

POESIA Y CRITICA LITERARIA EN FERNANDO CHARRY LARA

Por
Rafael Gutiérrez Girardot

La imprecisamente llamada "generación de los cuadernícolas", esto es, la de los poetas colombianos que se dieron a conocer hacia los años cuarenta, que convivieron con los del grupo de "Piedra y Cielo" y continuaron sus propósitos renovadores, no ilumina con ese nombre de "cuadernícolas" la poética y menos aún el contenido de las obras de ese grupo. A diferencia de la designación "generación del 98" o de la "generación del 27", que indican una determinada actitud -quedó de lado el problema mismo de la cabalidad del concepto de "generación" aplicado a estas dos tendencias-, la de "cuadernícolas" delata un clima social y una determinada relación del público con la literatura "moderna". Formada en analogía con la palabra "cavernícolas", que se usaba entonces en el vocabulario político para designar toda clase de tradicionalismo vacío y radical, la palabra "cuadernícolas" implicaba un rechazo arrogantemente burlón y evidentemente ignorante de los postulados y de las realizaciones de este grupo. Como toda designación de polémica facilona, la de "cuadernícolas" carecía de la más elemental nitidez conceptual, y no ha de sorprender por eso que en el clima social enemigo de toda inspiración intelectual y de toda renovación, la palabra peyorativa extendió su significado hasta llegar a ser casi sinónimo de "poeta". Para la supuesta Atenas suramericana, el poeta era asimilable al habitante de las cavernas. De qué cavernas? La secular tradición hispánica del "mordero", de la condenación moral de lo que no es "vulgar", la que produjo los juicios de Cascales y de Menéndez Pelayo contra Góngora, la que celebraba en un rincón del eximperio la española caricaturesca de José Joaquín Casas ("mi zeta castellana /la pronuncio porque me da la gana"), diácono en los años 40 del Manuel Josef Quintana de Popayán; esta tradición consideraba comprensiblemente como "galimatías a todo lo que no era castizamente simple y retóricamente inflado. Todo eso eran las cavernas. Los "cuadernícolas" sufrieron el rechazo de la renovación que un representante de la sociedad pretendidamente "clásica", Juan Lozano y Lozano, había proferido con furia contra los antecesores del grupo, esto es, contra los hispanizantes de "Piedra y Cielo". El exmilitar Lozano y Lozano (la y simulaba pergaminos; Fray Servando Teresa de Mier localizó en la España decadente el origen y la causa de esa simulación) fue terri-



CARLOS GRANADA. Sin título. Carboncillo sobre ingreso. 33 x 22 cms.
1980

ble. Los de "Piedra y Cielo" eran "síntoma débil, morboso, extraviado, disociador, decadente, erostrático..."¹

1. Serpa De Francisco, Gloria. *Gran Reportaje a Eduardo Carranza*
Instituto Caro y Cuervo - Bogotá, 1978. p. 133.

De ahí a la analogía "cavernícola" - "cuadernícola" sólo hay un paso.

Por los años en que aparecieron los cuadernos de *Cántico* -nombre significativo tomado indudablemente de Jorge Guillén y que revela la voluntad de su director, Jaime Ibáñez, de continuar la renovación por el camino que siguió Juan Ramón Jiménez- la sociedad colombiana se enfrentaba no a los problemas que había ocasionado la modernización del país por el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) -el país se enfrenta a los problemas cuando éstos lo han arrollado- sino una vez más a las corrientes de pensamiento que representaban los "tradicionalistas" y los "modernizantes", por así decir. Era una disputa doctrinal principalmente que pasaba por alto la realidad social del país y se encendía con el fuego que había hecho arder la segunda guerra mundial. Como todo el mundo, Colombia participó emotivamente tanto en la guerra civil española como en la segunda guerra mundial. Pero esa participación se agotó en polémicas panfletarias, en las recomendaciones del confesorario y del púlpito, por una parte, y en las adhesiones verbales a la democracia en su lucha contra el totalitarismo. Los partidos políticos se pusieron el disfraz de los movimientos políticos en guerra, la retórica habitual produjo gesticulaciones mussolinianas en las alas jóvenes de los dos partidos (Gilberto Alzate Avendaño y Jorge Eliécer Gaitán), pero la sociedad colombiana se distrajo con ese espectáculo del amargo idilio en que vivía. La supuesta aristocracia de la capital no había asimilado la marcha de la historia. El legendario Tomás Rueda Vargas había recordado unos años antes a un público de cultas damas de la aristocracia que eran "señoras descendientes de virreyes, de oidores, de capitanes, de encomenderos" y que de ellas esperaban los "descendientes despojados" de la población prehispánica que "la luz de vuestros ojos vaya a iluminar su opaco espíritu" para que se cumpla "el noble intento de la Reina Católica", esto es, el de "dar al fin, con un inteligente y real cuidado de nuestras gentes, a la palabra *encomienda* su verdadero sentido, el que quiso imprimirlle y no logró que tuviera, el alto espíritu de doña Isabel de Castilla"². Colombia, pues, todavía no había sido conquistada, era realmente un ente ficticio. La modernización iniciada por López Pumarejo pareció una pesadilla, y el país, es decir, los presuntos "descendientes de virreyes, de oidores, de capitanes, de encomenderos", se entregó a la refinada tarea de comenzar a poner a la *encomienda* "a la altura de las circunstancias". A la disputa de los partidos políticos sobre teorías que ellos veían en el escaparate de las guerras, conocidas muy de tercera mano, y que por consiguiente sólo podían tener con el país una relación abstracta y superficial, se agregó de manera complementaria la visión "encomenderista" de la historia de Colombia, la división de la sociedad entre

