

JHON EDWIN TRUJILLO

LENGUAJE Y POESÍA:

UNA LECTURA A LA OBRA POÉTICA DE
HENRY LUQUE MUÑOZ





Presidente del Consejo de Fundadores

P. Diego Jaramillo Cuartas, cjm

**Rector General Corporación Universitaria
Minuto de Dios - UNIMINUTO**

P. Harold Castilla Devoz, cjm

Vicerrectora General Académica

Marelen Castillo Torres

**Vicerrectora Regional Tolima
y Magdalena Medio**

María Isabel Peña Garzón

**Coordinadora Académica Vicerrectoría
Regional Tolima y Magdalena Medio**

Maureen Jennifer Gutiérrez Rodríguez

**Coordinadora de Investigaciones
Vicerrectoría Regional Tolima y
Magdalena Medio**

Angélica María Moncaleano Rodríguez

Líder de Publicaciones

Gerardo Pedraza Vega

Directora General de Publicaciones

Rocío del Pilar Montoya Chacón

Trujillo, Jhon Edwin
Lenguaje y poesía : una lectura a la obra poética de Henry Luque Muñoz / Jhon Edwin Trujillo. Bogotá:
Corporación Universitaria Minuto de Dios. UNIMINUTO, 2020

ISBN: 978-958-763-391-7
183p.

1.Henry Luque Muñoz -- 1944-2005 -- Crítica e interpretación -- Colombia 2.Poesía Colombiana --
Siglo XX 3.Literatura Colombiana -- Crítica e interpretación 4.Poesía erótica -- Colombia 5.Literatura
Colombiana

CDD: 861.082 E39l BRGH Registro Catálogo UNIMINUTO No. 99122
Archivo descargable en MARC a través del link: <https://tinyurl.com/BIB99122>

Autor

© Jhon Edwin Trujillo

Corrector de Estilo

Martha Fajardo Valbuena

Diseño y Diagramación

Sandra Milena Rodríguez Ríos

Impresión

Xpress Estudio Grafico y Digital S.A.S.

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Primera edición: Ibagué marzo 2020

Editorial Corporación Universitaria Minuto de Dios

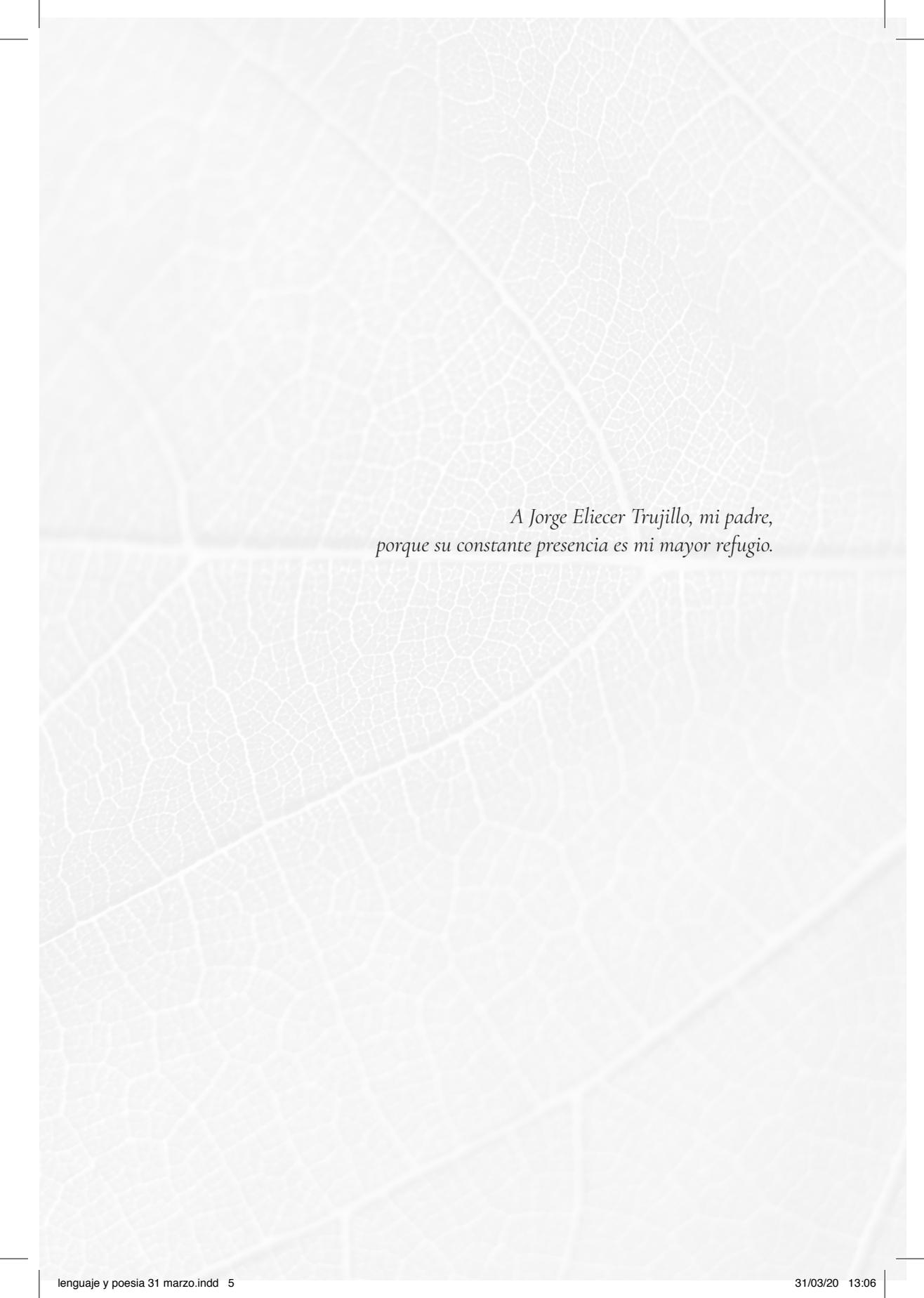
200 ejemplares

© Corporación Universitaria Minuto de Dios - UNIMINUTO

Calle 81 B # 72 B – 70 Bogotá D.C. - Colombia

2020

Esta publicación es el resultado del trabajo de grado titulado *Lenguaje y Poesía: una lectura a la obra poética de Henry Luque Muñoz* de la Universidad Tecnológica de Pereira. Reservados todos los derechos a la Corporación Universitaria Minuto de Dios -UNIMINUTO. La reproducción parcial de esta obra, en cualquier medio, incluido electrónico, solamente puede realizarse con permiso expreso de los editores y cuando las copias no seas usadas para fines comerciales. Los textos son responsabilidad del autor y no comprometen la opinión de UNIMINUTO.



*A Jorge Eliecer Trujillo, mi padre,
porque su constante presencia es mi mayor refugio.*

CONTENIDO

<i>A manera de prólogo</i>	9
<i>Introducción</i>	13
Capítulo I. Panorama del contexto poético colombiano de la segunda mitad del siglo XX	21
<i>Henry Luque Muñoz en la tradición poética colombiana</i>	23
<i>La llamada «Generación sin nombre»</i>	28
<i>El lenguaje: un asunto para valorar</i>	41
<i>La comunión temática: posibilidad de encuentro</i>	50
Capítulo II. El fabular poético y el origen de la escritura	57
<i>Poética de la creación</i>	59
<i>Escritura y origen</i>	70
<i>La fábula en el mundo poético</i>	75
<i>La poesía en la línea de fuego</i>	80

Capítulo III. Poesía y erotismo	93
<i>Eros y poesía: la escritura como acto erótico</i>	95
<i>Ella: Leyenda y mito</i>	106
<i>Entre lo sagrado y lo profano</i>	116
Capítulo IV. Origen y poesía	127
<i>El origen: la trashumancia poética</i>	129
<i>El viaje: cruce de miradas</i>	136
<i>Una poética del regreso</i>	142
Capítulo V. Lenguaje y poesía: apertura a la construcción del ser poético	153
<i>Ser y poesía</i>	155
<i>Esencia y poesía</i>	161
<i>El ser en el lenguaje poético</i>	168
<i>Consideraciones finales</i>	179
<i>Referencias</i>	183



A MANERA DE PRÓLOGO

En los románticos latinoamericanos como Henry Luque Muñoz se advierte una insatisfacción con el tiempo y su consecuencia es una escritura que proyecta un mundo, otro lugar descrito desde la alucinación, la imaginación y el deseo. Luque era un viajero hacia lugares posibles e imposibles, en cuerpo entero o a través de las palabras, desde las cuales demuestra la vitalidad de un poeta que sobrelleva el exilio interior y voluntario, la disidencia, el recogimiento espiritual fuera de su país natal. Convertido en ciudadano del mundo, Luque intenta recomponer la antigua idea unificadora del mundo, llenar los espacios en blanco que permanecieron cuando decidió fundar su propio mito, una tradición alimentada por las mejores influencias del siglo XX, bajo la tutela del surrealismo y el expresionismo alemán.

De tal estirpe creadora da cuenta el libro de Jhon Edwin Trujillo: *Lenguaje y poesía, una lectura a la obra poética de Henry Luque Muñoz*, un lúcido trabajo de interpretación cuya previa tarea fue recoger los fragmentos alusivos a su obra, dispersos en artículos, ensayos y comentarios, que reunidos de manera sensible e inteligente que testifican la existencia de un poeta mayor como Luque Muñoz. El poeta entiende la poesía como un proceso encaminado a organizar los enigmas en un lenguaje sugestivo y contribuir a desenmascarar las formas secretas de la oscuridad. Para tal efecto Trujillo modela un libro con el sello de la paciencia y la pasión por la poesía.

Allí establece el diálogo con lo enigmático de la vida y la muerte, un puente para reconciliar al individuo con la palabra, luego de asumir el lenguaje como un hecho ontológico. Inicia su estudio ubicando a Luque Muñoz en la tradición poética de Colombia. Argumenta la posibilidad del encuentro como una convergencia de preocupaciones intelectuales y espirituales. Después Trujillo, a través de una profunda hermenéutica, da cuenta de un rico horizonte de temas y motivos cobijados por el lenguaje y su poética del creador: la fábula, la escritura como acto erótico, lo sagrado y lo profano, la trashumancia poética, el encuentro, el viaje y el regreso.

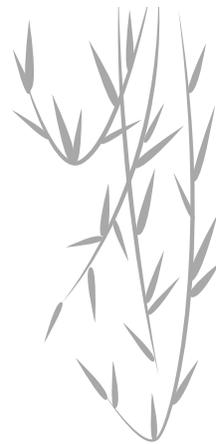
De acuerdo, para el poeta “el viajar constituye el anhelo de buscar y descubrir nuevos lenguajes, el abrirse a distintas culturas y a diversas épocas”. Confiesa que viajar era para él otra forma de emancipación, en ese cruce del viaje liberador y de la letra escrita, donde conseguiría ahondar en el proceso de una redención, una catarsis, un exorcismo (“lavar las heridas e intuir sus causas”).

Era enfático: alejarse es una forma de acercarse a la memoria, a los orígenes de un conflicto colectivo y de una herida personal. Porque allí también el cuerpo del individuo es una escritura viva permeada por las relaciones entre la literatura y el amor, es decir, entre “las tensiones del silencio del amor y el fervor amoroso de la escritura”.

Sabe muy bien Trujillo que el propósito es rescatar la imaginación y con ella la infancia, la soledad, la mirada, la luz, la trascendencia a través de los sentidos, el cuerpo, la verdad interior, la palabra que aunque caída sigue habitando el paraíso; la escritura y el trazo.

No olvidemos que en su ardua búsqueda del lenguaje personal, Luque Muñoz, según el trabajo de Trujillo, fundamentado además con una excelente bibliografía y dominio de los recursos del ensayo literario, *se acercó a las poderosas vanguardias que hablaban del sueño, el inconsciente y el lenguaje, pero también de la intensidad de toda realidad y las contradicciones de los hombres. Es por ello que la condición del poeta y su labor de escritor son consideradas en la presente investigación como un fenómeno transversal a la obra, dado que se vislumbra una conciencia por consolidar en el lenguaje una voz poética particular (...) pues se entrevé una visión de mundo, fundamentalmente conjetural, surgida desde la palabra como hecho creador de mundo.*

GABRIEL ARTURO CASTRO
ESCRITOR, UNIVERSIDAD DEL TOLIMA



INTRODUCCIÓN

El estudio¹ de la obra poética de Henry Luque Muñoz (1944-2005) se hace necesario por cuanto al indagar sobre el contenido de sus libros no solo se reconoce la creación de un autor, sino a todo un grupo de poetas que hicieron de la mitad del siglo XX, un memorable momento histórico para las letras de Colombia e Hispanoamérica. En el escritor bogotano se encuentran títulos como *Sol cuello cortado* (1973), *Lo que puede la mirada* (1977), *Libro de los caminos* (1991) –finalista en el Premio Casa de las Américas de La Habana, Cuba–, su antología personal *Polen de lejanía* (2004), *Arqueología del silencio* (2002); y su libro póstumo *Escrito en la garra del halcón* (2006) los cuales no cuenta con estudios que se ocupen de las especificidades propias de su creación poética, salvo algunas notas como reseñas y comentarios en medios físicos y virtuales.

¹ Este libro es el resultado de la tesis de grado para optar al título de Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira presentado bajo el título *Lenguaje y poesía: una lectura a la obra poética de Henry Luque Muñoz*, dirigido por el poeta y ensayista Gabriel Arturo Castro Morales.

Es importante decir que Luque Muñoz, junto a otras voces, funda la *Generación sin nombre*, que sirvió como escenario de encuentro para cuestionar el lugar de la literatura en la cultura, para reconocer, bajo otra óptica, las múltiples posibilidades del lenguaje cuando de creación se refiere. En este orden, el grupo de poetas se permitió reflexionar sobre el destino de la literatura desde el contexto colombiano, lo cual propició un cambio significativo, o por qué no llamarlo un rompimiento, en las estructuras éticas y estéticas de la poesía con libros sugerentes, paradigmáticos que dan cuenta de un espacio y un tiempo que ya son históricos.

Es decisivo comentar en este preámbulo que Luque se destacó en otras esferas de la vida intelectual al adelantar trabajos de crítica a la poesía rusa en libros como *Dos clásicos rusos: Turguénev y Saltikov-Schedrin* publicado en Moscú en el año 1989, libro que funciona, según el autor, como prolongación de un estudio realizado previamente en 1986 titulado *Tras los clásicos rusos: Pushkin, Lérmotov, Gógol, Chéjov*. Seguido a lo anterior aparece el lúcido trabajo *El erotismo del Cielo: una introducción a la historia social de la literatura rusa moderna* 1999, entre otros libros que permiten conocer la agudeza crítica del escritor bogotano y su trabajo como traductor.

En el panorama de la crítica literaria hispanoamericana, se destacan trabajos como el de *Domínguez Camargo, la rebelión barroca* del año 1976), diez años después publica dos estudios, uno sobre «Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación». y *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* con los cuales afirma su presencia en el ámbito de la crítica literaria.

De acuerdo con el anterior panorama, en adelante se busca explorar desde la obra poética propiamente dicha, diversas posibilidades discursivas (el discurso literario que tiene como visión interpretar y crear sentidos personales) indagando con la profundidad de la palabra distintos

escenarios y voces que hacen de la totalidad de su obra un panorama rico para la interpretación. Así, a lo largo de los cinco capítulos se busca comprender que, para el escritor bogotano, la palabra es acreedora de una fuerza vivificante y por ello la trabajó desde el ensayo y la poesía.

Tales estados poseen una gran fuerza de atracción, no los lleva a cabo indistintamente, por el contrario, sus caminos se bifurcan y entrelazan tan rápido que la aparente frontera que los separa toma matices casi imperceptibles. Lo anterior se clarifica con su trabajo investigativo titulado *Panorama antológico de la poesía colombiana: informe final* (1994) (informe que luego se volcó al libro *Tambor en la sombra* publicado en 1996), en el cual los planteamientos críticos de las obras comentadas se mezclan con la palabra poética, esa que emerge casi sin proponérselo pero que inevitablemente empapa su palabra, hecho característico de la *Generación sin nombre*, de la que fue gran animador y contribuyó al surgimiento de una de las generaciones de poetas más sobresalientes de las letras hispanoamericanas.

A propósito de esto, es importante señalar a partir del libro en cuestión para ejemplificar lo que se puede denominar como matices del discurso poético en el ensayístico: “La mujer es esa belleza omnisciente que se quiere incorruptible. La mujer significa, en últimas, el tiempo mismo, el sueño del tiempo cautivo entre las manos como un pájaro” (Luque, 1994, p. 105). Sacándolo de su contexto fraseológico, este apartado funciona como un enunciado poético, dado que es la metáfora con la que cierra su idea el rasgo que posibilita lo poético, pues al leer “el sueño del tiempo cautivo entre las manos como un pájaro” se instala en el cauce que versifica la agudeza crítica propia de un estudio investigativo.

Es por ello que la condición del poeta y su labor de escritor son consideradas como un fenómeno transversal a la obra, en tanto se vislumbra una consciencia por consolidar en el lenguaje una voz poética particular. Esto se da porque se considera que no es gratuita la continua

pregunta planteada por los poetas, a propósito de su labor, pues el tejido de palabras desde el contexto propio de la poesía, es un todo que representa su propia estética.

En la poética de Luque se evidencian factores que son determinantes al momento de adentrarnos en su estudio, pues en su obra se entrevé una visión de mundo, fundamentalmente conjetural, surgida desde la palabra como creadora de mundo. Ahora bien, en tal condición, que determina su poética, emergen mundos paralelos que permiten entrever los claroscuros de su lenguaje, constituido, a partir de la conjetura, por la memoria como acontecimiento que entabla la posibilidad de volver al origen.

Este hecho es significativo por cuanto el poeta siente la necesidad de retornar al pasado; a la memoria como forma de comprenderse en un mundo azaroso, esto es, en comprender el presente como construcción histórica que en un primer momento lo determinó y que a su vez él determinó como sujeto. En este orden de ideas, la obra de Henry Luque Muñoz reconcilia el sujeto en la palabra, porque, al entablar ese diálogo histórico con su pasado, se pretende evidenciar cómo el poeta tiene conciencia que el encuentro es un hecho real, pues la voz poética habla desde un pasado vivencial y un presente que se construye a partir del tiempo que le precedió.

De acuerdo con lo anterior, el presente libro contempla el lenguaje como una ontología que permite consolidar una visión de mundo a partir de esa búsqueda constante que el poeta se traza y que se evidencia en la construcción estética de sus poemas. Este derrotero es la posibilidad que el poeta elige para constituir su propia voz, esa que habla desde todos los rincones de su mente, primordialmente las que devienen de sus orígenes.

La obra será abordada contemplando dos condiciones que se prevén determinantes: *lenguaje y poesía*. Estos caminos permitirán caracterizar su obra como un escenario vital donde el lenguaje se presenta como un

estado ascendente hacia el propósito que todo escritor busca: hacer de la palabra un hecho que revele al sujeto —en este caso el poeta— en el lenguaje, y cómo ese lenguaje dialoga con la tradición poética nacional aportando nuevos matices a dicha tradición. Así lo afirma Luz Mary Giraldo (1997):

Del primero al último libro de Luque Muñoz, es diálogo, es vida-poesía oscilante entre lo bello y lo feo, lo sublime y lo grotesco; y en su última publicación expresa, con imágenes muchas veces más impactantes, el reclamo intenso a la historia, las normas y las convenciones o la confirmación del instante efímero. (p. 63)

De acuerdo a lo anterior, el estudio del lenguaje como fenómeno estético e ideológico presente en la palabra poética de Luque Muñoz, posibilita un amplio escenario de discusión en el que la condición del escritor emerge como fundamento esencial de la experiencia con la palabra. Dicha experiencia devela al sujeto creador, quien entabla una relación indisoluble con su obra, espacio en el que lenguaje y sujeto consolidan un encuentro significativo en el ejercicio mismo de la creación. De ahí que se busca dar cuenta en qué medida, como lo refiere Luz Mary Giraldo, los poemarios de Luque Muñoz son diálogo con lo enigmático de la vida y la muerte.

Lineamiento de estudio

Esta lectura busca apreciar el lenguaje desde el ámbito de la poesía para interpretar bajo qué situaciones poéticas llega al lector el ser que toda obra de arte postula. Para ello, se transitan los caminos de la hermenéutica, en tanto su propuesta para la interpretación de los textos permitirá ahondar en asuntos que posibilita el diálogo entre obra y lector. Se tienen así ciertas libertades —atendiendo al principio de inmanencia— por cuanto es la obra quien habla desde los tiempos que

habitan en ella (pasado, presente, futuro) y un lector que atiende y pone en discusión los alcances del mundo ahora poetizado. Ya Gadamer (1997) propone un derrotero:

Lo que la obra poética tiene en común con todos los demás textos literarios es que nos habla desde el significado de su contenido. Nuestra comprensión no se vuelve específicamente al rendimiento configurador que le conviene como obra de arte, sino a lo que nos dice. (p. 215).

Aquí, entonces, la labor no es estática porque se es escucha e intérprete de la voz que llega. Recuerda Mauricio Beuchot (1997) la importante aclaración que hiciera Gadamer a propósito de la «explicación» y «comprensión», de ellas se toma la última dado su carácter propiciador de nuevas interpretaciones en el tiempo. No explicamos, dice el filósofo, porque al llegar a ella conocemos el fin, comprendemos porque, al igual que el tiempo, comprender e interpretar son movimientos infinitos. A propósito de la «distinción» –otro concepto determinante en el proceder hermenéutico– Beuchot (1997) dice:

La distinción es la clave de la analogía, o la analogía se cifra en las distinciones adecuadas. Distinguir los sentidos, distinguir las referencias, y distinguir todo ello en las interpretaciones, para encontrar lo que no han hallado los demás. Saber señalar lo distintivo, de nuestra interpretación y lo de las otras. (p. 60).

Todas las posibilidades que permite la «distinción²», distinguir lo uno de lo otro, cada una de sus especificidades, sus rasgos más íntimos, que, a la larga, llegan al lector en ese despertar del ser porque el sentido

² Mauricio Beuchot plantea los conceptos de “univocidad” y “equivocidad” para distinguir las dos corrientes de interpretación de un texto. Así los refiere: “De hecho, la distinción se usaba para evitar la equivocidad, la equivocación, la falacia de equívoco y de anfibología. Pero también para evitar la pretensión de la univocidad, que tanto o más llevaba a la ambigüedad.” (Beuchot, 1997, p. 61).

no viene dado en la obra, éste, por el contrario, es una construcción cooperativa, un diálogo, de acuerdo con Gadamer. Es así como para la interpretación de la obra poética de Henry Luque Muñoz la lectura es un diálogo entre obra e intérprete para alcanzar sentidos que aún no han sido develados.

En estos términos, el libro toma como eje direccional la palabra poética como búsqueda continua del ser poético en el lenguaje. Esto con el objetivo de interpretar los fenómenos que en los poemas causan más atención y por ende se hace fundamental profundizarlos. De acuerdo con lo anterior, la pregunta central busca reconocer qué aspectos del lenguaje constituyen el ser poético en la obra de Henry Luque Muñoz, ser poético que habita en una realidad ahora poetizada, o en palabras de Germán Espinosa (2002): “A esta apropiación estética de la realidad objetiva, que suele trocarse ya en realidad humana, ya en pararealidad, al agregarle los tonos de la fantasía y de la libre asociación, acostumbramos llamarla poesía”. (p. 478).

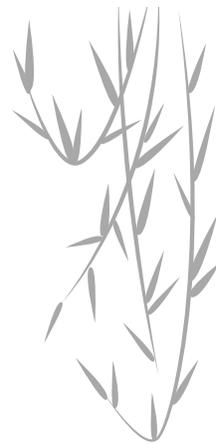
En consecuencia, lo que reúne el presente libro es un aporte orgánico a la obra del poeta bogotano, quien postula un lenguaje capaz de singularizar la memoria individual en los poemas. Esto significa que la recurrencia al pasado interior es fundamental para la reconstrucción del ser poético en el lenguaje; no en vano el poeta da por nombre a uno de sus libros *Arqueología del silencio* (2002) en el que, como lo afirma Manuel Ruano, quien hace el prólogo, se evidencia un peregrinaje lleno de luces y sombras propias del continuo trasegar del poeta por su memoria.



CAPÍTULO I.

PANORAMA DEL CONTEXTO POÉTICO
COLOMBIANO DE LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XX





Henry Luque Muñoz en la tradición poética colombiana

Un lenguaje, finalmente, que revelando preserva. El cuerpo del poema. Pero este poema, personal, único, intransferible, forma parte de un tejido más amplio: el de la tradición. Tradición del idioma español y de los poemas escritos en español, a lo largo de su historia. Además, y por primera vez, una generación que consideraba la tradición poética latinoamericana como *su* tradición.

J.G. COBO BORDA

Hablar de tradición en la poesía colombiana es volver la mirada hacia aquellos espacios que posibilitaron el ascenso de las letras que hoy en día pugnan por ocupar un lugar y llegar a ser, precisamente, parte de la tradición. Detener la marcha, ocuparnos del pasado no es atraso, es dignificar la voz que se elevó primero para que el sonido habitara en el laberinto de nuestra memoria. Es precisamente esto último, la memoria: hecho que reivindica el pasado histórico de una nación y su literatura, porque en ella confluye el devenir del sujeto y sus posibilidades de proyección.

Es importante señalar que el presente capítulo toma forma gracias a las antologías que a lo largo se citarán, pues tal y como lo afirma Rogelio Echavarría (1997) en *Antología de la poesía colombiana*: “¿Cómo podría conocerse –y reconocerse– la importancia de los poetas del pasado sin

rastrear en las historias de la literatura, y la trascendencia de sus obras si no se acude a las antologías?”. (p. 19). No se puede olvidar que una antología es riesgosa por cuanto es asumida a partir de ciertos criterios valorativos correspondientes a los intereses del antologista, éste selecciona –con todo su derecho– los autores que para él tienen la potestad de aparecer allí. Ahora bien, este tipo de trabajos son fundamentales a largo plazo, dado que albergan autores, en ocasiones periféricos, rescatados por el caprichoso rastreo de quien le sede un espacio –merecido o no– en ese encuentro con otros autores.

A la larga, este tipo de trabajos consolidan la mirada íntima del crítico, quien “Debe satisfacer, pues, tanto al nuevo lector como a quien quiera releer a sus poetas dilectos en sus versos predilectos y al que busca lo perdido u olvidado” (Echavarría, 1997, p. 19). Sin olvidar que una antología se nutre de otras ya preexistentes para servir a otras que en el tiempo se irán construyendo para beneficio de la crítica literaria.

De acuerdo con lo anterior, este primer apartado plantea un contexto de diálogo entre la tradición poética de la cual se nutrió la escritura de Henry Luque Muñoz (1944-2005) –específicamente los grupos de «Los nuevos», «Mito» y «Nadaísmo» más próximos en términos paradigmáticos y temporales, y, por supuesto, la llamada «Generación sin nombre»– para comprender bajo qué valores éticos, estéticos, culturales e ideológicos su obra fue construida. Atendiendo a estas circunstancias, se traza la primera parte de la ruta para comprender cómo lenguaje y poesía se imbrican en búsqueda del ser poético que, a su vez, será profundizado en los capítulos subsiguientes.

