerte misma*

*y unas ganas enormes de caricias, de besos,  
de saber el nombre propio de un árbol que me  
obsede,  
de aspirar un perdido perfume que persigo,  
de oír ciertas canciones que recuerdo a fragmentos,  
de acariciar un perro,  
de que timbre el teléfono a las seis de la mañana,  
de seguir este juego.*

(*Libros de poemas*, 59)

En la última parte del libro llamada *Encuentros*, abundan los desencuentros y predominan más ausencias que presencias porque los poemas aquí juegan con la antítesis entre cercanía y distancia mientras que le invitan al lector en muchos casos a contestar las preguntas retóricas que presentan y así completar el significado de los versos.

El último libro de Jaramillo Agudelo se llama *Gatos* y probablemente tiene como su paradigma el famoso poema del mismo nombre del poeta angloamericano T.S. Elliot (1888-1965). No estoy seguro por qué le han fascinado tanto a nuestro poeta los gatos que decidió dedicarles todo un libro pero transcribo aquí un fragmento de los últimos versos del poema intitulado *Un gato me mira*

*Nunca un gato es lo que parece: las gatariencias  
engañan.*

*Todos somos gatos: las apariencias engatan.*

(*Gatos*, 49)

Aunque Jaime García Maffla (1944-) no comparte aparentemente la misma fascinación ante los gatos, lo que sí le fascina y resalta a lo largo de sus versos es una indagación incesante ante la lírica y el empleo de la palabra mágica de la poesía para intentar buscar y encontrar su propia identidad al rozar con lo inefable. Antes de 1990, Maffla fue probablemente el más prolífico de todos los poetas de su generación pero este oriundo de Cali ha publicado cada vez menos libros nuevos aunque persiste en su búsqueda ontológica mediante el vocablo polisémico de su poesía que parece asemejarse también

a los ejercicios espirituales e intelectuales de un místico y asceta. Sus modelos líricos más cercanos han sido desde el comienzo de su obra Fernando Charry Lara (1920-2004) y Giovanni Quessep (1939-). Charry Lara caracterizó la poesía de Maffla alguna vez "como un laborioso empeño de la inteligencia gobernada por la imaginación y, desde luego, por la emoción" (*Lector de poesía*, 127). Por la mayor parte, se podría resumir la estética de Maffla por medio del poema que sirve de *ars poética* para la mayor parte de su poesía que se llama *Los cantos, las palabras tejidas* y reza así:

*don que no sabe en fin lo que dice  
don misterioso que lo que engendra ignora  
y alienta sin embargo lo que engendra:*

(En Alstrum, p. 185)

Sin embargo, han emergido algunos cambios notables en su estro lírico cada vez más depurado y de extensión más reducida. El personaje angustiado del bufón ha desaparecido suplantado ahora por el quijotesco "Caballero en la orden de la desesperanza." Se han dirigido sus energías creativas hacia nuevas modalidades líricas incluyendo lo que se llama *Cantigas castellanas*. Además, se observa una reconsolidación y reagrupación de antiguos poemas para crear un nuevo texto en un libro titulado *Antología mínima del doncel. Cantigas castellanas* consiste en veinte poemas modelados en ésta clásica forma poética que remonta a la época medieval de la literatura española. Las cantigas de Maffla se parecen al libro *Cantiga* de Arango. Representan un intento de innovar al redescubrir algo arcaico. Aparecieron como separata de la revista *Golpe de Dados* a finales de 1990 (Núm. CVII, Vol. XVII). Maffla logra captar la musicalidad de la cantiga tradicional con aliteración y rimas interiores. Estos poemas presentan una estructura de engañosa sencillez basados en metáforas y paradojas con un tono general entremezclando nostalgia y hastío en lugar de desencanto. La última cántiga reza así:

*Razón de la vida  
Nostalgia en sazón  
Érase la herida  
Y era el corazón*

*Érase la herida  
Porque hubo una vez  
La melancolía  
Y el amor después*

(*Golpe de Dados*, Núm. CVII, Vol. XVIII, 100)