grupos de "opaco espíritu" y los que poseían la "luz" de "vuestros ojos", esto es, los "descendientes de los encomenderos". Esta visión "calderoniana" de la historia y la sociedad colombianas era tan irreal como la escena final de *La devoción de la cruz*. Aparte de que los encomenderos no fueron ontológicamente portadores de la "luz", sino venidos a más, sus descendientes en la República de Colombia se habían caracterizado por lo que uno de ellos, José Asunción Silva, había sentido sinceramente en París, esto es, que en vez de llevar la "luz" eran asiduos practicantes del "rastacuerismo", de esa peculiar religión que, según los franceses, habían puesto en



OSCAR JARAMILLO. "Dibujo No. 1. Dibujo a Lápiz. 68 x 48 cms. Circa 1970 - 1971

escena en la Ciudad Luz los retoños del pasado colonial. "Rastacuero" significaba aparentar lo que no se puede ser, porque se carece de los medios para ello. El rastacuerismo de los supuestos portadores de la "luz" quería decir simplemente una escandalosa irrealidad. La sociedad en la que ellos creían vivir y a la que le imprimieron

2. Rueda Vargas, Tomás. *La Sabana y otros escritos*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, p. 52.

su cuño era una simple apariencia. La realidad no era la que sus diarios y semanarios como "Cromos" daban a conocer fingiendo la existencia de una culta sociedad británico-hollywoodense, sino la silenciada, frívolamente ignorada o reprimida que se manifestó con violencia el 9 de abril de 1.948. La "violencia" era, por lo demás, no sólo la expresión de un rasgo histórico de las sociedades latinoamericanas, nacidas de la violencia de la Conquista, sino la inversión de la aterciopelada violencia con la que los portadores de la "luz" habían falsificado la realidad.

Esta situación social de irreabilidad, de simulación, típicamente española, permite comprender las paradojas de los innovadores de la literatura colombiana, especialmente de los "Piedracielistas" y de los poetas que se dieron a conocer principalmente en los Cuadernos Cántico. Si se dejan de lado las "influencias" que los suscitaron -la de Rilke, por ejemplo, que "administró Jaime Ibáñez y que dió su sello a los inicios poéticos, forzados, de Eduardo Cote Lamus, hijo legítimo de los llamados "cuadernícolas"- es posible asegurar que tanto los "Piedracielistas" como los que publicaron en los Cuadernos de Cántico tuvieron conciencia, por paradójico que parezca, de que, en una sociedad que apreciaba los versos, podía corresponder a la poesía un papel transformador; de que modificar la manera de "cantar" podía modificar la manera de pensar y, con ello, de acercarse, de descubrir osadamente la realidad sofocada. Ciento es que con ello, los poetas de "Piedra y Cielo" no hacían otra cosa que asimilar, a través de Juan Ramón Jiménez, la pretensión de verdad que había reclamado para la poesía Rubén Darío, consciente de la situación de ésta en la sociedad moderna. Pero los caminos por los que estos poetas llegaron a esta convicción no la privan de su valor auténtico. Pues aunque estos poetas innovadores no podían escapar a la irreabilidad de la sociedad, aunque por la imitación del modelo español ellos compartieron la nebulosidad de los partidos, el hecho es que lograron en parte su propósito, esto es, el de introducir un cambio en la mentalidad a partir de un cambio del lenguaje poético y de la concepción de la lírica.

