

LA POÉTICA DEL HABITANTE EN EL PAÍS DE LA DESESPERANZA: DIÁLOGOS EN TORNO A LA POESÍA DE HÉCTOR ROJAS HERAZO (1921-2002) Y EDUARDO COTE LAMUS (1928-1964)¹

Cristhian Torres

1. EN BUSCA DE LA ARMONÍA PERDIDA

El objetivo del presente ensayo es el de establecer un diálogo entre lo que he denominado la *poética del habitante* en la poesía Héctor Rojas Herazo y algunas nociones estéticas presentes en uno de los poemas más célebres e interesantes de Eduardo Cote Lamus². Ambos escritores transitaron por la Bogotá de los años 50 y publicaron poemas y obras – en el caso de ECL – en la revista *Mito*, fundada por Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goekel y el mismo ECL. Si bien HRH nunca se sintió parte de “capilla literaria” alguna, como él mismo lo afirma³, es indiscutible su presencia – y la de su obra – en diferentes círculos intelectuales y artísticos de mitad de siglo, tales como el llamado *Grupo Barranquilla* o, en el caso en cuestión, el que fue denominado posteriormente como el grupo *Mito*.

Y aunque ambos autores dejaron sendas obras literarias por las que podríamos realizar visitas mucho más detenidas, es el objeto de este análisis el de dialogar en torno a dos poemas que consideramos fundamentales en cada autor, centrándonos sobre todo en la poética rojasheraciana. Los textos escogidos son: “Primera afirmación corporal”, de HRH, publicado en el libro *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956); y *Estoraques* (1963), de ECL. Estos poemas, según nuestra opinión, abren un amplio rango de posibilidades interpretativas acerca de los fundamentos de las estéticas de cada uno de sus autores.

2. LA POÉTICA DEL HABITANTE Y SUS IMPLICACIONES

Llamo *poética del habitante* a lo que considero el fundamento de la poesía de HRH; es decir, a la *afirmación radical del cuerpo en tanto hábitat originario y estructura orgánica* y

¹ Cristhian Torres, Doctor (c) en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

² En adelante HRH (Héctor Rojas Herazo) y ECL (Eduardo Cote Lamus)

³ “Y entre todo eso, en lo que menos creo, es en las capillas literarias. Y no creo por una razón bien sencilla: porque si una labor es seria, no requiere de mutuo apoyo para crecer y sustentarse, y si, por el contrario, no tiene valor ninguno, de nada ha de servirle la cooperación, por cómoda que ella sea, de quienes se engañan a sí mismos, creyendo militar en un frente común.” (HRH en: García Usta, 2003 - 84)

material por excelencia del sujeto. Esta afirmación contiene, fundamentalmente, tres implicaciones: (I) la primera de ellas consiste en una postura estética desesperanzada⁴, motivada por el exilio y la orfandad. (II) La segunda es una apuesta radical por recuperar los vínculos con la naturaleza, la animalidad y el devenir. (III) La tercera y última implicación se define por la construcción de un hábitat utópico frente a las dinámicas de la modernidad, del progreso técnico y de la guerra. El hablante de la poética rojasheraciana es el hombre de siempre, el hombre primitivo, el hombre-niño: un ser inocente y asustado que se acerca al mundo como por vez primera. Por su parte, la morada del sujeto rojasheraciano no es sólo su propio cuerpo, sino que éste se replica en casa, memoria, tradición, infancia, imaginación, escritura y utopía.

2.1.SOBRE LA FORMA EN “PRIMERA AFIRMACIÓN CORPORAL”

Es inquietante el hecho de que no se haya reparado anteriormente sobre la importancia de la forma en las obras de los autores en cuestión. Tal vez la razón de este descuido no sea otra que el desinterés de gran parte de la crítica contemporánea, con algunas excepciones, en los asuntos de métrica y de rima. En este sentido, parece una regla cada vez más extendida, la de estudiar el fenómeno literario desde una perspectiva que podríamos llamar “contenidista”, sin reparar en la calidad estética de las formas y sus implicaciones, hecho que no ha sido ajeno al estudio de la poética rojasheraciana.