Acudir a la tradición poética es comprender que en una obra coexiste un cúmulo de voces, resultado de las lecturas predeterminantes para su construcción como sujeto. Cada palabra alberga la conjetura del ser que se crea o se pretende crear; es un tiempo habitante en la memoria y caminante en la escritura, es, con todo lo que faltaría por decir, un

sujeto heredero de la palabra y un hacedor de lenguaje, sin olvidar, de acuerdo con Aristóteles (1946): “Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas”. (p. 21).

Antes de ingresar al panorama colombiano, es pertinente dar un vistazo al surrealismo que Henry Luque Muñoz consideró como uno de sus inicios en la poesía. Es importante señalarlo por cuanto la presencia cultural del surrealismo, tanto en Colombia como en gran parte de América Latina, permitió, entre otras cosas, vincular en la poesía asuntos vitales de la cosmogonía de cada autor, a sabiendas que dicha cosmogonía deviene por la influencia del cosmos en que cada autor surgió.

De tal modo, declara Luque Muñoz en «El taller del silencio. Una poética de la escritura³» recopilado por Blanca Inés Gómez Buendía y Luis Carlos Henao de Brigard, en *Artesanías de la palabra* (2003) cuando manifiesta, a propósito de sus vínculos con el surrealismo:

[...] la seductora fuerza del azar, venida en buena parte de la minuciosa combustión surrealista. El azar, frente al papel, no era la dejadez ni confiarse a la inspiración, sino una forma del rigor, una manera de intelectualizar el lenguaje y la realidad. (105).

Es importante la aceptación que en América Latina tuvo el surrealismo y cómo éste se benefició de la pluralidad cultural del continente. Con lo anterior no se quiere señalar que el surrealismo fue el único que aportó al arte y la cultura de América, esto si se comprende que mitos y leyendas junto a la magia de éste territorio sirvieron, a su vez, como sustento que se logró imbricar positivamente junto a la propuesta venida de Europa. Al respecto, en *Latinoamérica: mito y surrealismo*. Carlos Martín (1986) sugiere:

³ Se recurrirá de manera constante a éste ensayo que es fundamental para los propósitos del presente libro, para referenciarlo se le llamará como «Arte poética» seguido de la página a la cual pertenece el fragmento citado.

En su empeño de hallar en el caos subconsciente y en el sueño, un nuevo conocimiento y una nueva verdad, no expresados hasta entonces por el arte, los surrealistas volvieron los ojos al hombre primitivo, considerado como campo inédito de investigación. Reaccionaban así contra las convenciones tradicionales, los contenidos gastados y las formas caducas, vigentes en Europa. América se convirtió en veta de ricas posibilidades para sus exploraciones de liberación humana y de renovación artística. [...] El surrealismo halla en el fondo del mundo mágico latinoamericano la comprobación de fundamentales principios de sus doctrinas, como es el del “azar objetivo”, planteado por Breton. Por él se llega a una realidad que supera la realidad circunstancial, que trasciende el concepto del arte heredado o recibido. (p. 65).

Tal acogida por parte de algunos poetas es síntoma de cambio en la forma de pensar y realizar el arte. Como en Luque y otros autores que se irán tomando en el transcurrir de las páginas, cada poeta se reconoce como un habitante en el lenguaje, y en éste la posibilidad de reconocer a los hombres que le precedieron con todas sus pesadumbres y alegrías. De esta forma, asumir tal vínculo es percatarse de las voces que aún perviven en él, es ser, primeramente, un escucha para lograr la dignidad del diálogo y posicionar su voz con la tradición como apertura de nuevas posibilidades para la poesía.

A propósito, Juan Gustavo Cobo Borda (1995) acentúa que en la década del setenta se asumió “La poesía [...] como una doble lectura: la de la realidad y la de los textos ya escritos. La inspiración de un artista se llama también memoria. Acordarse con aquello que, reescribiéndolo, se ha leído” (p. 237). En este sentido, toda escritura permite el encuentro de voces a través del tiempo en un lugar determinado, ese lugar es, sin duda, el lenguaje como hecho subjetivo y social.

En concordancia con lo anterior, esa doble lectura de la poesía contempla una realidad que ha predeterminado al ser y por ende su actitud ante el lenguaje; una realidad que demuestra la precariedad del mundo, lo

azaroso que es para el hombre encarar sus aristas y encontrarle sentidos a esos signos que de todos los puntos le llegan para ser interpretados. En lo que se refiere a “los textos ya escritos”, es palpable la fuerza que irradian las obras para los lectores; toda escritura es reescritura de una lectura ya efectuada, lo que se escribe –como si fuera un palimpsesto– es la trasposición de la tradición a la nueva hoja, la letra emerge nuevamente bajo el dominio de otro tono que guarda dejos de la primera entonación. En su voz habita el coro de la tradición.

Así mismo, Cobo Borda insiste en el carácter que asumieron estos poetas para encarar su tiempo, ellos, dice, “[Son] poetas que no podían darse el lujo de ser inocentes, los riergos del “culturalismo” podían reducirlos a ser esotéricos eruditos” (p. 237). Tal culturalismo es peligroso si se piensa la poesía como un cúmulo de referencias e información enciclopédica, una gala de conocimientos que poco o nada consolidan lo que en verdad se pretende sea la poesía.

La erudición no es un campo por el que transita esta nueva propuesta de lo poético, sin decir, claro está, que ésta carezca de profundidad. Tal alejamiento se entiende al observar que la mayoría de los poetas se han formado en la universidad como abogados, economistas y el caso particular de Henry Luque Muñoz quien profundizó en la sociología, lleva a considerar dicha distancia con el propósito de no caer en el estruendo academicista al querer hacer gala, desde la poesía, sobre los conocimientos adquiridos en sus procesos de formación profesional.

Lo anterior los llevó a construir una poesía más íntima, es decir, aquella venida de lo más propio y en cuyo interior reside toda una amalgama heterogénea, sumario del tránsito por el mundo. Así mismo, su palabra no se bañó en las turbias aguas del dogmatismo al oponerse a los principios irrevocables, prefiriendo poetizar el mundo solo como posibilidad, aquella que les permitiera participar de la creación, de ser, en lo posible, dioses de tinta y papel.

La llamada «Generación sin nombre»

¿Por qué entonces ese mote de “generación sin nombre”? Quizás porque alguna vez, por albur, necesidad o voluntad, nos encontramos de cuerpo entero, sin identidad, en el mismo pavimento de Bogotá, la ciudad que nos acogió y sólo dos de todos los aparecidos en la *vieja foto de los jóvenes* la tuvo por lugar de nacimiento.

ÁLVARO MIRANDA

El panorama literario colombiano a mediados del siglo XX, presenta un proceso transicional en cuanto la forma de asumir la creación poética y la percepción ante el mundo. Es así como en medio de los ímpetus tardíos de las vanguardias nacionales, fundamentalmente el «Nadaísmo», se venía abriendo paso un grupo de escritores inquietos por consolidar, íntimamente, una nueva construcción poética. Es importante señalar que la acepción de “grupo”, “generación” o “vanguardia⁴,” puede llegar a ser conflictiva si se piensa por ejemplo, en los grupos de «Los nuevos», «Gruta simbólica», «Mito», «Piedra y cielo», «Cuadernícolas» y «Nadaísmo». Los ya nombrados, en efecto, se organizaron alrededor de ciertos acuerdos –algunos con manifiestos como el «Primer manifiesto nadaísta» (1958)– que los emparentaba formalmente alrededor de lo que se pretendía era la poesía.

Al respecto es necesario especificar que tal conflictividad se presenta porque al considerar las cualidades de los participantes a este tipo de grupos, se tienden a descuidar valores singulares por generalizar su proceder ante el arte. Esto no permite construir una mirada particular en tanto se descuidan asuntos primordiales dentro de la especificidad que un autor brinda en su obra.

⁴ De acuerdo a esto, y para evitar confusiones, se propone comprender los referidos conceptos como sinónimos que califican a la denominada «Generación sin nombre».

El concepto de generación es de naturaleza sociológica y es sinónimo de “grupo instalado en el poder” y la periodización de la literatura y la denominación de tales grupos es una labor caprichosa e interesada. Generalmente se descuida la valoración estética de la obra, su trascendencia y calidad, para atender pormenores de época social, biografía o momento histórico (Castro, 2012, p. 194).

De acuerdo con Castro, no se busca encasillar la obra de Luque Muñoz a un estereotipo que olvide la naturaleza misma de la obra, por el contrario, se asumen aquellos rasgos estéticos portadores de valor artístico como se verá en las páginas siguientes. De tal forma, si se recurre a la “época” la “biografía” y el “momento histórico” es solo con el propósito de sentar referentes, no para que estos se erijan como el motivo de la investigación. A propósito de lo anterior, no se puede olvidar la tendencia por conformar círculos literarios en el panorama colombiano, ya se habló líneas atrás con los mencionados grupos que se construyen a partir de encuentros esporádicos en cafetines o bares para luego ser asumidos como encuentros de sagrado cumplimiento.

Históricamente la poesía colombiana, en su conformación por grupos, ha tendido, al parecer, a ser excluyente, ejerciendo cierta endogamia de tribu. Sin embargo, esta tendencia no ha sido absoluta: existieron cenáculos literarios como la *Gruta simbólica*, que daba cabida a diversas manifestaciones artísticas [...] (Luque, 1996, p. 53).

Vale la pena detenerse un poco para referir de manera breve al grupo de «Los nuevos» como uno de los más importantes iniciadores para el cambio de las letras en nuestro país. León de Greiff, Jorge Zalamea, Rafael Maya y Luis Vidales constituyeron un determinante camino para lo que vendría a ser la poesía de las generaciones venideras. Se plantea sus inicios a partir de la publicación de la revista *Los nuevos* publicada en Bogotá el 6 de junio de 1925. Sobre las características de los integrantes del grupo, se comenta lo siguiente:

El grupo como tal era bastante heterogéneo, pues en él, al lado de los poetas, figuraban ensayistas, periodistas y políticos. Casi todos fueron a la actividad política, y, con la sola excepción de León de Greiff, quien, sin embargo, no negó su adhesión a las izquierdas ocuparon posteriormente posiciones en el parlamento o en la vida pública. (Charry en Arciniegas, 1988, p. 25).

Más adelante Charry Lara hablará de los presupuestos que las obras de estos autores consignaron como elementos innovadores, al menos, para el panorama colombiano. De acuerdo con esto, a lo largo del libro se verá cómo la palabra poética se impregna de ciertos tonos alejados de la tradición poética cuyos recursos, tendientes al universo culterano, dieron continuidad a una poesía tradicional. Luis Vidales se constituye como punta de lanza, junto a los poetas ya señalados, en involucrar situaciones humorísticas en el poetizar. Esto se ve en *Suenan timbres* (2004) cuya primera edición fue publicada en el año de 1926. Como ejemplo un fragmento del poema «CRISTOLOGÍA»:

————— ●●●
 Las cruces que hay en el mundo
 son trampas puestas por los hombres
 para cazar a Jesucristo.

[...]

Y sin embargo
 Jesucristo ha sido siempre
 a través de todos los tiempos
 el más perfecto

MAROMERO.
 Eso es. (72).

————— ●●●

A propósito de este rasgo en Luis Vidales y el libro en mención:

También Luis Vidales, [...] quien figura en el grupo como el más revolucionario o vanguardista por haberse tomado en el verso mayores libertades que sus compañeros, pretendió que un elemento esencial del poema debía ser el humorismo. Por lo menos en su primer libro *Suenan timbres*. Y doto humorismo, sabemos, conlleva un juego de la inteligencia y se desarrolla con una retórica del pensamiento. (Charry en Arciniegas, 1988, p. 47).

En concordancia con lo anterior se puede plantear que sin importar la época de la que se hable, en cada uno de los escritores siempre existirá una preocupación por el lenguaje ya sea para preservar fielmente la tradición, o para volcar la tradición y hacer de ella una nueva forma de apreciar el hecho poético. Así se puede comprender que cada poeta se interroga sobre la presencia del lenguaje en determinada época en que se da, lo diferente radica en la preservación y la desarticulación que con él se intente hacer. En este sentido, el grupo «Mito» también pensó en el lenguaje en aras de transformar las formas establecidas que se venían dando. Lo anterior a razón del contacto con otras culturas (desde la literatura misma) lo cual los llevó a indagar gradualmente las diversas posibilidades del lenguaje. Entonces, al ser el lenguaje un universo siempre cambiante, los poetas de «Mito» transformaron la noción estática de la poesía para llevarla al ámbito de la revolución artística.

Restituírle al lenguaje su poder, su capacidad de transmitir lo censurado, e incluso castrado; hacer que la palabra vuelva a ser creadora, fecundante y seminal, en cuanto ella otorga inteligencia, sabiduría y clarividencia: he aquí algo todavía necesario. (Cobo en Arciniegas, 1988, p. 143).

De las libertades en el verso que nos refiere Lara y lo seminal de las palabras en Cobo Borda, también se vio en el grupo que llevó por calificativo oficial de «Generación sin nombre», a propósito del artículo

de Álvaro Burgos Palacios titulado «Una generación busca su nombre» (1967), publicado en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*. Sin embargo, éste no fue el único calificativo con el cual se le conoció a esta reunión de poetas. Entre los “motes” aparece el de «Generación de innombrables» como la llama Jaime Ferrán en *Antología de una Generación sin nombre* (1970); *Generación de Golpe de dados*, que alude a la revista nacida en 1973; «Generación del bloqueo y del estado de sitio» como la nombra Isaías Peña Gutiérrez en *Estudios de literatura colombiana* (1979); «Generación desencantada», por Harold Alvarado Tenorio en *Una generación desencantada* (1985) y el de «Generación del frente nacional» como la refiere James Alstrum en *Historia de la poesía colombiana* (1991). La *Generación sin nombre* es el resultado de la lectura crítica de los poetas nacionales a quienes abordaron con total suficiencia. Así lo anuncia Jaime García Mafla (1995):

Por los años de las primeras publicaciones de este grupo innominado, la escena de la poesía colombiana era presidida por la acción de ciertas figuras de elección: León de Greiff, Luis Vidales, Aurelio Arturo, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, Rogelio Echavarría y Mario Rivero. Y es justo resaltar cómo en inmensa medida hicieron de gestores, al no haber en el paso de las generaciones ni rompimiento de parte de los jóvenes, ni retraimiento de parte de los mayores. Pero, en particular, estaba la gravitación de la generación de **Mito**, con la cual se abrieron los cauces de nuestra modernidad [...] (p. 50).

Ahora, ¿quiénes son los poetas que conformaron dicha generación? Para responder a la pregunta son necesarias las palabras de Luz Mary Giraldo (2014) cuando se refiere a una fotografía, ya de por sí conmemorativa, a propósito del epígrafe introductorio:

⁵ A lo largo del trabajo se utilizará exclusivamente la denominación de *Generación sin nombre*.

Una fotografía de 1968 reúne a quienes pueden considerarse pioneros: Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda, Darío Jaramillo Agudelo, David Bonells Rovira, José Luís Díaz Granados, Juan Gustavo Cobo Borda y Augusto Pinilla. Los jóvenes poetas de la fotografía han conservado durante más de cuarenta años la convicción de un destino común alrededor de la fidelidad a la poesía y a lo poético y comparten con otros que entraron o salieron por amistad o concepción (p. 32).

Como primer momento fueron los antes mencionados por Giraldo a los que se les atribuye el papel de iniciadores del grupo, todos jóvenes con menos de 30 años de edad quienes a la fecha preparaban sus primeras publicaciones oficiales de libros de poesía. Libros que contendrán una transición, no solo generacional, sino con lo que representa la poesía vertida en un lenguaje armónico, crítico y personal: el ocaso de un periodo y el inicio de uno menos pendiente a lo público y más tendiente a la intimidad. Dicha transición se hace palpable porque “Se ha desarrollado así la poesía postnadaista, aun cuando esta otra literatura hecha en casa refleje ahora una visión mucho más cosmopolita a pesar de su lenguaje frecuentemente coloquial” (Alstrum en Carranza, 1991, p. 513). De esta manera se dan los primeros atisbos de lo que vendría a representar uno de los últimos grupos de las letras nacionales⁶.

Es pertinente aclarar que al hablar de “postnadaismo” no se pretende excluir a aquellos autores que salen del presupuesto generacional que algunos estudiosos –el caso de Henry Luque Muñoz en *Tendencias*

⁶ En *Tambor en la sombra* (1996) Henry Luque Muñoz destaca como la última generación de poetas a la «Generación de los 80», a quienes caracteriza de la siguiente manera: “Los autores nacidos en la última hornada nacional, y de preferencia los más recientes, tuvieron diversos espacios de comunicación, tangible en el auge de los talleres literarios, en la creciente y fervorosa investigación literaria, en las plataformas de lanzamiento bibliográfico «llámese casas de cultura, cafés recitales, entidades auspiciadoras», en el recurso alterno de las revistas, en la propagación de los concursos literarios, en las “becas de creación” y en los encuentros nacionales”. (41). Escritores entre los que se destacan los siguientes nombres: Piedad Bonnett Vélez, Santiago Mutis Durán, Gabriel Arturo Castro Morales, William Ospina, Orietta Lozano, Víctor López Rache, entre otros.

de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación (1996)– delimitan a partir de los nacidos en 1940. Este criterio generacional no puede ser tan cerrado pues se excluirían figuras notorias como el caso de José Manuel Arango (1937) y Giovanni Quessep (1939), autores que aportan su voz en el presente capítulo.

En este oden de ideas, se presenta un listado de poetas que, a partir de las antologías ya referidas y básicamente la realizada por Luque Muñoz (1996) *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*, hacen parte de la «Generación sin nombre».

Giovanni Quessep (1939), Elkin Restrepo (1942), Manuel Hernández B. (1943), Jaime García Mafla (1944), Henry Luque Muñoz (1944), Álvaro Miranda (1945), David Bonells Rovira (1946), José Luis Díaz Granados (1946), Augusto Pinilla (1946), Darío Jaramillo Agudelo (1947) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948), animador y difusor de los trabajos nacientes de su generación (p. 39).

Henry Luque Muñoz, autor nuclear del presente libro, muestra ampliamente en sus obras una recurrencia hacia aquellos poetas que fueron representativos para él, esto se evidencia fundamentalmente en los autores rusos a los cuales estudió y tradujo al idioma español como es el caso de Aleksandr Pushkin. De esta manera, en su libro póstumo *Escrito con la garra del halcón* (2006), el poema “V” ejemplifica:

.....
 Busqué la inspiración
 En el lago donde se bañan las hadas, en el alto nido del halcón.
 Pregunté por ella en la noche sin fin.
 La inspiración es descender al abismo con pies descalzos,
 Redactar la tiniebla,
 Escuchar el reclamo ensordecedor de los muertos.

A interrogarme vino Gógol si escribí la noche entera,
 Preguntó qué sería la inspiración.
 Yo jugaba a los naipes: quería abatir la carta del rey.

La inspiración, digo, es hacer de la saliva una tinta.
 Oh, inspiración, perpetua desnudez en movimiento (p. 9).

—————•••

A la par de integrar la tradición en sus líneas, se evidencia la innegable presencia de la imagen de la mujer en este poema que comunica una acción de búsqueda por aquello que ha sido tema del poetizar: la inspiración. “Busqué la inspiración”, dice la primera línea y acto seguido lleva al lector a dos mundos comunicados por el movimiento vertical de la imaginación poética: el “lago” y el “nido del halcón”. Ascenso y descenso que pretenden hallar el origen del que proviene el lenguaje; los dos espacios descritos donde posiblemente se halle tal origen expresan una relación de espiritualidad, en tanto el lago es el lugar donde “se bañan las hadas”, imagen divina de lo femenino.

Acto seguido, se traza la imagen del halcón, ave cuya finura de sus alas le permite elevarse a grandes alturas, lo interesante de esta referencia es que el poeta da una mirada al nido, símbolo del nacimiento, principio de la vida. De esta manera, le pregunta a la sabia naturaleza si tal vez ella es quien esta anidando en su cuna los principios de la imagen poética. Líneas más abajo logra responder al afirmar que “La inspiración es descender al abismo con pies descalzos”, pies que tienen contacto directo con la tierra, forma íntima de contactarse con la firmeza de ésta, de advertir que sus heridas se curan con las sales terrenas.

Como todo acto poético, se ratifica que descender al abismo es ya tomar una actitud de riesgo ante la existencia, esa es la escritura: ir por la línea adversa trazando versos que llamen insistentemente

a la vida. La tradición de la que todos son deudores, Luque Muñoz la contempla volcándose al ámbito del inframundo al “Escuchar el reclamo ensordecedor de los muertos” que retumban en la mente como un presagio: la palabra vital permanece a pesar que su propiciador haya partido, no obstante se interpreta que la trascendencia solo se alcanza por medio del lenguaje y que este sigue hablando con la insistencia de la voz que en el tiempo permanece.

Del mundo de la imaginación del poeta proviene una presencia a indagar su trabajo: “A interrogarme vino Gólgol si escribí la noche entera”, en esta línea se ve cómo ese diálogo con la tradición se hace palpable al personificar a Nicolái Gólgol dentro de su poema. Ahora, ¿qué comunica Luque con la idea de “escribir la noche entera”? Acaso el poder que tiene la poesía de evocar en una sola línea la totalidad del mundo, de convertir en materia lo que solo tiene vivencia en el mundo de la espiritualidad para de esta forma unir el sueño con la vigilia como apertura hacia lo posible. No en vano, Jaime García Mafla (1988) dice: “[...] es Luque Muñoz lúcido integrante de las que un poeta mayor llamara innominadas promociones posteriores al nadaísmo” (p. 150), es claro, su escritura advierte una fuerza recreadora de su propio mundo. Así es, su mundo, pues la voz personal en sus versos lo ratifica, es una poesía que habla en primera persona del singular, no esconde su origen, es, en efecto, una poesía visceral.

La presencia de Gólgol no busca poner en cuestión a Luque, por el contrario se advierte una voz inquieta por saber qué piensa éste último sobre la “inspiración”; al parecer el poeta ruso también va en búsqueda de una respuesta a esa milenaria pregunta que estructura al poema en cuestión. Mientras Gólgol hace la pregunta, Luque Muñoz se halla inmerso en un juego de naipes donde el azar –rasgo surrealista como se anotó líneas atrás– se convierte en una medida cautelara para llegar al encuentro, así sea de un atisbo de lo que se busca.

Luque asume la responsabilidad de dar a su tiempo una respuesta que sale de su total interioridad, por eso, como ya se dijo, asume la voz en primera persona al decir que “La inspiración, digo, es hacer de la saliva una tinta”. Tinta que hechiza en el devenir de su propia consagración como poeta, tinta que se imprime en los poros del papel dando forma a cada letra con pretensiones de que éstas aviven la llama del lenguaje, de la memoria de su hacedor. En este primer poema de Henry Luque Muñoz, su palabra se comunica arduamente con la memoria, el pasado, la tradición y la búsqueda por el lenguaje. El poema “V” posibilita comprender cómo construye universos en los que se erige un tema central pero alimentado de otras inquietudes propias de la poesía de su tiempo, una poesía creadora de lenguaje.

Juan Manuel Roca (1946), en el poema «Epigrama para María» antologizado por Luque Muñoz (1996) construye un decisivo espacio poético donde, al igual que en Luque, aparece una figura de la literatura, en esta caso el personaje es el resultado de la imaginación poética dado que no es un personaje de la realidad concreta. Se hace alusión a Tiresias, creación mítica de la antigua Grecia a quien su condición de hombre ciego, pero con el poder de adivinar, nutre de símbolos el espacio del poema. Así se lee:

————— ●●●

Cuentan que Tiresias hablaba la lengua de los pájaros.
 El viejo adivino que daba voz a los presagios
 Entre el cresterío de los gallos de Tebas,
 Saludaba con silbos la mañana.
 Yo, menos afortunado que Tiresias, apenas balbuceo
 La jerga de los picoteadores pájaros enjaulados,
 Pero al solo recuerdo tuyo, paisaje de tu rostro,
 Vuela mi corazón emplumado. (323).

————— ●●●

Aludiendo al don de Tiresias, Roca lo poetiza como “El viejo adivino que daba voz a los presagios”, ¿acaso el poeta colombiano busca construir un símil entre lo que es para él la poesía: mundo de vaticinios, augurios que se trasladan en el tiempo? Guardando relación con el presente apartado, en la poesía de Roca es evidente el vínculo con la tradición, ahora de la Grecia clásica, como forma de saberse un ser construído a partir de los tiempos vividos en la lectura.

Se aprecia que el poeta al reconocerse en la tradición, en acto modesto, asume su palabra como un mero susurrar ante la grandeza de Tiresias: “Yo, menos afortunado que Tiresias, apenas balbuceo /La jerga de los picoteadores pájaros enjaulados/”. Su palabra como un “balbuceo” ante la grandiosidad del pensamiento griego, no es un acto de sumisión, tampoco una falsa modestia al compararse con dicha figura, es, como se ha venido hablando, volver la mirada sobre el pasado, actualizarlo en la voz propia, hacer del lenguaje una puerta siempre abierta que posibilita el tránsito insesante hacia lo que se quiere ser, gracias a lo que ya ha sido antes.

Otra de las figuras representativas es Juan Gustavo Cobo Borda (1948) con el poema titulado «En un bolsillo de Nerval», antologizado por Luque Muñoz (1996), el cual se instala en el mágico mundo de Gérard Labrunie (1808-1855) más conocido por su seudónimo literario Gérard de Nerval. El poema asume la voz personal de Nerval en un monólogo que anuncia los últimos instantes del poeta antes de suicidarse. Así se lee la primera línea: “Hoy me ausentaré de mi, me excusaré de mi presencia/ diré adiós a mi envoltura [...]” (339), los versos que construye Cobo Borda asumen la primera persona no de él, sino la de Nerval, pues los instantes previos a su muerte se retratan, como se dice, tal y como ocurrieron.

Nerval se dirigió por la calle de la farola antigua en París la noche del 26 de enero de 1855 para suspender su cuerpo en unos de los barrotes de la cloaca de dicha calle. A la par de toda la descripción del contexto en que se llevó a cabo éste episodio, lo que relaciona el poema con el

tema es que se citan literalmente las palabras que dejó Nerval a portas de su muerte. *Hoy no me esperes porque la noche será negra y blanca*⁷. Con ésta línea da fin a los diecinueve versos que componen el poema, un sentido homenaje a su referente hace Cobo Borda, hecho que demuestra la forma innegable de vincularse la «Generación sin nombre» con su tradición, la de hace más de tres mil años en Grecia, como en el caso de Roca, o en Henry Luque Muñoz con la literatura rusa.