Ciento es que ese cambio se redujo necesariamente al campo de la poesía. Ciento es también que la innovación de los poetas de "Piedra y Cielo" tuvo el prólogo de la tímida vanguardia colombiana. Pero "Piedra y Cielo" sentó una norma que aunque pronto se convirtió en rutina y primor -fue el destino de su modelo español- dividió el desarrollo de la poesía colombiana en dos épocas: antes de "Piedra de Cielo" -la poesía era principalmente retórica epigonal posmoderna, como lo puede ejemplificar Mario Carvajal, entre los que entonces tenían vigencia; con "Piedra y Cielo", la poesía pone el acento en la metáfora "... (el verano/era un jazmín sin bordes y en su mano/como un pañuelo azul flotaba el día", Eduardo Carranza, por ejemplo), y con ello abre las puertas a la reflexión sobre la capacidad de la poesía para captar y denominar la realidad. El problema lo habían planteado

de manera aguda las Vanguardias como el "creacionismo" de Vicente Huidobro y Borges lo había formulado después de su primera época "ultraísta", pero no se tuvo conciencia de él, de modo que los que siguieron las rutas abiertas por "Piedra y Cielo" sólo pudieron tratar de asediarlo. La agresiva irreabilidad social circundante, la "alienación" impuesta por los portadores de la "luz" ofuscaron fatalmente la mirada de todos para poder tematizar nítidamente los problemas y el contexto que implicaban este cambio. A eso se agrega una circunstancia de mayor alcance y gravedad y que no afectó solamente a Colombia, sino a todos los países de lengua española: la crítica literaria y la "historia literaria", esto es, el aparato conceptual con el que se juzgaban y median, negativa o positivamente, las obras literarias. Esta, que tenía su modelo en Marcelino Menéndez y Pelayo (en Colombia lo repitió Antonio Gómez Restrepo), era tan intelectualmente pobre, o más, que la del polígrafo montañés. Su objeto era el de determinar la autenticidad o inauténticidad nacional de una obra, para lo cual se servía de criterios indefinibles y extraliterarios. El juicio de Juan Lozano y Lozano sobre "Piedra y Cielo" recuerda el estilo iracundo de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo. De modo que en los países de lengua española no pudo existir la relación entre creación poética y reflexión sobre ella, que caracterizó a la literatura europea después de Kant y especialmente desde el primer romanticismo, con Friedrich Schlegel y Novalis en Alemania o con S.T. Coleridge en Inglaterra entre muchos más. Las "poéticas" que a petición de Gerardo Diego escribieron los elegidos de la legendaria Antología de 1932 y las reflexiones de Antonio Machado en algunos de sus prólogos y en *Juan de Mairena* no lograron llenar esa laguna, aparte de que la historiografía literaria tradicional no las tomó en cuenta. Los problemas que planteaban las innovaciones, las justificaciones de esas innovaciones, carecían de elementos teóricos para divisorios y articularlos. En este sentido, los poetas innovadores de los países de lengua española en general, y de Colombia en particular, se hallaron ante un vacío más. No solamente el de la irreabilidad de la sociedad circundante, sino el del correspondiente interlocutor, es decir, la crítica, sin la cual la creación poética se convierte en un monólogo que al cabo ciega las fuentes de la creación o las condena a una desesperada y forzada repetición. Ese es el sino y uno de los insuperables obstáculos que hicieron decir a Alfonso Reyes que los intelectuales europeos no podían apreciar lo que cuesta a un intelectual latinoamericano "mantener la llama encendida".

Se carece de una investigación histórica-literaria sobre la obra del injustamente olvidado Jaime Ibáñez de la que se pueda deducir si al bautizar sus "Cuadernos" con el nombre de Cántico, él dividió al menos el problema. Pues Cántico de Jorge Guillén fue la única obra de las que legaron a la posteridad los poetas del llamado Grupo del 27 (o Generación del 25, de la dictadura etc.) que se caracterizó por una reflexión poética sobre la tarea y

capacidad cognoscitiva de la poesía (por ejemplo en sus poemas “Más allá” y “Los nombres”, entre muchos más). Aunque lo hubiera escogido sólo intuitivamente, el hecho es que muchos de los poetas que se clasifican arbitrariamente entre los llamados “Cuadernícolas” siguieron ese rumbo. Jorge Gaitán Durán, por ejemplo, quien fue posterior a los poetas que publicaron en los “Cuadernos”, concibió sus ensayos (sobre Sade) como reflexión complementaria a la temática de su poesía, y cosa semejante cabe decir, con considerables reservas, de Andrés Holguín. Los dos, especialmente Gaitán Durán, se diferenciaban de autores como Rafael Maya en que para Gaitán sus trabajos en prosa no estaban concebidos como crítica o historia literaria, sino como exploración intelectual al servicio de su propia creación, o, si se quiere, como sustituto del interlocutor que le faltaba. De todos modos, si ha de mantenerse la artificial e inexacta denominación de “Cuadernícolas” para los poetas que se dieron a conocer en los cuadernos de *Cántico* y si se los quiere caracterizar provisionalmente, cabría proponer la fórmula de que como continuadores de las innovaciones de “Piedra y Cielo”, ellos trataron de profundizar los problemas planteados por esas innovaciones, de los que no tuvieron conciencia los renovadores mismos -como Eduardo Carranza o Jorge Rojas.