En este sentido, la métrica del poema, siguiendo los estudios de Antonio Quilis, Virgilio López y Tomás Navarro Tomás, corresponde a dos formas tradicionales del verso de arte mayor en lengua española. Por un lado se trata de un poema de versos sueltos, endecasílabos, sin rima y, por otro, de un guiño a otra serie poética de larga tradición: la *silva*, otra de las formas del endecasílabo. Tal vez uno de los asuntos más relevantes en torno a este tipo de versificación sea al que se refiere Karl Vossler en su libro *La poesía de la soledad en España* (1946). Según este crítico:

⁴ En el sentido que otorga a este concepto Álvaro Mutis en su conferencia y ensayo titulado “La desesperanza”. (Ver bibliografía).

El madrigal, con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos de rima libre, preparó el camino a la silva, metro preferido por la poesía de la soledad del siglo XVII, que alcanza en las *Soledades* de Góngora celebridad universal. Con la palabra *sylva*, que se escribía, a menudo así, con “y”, recordando el griego *ὕλη*, designaron los antiguos, por lo pronto, más que algo métricamente informado, algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación... En España, en donde la tendencia a la polimetría era ya en la Edad Media sorprendentemente vigorosa, se empezó a llamar silvas, desde principios del siglo XVII aproximadamente, a los poemas largos en forma de madrigal. (Quilis, 164)

Llaman la atención fundamentalmente dos asuntos: por un lado, el hecho de que tanto “Primera afirmación corporal” como *Estoraques* (1963) se inscriban dentro de un tipo de versificación cuyo tema central ha sido, por tradición, la soledad: ¿no es esta desolación – también condición de la desesperanza, según Álvaro Mutis – la atmósfera que recorre ambos poemas? Y, por otro lado, podríamos pensar, desde este punto de vista, que el endecasílabo, por su naturaleza “informe” e “improvisada”, podría representar también una transición desde las formas clásicas a la forma moderna del verso libre o, en este caso, un puente que comunica las formas y, a la vez, realiza una pregunta: ¿existe en realidad una ruptura entre la poesía clásica y la poesía moderna? ¿No se trata más bien, en el caso de los poetas en cuestión, de una tradición que se conoce a sí misma y desde allí, desde su origen y su devenir mismo, realiza propuestas “originales”? Estas preguntas, como es sabido, han sido abordadas de alguna forma, entre otros autores, por Octavio Paz en su ensayo “La tradición de la ruptura” y por el poeta estadounidense T.S. Eliot en *Tradition and individual talent* (1920), quienes defienden, cada cual a su manera, la responsabilidad del poeta a la hora de hacerse cargo de su tradición y de proponer “nuevas” formas.

Siguiendo con esta discusión en torno a los sentidos de las formas, según Terry Eagleton en su libro *Cómo leer un poema* (2010), la disonancia de la poesía moderna podría corresponder a la falta de armonía – *harmonía*, según sus propias palabras – de la

modernidad misma. Es, tal vez, debido a esta disonancia que los poetas adoptan el verso libre y se alejan de las formas métricas y la sonoridad de la rima.⁵

En el caso de los poemas en cuestión, ambos parecen reclamar una armonía perdida. En “Primera afirmación corporal” el poeta decide regresar al verso endecasílabo “interrumpido” por uno que otro heptasílabo, fenómeno propio de la silva y de los versos sueltos. En concordancia con *la poética del habitante*, el poeta, a nuestro modo de ver, *añade a la afirmación del cuerpo – con sus correspondientes implicaciones y de su armonía en tanto vínculo con la naturaleza y hábitat por excelencia del sujeto poético – la justa medida de la forma del poema; medida que está en sintonía con el regreso a un lugar – el cuerpo – en el que la disonancia (entiéndase en el poema: las interrupciones heptasílabas, los versos sin rima) hace también parte de dicha armonía: el cuerpo, con sus ruidos y sus flujos correspondiendo al llamado de la belleza y de la vida; el cuerpo como vínculo originario y armónico con la naturaleza.* El metro endecasílabo reclama una armonía perdida, la cual sólo es posible superar a través de la afirmación de la corporalidad con todas sus consecuencias e implicaciones. Podríamos pensar también que, por otro lado, el poeta hace un llamado a la disonancia a la que se refiere Eagleton y la cual es tema de tradición en la poesía moderna desde Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire: el llamado consiste en ver la disonancia no como una fragmentación sino como parte del vínculo del hombre con la naturaleza. Las grandes interpretaciones sobre el mundo ya no son una “verdad” absoluta, pero la “realidad” del cuerpo sigue allí, de pie junto a la naturaleza. En otras palabras, se trata del llamado, que hiciera también Heidegger, a regresar hacia la naturaleza, único reino de la divinidad – la Cuaternidad⁶ – cuya diosa principal no es otra que la vida misma.