En su antología reconstituída de poemas anteriores, Maffla experimenta con la idea de intra e intertextualidad al reestructurar y reordenar poemas para crear así algo orgánicamente nuevo a base de materiales líricos viejos. Según el mismo poeta:

Con la complicidad del poeta se han tomado composiciones pertenecientes a diversos poemarios y se han distribuido de otro modo, con el objeto de crear otro libro, de suscitar otra lectura de su obra, para quienes ya la han conocido, o de servir como invitación al viaje por su universo poético para quienes no lo han leído (*Antología mínima del doncel*, 9)

De esta manera, el constante indagador místico de la palabra depurada, revela su autoconciencia de la relación intrínseca entre escritura y lectura como una forma doble decreación verbal que paradójicamente adquiere mayor significado en el espacio en blanco o en el silencio. Veamos algunos fragmentos del poema llamado *Escritura* que reflejan la paradoja de la creación para Maffla:

*Cuando la página no escrita  
dice más que las líneas  
y lo blanco es lo escrito.  
Cuando al azar se escribe.*

...  
*Cuando sin escribirse se escribe.*

...  
*Entonces las palabras  
serán la compañía toda y sola,  
serán esa palabra  
que hemos de oír de labios de silencio.*

(*Antología*, 80)

El último libro de Maffla llamado *Caballero en la orden de la desesperanza* (2001), representa la culminación angustiada de su frustrada indagación mística para alcanzar una palabra mágica que lo lleve al reino de lo inefable trascendental por medio de la epopeya escrita en un lenguaje rimado y al mismo tiempo arcaico y contradictorio. Según Charry Lara en la poesía de Maffla: "La palabra, si desnuda e independiente como en estos poemas, quiere vivir sola y por sí misma" (*Lector de poesía*, 129). En el último canto de esta epopeya, el caballero en la orden de la desesperanza llega al final de su odisea lírica en un momento de epifanía final en la cual descubre por fin la regla del mundo poético en que se había lanzado al exhortarse diciendo: *Sé sereno y / concéntrate. Piensa que no hay / nada más allá del instante en / que estás* (*Caballero en la orden de la desesperanza*, 69).

Si la trayectoria lírica de Maffla parece haberlo llevado a un angustiada encuentro con la nada y el silencio verbal, en la poesía de Juan Manuel Roca (1946-) parece haber una fuente inagotable de nuevos hallazgos poblados de imágenes surgidas de ensueños fantásticos y pesadillas o de sus reflexiones acerca de los cuadros de artistas contemporáneos y de sus lecturas de otros escritores. Al recibir el Premio Nacional de Poesía en 2004 por su libro titulado *Las hipótesis de Nadie*, Roca coronó una década de prolífica labor poética.

Uno de los primeros aportes de Roca a la poesía escrita por su generación durante los años noventa, fue una separata publicada por *Golpe de Dados* en 1991 bajo el título *Breviario del incierto*. Este poemario, como lo sugiere su título, consistió en sólo veinte poemas brevísimos y escuetos de carácter epigramático en los cuales se destaca una preocupación por ser el vocero de la gente humilde. Refleja al mismo tiempo el espíritu anímico del medio ambiente social y natural del contorno. Como antes, el tono general es bastante agrio. Los versos que tipifican tal actitud se encuentran en el poema *La palabra perdida*:

*Del perdido lenguaje melodioso llega un rumor.  
Palabras que han sido adobadas  
Por los antiguos moradores de estos aires:  
Cerbatana y curare, iguana y lunas de peyote.  
Ocultos en estas palabras seminales,  
Oscuros llamados rondan como jaguares la  
memoria.  
En las fogatas, en torno de las pailas,  
Nos sorprendemos de alojar  
Algún dormido dios dentro de los cuerpos.*

(Golpe de Dados, Núm. CIX, Vol. XIX, 1)