De acuerdo con los anteriores ejemplos, se nota cómo este grupo de escritores, todos ávidos por leer la literatura universal, lograron compaginar el pasado en cada uno de sus poemas como forma de encarar el futuro y prolongación de las letras nacionales. Es así como “[...] los posnadaístas ya participan plenamente en el diálogo intertextual del mundo. Aunque no constituyen un grupo homogéneo, reflejan circunstancias vitales de su tiempo”. (Alstrum en Carranza, 1991, p. 525).

El anterior poema de Cobo Borda, guarda relación con el titulado «Una carta de Aleksandr Pushkin a Anna Kern desde el más allá» de la antología de Henry Luque Muñoz *Polen de lejanía* (2002), en el cual la voz poética se da a partir de la personificación de Pushkin. El poema se relaciona con uno ya escrito por el poeta ruso dedicado a Anna Kern en el verano de 1825, hecho que Henry Luque Muñoz en *Tras los clásicos rusos* (1986) anota: “Las visitas a Trigórskoie pusieron al solitario [Aleksandr Pushkin] ante Anna Petrovna Kern. De esta amistad quedó constancia en versos que se hicieron célebres”. (p. 85). Acá una estrofa del referido poema:

————— ●●●
Me acuerdo del minuto maravilloso
En que apareciste ante mí,
Como una vision instantánea,
*Como genio de belleza pura*⁸. (85).
 ————— ●●●

⁷ La cursiva corresponde a la edición de Henry Luque Muñoz (1996).

⁸ La cursiva corresponde al libro citado.

De esta manera el poema es la reconstrucción de una situación particular que en realidad aconteció, Luque, valiéndose de ello, retoma la misma línea temática pero haciendo un giro hacia el mundo de los muertos, pues como se apreciará a continuación, la voz de Pushkin habla desde el más allá: “Qué monótona es la eternidad, todo huele/ A flores marchitas, a incienso y a olvido./ Aquí la luz viste de capa, los ángeles son pardos/ Y su suave rumor afina las alas del sueño”. (Luque, 2004, p. 56). Si en Cobo Borda se asume la muerte de Nerval como despedida del mundo ante la desilusión, en Luque la muerte es apertura a la posibilidad de reencuentro entre el poeta y su amada, uniendo, en un solo momento, vida y muerte. Fuerzas que no pueden desligarse una de la otra, de su poder de atracción: la muerte como regreso.

La recurrencia de ésta generación por generar atmósferas de intertextualidad con autores de su preferencia, los llevó a que en sus libros se creara un coral de poetas de la tradición universal en acto de admiración y sobrecogimiento ante las nuevas posibilidades de crear lenguaje. Otros ejemplos son Álvaro Rodríguez Torres con su poema *Flannery O'Connor* alusivo a la poetiza norteamericana, Álvaro Miranda con *La última noche de Bretón*, entre otros. A propósito, Luque Muñoz (1996) dice:

El interés referencial de poemarios así, sugiere no solo la búsqueda de nuevos sentidos por mediación de un corpus informativo un hacer hablar a una época, sino una manera de conectarse con otros mundos, un modo de perseguir el acceso a la universalidad (p. 53).

Universalidad que se refleja en el diálogo con la poesía colombiana y la de otras latitudes, poesía conectada con el pensamiento literario que traspasa fronteras estéticas y territoriales. Lo anterior si recordamos que, para el caso de la «Generación sin nombre», no limitó los espacios

de creación y renovación, por cuanto “En el transcurso de tres décadas de su existencia como generación o como voces únicas, todos continúan reconociendo a los autores que los han nutrido [...]” (Giraldo, 1997, p. 60). Así las cosas, en esta primera mirada al panorama de la tradición de la poesía nacional en relación con la poética de Henry Luque Muñoz y algunos autores de su tiempo, se da un acercamiento contextual que abona el terreno de comprensión y desarrollo conceptual que a lo largo del trabajo se realiza.

El lenguaje: un asunto para valorar

Todo debía estar allí: mitos y bajezas, presagios y mugre, sueños y depresiones, brutalidad y dulzura. Poetas que viven el fin de una idea del arte –el fin de las vanguardias– y para los cuales tanto la naturaleza como la historia no parecen más que ofrecerles motivos para la lamentación, intentan, sin embargo, edificar algo más duradero que la simple pesadumbre

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

Adentrarse a la aventura de comprender la obra poética es asumir que en cada uno de los enunciados que componen un poema se demarca una visión sobre lo que para el autor es el hecho literario. Este rasgo puede estar explícito en el verso, titulando, por ejemplo, «Poesía» o «Escritura» algún poema, o explícito si el sentido apunta a dar una valoración sobre lo que se entiende por creación poética. Así, comprendemos que la intención que se busca es propiciar una poética dentro del poema, reflexionar, sin más, sobre lo que es el lenguaje para el autor.

El anterior tópico es precisamente el que se yergue sobre la «Generación sin nombre», grupo que de manera recurrente se ve inmerso en la preocupación por, en primer lugar, comprender lo que es el lenguaje para así, comprenderse dentro de éste. Dicha actitud fue una constante para los autores, un hecho que los emparenta. Este tipo de lenguaje logra subvertir por medio “[...] del pastiche deliberado, el fraudulento peso de una retórica ancestral, o busca, mediante una palabra en que sonido y sentido sean tan precisos como sugerentes, tan inmodificables como equívocos, la restitución de un lenguaje que nos sea propio”. (Cobo Borda, 1995, p. 234).

Alejamiento a todas las formas tradicionales del lenguaje significa dar un salto a lo profundo, buscar la novedad sin olvidar, como se planteó líneas atrás, la tradición de la que se proviene, tanto para anticiparla como para superarla si es el objetivo. De esta forma, se vuelve problemático un asunto transversal a todo intento de asumir lo literario, revaluándolo en la inquietante búsqueda de un nuevo sentido, dado que “[...] la colombiana seducción por el lenguaje va transformándose con el tiempo y adquiere formas diversas, que debemos leer no sólo en el influjo literal de un sistema expresivo: sino también en la actitud global” (Luque, 1996, p. 52).

De esta forma, el lenguaje para este grupo de poetas pasa a constituir el leitmotiv en la conformación de sus obras. El asunto es que la palabra nos llega desprovista de todo sentido impuesto siendo el poeta el que sugiere uno posible, es decir, la palabra viene acompañada de un sentido general que es común a todos los hombres; son los poetas quienes asumen el sentido como el problema céntrico a tratar. Cada libro de poemas que ellos construyen es una mirada, solo una, sobre lo que para cada uno es el lenguaje.

Ahora bien, no se debe entender que las anteriores tendencias – ya mencionamos someramente– se hubiesen despreocupado sobre este asunto, es más, cada uno de los periodos en que se pueda pensar de la

literatura se ha interrogado al respecto, pero claro, en el que se escribe se da de un modo particular. Es particular por cuanto la reflexión se da dentro del poema mismo, es decir, se pone en cuestión el asunto de qué se debe hacer o cómo se debe proceder para lograr que la palabra alcance el umbral del lenguaje.

En estos términos se puede acentuar que el escenario poético generó una reflexión propia del texto ensayístico, se observa, entonces, un traslado paulatino y su consecuente tematización para el ámbito de la literatura. Es notorio si se recuerda que estos poetas también llevaron a cabo ampliamente la crítica literaria dando como resultado la publicación de antologías poéticas y libros ensayísticos efecto de sus investigaciones. No en vano:

[...] los sobredichos poetas participan de un diálogo intertextual e intercontinental que se extiende mucho más allá del mundo hispánico. Todos son lectores críticos e incluso traductores de poetas europeos, norteamericanos y orientales. Al igual que Jorge Luis Borges (1899-1986), saben que antes de hacerse poeta, hay que ser buen lector de poesía en todas partes del mundo. Por eso, su tema común es redefinir y criticar lo poético en el acto de escribir dentro del marco del mismo poema. (Alstrum en Carranza, 1991, p. 514).

El “diálogo intertextual” es evidente porque cumple la función de redefinir el rumbo de lo poético dentro de las márgenes de la mencionada generación. Ahora bien, parafraseando la idea de Alstrum, un tema compartido fue precisamente el de hacer crítica de lo poético en las márgenes provistas exclusivamente para el poema, es decir, el quehacer poético se tornó como tema coyuntural para ser poetizado. Una poética dentro del poema.

Para avanzar se propone el mismo ejercicio de relacionar este carácter evidenciado en una selección de poemas de los escritores que han venido citando, esto con el propósito de generar un orden metodológico a la hora de relacionar las ideas que se intentan plantear. Así las cosas, el poema «III» del libro *Escrito con la garra del halcón* (2006) de Henry Luque Muñoz sirve como eje direccional.

————— ●●●

Tenía apenas la estatura del silencio,
 Cuando oí cantar un ruiseñor.

Era Batiushkov, el poeta.

Mi cabeza vacilaba si escribir en la tinta francesa

O bajo el ímpetu ruso.

El brío con que nuestros caballos enfrentaron a Napoleón

Me convenció de abrazar la lengua eslava:

Dibujé en el metal y en la roca

Hasta que edificamos murallas de palabras.

No pudieron enseñorearse los invasores, no pudieron.

Vi que las palabras no dan un paso atrás.

Vi que una palabra puede más que la Doctrina y sus pergaminos. (p. 7).

————— ●●●

En la primera línea del poema se aprecia que la acción es de contemplación ante la realidad reflejada en la naturaleza que a su vez es simbolizada por un ave. El ruiseñor es quien tiene la potestad de romper el silencio: “[...] cuando oí cantar un ruiseñor”. Es solo la naturaleza capaz de asumir por vez primera la responsabilidad de apartar la bruma del silencio y dar apertura a la palabra, esto en relación con la concepción que se tiene sobre la sabiduría de todo lo que conforma a la naturaleza.

El tema del poema puede ser caracterizado como la recreación de un campo de batalla, metáfora a lo que en consecuencia vendría a ser la escritura si se mira, por ejemplo, la alusión a la confrontación sostenida con el ejército napoleónico: “El brío con que nuestros caballos enfrentaron a Napoleón”. El acontecimiento histórico sirve como pretexto para acentuar las preferencias de Luque por la tradición literaria rusa, dado que se remite al poeta Konstantín Batiushkov (1787-1855) como figura que determina bajo qué signos idiomáticos se debe crear su obra poética. Signos que se entienden no en términos precisos del idioma, sino de la influencia que ejerce la poética rusa en la palabra construida por Luque Muñoz. Tal apropiación animó la escritura de estos autores, puesto que la avidez por encontrar y encontrarse en otras voces determinó la posibilidad de la unión entre poesía y poeta en el lenguaje. Lo anterior traza una estructura compleja en la consolidación del ser poético y su advenimiento en el lenguaje. Plantea Luz Mary Giraldo (1997) acerca de la relación entre mundo-lenguaje-ser, en el ámbito de la poesía:

Apropiándose de diversas tradiciones consolidadas o de expresiones arraigadas [...] se lanzaron a la aventura múltiple de la dimensión vital, poética y del poema, y algunos, sin abandonar el verso, poco a poco conquistaron el espacio de la prosa en el ensayo, el cuento o la novela. Tejiendo la urdimbre del lenguaje, su mundo literario se hizo analítico, reflexivo y cuestionador. (p. 58).

El lenguaje a manera de urdimbre se fue tejiendo gracias al enjuiciamiento gradual de la poesía en el poema, hecho que en los citados versos de Luque se advierte al momento de confrontar la “la tinta francesa” con “la lengua eslava”. Estas dos referencias que aluden al contexto paisajístico indican que la encrucijada arroja al poeta hacia la búsqueda por el lenguaje primordial. De acuerdo a esto, el poeta se inclina por “abrazar la lengua eslava” como indicativo de comunión que a su vez se ratifica en la acción de plasmar en el “metal” y la “roca” “murallas de palabras” ante el peligro que se avizora.

Así, el lenguaje es refugio del «ser» ante las vicisitudes de la época, este lo resguarda y le permite mantenerse en el tiempo, avanzar en él y llegar a los lectores con la fuerza vivificante capaz de sobreponerse como advenimiento y apertura ante el mundo. Al decir que el lenguaje se sobrepone, es consolidar la idea de que “las palabras no dan un paso atrás” en ese instante íntimo y espiritual que sobrepasa los límites de “la Doctrina y sus pergaminos.” En la poesía de Luque Muñoz se asiste a un amplio escenario donde la reflexión sobre el lenguaje permea de manera insistente su obra poética.

Darío Jaramillo Agudelo (1947) es otra de las figuras que permite comprender la forma en que dentro de la poesía se asume la potestad de preguntarse sobre ésta y el pretendido lenguaje. El poema “El oficio” que hace parte de la antología *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* (1996) se lee:

EL OFICIO



La poesía, esa batalla de palabras cansadas; nombres de cosas que el
ruido escamotea;
llegan los fieles a reconocer el signo, heráldica donde cada rito tiene su
lugar:
allá la cornucopia, el ara, el gerifalte, aquí muy cerca una noche y una
estrella:
amplia red de sonidos que ocultan este corazón aterido y amargo, un gajo
de uvas verdes, el silencio irrepitible de una calle de mi infancia.
La poesía: este consuelo de bobos sin amor ni esperanza, borrachos por
el ruido del verbo, aturcidos por cosas que significan otras cosas,
sonidos de sonidos.

Prefiero mirar tus cartas que leerlas; de súbito dibujas un beso; la poesía: esta langosta, esta alharaca, esta otra cosa que no es ella, la risa de Alejandra, el esplendor de tantos sueños silenciosos una forma callada. (p. 330).

Dar por título «Oficio» a un poema, demarca la convicción por hallar esa respuesta a lo que para cada escritor representar la labor de escribir. Si para Jaramillo la poesía es una “batalla de palabras cansadas” se interpreta que la palabra, como hecho inmanente, lleva el cansancio del uso y requiere ser renovada. La renovación no va en crear otras palabras, sino en construir nuevos sentidos, renovar las posibilidades de denominar otros objetos y atribuirles nuevas cualidades que den nueva vida y nuevas formas a la percepción.

La palabra está cansada de ser gregaria única del sentido, el poeta, entonces, cumple la misión de sacarla de la cárcel unidimensional en la que se encuentra. La palabra es explosión, no implosión, es palabra en primera instancia y lenguaje como posibilidad. La llegada del lector que busca hallarse en el signo lo poetiza Jaramillo cuando anuncia que “llegan los fieles a reconocer el signo, heráldica donde cada rito tiene su/ lugar”, una posibilidad de sentido puede ser que el signo (palabra) posibilita el camino para que el sujeto pueda reconocerse y, sobre todo, comprenderse en la palabra (signo) como hecho de emparentarse con el mundo que emerge de la palabra, hábitat del lenguaje.

En ella –la palabra– conviven la “noche” la “estrella” las “uvas verdes”, “una amplia red de sonidos”, “el silencio” que evoca los momentos de infancia vividos en una calle que aún permanece en la memoria. El poema para Jaramillo es un vasto escenario en el que confluyen pasado, presente y futuro todos mediados por la acción eterna del verbo íntimo de cada sujeto. El poeta se atreve a construir lo que para él es la poesía, asumir ese riesgo es comprender que en la palabra habitan las posibilidades de ser, es el mundo de lo posible, de las proyecciones, de

encuentros y desencuentros que develan a su hacedor. De acuerdo a lo anterior, comprendemos por qué Cobo Borda (1995) sostiene que éste grupo de poetas “Abominaban el énfasis y buscaban un lenguaje más sobrio, una percepción más aguda de su propio oficio. Intentaban hallar el poema en las palabras que lo ocultan, no en las ideas”. (p. 236).

Si en la poesía de Jaramillo se encuentran “cosas que significan otras cosas” es porque el poeta actualiza los sentidos en esa percepción aguda de su oficio, parafraseando la idea de Cobo Borda. En la poesía, entonces, se develan incertidumbres propias de la condición humana, no se puede escapar de la agudeza con que las palabras llegan y se ciñen en lo más íntimo y vulnerable del ser. La historia: lenguaje que atestigua la presencia o ausencia de lo que somos.

El poeta Elkin Restrepo (1942) se pregunta por la labor misma, no de la poesía sino de quien la engendra, al titular su poema «Qué es un poeta me pregunto...» recopilado por Luque Muñoz (1996) con el cual demarca un estado anímico propio de los tiempos en que estos escritores compusieron sus versos. Al formular la pregunta –que aquí se osa por llamar “fundamental”– se enjuicia la acción misma de escribir y las condiciones en que se da, comprendiendo que la situación (contexto) es determinante y da cuenta, en la mayoría de las veces, sobre el origen de la palabra que, para el caso del poeta, funciona como testimonio:

QUÉ ES UN POETA ME PREGUNTO

—•••—

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

nada que tenga que ver con él
 si parece que no existiera!
 días aquellos en que
 así fuera un bufón
 era llamado a cantar en el festín
 de la vida

o me equivoco
 y a lo mejor siempre fue igual
 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? (p. 259).

La pregunta va encontrando respuestas desalentadoras en las que el tiempo, entendido como época desde el sentido del poema, ¡“parece que no existiera!”. Tiempos oscuros en los que el poeta sufre la incertidumbre de una existencia carente de sentido. Lo anterior al leer que a pesar de estar invitado “[...] a cantar en el festín/ de la vida [...]” nunca sintió pertenencia con ésta al advertir su condición de bufón, de invitado ausente ante la grandeza de lo que para él es la existencia. Vale señalar que, a pesar de tener esta consideración ante su estado, el poeta siente una vez más la necesidad de lanzar la pregunta ante la ausencia de respuestas: “[...] en vista de que nada hay escrito pregunto qué es un poeta [...]”. Es interesante el giro que toma al llegar al punto de cuestionar el cliché, ya representativo en grupos de contertulios que asumen la poesía más como una forma de verse ante el mundo y no como una forma de asumir el mundo. Así concluye Restrepo su poema: “[...] pregunto qué es un poeta/ acaso tiene que ver esto con la/ indumentaria?”

El mismo derrotero se encuentra en otros poetas representativos esta tendencia ya recopilada por Luque (1996): Juan Manuel Roca con «Poética» cuando sostiene que “Todas las noches me armo de palabras/ Para la batalla que libro entre papeles” (322); en J.G. Cobo Borda con «Poesía y naturaleza:/ Relaciones oblicuas» cuando pregunta “¿Pero se puede acaso escribir sin censura, / vale la pena decir todo?” (340). De acuerdo a lo anterior, Alstrum señala dos rasgos distintivos de ésta poesía que es común a todos los poetas de éste tiempo quienes se fundamentan en “[...] una disposición anímica de desencanto ante las circunstancias vitales que los han rodeado. En segundo lugar, se ha observado una indagación obsesionante acerca de la esencia de la poesía y el papel del poeta en el mundo actual”. (Alstrum en Carranza, 1991, p. 516).

La comunión temática: posibilidad de encuentro

Esta generación habría de distinguirse por una gran receptividad de tendencias, creencias y lenguajes, tal vez bajo el imperativo de una lucidez que bien pudo detener su evolución, haciendo que las obras sean más de madurez que de juventud. Pero también se distinguió por la fresca relación entre la conciencia creadora y el material poético; que con ellos provino al fin de todas las zonas de la vida.

JAIME GARCÍA MAFLA

La literatura, en cualquiera de sus escenarios, ha elegido ciertos motivos como eje transversal para identificar determinados grupos que han hecho época y se reconocen como tal. El valor que representa tal filiación nace como forma de congregar en un solo espacio diferentes voces que indagan, desde su perspectiva, distintas posibilidades de recrear

el lenguaje en dirección a un escenario en común. La predilección por la unicidad temática está mediada ampliamente por los acontecimientos de época en que se enmarcan los periodos que cada autor ha vivido. Los grandes motivos de la literatura como el amor la vida y la muerte han sido objeto del Romanticismo, Existencialismo, Idealismo, Naturalismo, Surrealismo, Realismo y demás vanguardias que demarcaron una visión y proceder ante el arte en cualquiera de sus manifestaciones.

En la «Generación sin nombre», sin importar que no haya sido un grupo propiamente dicho de homogeneidades arraigadas como ya se planteó, sí se encuentran temas que desarrollaron de forma paralela. Lo anterior dadas las circunstancias nacionales con las que se tuvieron que enfrentar mientras construían sus obras poéticas.

[...] son herederos de unas circunstancias ajenas a su control, tales como la Violencia (1948-1962) entre liberales y conservadores, acaecida durante su infancia, y su ineludible consecuencia desalentadora conocida como el *Frente Nacional* (1958-1974), que coincide con los años de su juventud. (Alstrum en Carranza, 1991, p. 515).

Como se planteó líneas atrás, y en relación con Alstrum, es pertinente tomar en primera medida las condiciones epocales que cobijaron el espacio creativo de estos autores. Si se recuerda uno de los ya citados nombres con los que se le conoce a este grupo de escritores, el de «Generación del estado de sitio» o, de «Postguerra», se entiende el ambiente hostil de fuego cruzado que, en mayor o menor medida, permeó su ideario poético. Así las cosas, una constante fue menoscabar en la historia de la nación para de esta manera poner de manifiesto el problema del pasado y cómo éste es palpable en el presente entablando un diálogo temporal de crítica ante la historia establecida. Es el caso del poema titulado «Historia de Colombia» del libro *Sol cuello cortado* (1973) de Henry Luque Muñoz, donde la presencia de un prócer de la gesta libertadora es asumida a partir de la indiferencia que representan sus despojos mortales para el tiempo en que el poeta está viviendo:

————— ●●●

Mientras permanezco sentado sobre disparos de centellas
 Abro tiempos de miseria
 Y me pregunto
 Qué de los huesos del general Santander
 Qué de aquella patria solo nombres de muertos
 La revolución era en las sábanas de los libertadores
 Porque un horizonte real agonizaba con lágrimas al cuello
 Por entonces a quién reclamarle no hubo
 De quien ese mundo huérfano
 Señora
 El aire la noche también se los guardaban
 Con lumbres y todo (p. 48).

————— ●●●

La voz poética se anuncia desde la pasividad del estar “sentado sobre disparos de estrellas”, podría entenderse como indiferencia ante las circunstancias en que vive, no obstante, se comprende tal condición como una forma de encarar los hechos con total aplomo y mesura. Dicho estado lo lleva a ejercer una acción categórica por cuanto la voz advierte que “Abro tiempos de miseria”; el estado temporal no es preciso, al menos en este primer enunciado, sin embargo, se podría entender que al utilizar “tiempos” en plural, alude a los que él como sujeto enunciador está viviendo junto al pasado que le precedió.

En estos términos, la asociación de pasado y presente conlleva a establecer la circularidad de hechos que se repiten sin hallar, al menos para el poeta, cambios determinantes en la historia de la nación. El poeta se pregunta por el general Santander, pero no como sujeto determinante desde la memoria histórica que pudo haber construido, sino como un ser hecho despojos cuya presencia poco o nada permitió la consolidación de un estado libre y plural: “Qué de los huesos del general Santander/

Qué de aquella patria solo nombres de muertos/”. Hombres muertos, memoria venida a menos y una patria que se sigue preguntando si en realidad existe como tal.

De hombres gloriosos en las páginas de los libros de historia solo quedan las palabras que se empeñan en resguardar sus glorias, ese desaliento, o desencanto retomando el calificativo de Tenorio, delimitó el camino de esta poesía incrédula. “La revolución era en las sabanas de los libertadores”, insiste la voz poética preservando su tono acusatorio con claros visos de ironía, pues crear la triada revolución-sábanas-libertadores, nos traslada a la crítica ya conocida de las excentricidades y desordenada vida sexual que llevaron los próceres, esto mientras en el campo de batalla sus tropas buscaban la libertad que posteriormente ellos reclamaron como una merecida victoria tal y como reposa en los libros de historia. Al plantearse este panorama, Luque Muñoz desestabiliza la palabra canonizada, crea, por tanto, un estado de angustia de vivir en un “mundo huérfano” donde la historia se despedaza con el solo hecho de preguntarle por lo que es. De ahí que Luz Mary Giraldo (1997) afirma que la poesía de ésta época “[...] oscila entre lo irónico y lo sagrado [...]” (p. 59), en este caso lo sagrado vendría a ser la historia y sus protagonistas.

El poema «Generación» de Juan Manuel Roca perteneciente a la antología de Harold Alvarado Tenorio *Una generación desencantada* (1985) como uno de los poemas más representativos de la época dada la titulación misma y su contenido:

—————•••

Porque esta generación,
 Provisoria y desgarrada como un viento,
 Se ha venido formando
 En el duro aprendizaje
 De soñar entre los muertos, yo la escucho.
 Entre ella canto,

Bailo y conspiro contra el miedo:
 Me gusta hablar con mis amigos
 A las puertas del día que despunta.
 Y aunque nos acorrale una nación sombría
 Y un puñado de muertos nos gobierne,
 Gozamos del rayo solar en un vaso de vino.
 Llevamos, quiéranlo o no,
 Una parcela de sueños en donde crecen
 Las secretas plantas del poema. (p. 138).

————— ●●●

El poema sintetiza el contexto social del que los referidos escritores no se pudieron evadir. Generación provisoria determinada a partir de la conciencia momentánea que todo tiempo da a sus partícipes; solo un instante en el tiempo se les ha concedido para que su voz fluctúe por la conciencia de quienes los leerán mitigando un poco el desconcierto de tiempos azarosos por los que sus pasos dan tumbos de resistencia ante la adversidad. El hedor es el aroma del jardín nacional, y entre cuerpos inertes caídos por la violencia aprendieron a soñar y hacer poesía como único medio de sobreponerse ante el panorama heredado de gobiernos empecinados en hacer de la patria un infinito campo de muerte. Roca sostiene su vitalidad ante las circunstancias al decir que “Entre ella canto,/ Bailo y conspiro contra el miedo”, un medio que no permite se interponga entre él y el lenguaje; patria de exilio para todos los poetas.

El poema –aunque se enmarca en un ambiente sombrío– lleva un tono esperanzador, se atreve a danzar mientras con su movimiento conspira contra lo que descalifica, encontrando de esta manera sosiego al permitirse el diálogo con sus amigos “A las puertas del día que despunta”. Gozan de la libertad de embriagarse y dibujar en sus párpados espléndidos amaneceres propiciados por etílicas ensoñaciones, agudos sentidos que le lleva a comprender que se puede gozar “[...] del rayo solar en un vaso de vino”.

En el prólogo al citado libro de Tenorio, Antonio Caballero afirma que estos poetas viven en “Un país que finca su realidad no en lo esencial, sino en la mentira de lo superfluo [...]” (7), es por ello que han decidido crear, según Roca, dentro de ese vasto territorio “Una parcela de sueños en donde crecen/ Las secretas plantas del poema”, plantas que emanan otras posibilidades de ser, nuevas formas para que su mundo, físico o espiritual, surja como apertura y reivindicación de lo efímero de la existencia corporal buscando que su poesía, su lenguaje, los lleve a permanecer en el tiempo.