⁵ “Tal vez porque la vida moderna da la impresión de ser un tanto disonante, los poetas empezaron a abandonar el uso de la rima cuando empezaba la modernidad. O, como hizo el poeta de la Primera Guerra Mundial, Wilfred Owen, optaron por la vía intermedia del uso de rimas parciales, palabras que prácticamente suenan concordantes, pero no del todo” (Eagleton, 163)

⁶ “Cuidar la Cuaternidad, salvar la tierra, recibir el cielo, estar a la espera de los divinos, guiar a los mortales, este cuádruple cuidar es la esencia simple del habitar. De este modo, las auténticas construcciones marcan el habitar llevándolo a su esencia y brindan una casa a esta esencia.” (Heidegger, 7)

Vale la pena en este punto, análogamente a las implicaciones de la afirmación de la corporalidad, plantear las preguntas que corresponden, desde la *poética del habitante*, a las decisiones en torno a la forma y a las cuales sólo se dará una respuesta parcial en este ensayo: (I) ¿Cómo se corresponde la desesperanza – el exilio, la orfandad – con las decisiones formales? (II) ¿Qué tiene que ver la forma con la apuesta por recuperar los vínculos naturales? Y (III) ¿Existe alguna relación entre la forma y la construcción de una utopía en la poesía de HRH?

2.2. IMPLICACIONES ESTÉTICAS EN “PRIMERA AFIRMACIÓN CORPORAL”

Desde su título, el poema se sabe ruptura. No se trata del primer intento del poeta por afirmar el lugar del cuerpo, sino de una de las primeras reivindicaciones radicales de la materia orgánica en toda la tradición literaria colombiana y quizás, una de las más relevantes en toda Latinoamérica. Al ratificar el lugar metafísico del cuerpo – en tanto sustento de la “realidad” humana – el poeta declara, entre otras cosas, su posición respecto a las formas más ornamentadas de la tradición poética y, por otro lado, frente al discurso hegemónico tradicionalista católico, represivo y ultraconservador de la época. Esta corriente ideológica va de la mano de otro de los discursos posicionados en Latinoamérica: el del progreso técnico, el latifundismo, la industrialización y su consecuente desprecio de los sentidos, su objetualización del reino vegetal y animal, y la utilización de seres humanos para la guerra por el dominio sobre la tierra.

Así, el poema comienza por el reconocimiento de la calidez y de la dulzura del lugar orgánico: “dulce materia mía (...) tibia saliva mía” (Rojas Herazo: 2013, 100). Se trata del *locus amoenus* del hablante, del cuerpo con sus “ruidos”, sus fluidos, sus “células” y sus “nervios” literalmente entrañables. En seguida, el yo poético, que es también habitante, manifiesta su necesidad de espacio exterior y de un encuentro con el otro: los brazos, como si se tratara de árboles impetuosos, “irrumper” en busca de algo que “tocar”. Es éste un reconocimiento de la alteridad, de la existencia del otro. Las extremidades son representadas, por un lado, como isotopías naturales y, por otro, como “dos instrumentos de agonía” (100); es decir, los brazos, en tanto hacen parte de un cuerpo mortal, se representan como miembros de una aflicción, de la inminente realidad del devenir y de una inexorable

soledad. En otros términos, el sujeto declara su sentimiento de incomunicabilidad, aquello que, según Álvaro Mutis, hace parte estructural de la condición desesperanzada. (Mutis: 1976) y que va de la mano, paradójicamente, de una soledad inquebrantable.⁷

En el cuerpo, en ese reino glandular, la lucidez del yo poético penetra hacia zonas ocultas que, a través de las palabras del poeta, revelan una belleza nueva y extraña. Una vez termina la declaración de su aislamiento, el hablante afirma su procedencia, su lugar y su identificación, en tanto sujeto, con su propia corporalidad: “Este soy yo. (...) lo repite una casa y una aldaba” (100). *La subjetividad del sujeto es, por ende, inseparable de su materia corporal. Se trata, en últimas, de un sujeto que se afirma a través de su propia materia orgánica: de una subjetividad orgánica*⁸. Por otro lado, siguiendo con el verso citado, la casa es entonces una repetición del cuerpo, un cuerpo que contiene otros cuerpos, una especie de hábitat de segundo orden. Además, el cuerpo es entendido como un “pueblo celular” (101). Luego, el mundo es también un cuerpo de cuerpos, hábitat, albergue, sistema orgánico.