Aquí hay más que mera indulgencia metapoética. Roca está conciente de que el vocablo es un arma letal y venenosa que puede herir más que sugerir. Sus versos están poblados de gente humilde y su bestiario no es un vano ejercicio ni evocación exótica de fauna. Cuestiona su papel de poeta en relación con la gente a su alrededor y con sus lectores. Por eso, leemos los versos siguientes en el epigrama titulado *El habitante*:

*Ruido de perros, ladridos lejanos  
En los poblados del alma,  
A caballo por la noche viene mi voz,  
Lazarillo ciego visitando hermosas islas.*  
(Golpe de Dados, Núm. CIX, Vol. XIX, 17)

Antes, en el libro titulado *Pavana con el diablo* (1990), Roca ensayó de nuevo el poema en prosa por primera vez desde la publicación del poemario *Fabulario real* (1980). El poema inicial de este libro se titula *Breve historia de nadie* y parece presagiar su libro premiado *Las hipótesis de Nadie* por su sentido de humor negro y alusiones a Vladimir Nabokov (1899-1977), el autor de la novela *Lolita*. Allí aparece un niño perseguido por un lobo y el comentario tajante de que *Desde entonces, nadie es un eterno personaje, un fantasma en los valles del poema* (*Pavana con el diablo*, 11). En el ingenioso poema titular, el narrador poético declara patética y sarcásticamente: *le doy mis días y mis noches a cambio del espejismo del poema* (*Pavana con el diablo*, 12). Roca demuestra su desdén hacia el crítico con un apunte sardónico y grotesco cuando observa en *Vampiro en el*

*museo que nada tan parecido como un mal crítico y un vampiro: los dos se alimentan de la sangre de los vivos* (*Pavana con el diablo*, 16). Se burla y se menosprecia a la vez al llamar al poeta el *espía del verbo*, *buscador miope de la aguja en el pajar* (*Pavana con el diablo*, 34).

*La farmacia del ángel*, su libro siguiente publicado durante los años noventas, combina poemas en prosa con otros de versos libres. La primera sección que lleva el mismo título de todo el libro, contiene el poema en prosa titular y evoca el lugar en que el poeta austriaco Georg Trakl (1887-1914) resultó adicto al cloroformo hasta que se suicidó con una sobredosis. La segunda parte llamada *Breviario del tiempo*, consiste en meditaciones líricas sobre el transcurrir del tiempo y la mortalidad resumidas mejor por un poema llamado simplemente *El tiempo*. Este poema nos hace recordar *Escritura* de José Manuel Arango por su tema de la fragilidad evanescente de la presencia humana. Allí leemos lo siguiente:

*En el patio de la infancia  
Dibujado con tiza  
El rostro de la niñez.  
Empieza a llover.*

(*La farmacia del ángel*, 65)

La tercera sección del libro se llama *Merodeos en la casa del señor Rimbaud* y contiene una serie de poemas que intentan evocar la vida y obra del famoso simbolista francés Arthur Rimbaud (1854-1891). La última parte del poemario lleva el título irónico de *Poemas sin libro* porque está llena de alusiones a las obras de famosos narradores, poetas y artistas tales como Negret, Rulfo, Shelley, Keats, Rimbaud, Michelet, Cendrars, Whitman, Kerouac e inclusive Luis Vidales (1900-1990), el tío del poeta. Algunos poemas consisten en lecturas heterodoxas e irónicas de obras clásicas de la literatura universal como por ejemplo, *Antiodisea* u *Oración a Nuestra Señora de Comala* en que el verso final sintetiza el mundo mágico y alucinante creado por el escritor mexicano al llamarlo *Un charco como un puente entre dos nadas* (*La farmacia del ángel*, 87).