Si no todos con igual intensidad, no cabe duda de que uno entre los autores de *Cántico* articuló esta conciencia problemática de manera casi obsesiva, es decir, que la profundizó con los medios que estaban a su alcance y en contra de la corriente de frivolidad de irrealidad que fomentaban los portadores de la “luz”: Fernando Charry Lara. Esta profundización fue en él un intento de autonomía, ingénita al tema central de su obra, la poesía misma. Autonomía o superación de los “ismos”, por una parte, y consiguientemente de los modelos que suscitaron las innovaciones, y relación con una tradición poética colombiana en especial, poco fuerte y excepcional en el país, pero no por eso de poca sustancia. Antes por el contrario. La tradición a la que se adhirió Charry Lara estaba representada por su casi-fundador y al mismo tiempo artífice de su plenitud, esto es Aurelio Arturo, cuya breve obra no solamente se escapa a toda clasificación didáctico-literaria o simplemente publicitaria sino que logró con los medios de la sencillez y concisión que la palabra poética superará con mucho la representación de la realidad por una fotografía o un cuadro, es decir, por el arte plástico, sin adscribir por ello a uno de los diversos “realismos” que cursaban entonces los más notables escritores de lengua española por el estilo de León Felipe. Esta adhesión, que documenta un lema de Aurelio Arturo en uno de los poemas del primer libro de Charry Lara, *Nocturnos y otros sueños* (1949) y que más que lema es una interpretación y diálogo con él sobre el tema del “Olvido”, es igualmente más que eso: es una comunidad de concepciones, especialmente de la vida y de la tarea del poeta, de su fragilidad y su fuerza, de la intensidad de la *poiesis* que los lleva necesariamente a límites últimos o a negaciones implícitas de lo habitual:

al permanente peligro y a la vez gozo del silencio y a la soledad.

El primer libro de Charry Lara llevaba un prólogo convencional, es decir, puramente emotivo y por eso desorientador, de Vicente Aleixandre. El libro pudo parecer a primera vista afín a la nebulosa poética de quien por esas fechas, acosado por la exigencia “entrañable” de ser “hombre de carne y hueso”, proclamaba la tesis de que “poesía es comunicación”, es decir, cordialidad, compasión, llanto, guía para la lucha o para la inercia, no pues meditación o reflexión. Con ello se llevaba a la poesía a la cercanía de la retórica y se le daba una función ancilar que paradójicamente permitía convertir al poeta en portador de una revelación, en predicador y consecuentemente en narciso. Tal era el tipo de poeta que dominaba en los países de lengua española y que representaban Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Juana de Ibarbourou, León Felipe entre muchos más. Fernando Charry Lara no pertenece a ese tipo de poeta. Su diálogo con Aurelio Arturo lo coloca en la tradición del “poeta esencial”, esto es, del poeta para quien la poesía puede ser algo absoluto, como en Mallarmé, o una dimensión incógnita que trata de captarse o que llega a convertirse en una busca existencial. La poesía no es ancilar, pero no por eso es inhumana. Ella desconoce toda relación ancilar, trátese de la conocida y postulada habitualmente, esto es, la poesía al servicio de una fe o de una causa, o de la inversión de esta relación, es decir, las cosas y el mundo al servicio de la poesía. Como una incógnita que se divisa y se aleja, como una forma de opacidad, en la que según Paul Celan consiste la poesía moderna, la poesía “esencial” -la palabra no tiene intención valorativa- se presenta en todas partes, todas las cosas la conjuran. Se encuentra pues en los límites de la realidad cotidiana misma: en los límites de la realidad social, es a saber, la soledad; en los de la comunicación, es decir, el silencio; de la vigilia, esto es, la noche y el sueño. Como exigencia suprema de llegar a una certidumbre que se escapa, a la que sólo se tiene acceso por el acoso, la poesía “esencial” pone en tela de juicio la realidad misma, y en este sentido se equipara a la indagación filosófica, sin que con eso se quiera decir que la una y la otra son parejas por sus contenidos.