Pero también el cuerpo es el lugar del desterrado, del “náufrago”, un “lugar de castigo” (García Santos, 2011), entre otros. Por ello la importancia de la primera interrupción heptasílaba en el verso “Náufrago de mi sangre.” (HRH, 112) Se trata del lugar al que ha sido confinado el hombre después de su pecado o, en otro sentido, después de perder su origen divino. El poema es también una analogía de un cambio de paradigma que bien puede referirse al hombre que, en su soledad, pierde la fe o, en un sentido más amplio, a la crisis espiritual de la modernidad y su desarraigo inherente. En términos nietzscheanos, después de “la muerte de Dios”. Por lo tanto, la morada orgánica es un lugar de pena, de

⁷ “La desesperanza se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia misma del ser, en sustancia que colora todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona, pero siempre será confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación, o la simple locura. (...) Esta soledad sirve de nuevo para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos.” (Mutis, 265)

⁸ Del manera análoga lo entiende Michel Henry en su estudio fenomenológico sobre el cuerpo: “Así pues, el ego actúa directamente sobre el mundo. No actúa por mediación de un cuerpo, no recurre en la realización de sus movimientos a ningún medio: él mismo es ese cuerpo, ese movimiento, ese medio. Ego, cuerpo, movimiento, medio, son una y la misma cosa, y esta es muy real: no se disuelve en la noche del inconsciente ni en el vacío de la nada, es un ser, y ese ser es el de todo lo que nos es dado en una experiencia interna trascendental, es el ser mismo del ego.” (98)

castigo, pero también de placer y de cobijo. Al perder la divinidad el hombre ha de regresar a lo más primitivo, al punto de partida que lo vincula con todos los seres vivientes y que la modernidad, con su sed de progreso material, se ha encargado de mantener desvinculado. Por ello el habitante clama porque no se le trate de determinar, de definir o de etiquetar: “No me pongan un rótulo”. La afirmación de la corporalidad implica también la afirmación por la vida y por el devenir, ese “ser estando” del que habla Alicia Chamorro; una afirmación metafísica del acaecer, contraria a la inmovilidad sugerida por las tradiciones aristotélica, cristiana y racionalista.

La reivindicación del cuerpo también tiene que ver con la guerra y con la política. El cuerpo es una apuesta bio-política (Muhle: 2009) frente al poder tanato-lógico de la tradicional clase dirigente colombiana; razón por la cual el hablante pide que no se le pinte de ningún color, entre los cuales incluye el azul y el rojo – colores de los dos partidos tradicionales colombianos – junto con el verde mora, que bien podría referirse a todos los grupos armados que hacen parte del conflicto colombiano y en consonancia con su opinión de que “ninguna idea merece un cadáver”. Más allá de los colores, de las diferentes ideologías o posturas políticas, la postura rojasheraciana apuesta por la utopía, por el respeto de la vida en todas sus formas y por la integridad humana, empezando, por supuesto, por el hábitat originario, nuestro vínculo con la naturaleza: el cuerpo. Es éste el motivo por el que el sujeto poético pide que ni siquiera se le llame por un nombre, sino que se le mencione de la misma forma como se nombran los elementos naturales: el fuego, el agua, el viento, la tierra.

3. *ESTORAQUES* (1963), DE EDUARDO COTE LAMUS: EN BUSCA DE UN PASADO GLORIOSO

Aunque no es el objetivo de este análisis descubrir los principios de la poética de ECL, sino intentar un diálogo entre la *poética del habitante* y algunos elementos de la apuesta estética de ECL – específicamente entre “Primera afirmación corporal” y los *Estoraques* (1963) del autor santandereano – podríamos señalar, a través de una pequeña aproximación a su largo poema, y también por medio de algunos estudios críticos, parte de los fundamentos estéticos de su caudal poético. Sobre ello, mientras que HRH construye el

fundamento de su poética en la afirmación de la corporalidad, ECL parece construir su universo poético sobre las ruinas de un tiempo en el cual el hombre edificaba su mundo a partir de un profundo sentido religioso y, en ello, a partir de un vínculo sagrado con la tierra y la naturaleza; un vínculo que no necesariamente obedece al universo cristiano, sino a todo mundo construido sobre fundamentos inspirados en una religiosidad. Este universo poético de ECL es, según Valencia Goekel en el prólogo que hace a *Estoraques* (1963), el de un mundo que ha concluido.⁹

Y aunque estamos de acuerdo con Valencia al admitir la elaboración estética que realiza la poesía sobre el pasado y los finales esplendorosos que diferentes poetas han dado a determinados momentos históricos, sería inadmisibles ignorar las pretensiones proféticas y transformadoras – en relación con el presente y el futuro – de la poesía moderna desde sus principales fundadores: Rimbaud y Mallarmé. No obstante, quizá no se equivoque Goekel al afirmar la “perfección de lo concluso” inherente al largo poema de ECL. Siguiendo a Valencia Goekel, el poema construye el esplendor de un tiempo concluso, que Cobo Borda atribuye a momentos históricos mencionados allí: Babilonia, Nínive, Chichen Itzá.