El libro antológico de Roca, *Un violín para Chagall*, incorpora poemas de libros anteriores con versos inéditos dedicados a los pintores vanguardistas como Marc Chagall (1887-1985). Tipifica la poesía encontrada en este poemario los fragmentos del poema en prosa titular que cito a continuación:

*Si es un violín, que caiga en manos de Chagall.  
Entonces todo vuela, los rojos tejados, los  
candelabros, las manos de cera del rabino,  
la luz parpadeante de la sinagoga.*

(*Un violín para Chagall*, 53)

No es aventurado afirmar que Roca emplea aquí una intertextualidad transgénerica que nunca se limita solamente a la literatura. El mismo Roca, citando palabras de Denis Diderot (1713-1784) en el prólogo a esta antología subraya la estrecha relación que existe entre la pintura y la poesía al observar que "se reconoce a los poetas en los pintores y a los pintores en los poetas. La contemplación de los cuadros de los grandes maestros es tan útil a un autor como lo es la lectura de las grandes obras de un artista" (*Un violín para Chagall*, 11).

En el libro premiado de Roca, *Las hipótesis de Nadie*, surge la idea de que la aspiración de ser nadie convierte al poeta en el vocero de todos los demás según el prologuista Eduardo Chirinos (8). El poemario contiene atisbos de humor irónico al jugar con el tópico literario de la falsa modestia cuando Roca concluye el poema en prosa titulado *Biografía de Nadie* declarando *Festejemos a Nadie que nos permite presumir que somos Alguien* (23). Así, por medio de la declaración de rendición y fracaso ante el signo polisémico, el poeta no se toma tan en serio como antes e inyecta un ingrediente de comicidad carente en gran parte de su obra poética anterior. Mientras tanto sigue escribiendo sin tregua versos de continuo combate con el lenguaje que caracteriza la mayor parte de la poesía escrita hasta ahora por sus contemporáneos.

En gran medida, con un tono desencantado e irónico, Juan Gustavo Cobo

Borda (1948-) continúa redactando versos de manera tan prolífica como Roca alternando esta labor con la publicación de varios libros de ensayos. *Lector impenitente* (2004), la compilación más reciente de ensayos de Cobo, complementa su trabajo de poeta infatigable. A principios de la década de los noventa, Cobo Borda publicó dos libros de poesía titulados *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos* (1991) y *El animal que duerme en cada uno* (1995). Estos poemarios fueron seguidos por tres libros adicionales y una separata publicada este año en *Golpe de Dados* (Núm. CXIX, Vol. XXXIV) llamados respectivamente *Furioso amor* (1997), *El espléndido adiós* (1998), *La musa inclemente* (2001), y, por fin, *El feliz fracaso* (2006) en la sobredicha revista. Ante semejante producción lírica tan copiosa se le dificulta un poco al crítico sintetizar y enjuiciarla y por consiguiente, me limito a glosar solamente algunos de los poemas más representativos de *Furioso amor*.

A grandes rasgos, el enfoque temático del sobredicho libro estriba en la acostumbrada obsesión de sus coetáneos con *eros* y *logos* presentada desde una doble perspectiva irónica y crítica presente a lo largo de toda la obra poética del bogotano. El poema llamado *Tópicos* refleja la usual óptica logocéntrica y erótica presente en la lírica de Cobo Borda evocada con un tono sardónico. Reza así:

*Si Helena no estuvo en Troya  
todo fue una ficción.  
Y Heloísa no escuchó a Abelardo  
lo castraron en una riña de taberna.  
Y si Laura y Beatriz  
son apenas sombras  
que enceguecen poetas  
propensos a la mistificación,  
¿por qué entonces te escribo  
a ti, la más rauda de las estrellas?  
¿La rosa más propensa  
a reclinar la cabeza?*

(*Furioso amor*, 21)

Se mofa aquí de la incongruidad entre los hiperbólicos tópicos literarios y las

circunstancias más sórdidas en las cuales se lleva a cabo la pasión erótica en el mundo real. En contraste al poema anterior, en *Dedicatoria*, Cobo Borda revela un lado tierno en su declaración de un amor puro que inspira palabras cariñosas. Allí leemos los fragmentos siguientes:

*Y yo que no fui Robert Desnos  
ni mucho menos Ronsard  
o Baudelaire,  
también te amo*

...  
*Me guían tus ojos,  
suplicantes de sueños,  
y una certeza irrefutable:  
sólo tú,  
por quien estas líneas escribo,  
amor absoluto.*

(*Furioso amor*, 25)

En el resto del mismo libro, los poemas de Cobo Borda aparecen desprovistos del humor y tono irónico que caracterizaban usualmente casi toda su lírica anterior. Asume una postura más convencional ante los altibajos eróticos tales como el desamor y el divorcio, el pesar de la despedida de amantes, el placer de tener hijos o de contemplar los cuadros de los artistas que pintaron las grandes escenas apasionadas y lujuriosas de la historia.