Esta exigencia suprema de la poesía “esencial” implica naturalmente un ethos del lenguaje y de la actitud en la vida literaria. Este doble ethos lo exemplifican poetas como Gerard Manley Hopkins, Jorge Guillén, Georg Trakl, por sólo citar unos pocos. El volumen de su obra fue reducido, su afán de publicidad se redujo a lo elemental. No fueron poetas “populares” en el sentido de figuras “nacionales” o “locales” como la Mistral, Neruda, Lorca o Alberti o los muchos poetas menores europeos hoy merecidamente olvidados, que se sintieron y actuaron como una especie de parlamentarios del partido florido que eran ellos con la única multitud de que disponían, la de sus palabras. Se contarán con los dedos de la mano, y posiblemente sobran dedos, los cocheros, las camareras, las amas de casa, los obreros, los policías,

los barrenderos austriacos que reciten y entiendan algunas líneas de poemas de Trakl, a quien no se puede clasificar por eso de elitista o de enemigo de la democracia. La poesía "esencial" no tiene que ocuparse necesariamente con problemas políticos, que pueden rozar e inevitablemente rozan la existencia y la justificación de la poesía y del poeta, pero que son posteriores y sustancialmente contrarios a la busca de la poesía esquiva. Esta tampoco huye de la realidad y por eso, cuando habla del "azur", de la "rosa" de los "sueños", de las "galerías del alma" etc. no se refugia en esos "éteres", sino pretende penetrar en la realidad misma o en su sentido o en el de la vida y la muerte, es decir, pretende clarificación.

A este malentendido se puede deber el hecho de que los primeros poemas de Charry Clara, especialmente, se entendieran muy literalmente y no se viera que en ellos y en su obra en general se encarna el tipo del poeta y de la poesía esenciales. Ella tiene una semejanza con la concepción rilkeana de la poesía, que puede explicarse con la difusión del autor de las *Elegías de Duino* en aquéllos años, administrada celosamente por el director de los cuadernos de *Cántico*. Pero esta posible suscitación y la comprensión literal de la obra de Charry Lara muestran que tampoco se comprendió la problemática de Rilke, es decir, corroboran el hecho de que la "crítica" no disponía de categorías para articular y divisar con transparencia los problemas de la nueva lírica. Por otra parte, el tipo de poeta que representa Charry Lara -sobre el que ha dicho lo pertinente en su prólogo a Eduardo Castillo³ -apenas podía contar con un público sensible a estos problemas, que había sido acuñado por la larga tradición retórica hispana. Había sido educado además por los *Veinte poemas de amor* de Neruda, el *Romancero gitano* de Lorca o por el petrarquismo rezagado de algunos poemas de Jorge Rojas, por sólo citar pocos ejemplos de lo que entusiasmaba en esos años, y no podía imaginar que el Eros no es ni puede ser otra cosa que instinto sexual. Desde esta perspectiva, una lectura de *Nocturnos y otros sueños* (1949; recoge los poemas publicados en 1944 en el Cuaderno No. 5 de *Cántico*, de 1944, cuya presentación anuncia la publicación del libro), de *Los Adioses* (1963) y de *Pensamientos del amante* (1981) sólo permite decir generalidades (poeta con "nítida personalidad" etc.) o destacar "logros" formales o manifestar una insatisfacción. Si es cierto, como dice el fenomenólogo Hans Lipps, que en la "pregunta se halla la mitad de la respuesta", entonces una pregunta desprevenida -permítase la tautología, pero la tradición del rencor hispano sólo conoce al parecer "preguntar retóricas" - los textos de Fernando Charry Lara, permitirán hacerle justicia, es decir, "darles la palabra" en vez de tratar de que digan lo que "espera" cualquier lector en permanente estado de católica pubertad. Por otra parte, Fernando

Charry Lara da sus claves con tanta claridad que resulta casi imposible malentenderlo completamente. Y así como en un artículo de 1963 sobre Aurelio Arturo reconoció transparentemente lo que debía al diálogo con el hombre y poeta extraordinario que fue Arturo⁴, así también da a conocer el objeto de su pasión poética y las sedes e inseguridades que le dapara esa pasión. Este objeto es la poesía misma. Charry Lara no la cuenta como Bécquer en su conocida Rima I ("Yo sé un himno gigante y extraño que anuncia en la noche del alma una aurora...") ni la postula como José Asunción Silva en su poema "Ars" ("El verso es vaso santo; poned en él tan sólo/un pensamiento puro..."). Para Charry Lara la poesía no es ni un himno ni un vaso santo, sino algo huidizo que se divisa como un "fulgor", una simultaneidad de lejanía y cercanía.