Por otro lado, desde sus comienzos, según Jaime García Maffla, uno de los críticos y poetas que más profundamente ha estudiado la obra de ECL, la poética cotesiana se ha caracterizado por sus tendencias hacia la conceptualización y la elaboración de argumentos e ideas filosóficas. Para ello, Maffla recuerda en su estudio sobre ECL los comentarios que hicieron Ramón de Zubiría y Eduardo Camacho Guizado sobre las primeras obras del poeta santandereano (Maffla, 2009 - 484). Esta tendencia hacia la elaboración filosófica es, según Juan Gustavo Cobo Borda, la que arruina algunos de los pasajes del que ha sido su poema

⁹ “El gran poeta nos habla siempre de algo que concluye: algo se está muriendo en Manrique, en Garcilaso, en Quevedo, en Espronceda, en Machado. En la obra de Pablo Neruda no encontramos la revolución: hallamos el mundo anterior, previo a una revolución. Igual cosa podría decirse de Brecht, y cito a estos dos altos ejemplos porque suele ocurrir que sus lectores creen que les están hablando del futuro. La lírica es elegiaca, en ella las cosas y los seres y los instantes aparecen con una intensidad perfecta. Pero se trata de la perfección de lo concluso; a lo caduco le confiere la lírica una final realidad esplendorosa, pero es su realidad última.” (Valencia en: Cobo Borda, 285)

más conocido, a la vez que, gracias a aquella – en la medida en que va de la mano de la evocación – el poeta construye un universo distintivo.¹⁰

3.1.SOBRE LA FORMA EN *ESTORAQUES* (1963)

Al igual que en los estudios realizados acerca de la poesía de HRH, no es de extrañar que no se haya reparado sobre la forma de *Estoraques* (1963) y su inclinación, análoga a “Primera afirmación corporal” – pero de largo aliento – hacia el verso de arte mayor. De la misma manera que en la degradación de un mundo otrora glorioso, el endecasílabo de *Estoraques* (1963) padece también, según nuestra opinión, la erosión del tiempo. Su forma armónica de once sílabas, que bien podría haber bebido de las fuentes de la silva, es interrumpida por versos sueltos, sin rima: octosílabos, heptasílabos, dodecasílabos, entre otros. El poema clama por la armonía de un tiempo pasado que ha concluido (Valencia Goekel en: Borda, 285); armonía que se refleja en su metro y que representa, en su forma, el paso mismo del tiempo sobre el lenguaje y sobre la poesía, como una maravillosa escultura que ha sido ultrajada por los tiempos venideros y cuya forma sólo se adivina entre los escombros. Si nos fijamos en su asimetría podríamos representarnos el poema como una metáfora de formaciones quebradizas afectadas por la erosión y deformadas por el viento y el agua; un fenómeno que se asemeja a una gran ruina de templos y pedestales de otro tiempo. De este modo, la forma del poema deviene también estorake y el poeta se transforma en arqueólogo e historiador. Podríamos agregar también que *Estoraques* (1963) es una *mimesis* de la modernidad: una forma clásica – endecasílabo – trastocada por la asimetría y la disonancia propias de este “paradigma” histórico. Así, aunque el hablante parece anhelar otras épocas, lo hace a través de una forma de transición que, aunque se niega a dejar del todo la métrica clásica, acepta, dentro de su *de-formación*, las maneras propias de una modernidad baldía, desértica; corrompida por su sed de industrialización y

¹⁰ Hay también un afán filosófico que arruinará luego varios pasajes de *Estoraques* (1963), pero que, cuando surge del curso de la evocación, da a Cote su peculiaridad distintiva: progresiva conquista de una realidad e interrogación profunda acerca de lo que ella significa. No ya la realidad de los hechos sino la pujante realidad de algunos de sus poemas, que, como en el caso de *Estoraques*, no es más que la meditación sobre la erosión que el viento y el tiempo realizan sobre una naturaleza y una historia que, si bien es la de unos terrenos próximos a Ocaña, también lo es de imperios extintos y civilizaciones desaparecidas: Nínive, Babilonia, Chichén Itzá. (284)

progreso, de la mano de formas destructivas de explotación de la tierra lejanas, al mundo bajo el dominio de la divinidad.