La investigación de Luis Iván Bedoya «30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías» de la revista *Estudios de Literatura Colombiana* (2003), registra el resultado de una revisión de poetas colombianos nacidos entre 1942 y 1972. Al respecto dice el autor:

La revisión de la obra poética de los 60 poetas colombianos nacidos a lo largo de 30 años, entre 1942 y 1972 [...] permite concluir que hay unas metáforas centrales en torno a las cuales se han construido la mayoría de ellas y que de una u otra manera permiten las conversaciones que se plantean entre la pluralidad de voces que en ellas se escuchan. (p. 117).

Dentro de estas aparecen la metáfora “familiar”, “erótica”, “urbana”, “del cada día”, “la metapoesía”, “de género”, “brevedad”, “del país” y de “la muerte” en las que, según Bedoya, la poesía de los escritores nacidos en los años ya citados tiende puentes de comunicación. Autores como Álvaro Miranda, Omar Ortiz, Juan Gustavo Cobo Borda, Piedad Bonnett, Rubén Vélez, Henry Luque Muñoz, Elkin Restrepo, Harold Alvarado Tenorio, Juan Manuel Roca, entre otras figuras representativas de la poesía de este tiempo, podemos asumir que cierto espíritu de época logró unirlos, parafraseando a Cristo Rafael Figueroa.

En términos generales, la «Generación sin nombre» transitó entre lugares donde el lenguaje se determinó como fundamento y búsqueda que propició el camino por renombrar el mundo. Se insiste, no fue una

congregación con misticismos dogmáticos, sin embargo, las condiciones históricas los llevó a interrelacionarse alrededor de la poesía –que en nada se relaciona con la evasión de lo social– como encuentro de voces, de sentires, de soledades asaltadas por la posibilidad de hallarse en el vínculo de la palabra. Anota Luz Mary Giraldo (1997), a propósito de los encuentros temáticos de algunos de estos poetas:

Esto explica la diversidad de direcciones y el movimiento de algunos de ellos en la prosa: unos reiteran la nostalgia por las analogías al reanimar su pensamiento, revitalizar sus formas, sus conceptos o sus valores (Quessep, Pinilla y en ocasiones Jaramillo), y otros inquietan a lo establecido con actitud crítica, demoledora y contestataria, intentando revelar el reverso de la historia, las instituciones y la misma poesía (Luque Muñoz, Cobo Borda y también Jaramillo). Esta nueva actitud, continuadora en muchos casos de las propuestas de los poetas de *Mito* y de la poesía latinoamericana, se desdobra en el contar, se alimenta de cultura y en ocasiones se abre camino hacia la ficción literaria y/o el ensayo, sustentando la literatura que se hace vida en la reflexión y en la palabra. (p. 70).

Una poesía que buscó explorar el lenguaje como uno de los hechos más significativos de su tiempo, hablaban con voz desgarrada pero con la certeza de intentar mitigar sus delirios. Poesía de época o no, lo cierto es que, con o sin nombre, delimitaron las fronteras del antes y después para hoy en día generar espacios de discusión sobre el devenir de las letras nacionales. Así mismo, para reconocer en qué medida éstas han logrado advertir nuevos vientos de cambio en esa incesante búsqueda por un lenguaje que traspase los linderos de la complicidad con el poder, venga éste de donde venga.



CAPÍTULO II.

EL FABULAR POÉTICO Y EL
ORIGEN DE LA ESCRITURA





Poética de la creación

Belleza

Transidos de furor en una calle atónita
que a ninguna parte conduce,
entrenados para el goce y el desastre,
qué haríamos sino buscar la belleza,
el taller íntimo y la danza del sosiego

HENRY LUQUE MUÑOZ

Asumir el ejercicio de la creación poética es adentrarse a un campo riesgoso en la medida que cada enunciado pone en situación los asuntos más íntimos del ser humano. Riesgo porque desde la palabra quedan en evidencia los delirios que lo atormentan; las alegrías como bocanadas de oxígeno y el llanto dilucidado a través de un repentino silencio en medio del torrente de palabras. La poesía vincula, como todas las artes, un desenfreno por alcanzar lo impostergable del tiempo, la vida y la única posibilidad de alcanzar la felicidad. Se puede comprender la creación literaria como un hecho generador de nuevas posibilidades de conocer el mundo, esto desde una percepción alejada de la actitud racionalista. Así, crear es tomar el riesgo de asumir el mundo desde la dirección contraria; mirar hacia el abismo y en el fondo hallar los cadáveres de la memoria escalando los peñascos con ojos de fuego, comprender que en cada enunciado existe la renuncia al olvido y la angustia del silencio, de morir sin ser escuchado o ser el eco en una fosa común.

En este sentido, la escritura en su devenir se muestra como una infinita búsqueda asumida por el hombre con el ánimo de hallar aquello que lo hará feliz aún cuando reconoce lo desdibujado del camino y las aristas que lo cercan. De tal forma, el pretendido encuentro se presume en la línea de las posibilidades rodeado por un aura de misterio donde habitan los rumores del ensueño y los mitos del primer susurro, del primer suspiro. Siguiendo éste derrotero, y teniendo en cuenta lo apuntado en el capítulo anterior, la reflexión sobre la escritura, propia de otros géneros textuales, se hace visible en el poetizar de Henry Luque Muñoz como forma de manifestar su preocupación por el lenguaje. Este rasgo que distinguió a su generación poética ha sido tema de discusión en entrevistas y ensayos donde la configuración de la palabra es asumida como el mayor pretexto para entablar una poética inmersa en las líneas del poema.

De tal forma, se propone para el desarrollo del presente capítulo relacionar una selección de poemas que toman como asunto la creación literaria para relacionarlos con algunos planteamientos del ensayo titulado “El taller del silencio. Una poética de la escritura” recopilado en *Artesanías de la palabra* (2003). Sumado a esto, se retoma una breve selección de «Poéticas» que han demarcado el rumbo de las letras, y, por supuesto, influenciaron la palabra de Henry Luque Muñoz. Entonces, a partir de este trazado metodológico se hallará el posible ideario poético del autor nuclear, a partir de los tonos elevados desde la poesía y el ensayo respectivamente.

Se dio apertura al presente apartado con el fragmento del poema «Belleza» a fin de presentar cómo todo acto creativo prevé una búsqueda dirigida, en apariencia, hacia ese otro indeterminado; también se prevé que ese otro en muchas de las ocasiones solo es logrado por medio de una proyección que configura el no término de esa búsqueda. La

belleza, tal y como es presentada en el verso, es el último recurso ante el tormento vivido en una realidad abyecta que se permite hallar en el arte el equilibrio entre “goce” y “desastre”. El “taller” propicia la búsqueda y su escenario permite la intimidad necesaria para que sus movimientos sean el perpetuo hallazgo de lo pretendido.

Así, las «Artes poéticas» se han constituido para muchos escritores como el espacio donde confluye toda su obra, es decir, aquellos versos en los cuales reposa toda su concepción sobre lo que es para cada uno de ellos la poesía. Difuminado en casi la totalidad de su obra poética, Henry Luque Muñoz de manera recurrente reflexiona sobre el poetizar en algunos poemas cuyo sentido está direccionado hacia este fin. Julián Malatesta (2007) sostiene:

La experiencia del límite supone una propuesta estética, cambios y restricciones en la retórica poética. Es preciso abandonar el símil, saber huirle al asfixiante y meloso entorno de la anécdota; instalarse voluntariamente en el sustantivo; evitar que el adjetivo asista con sus muletas al encuentro de una palabra que sin su ayuda camina solvente con los dos pies, una palabra cuyo valor no se obtiene en el tiempo, sino en el dominio que ella establece en el espacio. (p. 64).

El poetizar, de acuerdo con Malatesta, ya no es gregario de la retórica donde habitan los fantasmas del símil alimentados por una insipiente recurrencia a lo anecdótico. La poesía requiere un tránsito hacia lo profano, esto si recordamos el poema “IX” donde leemos que “La escritura no necesita amuletos” (Luque, 2006, p. 13). Desprovista de todo ornato, surge una nueva concepción de lo poético como símbolo del dominio del mundo gracias a la palabra y al lenguaje que la sustenta.

En este sentido, es importante reconocer que “[...] la poesía no se hace sólo con palabras. Menos con discursos ni con efectos escénicos. Hacer poesía no es sólo escribir. Es, también, una manera de comportarse ante el mundo” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 104). En el anterior fragmento se aprecia cómo la escritura en sí no hace a la poesía en tanto no se asuma un modo de ser para justificar la permanencia en el mundo. De acuerdo a esto, en Luque la poesía se hace más allá de la línea delimitada por la palabra; abordarla demarca la búsqueda de una experiencia con el mundo que a su vez posibilite experimentar los mundos nacientes del lenguaje poético.

En la misma dirección va Guillermo Sucre (2001) cuando dice: “Las técnicas de la despersonalización, por supuesto, van más allá de la estética; implican una ética, una actitud frente al mundo” (p. 87). “Comportarse ante el mundo”, “actitud frente al mundo”; dos voces que perciben la creación literaria como escenario para dignificar la existencia humana, la estética es el fin último del camino trazado por la ética vivida por el hombre.

Para efectos de la interpretación, se aborda el poema “I” perteneciente al libro póstumo *Escrito con la garra del halcón* (2006):

————— ●●●
 Se consagró el poeta a observar sus versos,
 Los enfrentó a una espada,
 A ver cuál lograba mayor dureza,
 Más brillo, más afilada maravilla:
 Comprendió que los versos se desenfundan como dagas. (p. 5).

Es sugestivo el sentido dado en el contexto del poema a la palabra “consagración”, esto si se observa que Luque pone como sujeto-protagonista al mismo poeta, quien a su vez asume el papel de hacedor y

juez de su creación. Al leer que el poeta encuentra su propia consagración en “observar sus versos” ya el sentido, al menos de la primera línea, lleva a considerar un asunto determinante: el poeta funge como crítico de su propia obra, y el sentido se enriquece con las líneas que le siguen.

Si al inicio el poema se instala en una atmósfera de quietud por la misma tarea de observar llevada a cabo por el poeta, acto seguido el ambiente se torna violento por la presencia de la “espada” como objeto que simboliza confrontación, ahora, enfrentando los versos escritos por él. Así, sobre el filo del acero se determina, letra a letra, el valor estético del cual fueron o no forjadas cada una de ellas; espada y palabra miden sus fuerzas como dos cuerpos que disputan su derecho a la vida. Si en dicha confrontación se busca hallar de manera determinante la validez de los versos, la “dureza” y el “brillo” emergen como posibilidades gracias a la unión de sentidos entregados, a su vez, por la relación entre cada una de las palabras elegidas para conformar el cuerpo del poema. En este orden, la “afilada maravilla” se instala al interior de los múltiples sentidos del cual se constituye cada línea poetizada; acá la palabra es poesía solo en la medida que se paradigmático para el ser, en este caso, el ser del poeta entregado en su creación.

Al volver sobre el verso final del poema: “Comprendió que los versos se desenfundan como dagas”. ¿A qué se debe la corporeidad con la cual se presenta el poema en su última línea? Bien, los versos ahora son cuerpos templados en el mismo material que su contendor, resultado de la prueba a la cual fueron sometidos; como dagas asumen su estancia en el mundo no como hecho violento en sí, sino como metáfora de dureza y arrojo ante las pruebas que cada lector dará. Cada lector una espada, cada verso una daga imbuida de sentidos, mundos y alucinaciones.

Esta acción de depurar el lenguaje –propia de todo creador– entabla una relación entre pasión y razón, entendidas éstas como el acto mismo de poner a fuera los sentimientos. Es importante aclarar que esos

sentimientos no son solo conducidos por la emotividad dado que han sido puestos en consideración por juicios que median lo simple anecdótico en que podría decaer el arte. Se cita en extenso una experiencia personal narrada por Luque, traspuesta al campo de la creación poética:

En el campo, mientras bocetaba algunos versos, teniendo por techo el cielo, me retiré brevemente y al regresar vi que una columna de hormigas atravesaba ordenadamente el texto. Me sentí orgulloso de ser leído por esas hermanas laboriosas, por esas anónimas de voluntad industriosa. Intenté descifrar el ejemplo. En su trabajo, las hormigas sólo cargan en la espina dorsal lo necesario, lo cabal, nunca lo inútil. Traspuesto a mi oficio, la verbosidad era el riesgo, la economía verbal el pulso justo. Aquella empresa colectiva de los insectos entrañaba, asimismo, un sentido solidario. Y una disciplina instintiva. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 105).

Luque, de manera recurrente, lleva al lector hacia cosas pequeñas quizá con la intención de mostrar cuán importantes llegan a ser si se les mira más detenidamente. Una gota podría ser insignificante, sin embargo, las hormigas logran construir todo un mundo –su mundo– con una vasta complejidad. El símil que entabla Luque entre las hormigas y la creación literaria es sugerente si ponemos en consideración las actividades realizadas por cada uno de ellos. De acuerdo con lo anterior, se vale hablar de un “escritor hormiga” en cuanto su sagaz capacidad de elegir entre la diversidad de palabras –como hace la hormiga con su carga– aquella que lleve consigo la complejidad del lenguaje en esa trama creada en el poema. Cada verso resignifica la palabra haciendo que el lenguaje llegue hasta la médula del sentido soñado por el poeta, un sueño cuyo devenir permea la historia de todos los hombres si asumimos a la poesía como un diálogo entre ser-historia-lenguaje.

Es importante volver a la referencia antes mencionada para tomar de una manera más amplia puntos que se consideran determinantes. El “riesgo” de abusar de las palabras para engalanar el poema con artificios impostados de manera violenta, esto lleva al “Arte poética” de Vicente Huidobro (1945) en específico a la segunda estrofa: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo cuando no da vida, mata.” (p. 42) el poeta chileno advierte de las dos márgenes en que se mueve la palabra: vida y muerte. Vida si con la palabra se logra la creación de “nuevos mundos”; muerte si con ellas sólo se intenta germinar un campo estéril cuyo resultado es previsible si juzgamos la creación poética como una reunión de palabras guardando estructuras y no sentidos. Esto devuelve una vez más a la idea de economía del lenguaje, o como acentúa Luque “economía verbal”.

El trabajo en grupo llevado a cabo por las hormigas es una de las cosas más atractivas para el poeta, allí él comprende uno de los destinos de la palabra: su “sentido solidario”. Tal solidaridad es ya una apuesta por la vida; poetizar la vida de los hombres es entregarles, en un puñado de palabras, los millones de años que lleva palpitando el porvenir como un sueño que se niega a despertar por temor a la penumbra, por temor a no ser realidad.

Para continuar, Pablo Neruda (1982) con su «Arte poética» afirma “[...] *el ruido de un día que arde con sacrificio / me piden lo profético que hay en mí*⁹ [...]” (p. 28). Ya en Neruda se sabe del designio del poeta: un ser condenado a vaticinar el destino de los hombres, he ahí el sentido solidario del que nos habla Luque, como las hormigas, el hombre debe asumir su estancia en el mundo con los otros seres que le proveen de vida, de una sombra de bienestar.

⁹ La cursiva corresponde a la edición citada.

El poema «Hormigas», de Henry Luque Muñoz perteneciente al *Libro de los caminos* (1991) en el cual se advierte cierta relación de sentido con lo que se ha venido planteando:

HORMIGAS

¿Qué les diré?

Cuando vengan a pedirme cuentas,

Cuando vengan de casa en casa

Con todo su hermoso pueblo, y el trabajo a

Cuestas.

¿Qué les diré?

¡Si no he escrito un solo verso este verano! (p. 52).

Lo anecdótico sirve como pretexto para trasladarlo a la materia poética, si líneas más arriba se anotó la pertinencia del símil entre hormigas y escritor, ahora se ve cómo tal figuración pone en cuestionamiento la labor del poeta. “¿Qué les diré?”, se pregunta, y en la interpretación no se puede evadir el tono apremiante que mueve el enunciado, la carga simbólica de la oración está en los signos de interrogación y al ser una pregunta parcial no permite que su respuesta se anide en un sí o un no; de ahí la complejidad del asunto de dar respuesta pues tendrá, necesariamente, dar cuenta a partir de argumentos a lo que se le interroga.

Las hormigas sirven como testigos directos de su labor, en ellas reside parte de la responsabilidad de construir lenguaje. Esas “hermanas laboriosas” con su pequeña corporeidad al transitar de manera ordenada por el texto le dan a Luque todo un imaginario poético en el que forma y contenido son rutas determinantes en el propósito de creación. Las hormigas en el contexto del poema tienen la potestad de “pedir cuentas” sobre el proceso creativo, de ahí una vez más el “¿Qué les diré?” ahora más visceral si se advierten las ruinas del poeta al admitir la precariedad

de su labor: la palabra se ausentó para él. Tal ausencia se percibe no como un abandono de ida y vuelta entre poeta y palabra; mejor en que el poeta siente tal asedio por crear, propio de su compromiso con la poesía. El no haber gestado un solo verso en el verano no implica el abandono del poeta en la búsqueda por ese lenguaje, por el contrario, al consignarse la angustia en la pregunta formulada dentro del poema resulta ser un indicativo de haber emprendido dicha búsqueda, fallida.

Vale la pena considerar, a partir de lo ya expuesto, que la poesía para Luque es una actividad del diario vivir, vivir poéticamente, nos recuerda un verso de Hölderlin. De ahí la palabra con la cual define esta actividad a propósito de su poema «Oficio de poeta», recopilado en su antología personal *Polen de lejanía* (2001):

—————•••

Huérfano de lápiz y papel
no tuvo más remedio
que hacerse en la carne una honda herida.

Ahora escribe
con el dedo índice:
en letra roja sobre una pared blanca. (p. 23).

—————•••

¿Qué hay de prescindible en el lápiz y el papel para la creación literaria? Para el poeta son objetos mediadores entre el impulso creador y la palabra, en ellos no reposa en sí lo poético, por el contrario, a partir del primer verso, se constata lo imprescindible de éstos al prestar atención al adjetivo “Huérfano” con el cual abre la primera línea. Siguiendo el sentido de la palabra, el desamparo que cobija su acto creativo no es obstáculo que lo lleve al abandono, y es allí mismo donde sobreviene el inicio de lo poético cuando el poema desencadena una serie de acciones determinantes.

Recurrir al cuerpo y en él ver el espacio propicio de hacer ocurrir la palabra, instaura una vez más la idea del cuerpo como depositario del lenguaje. La acción de propiciar una herida en éste y hacer sobrevenir el material de la creación transporta a un lugar fabuloso cuya atmósfera devuelve a la esencia corpórea los inicios de la palabra: el advenimiento del lenguaje. Se asume de esta manera un reconocimiento entre poesía y cuerpo, así como lo plantea Peter Sloterdijk (2006) en *Venir al mundo venir al lenguaje* en los siguientes términos:

El vocabulario básico de la poesía se forja en medio de tatuajes existenciales que ninguna educación es capaz de cubrir del todo y ninguna conversación logra esconder del todo. La poesía habla de las marcas realizadas a fuego en el alma, de los caracteres grabados bajo la piel. A estos signos tempranos se anudan también el lenguaje literario más desarrollado, merced al cual los escritores se matriculan en la existencia. (p. 20).

Ahora bien, el poema, a partir de las dos estrofas que lo componen, vive en dos tiempos: pasado y presente. Estos espacios temporales arraigados en la vida del poeta; en la primera estrofa, aunque se hable en pasado, se siente con una vasta proximidad al momento en que se está viviendo (momento de la enunciación), para darse la acción representada, a saber, provocar la herida.

El juego temporal lleva a Jorge Luis Borges (1974) a propósito de su «Arte poética» de la cual se cita la cuarta estrofa: “Ver en la muerte el sueño, en el ocaso/ Un triste oro, tal es la poesía / Que es inmortal y pobre. La poesía / Vuelve como la aurora y el ocaso.” (p. 843). Del crepúsculo al amanecer es la poesía en Borges, siendo un rasgo presente en Luque Muñoz, de ahí la sensación –volviendo al poema– de permanencia de ese pasado en tanto la sinestesia generada por la “herida” nos transmite la fuerza de la acción, ahora evidenciada en el adjetivo “honda” cuya

función dignifica el riesgo de la autoflagelación. El poeta se mueve entre los tres espacios temporales: la evocación del pasado, la actualización y la proyección del futuro.

Dicho lo anterior, es momento de pasar al tiempo presente de la segunda estrofa, en ella se devuelve a los inicios de la escritura y del hombre. La orfandad manifiesta a falta de lápiz y papel permite valerse del propio cuerpo como material de trabajo, el lápiz es reemplazado por el dedo índice, acto que recuerda las nacientes escrituras trazadas por los primeros hombres de la historia. El dedo es ahora el objeto que esboza la palabra, en él recae la voluntad de hacer real el pensamiento llevado a la escritura tal y como la primera huella de aquel hombre ya milenario hoy recordado por la historia que dejó en superficies de roca.

La roca, para la actualidad del poema, es la pared blanca dispuesta a permitir se hilvanen sobre ella palabras; tinta–sangre proveniente del interior humano, su origen es el abandono y la persistencia por no desistir la búsqueda del lenguaje. En cada verso abordado nos queda la laboriosidad del poeta, la búsqueda incesante por la palabra y cómo hacer que ésta se logre mantener en el tiempo, y, sobretodo, en la memoria. Así, Guillermo Sucre (2001) da una certera conceptualización sobre el poema y su estrecha relación con el arte poética, en tanto cuerpos bifurcados hijos de un mismo útero:

El poema, en última instancia, es un arte poética. El movimiento del poema se sucede con la libertad y espontaneidad del diálogo, pero lo rige una verdadera “lógica” interior: cada motivo no adquiere su verdadero sentido sino como pieza de una figura más amplia. El poema es un tapiz: no tiene un desarrollo temporal sino espacial. (p. 28).

Si el poema termina siendo un arte poética es porque la totalidad de la obra merece ser observada como unidad para hallar la totalidad del cuerpo en cada uno de los versos. Líneas más arriba se planteó que cada poeta postula –de manera explícita o implícita– su visión sobre lo poético,

esto indica la posibilidad de interpretar en una obra la propuesta poética (visión de mundo y del lenguaje) del autor así ésta no traiga tras de sí el rótulo de ser o aparentar ser un libro de teoría literaria. Vale señalar que lo dicho no sugiere, por ningún motivo, proponer libros de carácter poético con proyecciones a lo teórico, mejor pensamos la teoría como una entidad en busca de refugio tras las líneas de la poesía.

Escritura y origen

Es verdad, llegué tarde a los libros, pero trataba de leer un destino en las líneas de la frente de mis padres. Una de las sugerencias poéticas que con el tiempo aclamaría mi memoria, me llegó con la resonancia oral, no con el texto escrito.

HENRY LUQUE MUÑOZ

El origen del universo poético se muestra con las mismas características primigenias a las del suspiro inicial que dio el mundo cuando las fuerzas indescifrables de la creación le dispusieron al hombre un vasto territorio para vivir. Todo intento de creación se da a partir del deterioro de lo ya existente, una forma de revitalizar el mundo que, en últimas, vendría a ser la intimidad en que cada sujeto habita esa compleja maraña de acertijos; fruto de la confluencia histórica de los hombres preñados de mitos, leyendas y augurios.

Atendiendo a las palabras caos y creación, las dos guardan un sentido de proporciones espirituales en la medida que siempre se relacionan con los momentos previos del alumbramiento universal. Caos demarca la confusión de estar en la nada y no pertenecer a ningún lugar; la mano creadora se hace presente como posibilidad del mencionado

alumbramiento, hecho que también se da para el ser, en tanto se constituye en momento de apertura e iniciación experiencial. Instante que tuvo su antesala en el caos como símbolo del inicio de todo lo existente para la mayor parte de las culturas; el caos como primer eslabón de la infinita cadena de la historia humana.

Lo anterior, enmarcado en estas dos palabras, direcciona el principio de la creación poética si entendemos que la poesía representa para su hacedor el universo entero. Este lugar es donde sus pretensiones son puestas sobre la mesa para permitirse un espacio dentro del clima mundano, y por supuesto, la relación con los demás hombres como uno de los fundamentos de la existencia, dado que “El caos son los otros dentro de mí; no yo, encapsulado en mí mismo. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 104). Si para Luque el caos se da a partir de la confluencia de los demás seres que habitan en su interior, es porque la afectación en sus relaciones con la sociedad lo lleva a considerar al otro como parte fundamental en la construcción de su mundo. De este modo se puede comprender que la poética de Luque Muñoz vincula, necesariamente, la poética del otro, los afectos determinantes del yo y el otro.

Ahora, el caso decisivo para la poética de Luque Muñoz es la posibilidad de construir un diálogo con la vida misma, ésta es la que brinda la posibilidad de estar en medio de la multitud para de esta manera reencontrarse en la escritura invocando las fuerzas externas que le dieron vida. En este sentido, poeta significa dignificar la presencia del otro rescatado de la indiferencia insensible a la que ha sido sometido según las circunstancias. Se aprecia ahora la forma de advertir el poeta este riesgo:

Quien escribe lejos del respiro de la vida corre el riesgo de ahogarse en un océano de tinta y quien intenta recoger la vida sin un lenguaje, quedará reducido a letra muerta, asfixiado por exceso o ausencia de oxígeno. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 117).

Cabe anotar que la estructura dialógica surge como resultado primero del encuentro esencial del poeta consigo mismo, esto si recordamos aquel verso que afirma: “Cada hombre es un monólogo” (Luque, 2002, p. 78). Tal sentencia indica cuán necesario es para el encuentro con la sociedad (diálogo) que primero se dé el encuentro con el yo (monólogo) como una carta abierta sin remitente ni destinatario preciso. De tal modo, para Luque la escritura es fundamentalmente experiencial; un abrazo continuo entre vida y muerte. El escribir necesariamente recoge el trasegar del hombre por el mundo, sus diálogos, sus silencios, no en vano somete la germinación del lenguaje a partir de esta relación. Lo anterior a razón de considerar que toda palabra carente de la esencia inyectada por ese respiro de la vida, como lo llama el autor, tiende, necesariamente, a perecer como letra que jamás alcanzó a glorificarse en el lenguaje.

Para regresar con la noción de caos, ese momento previo sostiene el tiempo a la espera del primer hálito proveniente de las entrañas del poeta. Ahora, las cosas requieren existencia en el lenguaje, es allí donde la palabra emerge con la fuerza suficiente para dar orden nombrándolas, otorgándole significado, nutriéndolas de existencia y sentido. Ahora es abordado el poema «ESCRITURA» del poemario *Libro de los caminos* (1991) para contextualizar el tópico en mención:

————— ●●●
 En la jungla que arde
 arranqué una guadua,
 la bañé con lluvia,
 la aromé con sangre de azahar,
 la pulí con el filo de una estrella
 y en el polvo he grabado
 tu nombre, poesía. (p. 72)

————— ●●●

La atmósfera animal siempre ha representado para el hombre un lugar hostil e indescifrable, en este contexto Luque instala al lector al inicio del poema: la jungla, con todos sus rumores y acechanzas. Lo interesante de la referencia consiste en que ésta arde en fuego, hecho que complejiza su permanencia y las posibilidades de alcanzar la gloria. Claro, aquí el poeta es Dios, y por ello asume el riesgo de adentrarse y con potestad toma “una guadua” de ese mar de fuego para apaciguar su ardor con la lluvia. Esta acción puede ser interpretada como el dominio que ejerce el poeta-Dios sobre los elementos de la tierra, en este caso agua y fuego. El poeta es un demiurgo. Dominio que acentúa su poder sobre la tierra, control por alimentar el campo de vida gracias a una mano anhelante de sosiego. Se cuenta entonces con dos acciones enmarcadas en el riesgo, símbolo de la creación poética en tanto avizorar “la jungla que arde” y adentrarse en ella caracteriza el incursionar en el mundo acechante donde el fuego, al menos en este caso, no cumple una labor purificadora sino, de destrucción.