El poema con que inaugura *Nocturnos y otros sueños*, "Cielo de un día", traza la imagen de la Poesía:

Sólo nubes el día, sólo, blancas, las nubes,
Las nubes tan lejanas y el viento que las ciñe,
Las nubes y el estío que brilla en las praderas
Como dora la tarde, silenciosa, mi frente.

(Tanto fulgor despierta en la memoria el sueño
De un misterioso día que embriagó el corazón;
Amé yo un claro cielo de tristeza sedienta
Como la pesadumbre de los atardeceres;

Dónde estar, de qué país, de qué horizonte,
Como sol extraviado entre lentos crepúsculos?
Yo lo canto, y sus nubes son el cielo perdido
Que vaga en mis palabras como luz soñadora).⁵

El poema puede parecer relativamente hermético - y relativamente claro- para quien, a sabiendas de que está frente a un texto poético, se atiene a la literalidad y a la propia "espera" sentimental, a las palabras "embriagó el corazón", "amé yo un claro cielo". Para ese lector la primera estrofa describe un paisaje en el que se encuentra el poeta. Pero el poema no se comprende puntualmente, es decir, como una descripción de momentos sucesivos. Porque además de que el poema no es descriptivo, es una totalidad, es decir, ha de entenderse como una imagen en la que los momentos expuestos de manera ne-

4. Charry Lara, *Fernando Lector de Poesía*, "Colección autores nacionales", Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1975, p. 36.

5. Las obras poéticas de Charry Lara se citan con las siguientes siglas y las páginas correspondiente dentro del texto: *Nocturnos y otros sueños*, Ed. ABC, Bogotá, 1949 = LA; *Pensamientos del amante*, Cuadernos de Poesía, Colcultura, Bogotá, 1981. El poema de este libro, p. 17.

3. Charry Lara, Fernando, "Prólogo" a su ed. de Eduardo Castillo, *El árbol que canta*, "Colección autores nacionales", Instituto Colombiano de Cultura, 1981, p. 7.

cesariamente sucesivos son momentos simultáneos de la "visión". El poema tiene una construcción precisa. La primera estrofa contrasta dos elementos naturales, las nubes y el estío: "las nubes tan lejanas y el viento que las ciñe", es decir, algo huidizo, y "el estío que brilla en las praderas/como dora la tarde, silenciosa, mi frente", es decir, algo cercano. Las otras dos estrofas entre paréntesis (a éste procedimiento de poner entre paréntesis las estrofas claves de un poema, no pues enunciados accidentales, le dió Jorge Guillén en *Cántico* un valor expresivo destacado, esto es, el de la explicitación, como en la primera estrofa del poema programático de esa obra, "Más allá") explicitan este contraste. El "estío que.... dora, silenciosa mi frente", ese "tanto fulgor" recuerda el "sueño/de un misterioso día que embriagó el corazón": fue un sueño en el que "amé yo un claro cielo de tristeza sedienta" (el cielo de las "nubes tan lejanas..."), "como la pesadumbre de los atardeceres" (es el "estío que...dora" como la tarde "mi frente"). Dónde estará" ese "claro cielo"? "Yo lo canto y sus nubes son el cielo perdido/que vaga en mis palabras como luz soñadora" Ese "claro cielo", esas "nubes lejanas", ese "tanto fulgor", ese "misterioso día que embriagó el corazón" no es solamente el objeto del "canto", sino que "vaga en mis palabras como luz soñadora", es decir, es el "canto" mismo, que es cercanía (luz) y lejanía (soñadora) a la vez. La poesía como objeto de la poesía.

Como el ya citado poema de Jorge Guillén, "Más Allá", este de Charry Lara es también programático. Toda la breve obra constituye un asedio poético a la poesía, un intento de asir no tanto el "himno" en que consiste ella para Bécquer, sino de desvelar su fuerza, su poder, hasta su omnipotencia, frente a la impotencia del hombre. Pero ese intento de desvelar el poder y la omnipotencia de la poesía en que consiste la poesía misma, se convierte en una especie de "panpoesismo", por así decir, en el que todo está sometido a su poder denominativo y bautismal, pero también a su poder de crear *ultimidades*, esto es, de llevar todo a la explicación última de lo inexplicable y ya no explicable: la muerte y el silencio, y las imágenes que se refieren a ello, como el mar. Este complejo de temas atraviesa como una apasionada desazón toda la obra de Charry Lara. Como ejemplos cabe destacar "El verso llega de la noche", "Tristeza del Oeste", "Tendido en el lecho" de *Nocturnos y otros sueños*, "A la poesía" de *Los Adioses*, "El suburbio", "La voz ajena", "Pensamientos del amante" de *pensamientos del amante*. En todos ellos resuena con diversos ecos, con diversos acentos, la comprobación que hizo "Cuerpo soilitario".