En su próximo poemario titulado *El espléndido adiós*, el usual tono irónico que figuraba de manera tan pronunciada en los versos de Cobo Borda se torna más bien esporádico mientras que demuestra un registro impresionante de temas y técnicas mucho más amplios y variados. No obstante, persiste su obsesión constante con *eros* y *logos* variando el tono entre ternura y sarcasmo en poemas como *Señas de identidad* y *Los poetas mienten*. De vez en cuando, confluyen ternura y sarcasmo de manera ejemplar en la composición lírica que lleva el título *Poema tristísimo*. Percibimos en los fragmentos que cito a continuación de su extenso poema titular un titubeo temático y formal vertido en un lenguaje diáfano y conmovedor de autoconciencia estética:

*La palabra "partida"  
sólo significa: rota el alma.*

*Este poema recompone sus fragmentos:  
Canta el milagro de quienes se consumieron  
en el fuego dorado de su deseo  
y no hallaron paz  
ni en la tregua de los besos.*

...  
*Pero el sol que se hunde sangriento en Cartagena  
anuncia en las antípodas,  
pequeñas ciudades de piedra  
que se aprestan a recibir al incierto,  
de par en par abiertas  
las frescas puertas de los burdeles.*

...  
*Sin embargo  
ya la picante aurora  
trae consigo las sagradas rameras  
quienes desgajan el laurel  
perpetuamente verde  
y hunden en el ardor del verano  
sus negras cabelleras  
en las aguas perfumadas del Leteo.*

(*El espléndido adiós*, 44-46)

En el poemario *La musa inclemente*, se han desaparecido casi por completo la postura irónica y el tono desencantado. En cambio, se aprecia más bien una celebración del amor y la femineidad en todos sus aspectos y etapas. *Eros* y *logos* se conjugan en armonía y el lenguaje que ostenta es mucho más lírico que prosaico. Este tomo contiene también varias alusiones al mundo de la mitología grecolatina tal vez a consecuencia de los años que pasó Cobo Borda como embajador colombiano en Grecia. De todas maneras, la mujer en estos versos a cualquier edad ejerce una tierna tiranía y encarna el enlace entre la palabra y el amor en varios poemas incluyendo *Música sagrada*, *La flauta mágica*, y *La dictadura del amor*. Por ejemplo, la concordancia entre *eros* y *logos* se plasma en la figura clásica de la musa presente en el poema titular y también en los versos siguientes que cito del poema titulado *Secuencia*:

como quien escribe  
y al escribir tacha  
más que cuanto dice,

me digo:  
"Toda musa es un pretexto  
para callar en compañía."  
(*La musa inclemente*, 25-26)

Luego, la plena celebración del amor erótico se exalta como fuente de la creación lírica y la procreación en el poema llamado *Exhorto*. Cito algunos fragmentos en los cuales resalta tal idea:

Amor:  
enseñame todos los amores.  
El del macho por su hembra.  
El del padre por su hija  
hablándole en el vientre de la madre.  
El de la naturaleza renovada  
en un almendro  
de tenues flores rosadas.  
El de la muerte incluso,  
que es el horror absoluto  
de saberte lejana.  
...  
Amor:  
ámame.  
Concédeme la gracia  
de poderte amar  
en todos los altibajos  
sin por ello dejar de ser  
el adolescente afebrado  
que redacta este poema en la madrugada.