“La bañé con lluvia”, se lee, y esta labor llega cargada de una devoción casi maternal si se recuerda el baño que dan las madres a sus recién nacidos donde ese nuevo contacto con el agua los devuelve sensorialmente al útero, primera morada que ahora se forma en las palmas de la progenitora. El sentido de la lluvia para el poema se podría entender como bautismal si a ello le es agregado la necesidad del agua para todo ser vivo en su proceso de formación para la vida. A partir del baño inaugural, el poeta, apropiándose una vez más de la naturaleza, la nutre con la fragancia primordial que dan las flores, ese rocío proveniente de la delicadeza de un pétalo de azahar. Como un rito sagrado, el poeta asume el néctar de la flor como la sangre que los sacrificados sirven para honrar al ser superior dotándolo de vida y trascendencia. La escritura deviene como hecho sagrado para Luque, ese acto de iniciación lo emparenta con la sangre de la naturaleza la cual porta su propia estructura genética dado que en ella habitan todas sus pasiones.

Henry Luque Muñoz sostiene la necesidad por entablar entre ser y lenguaje una relación indisoluble. Tal relación servirá al poeta para iniciarse en los caminos de la escritura a sabiendas que todo acto originario demarca la necesidad de hallar su propia esencia:

Me urgía buscar una identidad móvil. Algún lenguaje de partida. Como la realidad palpable existe, el diálogo entre palabra y vida me propuso este armisticio: el lenguaje constituye una manera de forzar a la caótica realidad a transformarse, escamoteando las endurecidas representaciones mentales y sus máquinas de justificación, las instituciones (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 111).

El poeta se reconoce en una realidad ya determinada, no obstante, encuentra en el lenguaje una entidad capaz de alterar el orden establecido y propicia, a partir de esa presencia, la necesaria unión entre “palabra” y “vida”. El lenguaje, entonces, se da como la atmósfera donde se fecundan estas dos entidades y, a su vez, permiten la transformación de la realidad caótica a una realidad donde tengan asidero cada uno de los ideales primordiales en aras de diluir los parámetros establecidos por las instituciones, como bien lo refiere Luque en el apartado ya citado.

A partir de este panorama, y siguiendo el ideario entre palabra, vida y lenguaje propuesto por Luque Muñoz, es pertinente volver a las tres últimas líneas del poema «ESCRITURA». En su acto de creación el poeta anuncia la acción ejecutada con la guadua: “la pulí con el filo de una estrella”, su potestad en cielo y tierra lo llevan al dominio sideral, toma la estrella como una herramienta para dar forma al gusto de su operante, pule acuciosamente el objeto en búsqueda de la forma en que se reconocerá a él mismo como hacedor. La leve brizna cósmica como resultado del pulimento de la guadua cubre la superficie de su fina composición, allí, en el supuesto residuo, es donde el poeta encuentra

el lugar para hacer su inscripción: “y en el polvo he grabado/ tu nombre, poesía”. La elección del material podría parecer precaria al solo ver en el polvo su condición de liviandad, sin embargo, esa misma suerte es la que hace de ella un símbolo de depuración, de tomar algo que para la mayoría es desecho e imposible de propiciar la vida.

Henry Luque Muñoz comprende la creación poética como un acto en el cual intervienen diferentes fuerzas antagónicas; vida y muerte son la consecuencia del panorama en el que cada trazo poético disputa un lugar en el mundo. Dicha disputa se da en el campo de la autodestrucción como bien lo refiere al expresar que “En la adolescencia, comprendí sin entenderlo que escribir era un proceso de autodestrucción [...]” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 107).

La fábula en el mundo poético

La fábula y la recepción estética del lector, esclarecen la importancia que tiene el hecho de la interpretación de un texto cuyos significados no siempre están explícitos en la superficie.

GABRIEL ARTURO CASTRO

Hasta el momento se ha esbozado la idea del poema como escenario comunicativo capaz de suscitar en el lector la experiencia dialogante atendiendo a los planteamientos de Henry Luque Muñoz, ya sea en sus poemas o en textos ensayísticos, y a otros autores que a buen recaudo han iluminado con sus palabras el camino hasta ahora trazado. El lugar está ahora en profundizar en la relación lector-obra precisando cuán necesaria llega a ser para el campo de la creación de sentidos. Para lo anterior, es

importante recordar algunos ejemplos de «Artes poéticas» citadas líneas atrás con el propósito de comprender parte de la propuesta poética de los autores mencionados, cartas abiertas en las cuales se consigna la declaración del escritor ante el arrojo de proponer una posibilidad de cómo allegar la creación de la palabra literaria. El caso en particular lleva a considerar el papel del destinatario de dicha misiva, qué labor cumple éste cuando sobre sus manos llega el recado luchando contra el tiempo y el olvido.

Así las cosas se tiene a un lector que no solo debe enjuiciar la obra a leer, sino su propia labor como intérprete y bajo qué consideraciones toma la obra y en ésta logra vislumbrar, a partir de un hecho cooperativo, los sentidos sugeridos por el autor. Éste, sin duda, es un tema tan complejo como antiguo, ya en la Grecia clásica el problema de la interpretación (hermenéutica) se vislumbra desde la mitología –el caso del Oráculo de Delfos o de Hermes– hasta el campo de la reflexión filosófica, así mismo el mundo medieval donde la lectura (exégesis) de las sagradas escrituras solo estaba permitido a algunos integrantes de la iglesia.

Como el tema propuesto no pretende hacer una historia de la interpretación literaria, sino caracterizar algunos rasgos que se consideran determinantes para el fin interpretativo, se delimita el estudio a partir del poema de Luque Muñoz «Parábola» del libro *Lo que puede la mirada* (1977) entre otros poemas pertinentes al tema. A su vez, se apoya el estudio con Aristóteles quien en su *Poética* (1946) propone el principio de “Trama o argumento” como eje direccional en la constitución de la “tragedia”¹⁰. De igual forma, el ensayo «La posibilidad de la fábula»¹¹ o

¹⁰ Las otras cinco partes que propone como constitutivas de la *tragedia* son: “2. los caracteres éticos; 3. el recitado o dicción; 4. las ideas; 5. el espectáculo; 6. el canto” (Aristóteles, 1946, p. 9).

¹¹ Según su etimología, fábula tiene su origen en el latín *fabulare*, referente a la acción misma de hablar, dialogar.

la lectura de libros fáciles o difíciles» del libro *Ceniza inconclusa* (2012) de Gabriel Arturo Castro, proporciona una mirada contemporánea, a propósito de los referidos conceptos.

Así las cosas, Aristóteles (1946) considera que toda tragedia debe estar compuesta principalmente por: “1. El argumento o trama¹²” (p. 9), punto que se refiere a cómo el autor consolida las acciones que van a dar vida a la obra, en el caso particular de Aristóteles vendría siendo la tragedia. De acuerdo a esto, le corresponde al autor generar una atmósfera indicada para que lo narrado entable una relación de sentido con el lector, o como se indica en el capítulo 17:

Hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad, como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente y no se le escaparán las contradicciones ocultas. (p. 26).

El escritor, entonces, pone frente al lector un mundo posible. El caso ahora es la reacción de ese lector, cómo se pone en situación con el lenguaje que se le propone. Líneas atrás se comenta el poema titulado «Parábola» del libro *Lo que puede la mirada* (1977) para dilucidar algunos rasgos que caracterizan el hecho interpretativo:

¹² En la versión al castellano de la *Poética*, realizada por Eilhard Schlesinger, y publicada por la editorial Biblioteca Emecé en el año 1947, se traduce el primer punto que constituye a la “Tragedia” con el concepto de “fábula”, traducción que entra en contradicción con el mismo origen de la palabra como bien se aclaró en la nota anterior. No se quiere indicar una equívoca traducción hecha por E. Schlesinger, en tanto “Fábula” como “argumento o trama” constituyen dos momentos determinantes para la creación de la obra literaria, la cuestión aquí radica en que el concepto como tal no es propio en Aristóteles ni mucho menos en el idioma griego clásico. Así las cosas, decidimos apoyarnos en la versión al castellano de la *Poética* (1946) hecha por Juan David García Bacca, cuya traducción guarda un poco más de fidelidad con el sentido propuesto por Aristóteles para este punto en particular. Cabe anotar, y esto siguiendo las palabras de Jorge Eduardo Rivera, a propósito de su traducción de *Ser y tiempo* (1953) “[...] la traducción misma es, ya en sí, una interpretación”. (Rivera, 2014, p 18).

————— ●●●

Muy tarde comprendí
 que todo cuanto existe proviene de los sueños,
 que quien vive de espaldas a la fábula
 pasará las noches en desvelo.
 Con letras de sangre debí escribir en cuadernos implacables:
 hazte invisible y nunca morirás. (p. 45).

————— ●●●

El poema sugiere un panorama onírico puesto que de él proviene la realidad del mundo para el hombre; si el “sueño” es el origen de todo lo existente podría afirmarse que el soñar permite un encuentro entre hombre y mundo. En este sentido, el hombre mismo es el resultado del sueño, no solo él al soñar hace posible la realidad que anhela, también es la consecución del otro quien lo soñó y así le hizo ser un habitante más. Instalados en esta atmósfera, la idea que sigue en el poema es de una enorme carga simbólica al proponer el concepto de “fábula”, ahora como principio del sosiego pretendido por el hombre. Volviendo al epígrafe con el cual se abre este apartado, la idea fundamental es hacer de la fábula el escenario donde el intérprete pone en juego no solo su capacidad de comprender la obra de arte, sino saberse qué tan sensible puede llegar a ser en dicha interpretación.

Antes de continuar con la interpretación del poema, vale la pena hacer una pausa para relacionar puentes de sentido entre los autores ya citados. Gabriel Arturo Castro afirma:

La fábula se desprende cabalmente del ejercicio de la lectura, o sea, de una comprensión abstracta de las imágenes, símbolos o figuras presentes en el texto. Así la posibilidad de la fábula conlleva al nivel

del simbolismo personal, una visión, reconstrucción, reelaboración, recreación e interpretación individual del receptor o lector de la obra. (Castro, 2012, p. 82).

De tal modo, si en Aristóteles tienen lugar los conceptos de “argumento o trama” –propios del escritor– Gabriel A. Castro advierte de la potencialidad de la fábula en tanto proveniente del intérprete, o en sus propias palabras: “Formalmente la trama corresponde al autor o emisor del texto, y la fábula al lector o receptor del mismo” (p. 82). Es clave la distinción que realiza Castro en la medida que toma en cuenta el origen etimológico de la palabra para con ello indicar su valor semántico y la fuerza nominal que la constituye.

Dadas estas consideraciones, es pertinente volver al poema inicial. El poema toma tonos de advertencia al proponernos el “desvelo” como resultado de evadir la fábula puesto que en ella habitan las fantasías humanas. Tales fantasías sobrevienen en el lenguaje, allí se erigen para comportar el diálogo del hombre, las palabras que lo hacen ser partícipe y hacedor de su destino: “con palabras que pulen el porfiado destino” (Luque, 1991, p. 54). Palabras o letras de sangre, las dos reúnen la fuerza integradora del lenguaje, una evocación a lo más íntimo del ser, un acercamiento al pensamiento y la palabra que lo habita, una forma sensible de hacer más próximo el mundo y su compleja constitución. Sí, el poema invita a abandonar la corporeidad, pero aún así persistir en la presencia, en Luque la materia es temporal, una clara aceptación de la muerte, pero a la vez una invitación a encontrar refugio en el lenguaje –aquella entidad inmaterial– que hace a los hombres eternos gracias a una de sus potestades: la palabra.

La poesía en la línea de fuego

Es misión de la poesía y del arte, en general, mostrar y codificar las formas secretas de la oscuridad y arrancar máscaras puesto que su ser legítimo deriva de una sinceridad eficaz.

HENRY LUQUE MUÑOZ

Varias crisis ha sufrido el arte literario en su devenir histórico, desde la expulsión de los poetas hecha por Platón en *La república* (1988)¹³, pasando por la crisis del Medioevo donde el arte debía exaltar de manera genuina los preceptos de la iglesia católica, hasta los llamados tiempos modernos con el surgimiento de las vanguardias y lo categorial de sus manifiestos. Tal panorama, mostrado a grandes rasgos, caracteriza algunos de los episodios más sobresalientes de lo que hasta el momento se conoce de la literatura. Una de esas crisis surgió a partir del cientifismo que exigía a todo tipo de conocimiento legitimar, a partir de leyes comprobables, su carácter de veracidad, de esta forma el arte se permitió el salto al conocido “Arte por el arte” como reacción que justificara su ser a partir de lo que él mismo se permitía comunicar. Caso distinto al del Formalismo Ruso, quienes sí acogieron la fórmula cientifista intentando hacer de la obra artística un campo al cual se le puede incursionar a partir de leyes inexorables ya preestablecidas, es decir, el fenómeno artístico (especialmente el literario) es sometido a una serie

¹³ Es en el Libro *La república* donde el filósofo sostiene el por qué se debe prescindir de los poetas para la fundación del Estado, allí delimita qué tipo de poesía es la causal del extravío del hombre siendo la poesía trágica su más alta preocupación en este aspecto. Esto se da por su tendencia a la imitación, en tanto “todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son” (Platón, 1988, p. 257).

de leyes que justifican su valor como obra de arte. El caso de la literatura surgiría el concepto de “literariedad” para calificar lo que es o no arte literario.

Esta serie de acontecimientos artísticos se impregnaron de manera inevitable de los asuntos políticos y sociales de su tiempo, allí surgió la tendencia de vincular el arte con los acontecimientos históricos propios de la época, tema ampliamente discutido sobre todo en tiempos de posguerra. En esta margen, hacer o no de la poesía una pantalla donde se reflejen los males y virtudes de la sociedad es el conjuro al que ha estado sometida la creación poética cuando se le exige definir su posición ideológica, vincularse de una u otra forma con lo que se presume es la realidad.

Considerada así la realidad, se aprecia en su uso un hecho que la predetermina para ajustarla a las necesidades propias de un grupo en específico. Éste hecho, propio de gobiernos totalitarios, determinó las márgenes por las que debería transitar el arte; un arte vinculado necesariamente con las consideraciones políticas vividas en el tiempo en que surgió. El dramaturgo alemán Bertolt Brecht en *La política en el teatro* (1972) acentúa el valor y función de lo que él ha denominado como “teatro épico”¹⁴. El principio que Brecht propone es el de “distanciamiento”, el cual se comprende como una toma de conciencia por parte del espectador ante la acción representada. Dicha representación es una exhortación por parte de los actores hacia el público con el propósito de lograr un estado de extrañeza ante lo visto.

¹⁴ Esta idea la desarrolla específicamente en el apartado titulado «Teatro épico, distanciamiento» donde Brecht comprende la función del teatro no como un espacio para retratar al estilo Naturalista las conductas de los hombres, por el contrario, él piensa que la escenificación debe generar un “distanciamiento” entre el auditorio y la acción representada. Tal hecho permite una toma de conciencia por parte del público, por cuanto el actor no representa “naturalezas inmodificables”; por el contrario, el actor épico percibe tal naturaleza como la más propensa en atacar dada su lejanía con la posibilidad de generar lo que él llama “actitud crítica” ante lo representado.

Es de esta manera como surgieron denominaciones tales como “literatura comprometida”, “literatura de posguerra”, “literatura didáctica” o “literatura dirigida”. Tales acepciones son la radiografía conceptual del modo de ver y comprender lo literario escrito en la línea de fuego, cuyas circunstancias históricas lo llevaron a verse inmiscuido en temas de difusión a la ideología imperante o, de marginalidad al oponerse dar espacio en el arte a la apología ideológica de ese poder. A propósito de los conceptos referidos, Víctor Manuel de Aguiar E Silva en *Teoría de la literatura* (1972) define en los siguientes términos:

Es necesario hacer una distinción nítida entre *literatura comprometida* o, para usar un vocablo francés muy de moda, *literatura engagée* y *literatura planificada* o *dirigida*. En la *literatura comprometida*, la defensa de determinados valores políticos y sociales nace de una decisión libre del escritor; en la *literatura planificada*, los valores que deben ser defendidos y exaltados y los objetivos que han de alcanzarse son impuestos coactivamente por un poder ajeno al escritor, casi siempre un poder político, con el consiguiente cercenamiento, o incluso aniquilación, de la libertad del artista. (p. 87).

De acuerdo con la definición de Aguiar E. Silva, en cuanto a la “literatura comprometida”, se toma como ruta conceptual en aras de delimitar el uso de cada una de las nociones antes apuntadas. Al inicio se planteó que ésta literatura se da en tiempos de posguerra, tal aseveración es válida para otros contextos como lo son el de Rusia o Alemania por citar solo dos casos. Ahora, para el caso de Colombia en particular, hablar de una literatura de esta índole es de por sí complejo si se atiende al siguiente interrogante: ¿cómo lograr delimitar un tiempo y un espacio para caracterizar un posible arte de posguerra si se sigue escribiendo en la línea de fuego? Es complejo en el contexto colombiano trazar una

idea limítrofe para identificar escritores de posguerra así surjan designaciones como las ya citadas en el «Capítulo 1. Henry Luque Muñoz en la tradición poética colombiana»¹⁵. Sin embargo, en aras de esclarecer la ruta de estudio, se parte del año 1948 –ya propuesto por otros autores– donde se presentó el “bogotazo” surgido por el asesinato del político liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril como punto de partida del periodo de violencia que sigue estando vigente y permea los temas de la literatura colombiana.

Así las cosas, en la entrevista «La tinta como sabiduría de la ceniza» realizada por Luz Elena Batanelo, publicada en la revista *Luna de locos* (2004) se le plantea a Henry Luque la siguiente pregunta: “¿Cuál es la misión de la poesía en los tiempos actuales?”. El poeta responde:

Cada época genera nuevos misterios que son la materia prima del poeta. Lo suyo radica en organizar los enigmas de su tiempo y en ofrecer su propia versión de las verdades más privadas de la sociedad y las verdades de aquellos a quienes jamás se les concede la palabra (p. 50).

Los “misterios” se entienden como los temas o situaciones surgidas en el tiempo, los cuales propician en el poeta un contexto para la creación, constatando la necesaria e indiscutible relación entre hombre e historia. Si la misión del poeta reside en posibilitar un orden a la maraña de hechos que lo circundan, tal proceder se da de manera deliberada en el que es asumida la responsabilidad, ahora triádica, entre hombre-historia-arte. No es todo. Luque le atribuye un compromiso

¹⁵ Isaías Peña Gutiérrez y James Alstrum llaman «Generación del bloqueo y del estado de sitio» y «Generación del frente nacional», respectivamente, a los autores nacidos a partir de 1942 que a su vez publicaron sus primeros libros a partir de la década de 1970. Este referente es importante porque los poetas de las últimas generaciones (los nacidos a finales de 1930 e inicios de 1940) nacieron en medio de fuego cruzado y aún sus obras siguen siendo leídas bajo este panorama.

(misión) mayor al poeta si se atiende al concepto de “verdad”. Verdad constituye develamiento, atreverse a despojar el manto con el cual está velada la realidad desde su propio juicio; verdad en estos términos se traduce en no ser partícipe del ocultamiento en tanto poseedor de la palabra y heraldo de aquellas voces vedadas.

En este orden se contempla un arte en el cual confluyen los temas del tiempo en que se dio, un arte que indiscutiblemente no es ajeno a la realidad común de la cual surge. Así, sale al encuentro un tiempo que de manera ineludible predetermina la conciencia del artista, en tanto la obra se impregna de ese ambiente social estimado a partir del tipo de relación entablada entre poeta y sociedad. Es pertinente volver una vez más sobre el «Arte poética» de Luque con una idea que se emparenta con lo hasta aquí dicho:

Saber que la escritura poética plasmaba un diálogo con el inconsciente y, por tanto, con fuerzas latentes del mundo; sospechar que la realidad estaba ahí, agazapada bajo la mediación del ardor imaginativo, me descubrió nuevos horizontes. Entonces –pensaba–: la función de la poesía es mostrar la cara oculta del mundo, sugerir la porción de misterio que contribuye a hacer lúcida la realidad. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 109).

Luque presiente la poesía como un diálogo ahora con el inconsciente como depositario inacabado de la experiencia con el mundo. Aunque se le quiera esquivar, la realidad persiste en su carácter de inmanencia para el hombre; la realidad, siguiendo la idea del poeta, diluye su sombra en la sombra de la imaginación y juntas caminan bajo la potestad del mismo cuerpo, a saber, la del poeta quien sospecha de todo lo dado al advertir los velos que cubren los hechos y las voces que de afuera le llegan. Al inicio se advirtió sobre la “poesía comprometida

–compromiso social– y la clara filiación del poeta con asuntos políticos. El caso ahora remite a la acción de un poeta que de manera categórica asume, entre otros aspectos, la poesía como un acontecimiento cuya función es “mostrar la cara oculta del mundo.”

Este panorama lleva a Jean Paul Sartre y su libro *Qué es la literatura* (1950) donde se plantean hechos propios del arte y su compromiso con la sociedad. “Es que eso de escribir compromete” (p. 10) dice Sartre dándonos a entender el compromiso en sí que envuelve el acto de crear. Ahora bien, la creación en estos términos no es evasión dado su carácter contenedor de situaciones propias de la condición humana; la única condición que avizoramos en el escritor es la misma fuerza situacional –podría llamarse pasional o existencial– emergida de su contacto con el mundo. Siguiendo con Sartre, a razón que “El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también.” (p. 10). A partir de este breve esbozo, el poema titulado «Al conquistador Gonzalo Ximénez de Quesada» del libro *Polen de lejanía* (2002), es uno de los más vehementes en su tono al tomar un personaje histórico y poner en discusión lo que hasta ahora se sabía de él:

————— ●●●

Antes de rodear la cadera triunfante de Isabel
 tu padre debió pagar
 el anticipo de diez mil maravedíes,
 para que vinieras al mundo,
 para que pisaras tierra firme.
 Tu acierto fue habernos intuido
 y fracasar como abogado.
 Sin embargo, olvidaste
 pedirle a tu abuelo, el tintorero,
 la fórmula para teñir el Nuevo Reino de Granada

de otro color y no de sangre.
 Nos trajiste como ofrenda
 armas de fuego, feroces perros
 adiestrados para olfatear el oro y el indio.
 Estás en el cielo por haber pacificado,
 pero no te dejan dormir las almas
 que sucumbieron bajo tu espada.

En el corazón de Bogotá te hemos levantado
 el monumento
 –que estorba el tránsito– y una avenida
 donde el aguacero orina con inundaciones. (p. 25)

—————•••

El lenguaje –por vía de la poesía– permite apreciar la visión que Luque tiene sobre Ximenez de Quesada. La palabra ausculta –desde la otra orilla– esa “verdad privada” de la que *él* hablaba líneas atrás, desviándose del rumbo cotidiano de la historia oficial en la cual se enaltecen los llamados próceres de la patria olvidando menoscabar los asuntos ocultos bajo el velo de la desidia. Al dirigir la atención en un texto de historia encontraríamos un sin número de alusiones que acompañarían a dicho personaje, palabras que en el poema entrarían en claro conflicto dado su carácter crítico. “Hay realidades que solo se entienden por la poesía y no, en general, por frías explicaciones sociológicas o históricas” (Luque en *Luna de locos*, 2004, p. 50), tal parece que Luque confía más en el lenguaje poético (y por consiguiente en los poetas) que en los libros de corte científico atribuyéndole a la poesía su genuina porción de realidad. Si los libros son depositarios de la memoria de los pueblos, los poetas son heraldos y como los primeros hombres se atreven a dominar la palabra como al fuego, quemarse, hacerse ceniza para de ella restituir el valor de verdad ausente en el discurso de la historia oficial.

Si bajo la espada conquistadora de Ximenez de Quesada el Nuevo Reino de Granada gozó de esplendor para el mundo europeo, Luque contrapone la idea y nos dibuja un panorama desolador, un poco más próximo a los padecimientos de esos genuinos habitantes de las tierras conquistadas. Ahora, tal panorama es poetizado con perspicacia al presentarnos un conquistador con orígenes de discutible nobleza, esto si recordamos a su progenitor pagar el derecho de existir y su fracaso como abogado traza una línea profunda en la condición humana de este personaje histórico.

Vale la pena revisar la alusión hecha al abuelo cuando se le llama “tintorero”, labor carente de prestigio en la España del siglo XVI que aún vivía bajo la sombra del pensamiento Medieval Cristiano. Luque reclama al conquistador el no haber pedido a su abuelo –el tintorero– una fórmula que permitiera dar un color menos violento a la tierra conquistada que la proporcionada por el rojo sangre, no es para menos, si se recuerda el sino funesto con el cual se designaba a las personas que ejercían la labor de teñir textiles como en el cuento de Jorge Luis Borges (1954) «*El tintorero enmascarado*», donde, a propósito del personaje Hákim de Merv, se dice: “Sabemos que un hermano de su padre lo adiestró en el oficio de tintorero: arte de impíos, de falsarios y de inconstantes que inspiró los primeros anatemas de su carrera pródiga” (p. 84). Dar color, transformar la naturaleza de un objeto y proporcionarle una apariencia distinta era considerado en el mundo Medieval como un acto de herejía, así lo sugiere Michel Pastoureau en *Una historia simbólica de la edad media occidental*¹⁶ (2006). Allí el tintorero, como el alquimista y todo sujeto que realizara labores que pusieran en duda el orden dado por el Creador, era visto con desconfianza por las leyes de la teología.

¹⁶ El capítulo que se encarga de esta cuestión es «Los tintoreros medievales. Historia social de un oficio marginado» en el cual se conserva la idea de asignarle al tintorero un oficio artesanal, distinto al de comerciante que goza de mejor estatus.