3.2. ALGUNAS IMPLICACIONES ESTÉTICAS EN *ESTORAQUES* (1963)

Las siguientes anotaciones no son más que aproximaciones a ideas que consideramos nucleares en el largo poema de ECL. *Estoraques* (1963) comienza con tres epígrafes sobre los que ya se ha hecho mención de manera implícita y los cuales, a modo de señas para transitar por el poema, sirven también como posibles rutas de lectura. El primero de ellos es un extracto del *Libro de Hageo*, 1:11; en el cual Jehová advierte sobre la sequía y la escasez que vendrá sobre la tierra si los hombres no se esmeran en reconstruir un templo digno para Dios y su pueblo. Es decir, el epígrafe anunciaría el advenimiento de los estoraques como la ruina con la que serán castigados los hombres que abandonan la palabra de Dios. El mundo moderno, desde esta lectura, es un mundo de erosión, de sequía y escasez conseguidas por dicho abandono.

El segundo epígrafe pertenece a un fragmento de *La tierra baldía* (1920) de T.S Eliot. Es innegable la influencia que ejerció esta obra sobre el poema de ECL: allí donde Eliot traza la estéril condición de un mundo en el que no existe el reposo ni el silencio, sino sólo rostros de hastío y la ausencia de la vida, del agua, ECL agrega la desventura, la desesperanza y la sed de progreso del hombre moderno. A ello se une el tercer epígrafe, perteneciente al “Cántaro roto”, de Octavio Paz, y según el cual la sequía es como una “piedra pulida por el tiempo”, idea que corresponde al argumento filosófico central de *Estoraques* (1963). El tiempo es entendido, desde este epígrafe, como un “polvo molido por dientes que son siglos”, como si aquel fuese una bestia que, no contenta con extraer el agua, rompe también el cántaro, su posibilidad de siembra, de futuro. Finalmente, según el fragmento citado, es el tiempo el causante del hambre y de la violencia entre los hombres; un tiempo que después será re-significado por ECL.

Desde el comienzo del poema¹¹, el tiempo ocupa “otro sitio”, no está en el presente. El tiempo *es* en el pasado: cuando el hombre labraba la tierra y era “capaz de su destino”; cuando en ella reconocía su hábitat, su refugio. Sin embargo no se trata aquí, como ya lo anunciaba el poema con sus epígrafes, del simple reino de los hombres en la tierra, sino que, más allá de ello, se trata de las ciudades que fueron construidas bajo “el dominio de los dioses todos” (40), por los que se hicieron “imperios”, calles y leyes. Se trata del tiempo en que los hombres convivían con lo divino: “donde el dominio de los dioses todos (...) convivió con lo humano dando aliento / sin par a la victoria.” (40)

Después de ello el poeta se refiere a los tiempos antiguos en los que Roma – y con ello occidente – se erigía bajo los “pensamientos del dios” (40): una ciudad construida con sus “hazañas” y sus “templos”. Las ruinas de El Monte Palatino son, según el hablante, las ruinas mismas de la historia: “Toda la historia cabe en la mirada / y las ruinas así nos lo demuestran.” (40) Esto quiere decir también que la historia ya se escribió, los días del presente no son siquiera dignos de la disciplina historiográfica. El hablante recuerda los cantos de Virgilio a la Reforma Agraria – también uno de los temas candentes de la política colombiana de los años cincuenta – y se detiene a contarnos cómo los “surcos” aún estaban “frescos”, no secos, como en el ahora. En el tiempo del esplendor romano el trigo germina y las cosechas están “medidas”, no se produce ni más ni menos, sino “lo necesario” y, luego, “la propiedad, ley de los viñedos / para que el vino estalle como luz” (41).