(*La musa inclemente*, 100-101)

En los versos más recientes de Cobo Borda publicados apenas en este año (2007) en la revista *Golpe de Dados* bajo el rótulo *El feliz fracaso*, se observa un retorno en su poesía madura al recelo y a la duda acerca de la eficacia de la palabra para captar y eternalizar los vaivenes del vivir cotidiano. Hay además, mayor conciencia de la vulnerabilidad personal del poeta ante la mortalidad. Están presentes todavía las alusiones clásicas a la mitología grecolatina y a recuerdos personales de Grecia juntos con el amor de la mujer y de la poesía vistos ahora como los únicos consuelos que le quedan frente a la inevitabilidad de la muerte expresados en poemas como *Scherezade*, *Epitalamio*, *Lápida*, *Acompañó a morir a Enrique Molina*, *Lord Byron* y en *La muerte está viva* de donde cito los versos siguientes: *Muerta la muerte / sólo resta / su seca poesía* (*Golpe de Dados*, Núm. CXCIX, Vol. XXXIV, 20).

Cobo Borda, igual que los otros sobrevivientes de su generación salvo García Maffla, ha llegado en su poesía madura a la plenitud de sus poderes creativos dispuesto a experimentar con nuevos temas y recursos formales que desafían las expectativas de sus lectores y dejan atrás obsesiones del pasado sin importarles lo que digan los críticos.

Este poeta y sus coetáneos, quienes en su juventud lamentaban resignadamente su destino de autonegación, ahora, curiosamente, se reafirman y proclaman cada vez más su identidad y condición de poetas en los versos que escriben.

### Obras citadas:

- Alstrum, James J. *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Universidad Central, 2000.
- Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.
- Cadavid, Jorge. "Elkin Restrepo: absorto escuchando el cercano canto de las sirenas." *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 40: 63 (2003): 25-39.
- Carranza, María Mercedes. *Poesía completa*. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- Charry Lara, Fernando. *Lector de poesía y otros ensayos inéditos*. Bogotá: Random House Mondadori Ltd., 2005.

- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos*. Caracas: Monte Avila, 1991.
- . *El animal que duerme en cada uno*. Bogotá: El Ancora Editores, 1995.
- . *El espléndido adiós*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Magisterio, 1998.
- . "El feliz fracaso." *Golpe de Dados*. Vol. XXXIV, Núm. CXCIX (2006).
- . *Furioso amor*. Bogotá: El Ancora Editores, 1997.
- . *La musa inclemente*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- . *Lector impenitente*. México: Fondo de Cultura Económico, 2004.
- . "Por el agua de bordes dorados." *Golpe de Dados*. Vol. XIX, Núm. CXI (1991).
- García Maffla, Jaime. "Cantigas castellanas." *Golpe de Dados*. Vol. XVIII, Núm. CVII (1990).
- . *Antología mínima del doncel*. Bucaramanga: Editorial UNAB, 2001.
- . *Caballero en la Orden de la Desesperanza*. Bogotá: Ediciones Catapulta, 2001.
- Jaramillo Agudelo, Darío. *Gatos*. Madrid: Pretextos, 2005.
- . *Libros de poemas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Kearns, Sofia. "Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza's Latest Poems." *Ciberletras*. Vol. 3 (2001). 13 Abril 2007 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kearns.html>>.
- Restrepo, Elkin. *La dádiva*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.
- . *La visita que no pasó del jardín*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.
- Restrepo, Elkin. *Luna blanca*. Bogotá: Arquitrave, 2005.
- . *Sueños*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.
- Roca, Juan Manuel. "Breviario del incierto." *Golpe de Dados*. Vol. XIX, Núm. CIX (1991).
- . *La farmacia del ángel*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma, 1995.
- . *Las hipótesis de Nadie*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- . *Pavana con el diablo*. Medellín: Editorial Lealón, 1990.
- . *Un violín para Chagall*. Segunda ed., Bogotá: Ediciones Catapulta, 2004.
- Valenzuela R., Patricia. "María Mercedes Carranza: balance inicial." *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. 35, Núm. 47 (1998): 3-23.