Para retomar el poema, el hecho visto desde el contexto propuesto lleva el designio impuesto al oficio de teñir, ahora con la sangre de los seres originarios de la tierra a quienes se les usurpó, junto al territorio, el cuerpo para con él bañar de ese rojo sangre la historia. Así las cosas, y siguiendo a Michel Pastoureau, se puede plantear la idea de un Conquistador no tintorero sino curtidor, otro oficio herético por trabajar con cadáveres, salvo que este último lo hacía con animales, Ximenez de Quesada lo practicó con seres humanos de acuerdo con la voz poética. El final del poema es un viaje en el tiempo hasta la Bogotá contemporánea, aquella que sirve de hábitat, ahora sobre la avenida, a la estatua del conquistador. Un reconocimiento social, si se le quiere ver así, no obstante, la intemperie ya le ha pasado cuenta de cobro mientras otros tantos, en el transcurrir de la historia “aguardan con impaciencia/ la erección de su propio monumento” (Luque, 1991, p. 108), quizá para obstaculizar, como Ximenez de Quesada, el tránsito y recordar en ese tropiezo, casi de manera obligada, la historia precedente.

En concordancia con lo hasta ahora expuesto, Henry Luque Muñoz practica un arte comprometido con la dignidad humana (familiaridad con el Surrealismo), un arte resultado de su contacto con el mundo, contacto no solo fáctico sino espiritual. Así, aunada a la experiencia creativa, a la poesía la acompaña su poder de sensibilizar en tanto “Escribir entraña un acto de entrega que supone el ejercicio de una apasionada humildad” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 118). La crítica asumida desde los tiempos de la conquista sirve como preámbulo para adentrar al lector en tiempos actuales; la poesía de Luque es de ida y vuelta, ella gobierna, por medio del lenguaje la intrínseca relación del tiempo y la memoria; una memoria que transita a su antojo por pasillos olvidados o evadidos por el hombre, todo con el propósito (misión) de ahuyentar lo que para él significa la injusticia. A propósito, en la idea planteada en su «Arte poética» sostiene: “La felicidad contemporánea,

armada a fuerza de artefactos tecnológicos y repartida selectivamente, constituye una rotunda forma de injusticia. Configura una incursión en la barbarie. La embriaguez neoliberal es el nuevo totalitarismo” (p. 105).

La preocupación manifiesta por Luque alude a los mecanismos generadores de felicidad y deseo para la actual sociedad de masas y cuyo problema se sustenta, precisamente, en que a la llamada “felicidad” solo tiene acceso una porción de la sociedad. ¿Qué pasa con la parte restante? En ese gran porcentaje, como lo afirma Jesús Martín Barbero (2002) “[...] el deseo de las masas es amordazado, explotado y vuelto contra ellas” (p. 75)¹⁷, un embrujo despiadado por parte de los grandes centros de poder. De esta manera, en Luque Muñoz, éste hecho permea su poesía dándole cuerpo y movimiento, acá la palabra no olvida su carácter de símbolo y como tal preserva el equilibrio del lenguaje poético.

El poema «TV.» del libro *Sol cuello cortado* (1973) el cual reúne algunos de los motivos ya referenciados:

————— ●●●

La televisión es una tumba de imágenes
Jamás patrocina una misión de amor sobre la Tierra
Ojos y sueño flotan bajo laberintos sin memoria
Lenguas de fuego ataúdes de gestos
Brotan de la caja necia
Seguros de muerte sándwiches constelaciones de siluetas

¹⁷ En un breve apartado del libro *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación y la cultura* (2002) titulado «La cuestión del deseo», Jesús Martín Barbero plantea, basándose en el psicoanálisis freudiano, cómo el deseo juega, particularmente, en contra de la cultura massmedia posibilitándole al poder imperante dominar esos impulsos para transformarlos en contra del dominado. Así, el sujeto que estudia Barbero, es un sujeto constructor de su propio avasallamiento el que a su vez se le da a entender como la única propuesta válida de vida.

Amortajados en agua de relámpagos
 Millones de pestañas rotas cerebros con pollo
 Frente a la pantalla
 De un momento a otro artificiales vientos
 Cruzan la lente del camarógrafo
 Y la epilepsia del animador su ronquido de serpiente inmóvil
 Atención el auditorio se desangra (p. 50)

—————•••

El ritmo propuesto por el poema es acelerado ante la falta de signos de puntuación o espacios en blanco que den pausas en la lectura. Desde el punto de vista estructural la generación de frases con éste ritmo caótico da a entender el contenido propuesto: cada enunciado funciona como la metáfora del mundo actual. “Millones de pestañas rotas cerebros con pollo”, leemos en un verso, portavoz del poeta de aguda mirada. La televisión como uno de los medios más eficaces de persuasión al contrario de permitir el vigor de las imágenes, toma la apariencia de “tumba”, la que puede terminar como fosa común si se atiende a la globalidad del poema. También se advierte la carencia de memoria, por cuanto el veloz flujo de imágenes arrojadas por la “caja necia” no le permite a quien observa asimilar la información, característica de la sociedad actual.

Jesús Martín Barbero (2002) declara abiertamente los peligros de la TV como generador de falsos espectáculos que promueven la separación del espectador ante su realidad y lo encapsula en la “realidad” virtual de la pantalla. Así lo sostiene: “[...] las imágenes aspiran al que las miran. [...] Creemos jugar con ella, pero es la TV la que juega con nosotros (p. 101–102). El poema concluye con un enunciado lapidario: “Atención el auditorio se desangra”. Líneas más arriba se hizo alusión al poeta como heraldo, en este último verso así lo parece, él al no distraerse del mundo da el anuncio con la contundencia propia de quien a su vez se ve bañado con la sangre del auditorio.

Luque Muñoz propone en su poesía un mundo de actos encaminado a entablar las relaciones con todo lo que sus sentidos le posibilitan. Los actos son medios de adentrarse en la realidad, esa realidad construida por las relaciones: dialéctica del mundo y sus habitantes. Ahora bien, esa dialéctica es un asunto político y como tal debe ser sometido a una profunda lectura por parte del poeta, lo anterior lleva al poema «Por la poesía» donde se lee: “Los políticos desprecian la poesía/ porque está fuera de la inocencia” (Luque, 1977, p. 87). Es claro que el poeta no es un historiador¹⁸, en la literatura no reposa la verdad univoca de los hechos que se narran, si existen semejanzas es por la relación propia de emerger de un mundo común a todos. No es menester del poeta encargarse de asuntos ajenos a su propia pasión, cada verso es una posibilidad, una esperanza que se traza sobre el papel para buscar hacer parte de la historia y a su vez contener la historia de los hombres, en este caso, hallar dentro de lo poético la historia singular de cada habitante del mundo.

A esta altura los conceptos de función, oficio, deber, entre otros, demarcan el para qué de la literatura. Como lo plantea Víctor Manuel de Aguiar E Silva (1972), y su referencia acerca del concepto de “catarsis” y el sentido dado por Aristóteles en la *Poética*, se vislumbra un poco más a fondo la idea que se ha trabajado.

Viene de Aristóteles el problema de la *catarsis* como finalidad de la literatura. En la *Poética* afirma explícitamente el Estagirita que la función propia de la literatura es el placer (*hedoné*); no un placer grosero

¹⁸ El problema de la historia y su relación con la literatura también la aborda Milan Kundera en su libro *El arte de la novela* (1987) quien en el aparatado titulado «Diálogo sobre el arte de la novela» afirma: “Si el escritor considera una situación histórica como una posibilidad inédita y reveladora del mundo humano, querrá describirla tal cual es. El caso es que la fidelidad a la realidad histórica es algo secundario en relación al valor de la novela. El novelista no es ni un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia.” (p. 55).

y corruptor sino puro y elevado. Este placer ofrecido por la poesía no debe, pues, ser considerado como simple manifestación lúdica, sino más bien entendido en una perspectiva ética, como se deduce de la famosa definición aristotélica de la tragedia” (p. 72).

Si la literatura busca el aspecto hedonista de la vida, este se da a partir de unas condiciones propias para que su efecto en realidad alcance el propósito buscado, un placer surgido del sentido más puro y distante de la experiencia vulgar. Aristóteles (1946) define así a la tragedia: “Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte.” (p. 8). Así, la catarsis se asume como la expurgación de las pasiones, según el pensamiento aristotélico, es decir, un saneamiento que realiza el sujeto hacia esos impulsos irracionales no con el propósito de acabarlos, pero sí, como lo apunta Aguiar E Silva (1972), para “[lograr] su clarificación racional, su purificación de los elementos excesivos y viciosos” (p. 73).

De tal suerte, el ámbito poético es consecuencia de la trama histórica de la que proviene; trama dada al poeta como preámbulo a su palabra, la cual toma matices propios a la visión de su hacedor quien de manera evidente asume un pacto político entendido como el resultado de su contacto con la sociedad, de su existir socialmente. La poesía es diálogo con el tiempo y como en él están los hombres con todo y sus vivencias, es casi imposible no relacionársele con la vida misma, pues en la poesía sobreviven los hombres que enjuiciaron su tiempo, pasado y presente de la realización humana. Por último, en las siguientes palabras de Henry Luque Muñoz se sintetiza el ideario de lo que hasta el momento se ha expuesto: “Es deber del poeta no pactar con nada, salvo con la independencia” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 54).



CAPÍTULO III.

POESÍA Y EROTISMO





Eros y poesía: la escritura como acto erótico

¿Qué relaciones percibiría entre la literatura y el inevitable amor? El amor es una escuela del conocimiento; la poesía: el amor a las tensiones del silencio.

HENRY LUQUE MUÑOZ

Resulta peligroso definir el arte a partir de un solo concepto que acapare una supuesta valoración de lo que es o debe ser la obra artística. En los capítulos precedentes se apreció cómo el arte poético es confluencia de múltiples voces y temas que sustentan, no la totalidad del arte, sino uno de tantos elementos que lo componen. De tal forma, se asume en este capítulo un nuevo encuentro de la poesía con otro de los motivos que le dan existencia a ella y al hombre que al nombrarla la hace su hábitat: el erotismo. Es ya cotidiano asociar el *erotismo* en el arte con temas referentes a la sexualidad¹⁹, así, pintura, fotografía, cine y teatro desde la parte visual, pasando por la música y la literatura son eróticos si en ellos media la presencia sexual. Es de interés en este caso hacer la distinción del campo erótico como un componente más del impulso

¹⁹ De manera poética Octavio Paz (1994) distingue la diferencia entre sexo y amor, un verdadero diccionario poético: “[...] el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Este es uno de sus enigmas.” (p. 37)

creador²⁰ que acecha al artista, una fuerza que le sobreviene desde su interior para que con ello surja la obra de arte. En tales circunstancias, esta primera delimitación busca comprender el erotismo no como un tema o género literario, sino como un hecho que se amalgama en el arte porque es un rasgo consustancial.

De tal modo, para el estudio que se precisa a lo largo de este capítulo y sus consiguientes apartados, se determina el componente erótico como sustancia que impregna la obra poética de Henry Luque Muñoz. Lo anterior a partir de una selección de poemas que por abordar temas de amor sensual serán interpretados a la luz de lo que algunos autores han teorizado al respecto.

Así las cosas, y para seguir con el orden de trabajo planteado hasta el momento, la palabra de Luque Muñoz es tomada de manera primordial como apertura al tema en cuestión. Dice Luque en su «Arte poética»: “La intuición enamorada forja un ámbito propicio a la creación”. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 108). Para el poeta, moverse en los campos del amor es un hecho que determina una gran posibilidad de evocar el lenguaje poético, es en ese estado donde el ser alcanza mayor sensibilidad y así su palabra se hace más íntima, más sincera, menos programada. Luque da un primer acercamiento para iniciar la construcción de su ideario poético, una fórmula muy cercana al pensamiento romántico donde la reacción contra el espíritu racionalista le permitió al hombre –como uno de los actos revolucionarios más significativos– retomar a la llamada “conciencia del Yo” para, de manera autónoma, dirigir su vida.

²⁰ En el capítulo VII titulado «Fantasía y utopía» Herbert Marcuse (1969) determina el papel decisivo que tiene la fantasía para la estructura mental del hombre, esto a razón de permitir la confluencia entre “consciente” e “inconsciente” en la generación de la obra de arte. Así lo sostiene cuando afirma: “La fantasía juega una función decisiva en la estructura mental total: liga los más profundos yacimientos del inconsciente con los más altos productos del consciente (el arte), los sueños con la realidad; preserva los arquetipos del género, las eternas, aunque reprimidas, ideas de la memoria individual y colectiva, las imágenes de libertad convertidas en tabús.” (p. 137).

Así, en Luque se halla la afirmación del poeta como demiurgo en cuanto su obra emana la realización de un universo autónomo; allí las reglas surgen del lenguaje poético y ellas resguardan la soberanía del universo de su creador.

Al existir autonomía en el contexto de su poesía, se advierte cuán propicio llega a ser el amor desde sus dos posibilidades (amor, des-amor)²¹ como espacios ineludibles del existir humano. La creación poética deviene como consecuencia no solo de un encuentro fortuito o predeterminado entre dos cuerpos despojados de su vestuario, sino de dos seres que llevan en sus cuerpos la marca a fuego del lenguaje; el recuerdo en la memoria que los identifica como seres pasionales. Será Octavio Paz en su ya memorable libro *La llamada doble* (1994) quien distinga las diferencias entre sentimiento amoroso e idea de amor en los siguientes términos:

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera. (p. 33)

De tal manera, si el sentimiento amoroso es un acontecer genérico para todas las sociedades (Paz lo enfatiza a partir de la presencia en la literatura), el amor singulariza al ser amado para de ahí hallar lo más sublime de su condición humana. En lo acotado por el poeta mexicano es notorio que para el erotismo el cuerpo es solo la posibilidad de hacer

²¹ “¿Qué es el amor?” Pregunta Fredy Yezzed (2011, párr. 27) a Henry Luque Muñoz quien responde: “—El amor es una conciencia de la carencia, una escuela del sufrimiento; por eso el que busca el goce es el descontento, el insatisfecho.” En la respuesta se evidencia la necesaria presencia de estas aparentes dos fuerzas antagónicas, sin embargo, más allá de un supuesto antagonismo, logramos comprender que estas son dos fuerzas con un comportamiento aleatorio, de ida y vuelta.

palpable al ser amado, es decir, traerlo del mundo de las pretensiones al de lo real; no obstante, la realidad corpórea solo llega a ser en la medida que su alma entre en relación con el alma de quien ha proyectado la idea de amor.

Es pertinente volver con Luque Muñoz y una afirmación determinante. Dice: “La escritura traduce una forma del erotismo, pues toda creación alcanza su voluptuosidad por la vía de lo intenso, al tiempo que compromete la intimidad entera.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 116). Al ser el erotismo un elemento constitutivo de la labor creadora, Luque lo emparenta con la voluptuosidad siendo ésta el resultado de un largo proceso cuya virtud es lograr la felicidad. Como idea análoga, George Bataille en *La felicidad, el erotismo y la literatura* (2008) plantea: “La vida le propone al hombre la voluptuosidad como un bien incomparable –el momento de la voluptuosidad es resolución y deslumbramiento–; es la perfecta imagen de la felicidad.” (p. 82). Tanto Bataille como Luque Muñoz sugieren la misma idea: en la voluptuosidad está el punto culminante de la satisfacción buscada, es decir, la escritura como primer momento permite la relación erótica para de ella germinar la voluptuosidad como consolidación a lo que se ha planteado es, o debería ser, la felicidad. Es importante anotar que para Bataille lo voluptuoso es dado al hombre como una insinuación; sugerencia de ir hacia lo placentero. Así lo expresa el teórico francés:

El erotismo es una de los aspectos de la vida *interior* del hombre. No debe engañarnos el hecho de que busque incesantemente un objeto de deseo en el *exterior*. Pues si ese objeto existe como tal, es en la medida en que responde a la *interioridad* del deseo. (p. 358).

Búsqueda interior, reconocimiento por aquello que siempre tendrá la condición de misterio, la escritura en este sentido es asumida como un recurso inacabado que se sustenta en el movimiento eterno por hallar

la forma aún indefinible. La exterioridad, siguiendo la idea de Bataille, no se debe entender como un afuera ajeno al ser que lo engendra, es decir, la proyección de ese afuera, o “exterior”, debe su condición de ser precisamente al sujeto que la ha proyectado al igual que la sombra debe su existencia a la luz y al cuerpo que define su silueta. La escritura guarda en su interior una fuerza erótica, ésta es la compañía del poeta, es la luz que alimenta su sombra y le incita al volcar sobre el papel la palabra que evoca aquello a lo cual la realidad tangible no le ha permitido acceder. Este rasgo sustenta el poema «Página en blanco» de *Libro de los caminos* (1991) el cual se cita en extenso:

————— ●●●
 Tu cuerpo guía mi pluma
 sobre la página en blanco
 Tus labios abren el arca del misterio.
 Tu ausencia es la impiedad
 que me hace profanar los astros,
 que me obliga a girar precipitadamente
 el mundo
 para encontrar al menos
 un poco de tu sombra. (p. 90).

————— ●●●

Como idea general del poema surge la potestad de la mujer en cada uno de los actos ejecutados por el poeta quien ejerce una fuerza externa a su propio ser, fuerza que a su vez sobreviene del cuerpo de ella permitiendo dar los primeros trazos sobre la hoja en blanco. El estado puro de la hoja es símbolo de iniciación para la escritura, sobre ella no hay nada aún, salvo el espacio para que el poeta dé su primera impresión del mundo. Es importante señalar que tal impresión es resultado del impulso propiciado por la atmósfera erótica que, precisamente, ella ha generado. El poema va generando su propio espacio al involucrar

elementos de la creación, el arca, para el contexto fraseológico, es la metáfora de la boca cuya presencia en el verso alude a los labios: “Tus labios abren el arca del misterio”. Ahora, ¿qué misterio escapa de ellos? Podría pensarse que a ese primer impulso generado por el cuerpo se le suma la fuerza de la palabra hablada, unión entre visión y audición cuyo término podría llevar a una propuesta de lenguaje al recordar los elementos simbólicos ya expuestos: cuerpo, palabra, pluma, que, a su vez, se convierten en alegorías del lenguaje. El poeta osa escrutar el firmamento y los astros que lo contienen, tal acción se emparenta con lo profano si en ella se evidencia una mirada enjuiciadora; una mirada que pregunta el porqué de la ausencia. El poeta, entonces, una vez más se hace dueño del mundo dominando el paso del tiempo, decidiendo a su disposición la dirección correcta.

Podría pensarse que el lenguaje se hace atemporal cuando la rotación del mundo es manipulada por el poeta, sin embargo, se comprende tal acción como un hecho enmarcado en la línea ordenada del tiempo en tanto la palabra hace partícipes del acontecimiento ejecutado por el poeta, a saber, el girar precipitado del planeta. Así las cosas, al involucrar al lector se puede vivir lo acontecido no como espectadores, sino como sujetos presenciales de la atmósfera poética. El poema es búsqueda, en él se halla el agónico paso por encontrar el sentido de la existencia; acelerar el tiempo de manera deliberada, lanzarse al vacío de lo profano sin importar las consecuencias de enfrentar la ira de los dioses lleva a comprender el poema como una cruzada por la felicidad²². El mo-

²³ En efecto la búsqueda por la belleza es una constante en el hombre entendiendo el concepto de belleza como una idea singular, construcción propia de una estética del otro. Sin embargo, y más allá del hecho en concreto visual, la belleza del otro es belleza en la medida que logre permanecer para quien la desea; permanencia entendida como presencia del ser en el tiempo. En palabras de Octavio Paz: “El deseo de belleza, propio del amor, es también deseo de felicidad; y no de felicidad instantánea y percedera sino perenne.” (Paz, 1994, p. 43). Es importante señalar que en la poesía de Luque Muñoz no se encuentra la tendencia a un arte de evasión que anule la realidad, por el contrario, su poesía pretende menoscabar asuntos propios de la existencia humana para fracturar el arte estático de contemplación.

vimiento acelerado del mundo tiene un solo objetivo: encontrar la presencia de la mujer amada quien al encuentro se presenta rodeada de misterio; es ella, pero no está del todo. En la voz poética parece residir un estado de complacencia ante la precariedad del hallazgo, es allí donde se dilucida lo erótico enmarcado bajo la imagen de la sombra como única presencia aparente.

El campo simbólico por el que se mueve el poema es enigmático, es una representación ligada al bien y al mal, su silueta solo es definible a partir de la intuición de quien la observa siempre animado por la expectativa del reconocimiento. Así, el encuentro es erótico porque conserva su aura de misterio, de velo sugerente al volver sobre los dos últimos versos del poema, lugar donde confluye lo eterno del tránsito del poeta, su continua pretensión por el encuentro la cual permite lo inacabado de la experiencia, es decir, en la presencia de la sombra instala lo inacabado del tiempo como garantía del no término para el poeta por hallar la provocación.

George Bataille (2008) plantea la felicidad y la desgracia, no solo como conceptos definibles por su construcción semántica, sino como estados potencialmente ligados a los sentidos sugeridos dentro del ideario poético:

La literatura traduce de diversas maneras ese movimiento hacia la felicidad que se desvía hacia la desgracia. Pero no fracasa verdaderamente en las tragedias o en los relatos angustiados: allí la desgracia tiene el sentido de un estimulante, de un naufragio que revela la potencia de enfrentarlo. (p. 85).

En este sentido, el fracaso no está en toparse con la desgracia, sino en que el llegar a ella sirve como fuerza para superarla y proseguir en la búsqueda por la felicidad, de tal modo, se asume el mundo de la literatura no como una trayectoria en línea recta, sino como un camino lleno de

acertijos por descubrir. También se evidencia la presencia del goce y el sufrimiento como constitutivos de un mismo cuerpo, dos entidades llegadas por separado que guardan, a pesar de su origen, una intrínseca relación. Del poemario *Libro de los caminos* (1991):

AUTOBIOGRAFÍA

Yo no creo en el amor...

Evgueni Baratinski

Fui tocado
por la espada del infortunio
y ya ni el arrebató del amor
entibiará mi existencia.

Amiga:
tarde has llegado
y en vano intentarás arrancar
del hielo la llama.

A otro cielo regala
el dulce misterio de tu ser.

Las traiciones
metieron una fosa en mi corazón
y solo a la desdicha presto oído.

No te amo pero me rindo
ante tu pie desnudo.

¡Mi poesía tiene tanto
que aprender de tu belleza! (p. 169).

En el título del poema puede habitar la totalidad simbólica de éste, anunciar su contenido, ya sea con la apariencia de la frase o, mucho más complejo, con una sola palabra que lo designa. El caso ahora es el de un poema cuyo nombre guarda una intrincada relación con la siempre oscura palabra “autobiografía”. ¿Qué motivos habrán llevado a Luque Muñoz para tomar tan arriesgada elección? Ahora, se podría pensar que la palabra elegida era la más correcta para, quizá, confesar sin más divagaciones el ser que se ha llegado a construir. Es pertinente señalar que en literatura no se debe sojuzgar al escritor, esto es, al sujeto real que escribe el poema, para aludir su ser real con la atmósfera sugerida poéticamente, con la o las voces que hablan dentro de la trama ficcional en tanto son precisamente parte de la ficción. Para volver con la pregunta planteada más arriba, es necesario buscar la respuesta a partir de los surcos dispuestos por la totalidad del poema.

Una vez más se presenta la imagen de la espada, ahora como símbolo de desgracia enmarcado en un hecho ya realizado. En los cuatro primeros versos se hallan palabras como “infortunio”, “amor” y “existencia” cuya fuerza determina, en gran medida, el sentido de la primera estrofa. El “infortunio” es la marca dejada por la espada concretando una atmósfera decadente desde el comienzo, no se habla de heridas o cicatrices sobre el cuerpo, sin embargo, es posible que estas hagan presencia en el alma de la voz poética como resultado de un encuentro bélico, más de orden existencial que de una batalla cuerpo a cuerpo.

El poema sugiere una concepción del “amor” alejada del ambiente idílico presente en otros versos, esto a razón de determinarlo como un furor propio del “arrebato”, es decir, para el poema el ámbito pasional es el resultado de una acción carente de sentido racional, un hecho no pasado por la razón. Si el amor es concebido desde la no razón, a éste se le reconoce su antiguo efecto salvador si se recuerda la relación que entabla con el último verso: “y ya ni el arrebato del amor / entibiará mi existencia.” Podría fijarse un ya extinto efecto placebo del amor donde su

virtud terapéutica dejó de apaciguar los males existenciales. A propósito, en *Eros y civilización* Herbert Marcuse (1969) determina cómo en la sociedad moderna se recurre abiertamente en la eliminación del carácter sensual del sujeto con el fin de resguardar sus decisiones de los impulsos no acentuados por la razón.

Las categorías dentro de las que la filosofía ha compendiado la existencia humana han mantenido la conexión entre la razón y la supresión: todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad, el placer, el impulso tiene la connotación de ser antagonista a la razón, se ve como algo que tiene que ser subyugado, restringido. El lenguaje de todos los días ha preservado esta valoración: las palabras que se aplican a esta esfera llevan consigo el sonido del sermón o el de la hostilidad. (p. 153).

De acuerdo con Marcuse, es deber de la razón suprimir todo asomo de sensualidad pues en ella residen los actos menos apropiados para la vida humana dado su propensión hacia el impulso espontáneo, un dejarse llevar solo mediado por el deseo. Se aprecia la tendencia, al menos en este momento del poema, a encontrar refugio en la supresión –siguiendo el concepto de Marcuse– atendiendo al verso ya citado donde el amor es el resultado no del encuentro de un ser con otro ser, sino como un “arrebato” sin mayores potencialidades. Ya se verá si el poema se mantiene o no en esta tendencia. Así, en el contexto del poema se asume un tono antagónico que busca estabilizar las fuerzas pasionales bajo el yugo de la razón, avizora los peligros de los que se reviste el amor; volver a perder el objeto de deseo se quiere evadir a partir de una mirada un poco más calculada. Se podría pensar en un enfriamiento de las pasiones, un hecho necesario para resguardar la tranquilidad por parte de la voz poética quien reconoce la fuerza de la pasión y por ello la neutraliza.

Ahora la presencia de la mujer evoca un pasado junto a ella; su llegada es regreso, intento de reconciliar el tiempo con la memoria. La voz poética es enfática; la traición no puede ser superada sin más y se sostiene en vivir bajo la potestad del desvelo tal y como se aprecia en este verso: “solo a la desdicha presto oído”. En el poema hay confesión al manifestar la ausencia de amor, “No te amo”, dice, pero se reconoce vulnerable ante la presencia de ella. Tal vulnerabilidad domina el cuerpo que lo lleva a vencerlo ante la desnudez del pie, solo un asomo de éste logra doblegar y hacer hincar las fuerzas de su cuerpo. No obstante, se sostiene en no aceptarla. La última estrofa del poema acentúa la alianza entre mujer y poesía para la poética de Luque Muñoz, esto a razón de confrontar las palabras “poesía” y “belleza”, con el propósito aparente de crear una alianza para la estética del poema con un lenguaje llegado del reino femenino, aquel que entre su territorio participa de la ventura y la desventura para el hombre quien admite, en un acto de profunda pasión, lo fundamental de su presencia para la generación del lenguaje poético.