He venido a cantar sobre la tierra las cosas que se olvidan o se sueñan.

He venido a buscar una respuesta con palabras que no recuerdan nada.

Apenas se oye la vida girar en torno de los seres; Nadie contesta... (NS, 71)

En la brevedad de estas líneas se reconoce la coincidencia con concepciones centrales del mundo y de la vida de dos principios de las letras de lengua española:

Quevedo y Borges. "... las cosas que se olvidan o se sueñan" recuerdo versos de la primera estrofa del poema que Borges dedicó a Alfonso Reyes en su muerte: "El vago azar o las precisas leyes/que rigen este sueño, el universo..."⁶ Y las líneas "Apenas se oye la vida girar en torno de los seres;/Nadie contesta..." parece un eco del intenso soneto de Quevedo: "Ah de la vida ! nadie me responde ?..."⁷. Pero estas coincidencias no se pueden remitir a lecturas, sino a la intensidad y a la pasión de quien ha "venido a buscar una respuesta" con palabras vírgenes, palabras que bautizan, es decir, con la poesía. Son respuestas que mientras no se encuentren, dejan al mundo en blanco o lo hacen aparecer como un más allá terrenal, como carencias. Del mismo modo como en el poema inicial de *Nocturnos y otros sueños* la construcción se funda según el principio de los círculos concéntricos, así también se realiza la busca de la poesía, de las respuestas que han de crear al mundo, de la busca infinita: las imágenes y los estados de la soledad, de la noche, del silencio, del mar, son el eco de esa busca infinita que culmina sólo en la muerte:

*Tras sigilosos pasos voces ecos eterna eterna ven
Gesto callando sombra que sospecha el aire
Pero al desvanecerse de nuevo tus huellas
Como al final el cuerpo será noche
Otra vez insonable tu luz fuera del tiempo*
(PA, 50/1)

La ultimidad que es la poesía buscada se identifica con la ultimidad de la muerte. Las dos son un límite supremo que excluye cualquier pregunta, cualquier reflexión. Esta tarea de preguntar y de reflexionar sobre esa ultimidad que es la muerte corresponde a la prosaica metafísica, o a la meditación religiosa o a la especulación desesperada e histriónica de tipo unamunesco, esto es, a una retórica teologizante. Como en Luis Cernuda, como en Jorge Guillén, como en Gottfried Benn, como en Alfonso Storni o en Alberto Girri, por sólo citar ejemplos al azar, la "metafísica" religiosa tampoco atrae el interés de Fernando Charry Lara. La poesía y la muerte son simplemente una ausencia profunda experimentada vitalmente (lo testimonia el poema que cierra *Nocturnos y otros sueños*, "El hermano"), son, como en el poema de César Vallejo "Los heraldos negros",

6. Borges, J. L. *Obras completas*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 829.

7. Quevedo, Francisco, *Obras completas*, T. I, "Poesía original", ed. de J.M. Blecua, ed. Planeta, Barcelona, 1963, p. 4.

*"golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!... como si ante ellos,/la resaca de todo lo sufrido/ se empozara en el alma... Yo no sé! - son pocos pero son... Abren zanjas oscuras/en el rostro más fiero y en el lomo dos negros que nos manda la Muerte"*⁸

Ante esa ausencia profunda e intensa, calla la reflexión. Ella puede ser "la voz ajena":

*La palabra del intruso que deshizo
Vuelta ceniza la luz de aquel instante*
(PA, 32).

Esta voluntaria carencia de reflexión caracteriza los ensayos sobre poesía que Charry Lara recogió bajo el título *Lector de poesía*⁹. En ellos no se encuentran planteamientos poetológicos, ni él pretende desarrollarlos. Sus páginas no contienen ni teoría de la literatura, como la *Biographia literaria* de Coleridge o los *Fragmentos* de Fr. Schlegel y Novalis, ni crítica literaria. Se asemejan más bien a lo que Schlegel llamó "característica", esto es, diálogo con sus cofrades sobre su común pasión. Las "características" de Fr. Schlegel son, además de diálogo, un espejo en el que el autor reconoce algo de sus rasgos en el interlocutor. Es decir, que las "características" suponen y reconocen la subjetividad de los cofrades y la propia. De modo semejante, "el lector de poesía" Charry Lara destila de la "historia" literaria que traza fragmentariamente en ese libro de diálogos el rasgo esencial que también lo caracteriza. Sobre Xavier Villa Urrutia escribe, por ejemplo: "La crítica de la poesía constituye en él un ejercicio poético y es desde el punto de vista de su fervor por la poesía como puede interpretarse el conjunto de su obra"¹⁰. Al hablar de Borges, Charry Lara precisa el objeto de ese "fervor por la poesía". Esta es, como dice Borges, "inmortalidad y pobreza", que Charry Lara entiende, con Borges, así; "apenas una ráfaga de adoración ante aquello que nos sigue siendo impene-trable"¹¹.