No deja de ser extraña la mención de la propiedad en medio del elogio de la fertilidad de la tierra. Como si la condición *sine qua non* para dicha abundancia no fuese otra que el derecho del hombre a poseer, a disponer de un lugar para la siembra. Y llama la atención esta referencia a la reforma agraria y la propiedad en tiempos en los que se comienza a cuestionar el tema del latifundio en Colombia y que podríamos entender, desde esta lectura y realizando un paréntesis sobre la militancia política del poeta, como el derecho de todo hombre a la justa propiedad sobre la tierra. Y así, el hablante transita por el

¹¹ “El viento que viene y el viento que va / no son nada, en realidad, del tiempo. / El tiempo en otro sitio donde el hombre, / capaz de su destino, trazó el aire, / el arma de sus sueños, y la tierra / labró para guardarse en ella.” (39-40)

tiempo hacia el ahora, hacia el presente, un tiempo que no hace parte de *aquel tiempo* en el que el hombre convivió con lo divino.¹²

Es el tiempo de la sequía espiritual. No son los estoraques del poema parte de un paisaje terrenal. El paisaje al que se refiere ECL va más allá de ello. *Se trata de un paisaje moral*, sin lugar para el descanso bajo la sombra de un árbol – “los árboles no existen” – sólo la sed de un pueblo rodeado de muerte y desesperanza. No hay nada que esperar en el ahora. El paisaje moral es de una desolación sin límite. No existe un manantial espiritual de dónde beber, sólo la muerte producida por la misma sequía. En este sentido, según Maffla en su ensayo sobre el poema:

“[*Estoraques*] puede calificarse como un poema de la deshumanización, simbolizada por esas formas de la erosión en la tierra. Los estoraques – las formas o deformaciones geológicas – se alzan como símbolo de aquello en lo cual, con el transcurrir de los años, ha venido a parar el universo del hombre; el poema, entonces, es una relación de la transmutación de lo humano.” (2009: 491)

Así, regresando a los epígrafes del poema, el hombre se ha olvidado de los dioses y, con ello, ha comenzado a surtir efecto la advertencia divina del *Libro de Hageo*: en un mundo donde no hay lugar para lo divino, podríamos inferir, no hay vida, sólo violencia y muerte. Es éste precisamente el paisaje moral colombiano de los años cincuenta, al que hacen referencia Álvaro Mutis con su trópico desolado y HRH con las ruinas, la soledad y la incomunicabilidad del habitante. No obstante, mientras que en la *poética del habitante* existe un lugar por construir, en los *Estoraques* (1963) sólo podríamos hablar de una *utopía* por negación: un pasado glorioso que redime a la humanidad. Sólo regresando a ese pasado el hombre sería capaz de construir un mundo habitable; sólo bajo el manto de los dioses puede el hombre volver a habitar un paisaje moral de abundancia espiritual.

¹² Aquí el asunto es muy distinto. / Una que otra columna, cauces solos, / tierra como de sol sin sombra, / sombras / como ascuas: los árboles no existen. Sólo sed / y un pueblo que da vueltas a la plaza / para ir hasta el cementerio o hasta el río / sin agua. Del otro lado una muralla / con cruz, y del otro también, con cruces / donde la muerte sueña con los muertos. / (...) Aquí hay un reino de tierra y arenisca / maravillosamente sediento. (Cote, 42)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Acerca de las consecuencias métricas en relación con la poética de cada autor, hemos dicho que la *poética del habitante* consiste en la afirmación de la corporalidad que, en “Primera afirmación corporal” – y en otros poemas del libro *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) que no hacen parte del presente análisis, tales como “Creatura encendida”, “Noticia desde el hombre” y “Encuentro un memorial en mis costillas”, todos ellos poemas de afirmación de la materia orgánica – toma la forma del verso de arte mayor. En otras palabras, los versos sueltos, endecasílabos y heptasílabos, reclaman una armonía perdida, la cual, según el hablante poético, es posible recuperar. Se trata de un llamado de regreso hacia el cuerpo en tanto vínculo natural y hábitat originario, un *religere* entre los hombres y el universo a través de la afirmación de la materia corporal, de la subjetividad orgánica.