Aunque el desasosiego sea el tono determinante para la atmósfera del poema, en él se halla el deleite propio por encontrar el tono indicado, un tono que solo el poeta reconoce, en tanto búsqueda de la forma que trae consigo la realización estética. Lo anterior es –como se trató en el primer capítulo, el principio de la «Generación sin nombre»: menoscabar en la palabra para de ella hacer emerger el lenguaje como diálogo entre el ser y la compleja trama que sostiene el mundo. A propósito del gozo y la pretensión estética, dice Herbert Marcuse (1969):

Más aún, la forma de la obra de arte dota a su contenido de las cualidades del gozo. El estilo, la rima, el metro introducen un orden estético que es en sí mismo placentero, que reconcilia con su contenido. La cualidad estética de hacer gozar, inclusive de entretener, ha sido inseparable de la esencia del arte, no importa cuán trágico, cuán poco comprometido sea éste. (p. 141).

El placer que otorga el lenguaje es el propio sentir del hombre al nombrar las cosas, hecho relacionado con la organización del cosmos desde el momento de la creación. Ahora el punto es que tal orden es placentero por su carácter fundacional y su propensión por la felicidad, entendida como posibilidad de construir un mundo cuyo fundamento resguarde –desde el lenguaje– los deseos del hombre, su esencia, de acuerdo con Marcuse, esa que es solo en la medida que reconcilia las pasiones humanas, aunque vaya del gozo al sufrimiento tan vertiginosamente y no se pueda identificar si el origen de la lágrima es de alegría o tristeza.

Ella: Leyenda y mito

Si ella es real o no qué importa.

HENRY LUQUE MUÑOZ

Al pasar las páginas de cada uno de los poemarios de Henry Luque Muñoz hay certeza en nunca abandonar la presencia femenina, esa que viene relacionada, palmo a palmo, con cada uno de los temas subyacentes en su obra. Desde la reflexión acerca del lenguaje y el reconocimiento de la tradición, pasando por la búsqueda constante de la estética propia se aviva con ímpetu la mujer; se podría, en principio, hablar de “ella” como un universal atendiendo a cierto equilibrio presente al momento de referirse a su presencia. Ahora bien, la universalidad de “ella” es singularizada²³ con un nombre propio: Sara. Cabe aclarar que

²⁴ Según Bataille (2015), el *ser* objetivado como acontecimiento erótico debe conservar su condición de cosa, en tanto como cosa puede ser predeterminada y ajustada a las necesidades o proyecciones de quien objetiva. De ahí sus nociones de “objeto en reposo” y “objeto en movimiento”, atribuyéndole al primero su carácter inacabado y al segundo una vida instantánea. En palabras de Bataille: “El objeto del deseo debe, pues, limitarse a no ser más que esa representación, es decir, a dejar de existir por sí mismo en beneficio del deseo del otro” (p. 155).

la interpretación aquí propuesta se encamina en interpretar en Sara el sujeto poético que habita en los versos, en tanto el estudio planteado es de carácter estético; un estudio de la obra y la relación de ésta con el mundo imaginado en las líneas del poema. Así las cosas, es pertinente abordar el poema «A SARA» de *Libro de los caminos* (1991) cuyo título es una sobria dedicatoria:

————— ●●●

Difícil para mí saber cuándo
Escuché tu nombre por vez primera.

Lo oí y abracé su música como si llegase
La sinfonía que te ha prometido el tiempo.

Tan pocas letras contienen la clave
Del enigma, el pentagrama
En el que escribo mis soles y mis lunas.

Ese nombre me abriga
En un mundo salvaje de hierro y frío,
Ese nombre está hecho de plumas
Que me traen la gracia del sueño. (p. 80).

————— ●●●

No es para menos la sobriedad en el título si se recuerda la tradición de la que deviene Luque, no es necesario impresionar con un encabezado arrollador que atentara con el tono sosegado al cual invita el cuerpo del poema. La primera estrofa se sostiene en el suelo de lo atemporal sin que se entienda esta atemporalidad como un olvido o una pérdida de memoria, se piensa mejor en que el tiempo común a todos deja de serlo para la voz poética generando un rompimiento entre su tiempo y el que pertenece a todos. Lo anterior al comprender la función que cumple la palabra “saber” en el sentido de las líneas iniciales, esto

pensando en que el no saber, necesariamente no implica un no recordar porque en efecto la voz poética recuerda haber escuchado el nombre. La situación está en que no sabe con exactitud el tiempo donde se dio, hecho contenido en el adverbio interrogativo “cuándo”, cuya función es preguntar por el momento medible en el tiempo.

El sentido de la audición es quien rige el estado sinestésico del segundo momento del poema cuando la música es abrazada con entusiasmo. Así como cada instrumento musical construye su propio tiempo, “La sinfonía” es la reunión de variados instrumentos siguiendo un tiempo determinado, es decir, la musicalidad construye de manera autónoma y consciente el tiempo en que va marchando por el mundo. La sinfonía es promesa cumplida y, al parecer, con ella se inicia un nuevo periodo temporal dentro del espacio poético, se podría decir que se recobra la medición de las horas a partir de ese momento fundamental. De acuerdo a lo anterior, y como ha sido frecuente en otros poemas, el que ahora tiene lugar comprende el mundo de afuera como un espacio hostil, de ahí que se busque la proyección en el mundo interior ahora grabado con el nombre de Sara. Henry Luque Muñoz insinúa la levedad no desde su acepción de ligereza, sino como un estado interior capaz de medir su firmeza con lo rudo del hierro. De las “plumas”, símbolo del nombre de ella, surge el momento epifánico como revelación de profunda espiritualidad y realización existencial.

Es pertinente volver sobre la idea de “ella” como universal poético. La vastedad del universo no le impide a Luque Muñoz plantear la posibilidad de determinar dentro de su universo poético un ser que habita de manera infatigable el imaginario de lo que constituye su poesía. Si “ella” está determinada desde la frontera de la leyenda o el mito es porque su origen se gesta desde la fantasía como anhelo de realización; la fantasía no es entendida en la atmósfera poética como evasión de la realidad, en su lugar es comprendida como un hecho que vincula un querer ser desde las posibilidades que le brinda la imaginación.

Ante la pregunta “¿*Qué es el erotismo, para usted?*” formulada por Fredy Yezzed, Luque responde: “El erotismo es el cuerpo que asciende; y tiene presencia en tres dimensiones: lo mágico, lo religioso y lo corporal” (Luque en Yezzed, 2011, párr. 23). El *ámbito mágico cumple una función constitutiva* del aspecto creativo para el poeta, aspecto que a su vez se sostiene en lo erótico como materia corporal. Así, ese primer momento mantiene la idea de lo mágico-fantástico como principio de la imaginación poética. Ahora la presencia de lo religioso determina su cosmovisión, involucra su universo y toda la compleja estructura que lo mantiene; de manera primordial se considera el sentido de la vida inmerso en sus poemas como factor determinante. De tal modo se está ante un panorama posible en la medida que la experiencia alcance el contacto con la divinidad que, para el caso concreto, posiblemente llegue a ser el encuentro con el lenguaje si se piensa que en el lenguaje habita la totalidad de sentidos que constituyen su mundo. George Bataille (2008), a propósito de religión y erotismo, afirma:

El conocimiento del erotismo o de la religión requiere una experiencia personal, idéntica y contradictoria, de la prohibición y de la transgresión. [...] Pero la transgresión difiere del “retorno a la naturaleza”: la transgresión levanta la prohibición sin *suprimirla*. Allí se esconde el secreto del erotismo, allí se encuentra al mismo tiempo el secreto de las religiones. (p. 347).

Bataille predetermina tanto la religión como el erotismo a partir de la experiencia personal del sujeto, esto lleva a pensar que el resultado de cada experiencia será singular en la medida que los deseos son pretensiones autónomas de sujetos libres. Ahora bien, tal libertad es lograda cuando se supera la oposición entre “prohibición” y “transgresión”, siendo esta última la posibilidad no de eliminar en sí la prohibición, sino de

superarla, elevarse sobre el cuerpo del deseo –para el caso del erotismo– exhortando sus fuerzas, llevando al campo del lenguaje la vivencia como resultado del logro, del poseer libremente el objeto de deseo. En este marco, la idea de transgresión en Luque a partir del lenguaje es causa del sujeto que se está creando en tanto depositario de las experiencias por él vividas; lenguaje y hombre se sostienen a partir del hecho fundamental de emparentar la fuerza evocadora del primero con la fuerza creadora del segundo. La renovación es cuando de la reunión entre ser y lenguaje se transgrede el mundo del afuera permitiendo la llegada de mitos y leyendas determinantes de su cosmos.

Al plantear la idea de “ella” como parte consustancial del universo poético, se constituye como entidad que transita el ritual del mito y la leyenda dejando así la presencia de un sujeto indeterminado lleno de enigmas. Una mujer cuyo cabello sirve de morada a dragones y viste con imponencia su humanidad de silencios, es, como quiera que sea, una mujer verdaderamente enigmática. Para profundizar sobre estos asuntos, es pertinente abordar el poema «Míticamente» perteneciente a *Libro de los caminos* (1991):

————— ●●●

Qué encantadora estabas
 en la noche de Placa.
 Un dragón en tu cabello, las manos
 húmedas por el desvarío.
 La sangre de una magnolia exprimida
 en una copa, mientras vuela
 el beso que da fulgor al encuentro.
 Fascinante, en verdad,
 la maniobra de tu pecho descubierto
 a mis ojos como una premonición.

Por el escalofrío que recorría mi ser
 comprendo la sabiduría
 de nuestro cruce convertido en mito.
 Tu sonrisa llenó el espacio
 como el brocado que se abre
 para mostrar el júbilo del sueño
 y una danza blanca.
 Nos rodeaban excelsas señoras de rubí,
 jaurías de empresarios decrepitos.
 Vestida de humildad y de silencio
 eras la más bella,
 la encantadora de los espacios siderales,
 la que hace germinar el temblor
 milenariamente dormido.
 Lucías de tal modo transparente
 que podía ver a través de ti
 la intemporal levedad que baila,
 mi antigua adolescencia
 en tu ser sumergida como un ancla. (p. 142).

————— ●●●

El mundo fantástico del dragón invita a un viaje milenario para equiparar la grandiosidad de su mítica representación con la imagen de la mujer. El dragón se relaciona de manera genuina con la mujer al ser este símbolo de fertilidad en los campos de cultivo; su dominio sobre cielo y tierra son la alegoría ideal para ejemplificarla a ella. Al ser poseedor de la lluvia permite que esta caiga sobre la tierra para hacer germinar la vida. El poema dibuja la idea del encuentro, lo premonitorio que puede llegar a ser el solo hecho de respirar el mismo oxígeno, de contemplar el mismo sol. El encuentro es mezcla de azar e intencionalidad;

no todo se le puede dejar a la eventualidad, así como la escritura no es solo inspiración, la idea del poema convoca a participar del movimiento de las fichas, se es jugador y no una ficha del juego. Al respecto Octavio Paz en *La llama doble* (1994) sugiere:

La idea del encuentro exige, a su vez, dos situaciones contradictorias: la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo es una elección. Predestinación y elección, los poderes objetivos y subjetivos, el destino y la libertad, se cruzan en el amor. (p. 34).

«Míticamente» conserva el acertijo del tiempo, allí el movimiento temporal está medido a partir del recorrido de la presencia femenina quien funciona como movimiento pendular: el ir y venir de su imagen determina la rotación del mundo. Ella es pasado y como tal retorna trayendo consigo la memoria como restitución u ofrenda a la voz poética donde “[...] el acto erótico se presenta con diáfana sencillez y sorprendente franqueza”. (Alstrum en Carranza, 1991, p. 520). Si se presta atención en la imagen donde participa una flor de “magnolia”, ésta escenifica el sacrificio propio de los ritos a los dioses, su sangre es ofrenda a la deidad poetizada en los versos. La acción misma es divina, la sangre es vertida en la copa cual vino en la consagración aludiendo no un hecho violento, sino el gozo de la flor por rendir tributo a tan elevada imagen.

Así, la magnolia no es solo un objeto más dentro de la trama poética, su simbología supera el ornato al recordar que ésta resalta su origen noble y puro, concretizado en el vuelo del beso como vuela el alma. Así lo indica Manuel Ruano, a propósito de su nota introductoria al libro *Arqueología del silencio* (2002) que titula «Peregrinajes de la luz

y de la sombra»: “[...] el lenguaje revela las posibilidades líricas de las antítesis y del juego metafórico, sin artificios de alambiques, para lograr la justeza del poema” (p. 17).

¿Qué de premonitorio puede haber en un cuerpo desnudo frente a los ojos que lo observan? La imagen invita al hallazgo de un antiguo vínculo perteneciente al mundo de los sueños. Las premoniciones angustian al hombre no precisamente porque de ellas vengan malos augurios, angustian porque trazan para la vigilia la espera de aquello que pretendemos alcanzar, el hecho vivido en el poema es de alusión a un acontecimiento, afirmando la satisfacción que genera la realización del sueño como logro ante la muerte.

Ahora es importante pensar en la virtud que guarda el encuentro para llegar a ser mítico, para que sobreviva en la memoria y restituya la tranquilidad buscada. El elemento sinestésico se aprecia en el “escalofrío” generado por una fuerza externa palpable, por cuanto no se da a partir del desvarío de la conciencia, sino gracias a un encuentro real, anunciado con anticipación en el poema, entre la voz poética y el ser poetizado. De esta manera sobreviene el manto mítico para darle a los seres la potestad de permanecer en la memoria del mismo contexto poético.

Se trató en el primer capítulo el recurso de la poesía sintética o con propensión a la brevedad como recurso ideal para lograr la unidad entre forma y sentido. Tal recurso permite apreciar una complejidad dada la búsqueda por la palabra indicada, lograr, con una reducida materia lingüística, consolidar un lenguaje sugerente que, a pesar de su brevedad, sea contenedor de un mundo entero. A propósito de la «Generación sin nombre», Henry Luque Muñoz muestra una radiografía general sobre la estética de estos poetas:

Al seguir la experiencia de cada uno de ellos, se puede aclarar la definición de su universo y su poética en una poesía que puede demostrar su movimiento y consignación en la palabra sagrada, sugestiva, concreta, pasajera y eterna: durar en la leyenda, de pie sobre la tierra, llama eterna del poema, pasión de la escritura y palabra inédita (Luque, 1996, p. 60).

Determinar lo sagrado en la palabra es atribuir la fe en el acto mismo de pensar la poesía como un acto sublime capaz reunir en el lenguaje los seres que lo han propiciado: el poeta y el ser poetizado. Para la generación poética de Luque, la palabra no es un lugar de escape sino de encuentro, de preservación del mito como sugerencia a lo fantástico y de la leyenda como ese contacto con lo real ahora llevado a lo maravilloso. De esta manera es que lo poético transita no de un aspecto a otro, sino bajo estas dos luces que lo enriquecen y, sobre todo, lo llevan a ser eterno. Un poema breve de Luque Muñoz en *Libro de los caminos* (1991) para resaltar otros aspectos de su poesía:

S

—————•••

El solo agitar de tu vestido
bastó para albergar
una leyenda
bajo mis párpados. (p. 33).

En el poema se halla la participación del cuerpo como poseedor de la verdad cuya presencia sirve de lugar para constatar lo sutil, pero al mismo tiempo profundo y representativo del movimiento para permanecer en la memoria. Pensar el cuerpo como lenguaje se asume la fuerza simbólica y por ende significativa que lo abraza, un cuerpo que guarda para quien lo aprecia la forma que lo constituye y la fuerza que lo

mueve, esto evidenciado en el movimiento del vestido que lo cubre y lo hace aún más atrayente. A partir del ir y venir del vestido la voz poética crea toda una construcción ideal hacia quien propicia dicho movimiento; el vestido es solo un instrumento del acto poético si se atiende a la idea de que tras de él se halla el objeto del deseo, el ser idealizado. Así las cosas, la prenda que la cubre crea todo un campo imaginario que oculta la preciosidad de ella y a su vez la reviste con el manto del enigma.

Mantener cubierto el cuerpo es una forma de preservar el enigma, de volver sobre aquello que se oculta para continuar alimentando la fantasía y el lenguaje que la hace real. Esto siguiendo la idea de Luque Muñoz cuando sostiene: “La escritura supone un fervor amoroso, un idilio instintivo con la realidad y con el lenguaje, no exento de esa racionalidad” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 108). Ahora bien, se tienen “cuerpo” y “vestido” como objetos vivos de la acción poética, el “tu”, como adjetivo posesivo dentro de la idea, conduce a un reconocimiento de la propiedad que ejerce ella (quien es el “tu” de la enunciación) sobre la acción misma del poema, esto al entendemos la voz poética como un narrador de los hechos apreciados, un focalizador que narra en tiempo pasado pero que es percibido de manera próxima gracias a la leyenda que logró llegar a ser.

Cuando más arriba se habló de sutileza, se hacía referencia a cómo solo ese encuentro –que en nada cambia si fue fortuito o deliberado– dio el salto a lo profundo al convertirse en leyenda. Acá la prevalencia del sentido visual es determinante, de éste depende todo el acontecer y su posterior refugio en la memoria; la mirada una vez más es sugestiva evocando su carácter transgresor y dominante de las formas que, para el caso particular, se entiende como el cuerpo de la mujer. Así las cosas, para el poeta no hacen falta los grandes momentos generados por la pomposidad o algarabía disonante, basta con el encuentro con ese otro al cual se pretende para hacerlo parte de la realidad; el tiempo se estima a partir del encuentro y lo que éste ha generado, esto es, una vigilia permanente dada la continua presencia de ella ahora dominante

en el interior de sus párpados. Ya para dar cierre, vale la pena volver sobre el verso con el cual se abrió éste apartado y así concretar la idea fundamental: “Si ella es real o no qué importa” conduce a considerar el equilibrio entre fantasía y realidad; la no existencia concreta de ella no le impide al poeta pensarla como posible las líneas del poema.

Entre lo sagrado y lo profano

Réquiem
Ya se acerca a la fosa común
el lento paso de los enterradores.
Llevan en andas
los huesos quebrados de nuestro amor.

HENRY LUQUE MUÑOZ

La extraña relación entre la poesía y asuntos profanos, el diálogo con el mundo subterfugio, la propensión a buscar entre las fuerzas del bien y el mal un equilibrio tal que posibilite el encuentro con la amada es el recurso característico que identifica algunos poemas de Henry Luque Muñoz. Entablar dicha alianza propicia un atractivo encuentro por cuanto se contemplan dos entidades de la espiritualidad humana con el propósito de vincular, desde la palabra poética, el equilibrio entre estas dos fuerzas que mueven la voluntad del ser. Para los propósitos que se persiguen en el presente apartado no se busca una idea del bien y del mal atada a ninguna religión²⁴; en su lugar estas dos entidades son

²⁵ Cabe anotar que el devenir histórico de las sociedades demuestra que es desde las organizaciones sociales más primitivas donde surge el deseo o impulso por transgredir las nacientes normas, específicamente las que encierra asuntos de la vida sexual del grupo. Esto si consideramos la presencia de la religiosidad cristiana en cuanto a su rotunda oposición hacia esa transgresión de las prohibiciones y por ende de todo acto que violentara los interdictos que limitan la jurisprudencia del cristianismo.

pensadas como fuerzas constitutivas del accionar humano las que a su vez se muestran con tal complejidad que no se alcanza a percibir a la luz de cuál actúa el humano. De igual modo, comprender que éstas pertenecen al campo de la espiritualidad y por ende constituyen una construcción individual del sujeto que transita entre la aceptación y la negación de la muerte. George Bataille (1988) al respecto afirma:

Ante la precaria discontinuidad²⁵ del ser personal, el espíritu humano reacciona de dos maneras que, en el cristianismo se juntan. La primera responde al deseo de reencontrar esa discontinuidad perdida, de la que tenemos el irreductible sentimiento que es la esencia del ser. En un segundo movimiento, la humanidad intenta escapar del límite de la discontinuidad personal, que es la muerte, imagina entonces una discontinuidad que la muerte no alcanza, *imagina la inmortalidad de seres discontinuos*²⁶. (p. 167).

Así las cosas, como ruta metodológica se tomarán el “bien” y el “mal” como dos conceptos a interpretar a la luz de algunos poemas seleccionados, principalmente el poema titulado «Carta al Diablo» perteneciente al libro *Polen de lejanía* (2004). Tal interpretación permitirá hallar un posible sentido del mundo profano y sagrado para Luque Muñoz, esto a partir de la entrañable correspondencia con el ámbito erótico y la presencia femenina como se ha intentado esbozar en los apartados precedentes. De acuerdo a esto, la escritura supone un acercamiento al mundo de las sombras por su carácter transgresor

²⁵ George Bataille (1988) plantea los conceptos de “Continuidad” y “Discontinuidad” para referir la condición de finitud e infinitud del ser respectivamente. Así, el primero apunta a una posible permanencia del ser ante los avatares de la muerte; éste hecho solo es posible desde un punto de vista religioso a partir de la existencia de Dios y la posibilidad de trascender, espiritualmente, a un estado de permanencia, ya no de la materia, pero sí, del espíritu. La “discontinuidad”, entonces, vendría siendo el reconocer la condición finita del ser en tanto ser mortal, condicionado solo a un periodo de tiempo de vida, a una discontinuidad que solo permitirá prolongar su existencia en otro ser de igual modo discontinuo, esto visto desde la procreación biológica entre dos seres, a su vez, discontinuos.

²⁶ La cursiva es de Bataille.

de las formas convencionales de la naturaleza. Escribir arroja al espíritu creador hacia el abismo por cuanto el fervor por alcanzar la forma que se proyecta desde el lenguaje, diluye todo asomo de temor por perder la vida en la caída. Templar la cuerda sobre el abismo y en ella habitar gracias al equilibrio brindado por el lenguaje es la gracia que dignifica el arrojito del poeta; el enfrentar la muerte no como acto bélico, sino como un diálogo con esa presencia revestida de misterios y revelaciones.

El enfrentamiento, entonces, se da con la sociedad que intenta preservar los cánones ya establecidos, la continuidad es la función propia de las instituciones de poder como única forma de limitar el accionar contrario de la sociedad. Esta situación es propia dada la obligación de canalizar las fuerzas instintivas que mueven al hombre y lo llevan a tomar decisiones que desvirtúan la potestad del principio de realidad a manos del principio del placer Marcuse²⁷ (1969). En este panorama se vislumbra el ambiente coercitivo en el que se mueve el “eros” y la apremiante necesidad por evitar que éste logre satisfacer sus deseos los cuales conducirían a una desestabilización del régimen social impuesto.

²⁸El Eros incontrolado es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte. Sus fuerzas destructivas provienen del hecho de que aspira a una satisfacción que la cultura no puede permitir: la gratificación como tal, como un fin en sí misma, en cualquier momento. Por tanto, los instintos deben ser desviados de su meta, inhibidos en

²⁸ Los conceptos de “principio de placer” y “principio de realidad” trabajados por Marcuse en *Eros y civilización* (1969) se asumen desde la perspectiva freudiana: el primero como el resultado del impulso instintivo individual del sujeto, y el segundo como el resultado de las normas que rigen a la sociedad. Cuando se da el paso al “principio de realidad” Marcuse lo llama “transmutación del placer mismo” (27) esto es, moldear el placer de tal modo que se ciña a lo socialmente permitido.

²⁹ Marcuse (1969), siguiendo los conceptos emanados de psicoanálisis freudiano, sostiene que la “sublimación”, “identificación”, “proyección”, “represión”, “introyección” se relacionan directamente con el rasgo de mutabilidad que alberga los instintos. Así mismo insiste que tales conceptos y los sentidos que los revisten, surgen de un mundo socio-histórico, esto es, la puesta en escena de todas las necesidades y satisfacciones que de tales contextos se generan.

sus miras. La civilización empieza cuando el objetivo primero –o sea, la satisfacción integral de las necesidades– es efectivamente abandonado. (Marcuse, 1969, p. 25).

Inhibir el deseo implica la domesticación del ser, hacer de su conducta una masa uniforme adecuada al modo de proceder establecido. Según lo expone Marcuse, para la sociedad el “eros” conduce a la muerte entendiéndola como la desaparición de los valores que cada sociedad impone en su modo de comprender el mundo. El “eros”, entonces, acciona un cambio violento a las estructuras de pensamiento de una determinada sociedad, por ello al hablar de “civilización” se alude a una compleja estructura que exige para su preservación el abandono por parte del sujeto de todo impulso emanado de la necesidad de satisfacer los impulsos eróticos.

Entonces de manera recurrente la literatura busca la participación del sujeto en asuntos que encarnan los instintos más cuestionados por la sociedad, allí la superposición como sujeto autónomo disemina las fuerzas que lo intentan neutralizar. Es importante apreciar cómo desde la poesía de Henry Luque Muñoz se puede caracterizar, de acuerdo al campo temático antes expuesto, una poética surgida de la relación indisoluble entre el bien y el mal. Si en el apartado anterior se habló sobre la brevedad al poetizar, ahora se encuentra un poema de largo aliento y riqueza en la imagen, un poema de carácter narrativo alimentado por los causes de la imagen poética. «Carta al Diablo» desde su título conduce una lectura fuerte, llena de recorridos por el mundo imaginario del poeta, la misiva al señor del inframundo transita por tonos de agudo reclamo y delirio pasional; la palabra en cada una de las estrofas compromete la vida del poeta y pone en cuestión, no la existencia del bien o el mal, se cuestiona qué tan significativa llega a ser para la vida del hombre.

CARTA AL DIABLO

Ella debe ir como una sonámbula

Venicus de Moraes

Te escribo a tu mansión de tinieblas
para contarte lo mucho que sufro sin ella.
Por consejo de tu azufrado pensamiento
la busqué y la hice mía
en un lecho, no de jazmines
sino de estrellas reventadas.

–Hasta los símbolos del cielo fueron cómplices, azules cómplices
de esta locura– (p. 80).

Es preciso volver sobre las nociones de profano³⁰ y sagrado que conforman el título de este apartado para acentuar el aura funesta que rodeó el erotismo y su confinamiento en la celda de la condena profana. Al ser la fuerza erótica acreedora del desequilibrio de las normas, es llevada al mundo profano como forma de simbolizar en ella un proceder equívoco al encarnar al ser que es condenado por llevar dentro de sí la adoración hacia la imagen del mal, que en este caso es simbolizado por Satán. A propósito de las nociones antes referidas, George Bataille (1988) afirma:

³⁰ Según lo propone Bataille (1988), lo sagrado puro (fasto) y lo sagrado impuro (nefasto) tienen de igual manera origen en el cristianismo siendo éste último fundamento del primero. El caso ahora es que al fijarse el cristianismo límites para distinguir el “bien” del “mal”, dice Bataille: “Lo sagrado impuro fue desde entonces remitido al mundo profano” (p. 169).

El erotismo cayó en el terreno profano al mismo tiempo que fue objeto de una condenación radical. La evolución del erotismo es paralela a la de la impureza. La asimilación con el Mal es solidaria del desconocimiento de un carácter sagrado. Mientras ese carácter fue normalmente sensible, la violencia del erotismo era susceptible de angustiar, incluso de asquear, pero no era asimilada al mal profano, a la violación de las reglas que garantizan razonable y racionalmente la conservación de los bienes y de las personas. (p. 172).