En el espejo de los cofrades, Charry Lara traza una determinada imagen del poeta y de sí mismo que aunque tiene viejos antecedentes histórico-literarios con multitud de variaciones (especialmente desde Holderlin), no es comprensible sola y exclusivamente desde el punto de vista de la historia literaria. Esta imagen del poeta que él traza y ejemplifica tiene sus precisos antecedentes históricos, esto es, la situación del poeta y de la poesía en la

sociedad burguesa, la que se perfiló con la Revolución Francesa. Pero esta imagen y la "sed", la nostalgia de perfiles nítidos, de realidad, de plenitud, de sentido de la vida que la caracterizan, es específicamente hispana. En esta, la obsesión por un más allá que niega a la más elemental realidad y que castiga a la vida, sirvió, en el decurso de los siglos, de pretexto para tender sobre ese mundo un velo de desesperanzas, de humillaciones, de aniquilaciones y tergiversaciones, de irrealidades. Este temple general de una sociedad hispana que, como la colombiana, se aferraba a la irrealidad, a la arrogancia injustificada de los portadores de la "luz" y a la negación de la humanidad que ellos encontraban en los demás, este horizonte vital de un mundo al revés, dejó huella en la imagen del poeta y en la praxis poética de Fernando Charry Lara. Pero la desesperanza, la nostalgia, la sed, el silencio, la necesidad de realidad, son a la vez un desafío. Y Charry Lara lo aceptó y le dió una respuesta. Tal respuesta caracteriza a la poesía moderna: la poesía es un más allá terrenal, es decir, lo que da las respuestas últimas a las preguntas últimas de la vida se encuentra en este mundo. Charry Lara comparte esta actitud con Luis Cernuda, con Borges, con Jorge Guillén, con el último Juan Ramón Jiménez, con Rilke, entre otros muchos más. Ese reconocimiento de la realidad terrenal tiene en cada uno de ellos un acento peculiar. Jorge Guillén no solamente la reconoce sino que la afirma. Borges destruye el fundamento "teológico" de la negación de la irrealidad, lo vuelve al revés y da al sueño en que consiste el universo la función de descubrir insólitas e inéditas posibilidades de la realidad terrenal. Charry Lara la reconoce y espera el fulgor que venga a iluminar sus contornos y a bautizarla con palabras nuevas.

Entre los poetas colombianos que surgieron gracias a las suscitaciones de "Piedra y Cielo" -y todos los que siguieron cronológicamente a dicho grupo, sea para afirmar sus procedimientos o para cambiarlos o sustituirlos, son inexplicables sin el retorno del legado de Darío a través del modelo español- sólo Fernando Charry Lara logró dar a la poesía una dimensión profunda. Su concepción de la poesía como algo inalcanzable pero cercano excluyó toda retórica: la patriótica, la de la muerte, la de la nada, la de los himnos y los lamentos. Excluyó también el "brillo" y la pirotecnia, sea la de tipo nerudiano o la de tipo "coloquial". En cambio intentó divisar las profundidades últimas de la poesía, consciente del riesgo de no llegar a ellas, es decir, trazó una incógnita y con ello puso al poeta en vilo, lo aproximó al filósofo o, dicho más exactamente, recordó una vez más el punto de partida común de filosofía y poesía. No son muchos los poetas de lengua española que hayan resistido a la tentación de ejercer la retórica diversa que anda en la tradición frívola de la majestuosa lengua española -Blanco White, Valle Inclán, Borges la pusieron a descubierto- y a exponerse, por eso, a una valoración misericordiosa de sus esfuerzos. Fernando Charry Lara es uno de ellos.

Bonn, marzo de 1984.

8. Vallejo, César. *Obra poética completa*, ed. G. de Vallejo - A. Oquendo, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968, p. 51.

9. Charry Lara, *Lector de poesía*, "Colección autores nacionales", Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1975.

10. Charry Lara, op. cit. p. 125.

11. Charry Lara, op. cit. p. 150.