Por su parte, la poética de *Estoraques* (1963) clama también por una armonía perdida, representada, en términos formales, a través del metro endecasílabo. La nostalgia del hablante poético es consecuencia de un universo concluido, del cual sólo queda su ruina: el mundo bajo el dominio de los dioses, cuando los hombres eran conscientes de sus vínculos con la tierra y ejercían así un sentido moral y de respeto por la divinidad. En este sentido, ambas poéticas son testimonio de una pérdida, que sólo en el caso de HRH tiene una posibilidad presente y futura. Es más, la afirmación del cuerpo del hablante rojasheraciano sólo es posible en tiempo presente, recuérdese, en este sentido la reiteración de la frase: “Este soy yo”; pues su afirmación es individual, solitaria, desesperanzada, en el sentido que Mutis le otorga a esta postura estética. La desesperanza de *Estoraques* obedece, en cambio, a una negación total del mundo moderno y a la imposibilidad de regresar a los tiempos gloriosos de la humanidad. Ahora bien, podríamos plantear sobre este punto otra pregunta: ¿por qué escribir en metros después de la vanguardia latinoamericana? Con HRH y ECL la respuesta estaría en el mismo movimiento de regreso – de *anábasis*, si se quiere – que proponen sus apuestas estéticas. En HRH, un camino de retorno hacia el cuerpo y todo lo que él implica, y en ECL consiste en un regreso hacia tiempos pre-modernos en los que todo tenía un sentido y una razón de ser. Ambas poéticas, no obstante, ostentan un profundo escepticismo en todas las ideas de ruptura y progreso. Ambas entablan un puente con su tradición a través de formas propias de la poesía anterior a la vanguardia. Ambas, en

fin, parecen decirnos, en sentidos muy distintos: no hay nada nuevo bajo el sol. HRH con su afirmación corporal; ECL con una negación radical de la faceta destructiva de la modernidad.

Por otro lado, ¿existe un proyecto de nación en estas obras poéticas o es la poesía un fenómeno indiferente y aislado, que nada tiene que ver con los problemas políticos de su tiempo? En nuestra opinión, ambos autores, como casi todos los escritores cercanos a *Mito* y al llamado “Grupo Barranquilla”, tienen profundas inquietudes sobre el futuro de un país donde nunca ha existido la tregua. Es así que, retomando lo dicho, creemos que la poética del habitante defiende, por encima de cualquier ideal, la afirmación del cuerpo – y por simbiosis, de la naturaleza misma – y de la vida en toda su plenitud. Desde la orilla de ECL, podríamos inferir, por negación, un proyecto en el que los hombres reconstruyan sus vínculos con la divinidad; un lugar en el que los caminos, los templos y las leyes estén inspirados por ideales religiosos que, desde esa etimología del *religare* unan las comunidades por un bien común.

BIBLIOGRAFÍA

Chamorro, Alicia Natalí. *Casa no-velada*. Bogotá: Editorial USTA, 2008.

Cobo Borda, Gustavo. *Historia de la poesía colombiana. Siglo XX: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattín*. Bogotá: Villegas Editores, 2003.

Cote Lamus, Eduardo. *Estoraques*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1963.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Eliot, T.S. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1932-1944.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

García Maffla, Jaime. “Eduardo Cote Lamus” EN: *Historia de la poesía colombiana* / dirección de proyecto María Mercedes Carranza, Pedro Alejo Gómez Vila. Bogotá: Fundación Casa de Poesía Silva, 2009.

García Santos, Emiro. Héctor Rojas Herazo: el esplendor de la rebeldía. Cuerpo trágico y hombre abismado en la poesía colombiana. Cartagena de Indias: Ediciones Pluma de Mompo S.A., 2011. Impreso.

García Usta, Jorge. (Comp.) *Visitas al patio de Celia*. Medellín: Alcaldía mayor de Cartagena, 1994. Impreso.

_____. «El poeta como cronista». *Obra periodística 1940-1970*. Medellín: Universidad EAFIT, 2003. Impreso.

Heidegger, Martín. *Construir, habitar, pensar*. EN:
<http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf>

Henry, Michel. *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Ediciones Sígueme: Salamanca, 2007.

López Lemus, Virgilio. *Métrica, verso libre y poesía experimental de la lengua española*. La Habana: Editorial José Martí, 2008.

Muhle, María, “Sobre la vitalidad del poder. Una genealogía de la biopolítica a partir de Foucault y Canguilhem”, en *Revista de Ciencia Política* Vol. 29/2009, 143-163.

Mutis, Álvaro. “La desesperanza”. En: Borda, Gustavo y Ruiz, Jorge (antólogos). *Ensayistas colombianos del siglo XX*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

Paz, Octavio. “La tradición de la ruptura” EN: *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1987. x

Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.

Romero, Armando. *Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura, 1985.

Rojas Herazo, Héctor. *Respirando el verano*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo, 2003. Impreso.

_____. Héctor Rojas Herazo: *Obra Poética 1938-1995*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013. Impreso.

Tomás Navarro, Tomás. *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones S.A., 1959.

_____. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.