En tal caso lo erótico, al sucumbir en las huestes profanas, no pierde su condición de adoración por parte del ser corruptor o licencioso siguiendo a Bataille. La caída como hecho que busca restarle valor al ser que desciende, contribuye, como efecto contrario, a elevar el grado de simpatía por parte de quien peca dado que comprende la libertad para el ser profano como la oportunidad de profanar, de transgredir los interdictos del cristianismo asumiendo una forma de hallar, al costo de la muerte, porque el ser profano sabe de su finitud, pero también, y con más claridad, sabe de las posibilidades del gozo que le brinda dicha trasgresión.

Ahora, para el caso inicial del poema, la voz poética se dirige a su destinatario (Satán) y en la intimidad de la palabra se comprende la proximidad de los seres, el mensaje busca comprensión ante la vicisitud: la ausencia de ella. El poema invita a comprender que el ser poético reconoce la potestad del Diablo, entendiendo su presencia como una construcción simbólica que se interpreta dentro de las líneas del poema y no a partir de elementos exógenos al mismo, como la divinidad suprema tal como la proyecta Charles Baudelaire (1999) en su poema «Las letanías de Satán» del cual se cita solo este verso: “Tú que lo sabes todo, gran rey de las cosas subterráneas, / sanador familiar de las angustias humanas.” (p. 373). A propósito del poema de Luque Muñoz, Gabriel Arturo Castro afirma:

HENRY LUQUE MUÑOZ y su poema, fundamentan el escenario de un enfrentamiento continuo, sueño – realidad, pasado – presente, el bien y el mal, lucha que anuncia un vacío asumido por el lenguaje y su pelea por poblar la ausencia, la carencia, la vacuidad, del presente, universo escindido, problematizada oposición entre fe y escepticismo, olvido y memoria, identidad y enajenación, amor y horror. (Castro en Ortiz, 2012, p. 185).

La antigua posesión de la amada genera en la atmósfera del poema un ambiente de nostalgia dada la pérdida de ella quien es el objeto del deseo. El lugar de la posesión es singular, allí la reunión de elementos siderales como las estrellas fortalecen la relación entre cielo y tierra; la imagen que la encierra no es común, en ella subsiste un hálito de violencia al advertir que la posesión no se dio en un lugar común para el poetizar como lo sería un jardín de flores, en cambio se encuentra un panorama de destrucción, hecho que es ennoblecido, precisamente, por el acto mismo de poseer el cuerpo de la amada. Acá se vuelve sobre la noción antes anotada de “ella como universal” quien al partir generó la transformación en ceniza del ser que reclama su presencia. La alusión a la rosa es sugerente si se comprende en ella su origen y constitución física; ésta, a pesar de ser un símbolo representativo del “bien”, deviene de la creación diabólica, hecho que da a entender la soberanía en la creación por parte del Señor de las tinieblas:

—————•••

Tú que hiciese florecer en mi mano
 una rosa ensangrentada para que la pusiera por donde cruza
 su huella,
 sabrás cómo devolvérmela,
 pues ella se ha ido y cuando partió ni siquiera miró
 hacia atrás
 para ver cómo me convertía en estatua de ceniza. (p. 80)

—————•••

Asumir la corporeidad de la ceniza es una imagen sugerente porque su origen es el fuego, el ardor intenso de las llamas fueron su útero. Se puede pensar en que el fuego se dio por la antigua unión con ella y, al presentarse su ausencia, el fino y volátil polvo hace de la ceniza un ser frágil, propenso a difuminarse en el todo para terminar por perderse en la nada. Pero el asunto no se detiene ahí. Al avanzar en el poema el juego de contrarios se hace sugerente, un juego con los sentidos en lo profundo arriesgado al comprender la acostumbrada relación que se da entre el ser proyectado en el espejo y quien lo proyecta. El preciso continuar con otro apartado del poema:

————— ●●●

Haz que cuando se enfrente a los espejos
no vea su rostro sino el mío;
pon una lágrima de fuego en su mirada
para que sienta una gota del mar de lava que me azota. (pp. 80-81).

————— ●●●

Dicha relación es un encuentro que ronda la cotidianidad, una ojeada hacia ese otro que solo dejará de ser en la medida que la muerte cumpla su inaplazable llegada. La situación que plantea es la de eliminar la relación de correspondencia entre rostro e imagen para conservar únicamente el primero de estos siendo la imagen sustituida por la de la voz poética. La superposición de la proyección del rostro conduce, de acuerdo al tono del poema, no a una construcción fantasmal, sino a un hecho de comunión entre los dos seres. Lo anterior porque el sentido no es causar horror en ella, sino el hacerle comprender cuán importante sigue siendo la presencia de él –la voz poética– para su vida.

Claro, la escena descrita no es el resultado de un impulso individual pues allí la mediación (que en este caso proviene de Satán) influye en el pensamiento de la mujer. Queda en evidencia, por lo tanto, la mediación

de los dioses –porque Satán funge como Dios en las líneas del poema– en el diario vivir de los seres mortales. A propósito de este juego de proyecciones, Octavio Paz (1994) dice:

Los espejos y su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblemas de caída y de resurrección. Como la mujer que en ellas se contempla, las fuentes son aguas de perdición y agua de vida; verse en esas aguas, caer en ellas y salir a flote, es volver a nacer. (p. 32)

Vida y muerte surgen del reflejo que para Paz proporcionan las fuentes, una danza eterna acompañada por la orquesta de ángeles y demonios, un ritmo que propende el hallazgo o la perdición, pero siempre bajo la unión de los dos seres. El espejo para Luque Muñoz restituye al ser amado como una presencia solo aprehensible por la visión, el desvelo que llevará la imagen exacta de ese momento ahora hecho eternidad. Es importante destacar que el poema no contiene ningún asomo de rencor, por el contrario, en cada línea se devela un delirante deseo por restituir el objeto amado. De ahí la mínima presencia de una lágrima de fuego en contraposición al mar de lava que baña a la voz poética, o del ave que lleva escrita en cada una de sus plumas un verso, junto al silencio que tiene la potestad de susurrar en el oído de ella el nombre del que la lleva aun en su pensamiento, son situaciones que ennoblecen el tono poético.

La voz poética reconoce al olvido al que ha sido condenado, sabe que del otro lado no hace falta su presencia, no obstante, esto no es obstáculo, es más, le sirve como impulso para interponerse ante esa circunstancia. La luna como objeto simbólico del amor toma forma a partir de los restos de una fotografía hecha pedazos para con la mediación de Satán hacer de estos el astro dominante de la noche que observa desde su extrema soledad al ser amado:

.....

Ella habrá roto mi fotografía en mil pedazos,
 reúnelos, Señor,
 y arma una luna que se asome a su quebranto. (p. 81).

.....

Aunque la luna habite eternamente la noche, su luz proviene de las alturas con la blanca insinuación de la pureza de su ser. Esto al pensar en el Dios que la creó no para habitar en las profundidades de la tierra, sino para que iluminara el espacio intermedio entre cielo e inframundo. La cosmogonía que posibilita esta imagen es sobrecogedora; su origen es el caos y parece sostener la misma condición luego de creada: su luz lleva quebranto al hacerla a ella visible pero no para él, no para sus deseos porque, en efecto, la poesía es una erotización del lenguaje como lo plantea Octavio Paz (1994).

Desde la proximidad más intuitiva hasta la sensorial se percibe la intención de apoderamiento de cuerpo y mente, siendo vigilia y sueño representativos para la voz poética en aras de legislar sobre ella. El poder es máximo porque transita medularmente hasta el lenguaje, aquí vale la pena volver sobre estas dos líneas: “que yo sea las palabras / que entran y salen por su boca”. Entonces, no solo el cuerpo debe ser legislado, la palabra y su tránsito de ida y vuelta tienen un cuerpo ya definido: la voz poética y su condición de lenguaje en un mundo que, a su vez, es mundo solo por la gracia de existir bajo la presencia de ella. El cierre del poema es sublime por el hecho compartido entre él y ella. La oración ejecutada es representativa en la medida que equipara las acciones entre la voz poética y el ser poetizado; cada uno de ellos desde su íntima espiritualidad, experimentaban un contacto metafísico:

—————•••

Señor de las Tinieblas: déjala orar,
déjala que se hinque de rodillas
bajo el cielo,
no la martirices en ese instante
furtivamente pecaminoso,
pues nuestro amor es tan grande
que desde la eternidad vendrán los bienaventurados
a aprender cómo se ama con loca ceguera
en este infierno de ausencia. (p. 82).

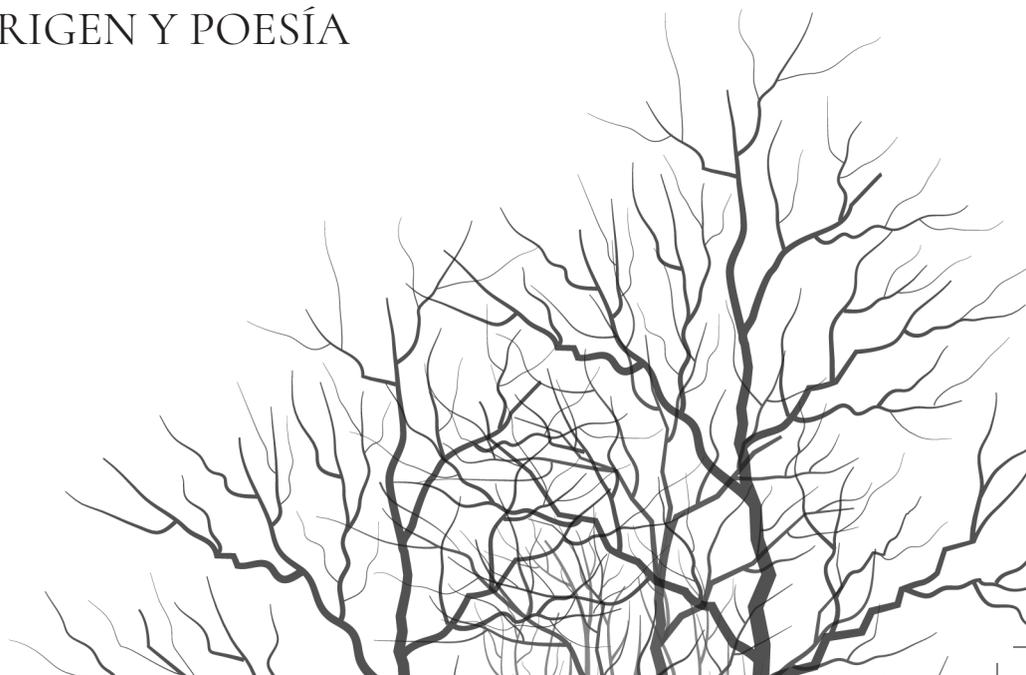
—————•••

De acuerdo a esto el “bien” y el “mal” nunca estuvieron separados así las plegarias tuvieran destinatarios distintos. La eternidad, tanto para el más allá de los cielos como del inframundo, se conjuga a favor de propiciar la unión de dos seres que de cara al mundo se reconocen vulnerables, desposeídos en tanto la bienaventuranza será posible por la unión de los dos. De ahí que Octavio Paz (1994) no vacila en decir sobre el amor: “[...] misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir, transformación del «objeto erótico» en un sujeto libre y único”. (p. 34).



CAPÍTULO IV.

ORIGEN Y POESÍA





El origen: la trashumancia poética

Espíritu errante

Espíritu errante, sin fuerzas, incierto,
que trémulo escuchas la noche callada:
inquiérese en los himnos que fluyen del huerto
de todas las cosas la esencia sagrada.

PORFIRIO BARBA JACOB

Poetizar la historia es ya un asunto intrínseco de la literatura, aunque su destino no sea éste. Aludir al hombre es hablar de la historia en tanto le es próxima gracias al lenguaje que la contiene. Lenguaje y poesía surgen de la historia aun cuando ésta última propenda por la objetividad, no obstante, la historia es aprehensible y duradera en la memoria por la gracia del lenguaje y el alma subjetiva que anima el movimiento eterno al cual se le ha llamado poesía. Si en cada línea de la literatura se buscara un hombre en particular, se hallarían caminos, trazos de antiguos hombres que sobre la tierra figuraron su transitoria permanencia. Estos pasos son visibles en la poesía, allí la letra se inscribe como la llama eterna que arde y propicia luz aun en tiempos menesterosos, aun en tiempos donde a la palabra la quieren silenciar haciéndola un habitante inanimado de los libros.

A propósito de la distinción entre los conceptos de “historia” y “momería” Paul Ricoeur (1999) en *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido* afirma que la historia aun cuando goza de mayor reconocimiento no logra desvirtuar el papel decisivo de la memoria dado que ésta última allana el camino de la subjetividad para revestir la historia de esos asuntos que interesan, al menos, a quien los está evocando. Al respecto dice Ricoeur: “[...] la memoria conserva un privilegio que la historia no puede quitarle: el de situar la propia historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica [...]” (p. 48).

¿Qué involucra la conciencia histórica? Es importante señalar que el lenguaje es individual y la memoria es colectiva, esto implica un gran abismo que los separa, no obstante, al ser la poesía una interpretación subjetiva de la historia el lenguaje de ésta última, entonces, pierde toda rigidez. Lo anterior se da sin que la historia deje de serlo, pues si bien se da la pérdida de su carácter objetivo, pasa al campo de lo poético en tanto en la poesía habita el universo de las subjetividades donde realidad y ficción amalgaman su propio ser histórico; el ser histórico de la poesía, del otro que ahora habita el mundo poetizado. Esto a razón de lo planteado por Octavio Paz (1967): “La destrucción del mundo actual permitiría la aparición del verdadero tiempo, no histórico sino natural, no regido por el progreso sino por el deseo.” (p. 61).

Entonces, partir de aquello a lo que la historia ha llamado origen, resulta una prueba compleja en tanto el origen, en muchos de los casos, suele ser incierto. Será Martin Heidegger (2001) en *Arte y poesía* donde defina (en específico el origen de la obra de arte) el concepto en cuestión de la siguiente manera: “ORIGEN significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia.” (p. 37). Lo anterior indica que la esencia de ese algo determina su condición, su *ser*, puesto que al presentárenos como algo esencial guarda tras de sí un hálito de singularidad que lo distingue a sus semejantes. Esta es la idea de Heidegger para aludir a la

obra de arte, no obstante, es posible trasladar el sentido para buscar, de igual modo, de dónde proviene el *ser* –no del arte, sino de quien lo crea– ahora caracterizado desde el lenguaje de la poesía.

El propósito, entonces, no pretende el hallazgo de nombres sino de hombres pues si se da un paso adelante en el camino trazado, en la obra poética se encuentra la reunión de todos los seres que alentaron la realización de cada uno de los versos: la fuerza de la tradición y la vida en sociedad. De tal modo, para develar el origen de ese ser llamado “trashumante” en subtítulo del presente apartado, se hace necesario esclarecer algunos conceptos clave para el estudio acá propuesto. La pregunta por quién habla en el poema es ya una pregunta largo tiempo discutida, si es el poeta o la voz que enmascara su sentir son asuntos que no deben desviar la atención cuando de interpretar la obra se trata. Este, como principio hermenéutico, sirve como derrotero para olvidar, solo de manera parcial, el titular de la obra. Si el “Yo” de la voz poética es o no el autor será lo último a contemplar si de verdad se quiere llegar al posible sentido propuesto.

A propósito de este debate, Antonio Carreño (1982) en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, divisa la problemática de tratar de hallar al poeta dentro de las líneas del poema:

Pues si bien en toda obra lírica (se puede argüir) la voz del poeta, por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), esta difiere de quien escribe el poema. Varían los espacios y límites de ambos. El autor es una entidad histórica: existe fuera del texto y en el texto. Sin embargo la persona mantiene una relación tan solo simbólica dentro del poema que la articula. Su acción es figurativa; se enuncia como texto. (p. 16).

El poeta es texto, plantea Carreño para considerar la distinción que guarda en su relación con lo planteado en la obra poética. La atmósfera del poema se sostiene sobre la base de las posibilidades, de las proyecciones que surgen de los sueños y fabulaciones de ese alguien

a quien se determina es el escritor. Ahora bien, ese escritor propone mundos posibles, ideales e imposibles en sus versos, pero tales propuestas no son los anhelos de un sujeto singular, sino de la pluralidad de seres que sostienen su caminar en el mundo. En el poeta habita la pluralidad de voces que como ser atento al mundo le llegan como el aire a sus pulmones. Según lo propone Carreño, el escritor pasa a ser un símbolo dentro de la trama poética, su apariencia se contempla a partir de la construcción de imágenes que sustentan, ahora, su condición de símbolo. En tal caso su participación es camaleónica, en tanto el símbolo muta de verso en verso, es día y noche, lluvia y fuego. De acuerdo a esto, la mirada que ahora se propone es hallar, en principio, la condición de ser errante, para luego interpretar los orígenes de la voz poética, los orígenes de la poesía de Henry Luque Muñoz.

En su «Arte poética» Luque Muñoz da una mirada al pasado, vuelve sobre la niñez para reconstruir su propia historia. Esta historia sobreviene como evocación de la memoria, espacio íntimo de su poseedor:

[Poder] rescatar parte de la imaginación que en la niñez opuse a la soledad. Sé que, en lo profundo, fui deportado a la lejanía por voces oscuras de la infancia; la represión escolar fue para mí como un campo de concentración. La rudeza feudal de los gobiernos de la época me llegaba en la vara del maestro. El castigo impone el miedo; el miedo, la soledad. Y la soledad invoca a la muerte. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 113).

En este fragmento Luque muestra ya un origen del ser errante, habla de voces oscuras, de la escuela como sitio que reprimió su cuerpo, pero no su imaginación. Es, en verdad, una confesión si se vuelve sobre la idea de sobrellevar la soledad gracias al mundo que le permitía la fabulación. Hay algo más por entender. Al comienzo de la cita la palabra “rescatar” lleva a plantear la pregunta de quién o de qué, allí se podríamos decir que del olvido al comprender que lo rescatado es parte de su propia memoria como ser histórico.

De acuerdo a lo anterior, es lugar para el poema «Realidad visible» del libro *Lo que puede la mirada* (1977) del cual se toman algunas líneas que acentúan lo hasta ahora expuesto:

————— ●●●

Fui avisado desde niño que nací con alas
para realizar largos vuelos. (p. 18).

————— ●●●

En las líneas citadas se aprecian tres palabras primordiales (avisado, niño, nací) que se toman como eje en aras de adentrarnos más profundamente en el tema en cuestión. Existe un sujeto tácito quien es el que da aviso a la voz poética de su origen y destino. El comienzo, entonces, no se da desde la propia conciencia, evidenciando, en primer lugar, que la conciencia del origen no es intrínseca del sujeto. Esto lleva a considerar que, de acuerdo con Peter Sloterdijk (2006) en *Venir al mundo venir al lenguaje*: “[...] esta historia mía empieza con mi ausencia o, dicho más prudentemente, con la ausencia de mi recuerdo y bajo la pérdida de mi conciencia de haber estado presente³⁰” (p. 40). Desde esta perspectiva, el hombre es un ser ya empezado, claro, la historia se ha escrito mucho antes de nuestro nacimiento, pero las primeras letras de ese gran abecedario existencial nos fueron dadas como símbolo de una prescritura. Así es que se llega a este mundo, como unos debutantes tardíos de acuerdo con Sloterdijk, entendiéndolo tal retraso como la consecuencia natural en la toma de conciencia, y a ello la aprehensión de la historia, del ser en su evolución biológica natural.

³² A propósito del problema del comenzar, Peter Sloterdijk toma como ruta para su disertación el cuento de Jorge Luis Borges «El libro de arena», para, de acuerdo a la trama propuesta en la narración, distinguir lo que él llama “comenzar” y “comenzar desde el principio” en el apartado titulado, precisamente, «Poética del comenzar».

Se cuenta entonces con un sujeto alado, característica propicia del sujeto con apertura al mundo. Tal atributo lo lleva a ser un peregrino, ya se dijo líneas atrás, el sujeto tácito vaticina la condición de errante que ahora conoce la voz poética. Es importante volver sobre un fragmento del ya citado poema para indagar otras situaciones:

————— ●●●

El barrio era un ovillo.
Yo salía a enlazar la hebra para enlazar los hilos;
En el fuero interno de las callejuelas laberínticas
Se me perdían la lana y el origen. (p. 18)

————— ●●●

El poema ubica espacialmente, es el barrio el lugar del origen cuyo movimiento busca ser resguardado por la fina estructura del hilo que forma un ovillo. Éste permite no perder el camino –quizá de regreso– como en el mito griego del «Hilo de Ariadna», pero en el poema ocurre el infortunio: la pérdida del hilo, convirtiéndose de inmediato en metáfora de la pérdida del origen. Es reiterada la alusión al “barrio” como lugar originario de todos los hechos que demarcan la existencia para la voz lírica. Como lugar concreto se pudo apreciar en los apartados ya referidos, ahora en el poema titulado «Poema para evocar a la jirafa de ojos apenumbados» del libro *Lo que puede la mirada* (1977) se presenta como lugar venido del mundo onírico. Un barrio de calles transitadas por lo desconocido y el miedo que genera su extrañeza. Acá tan solo una estrofa que atestigua lo dicho:

————— ●●●

Me he preguntado muchas veces si estas calles
que atravieso lleno de miedo
pertenecen al barrio
o son un capítulo de mi sueño,
un pedazo de la sombra que fue la infancia. (p. 78)

————— ●●●

La pregunta es la espina dorsal que sostiene el cuerpo de la estrofa, se indaga sobre la realidad o ficción del hecho vivido en las calles, en qué medida pertenecen a su realidad, a su barrio. La realidad inicial para nuestro autor se vierte en las fronteras del barrio, allí se gestan sus inicios, es decir, sus recuerdos, de ahí que al utilizar la palabra “realidad” se indica el mundo en que vive el poema, el que hace posible esta imagen de enjuiciar el espacio y el tiempo como regreso.

La pregunta ahora es el ¿por qué del miedo en atravesar las calles? ¿qué de funesto hay en ese pasado que se evoca y trae consigo la pesadumbre? Una posible respuesta se hallaría en las palabras “sueño” de la cuarta línea y “sombra” e “infancia” de la última línea citada. Existe, entonces, un oxímoron en la relación entre “sueño” y “sombra” si se interpretan como dos entidades que se contraponen en tanto corresponden a mundos que connotan ideas diferentes. La voz poética es pretérita al término de la estrofa, hecho destacado porque existe un retorno a la “infancia” y las pesadumbres de esta al retratarla como una sombra de su pasado.

Luque presenta una geografía interior, él es cartógrafo, levanta sus propios cimientos desde la memoria individual que a su vez es colectiva, o como escribe Antonio Carreño (1982), a propósito de Octavio Paz: “[...] un mandala geográfico y simbólico; alegórico y mítico.” (p. 178). El poeta, entonces, es un trashumante que encuentra en la palabra su hogar, y como la palabra deambula por el mundo, es éste –hecho palabra– el hogar que le resguarda y espera a que lo transite, a que lo nombre asumiendo la vastedad de ese mundo desconocido por nombrar.

Este primer destello de la poesía en Luque Muñoz posibilita desplegar las alas para asumir la travesía del imaginario poético que falta por transitar, porque: “Llevamos siglos tejiendo nuestras alas” (Luque, 1991, p. 118). Siglos de tradiciones que puntada a puntada van hilvanando la realización de tomarse el mundo desde lo íntimo de la palabra para

con ella adentrarse al mundo polifónico y multiforme: “Alejarse es una forma de acercarse. La experiencia de cambiar de escenario, de idioma, de amigos, en esa lejanía, le impuso a mi cabeza el oficio fervoroso del recuerdo.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 112).

El viaje: cruce de miradas

[...] en el pétalo del tulipán viaja la historia

HENRY LUQUE MUÑOZ

La poesía es una metáfora del viaje, en ella se representan los anhelos del hombre por alcanzar la gloria, por hacer de la palabra un espacio real que nombra lo venidero, lo esperado. La poesía conlleva el tránsito en su ser al recordar que en cada una de las palabras se nombran, directa e indirectamente, los hombres que en el pasado las alimentaron de sentido como un movimiento eterno de herencia y restitución. La palabra le pertenece al hombre a la par que éste le pertenece a ella porque es gracias a su condición, que el mortal logra conservarse en la historia. El viaje puede ser un movimiento espacial concreto donde el cuerpo transita otras latitudes llevando tras de sí los pasos que su propio destino le permitió dar. De esta manera, el viaje se da en la medida del tiempo y el espacio donde cada momento vivido constituye un contacto vivencial. Por otro lado, se encuentra el viaje en términos del movimiento fabulado, solo real en los límites de la ensoñación.

Paradójicamente es este último tipo de viaje el más acostumbrado dentro de la literatura, su relación con la fantasía lo hacen poseedor de un gran contenido de imágenes evocadoras que se relacionan con el lector. Tal relación se da porque en el desarrollo de la lectura el intérprete

halla lugares o situaciones imaginadas que dentro de la realidad concreta aún no han podido ser, o jamás llegarán a ser por su alejamiento de las posibilidades de realización. Sea cual sea la condición del viaje, en la puesta en marcha de ese camino la riqueza del conocimiento es el logro más sobresaliente; es en el recorrido donde a la par de recoger también se va dejando parte del ser que se habitó desde la niñez. Se vive en cada uno de los tiempos que se presenta gracias al movimiento espacial e imaginario, el hombre es la consecuencia del tiempo que logra fundar cuando animados por conocer se reconoce en el otro como aquel que nombra y es nombrado en acto recíproco de aceptación.

La poesía es viaje y en Henry Luque Muñoz se hace patente esta afirmación. En el apartado inicial fueron mencionados algunos aspectos que se percibieron relevantes en cuanto el origen de la errancia vinculada a la niñez, tema de algunos de sus poemas. En su «Arte poética» Luque escribe que: “Viajar ha sido también una forma de la emancipación, la huida del doble pecado original de mi infancia: el conflicto familiar y las penurias económicas.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 112). El anterior testimonio deja el viaje como huida y liberación por parte del poeta, acto que jalona la reivindicación como sujeto en búsqueda de sus anhelos. La preocupación ahora es, a la par de la palabra del poeta, buscar en la voz poética cómo se comprende el sentido del viaje, para lo cual se inicia con el poema «XX» del libro póstumo *Escrito con la garra del halcón* (2006):

————— ●●●

El viaje es un oficio interior:
Se llega a donde se quiere llegar.

A lo desconocido

Si todo hombre es una sombra de sí mismo,
El espacio que lo nombra es otra sombra. (p. 24)

————— ●●●

Al plantearse en la primera línea el lugar donde habita el impulso o la noción del viaje, reconocemos en la idea la siguiente situación: el viaje como construcción individual venida de la propia interioridad del sujeto. Al ser un oficio llega la imagen de un manufacturero que entrelaza sueños –especialmente los de la vigilia– en un estado que, si bien es de alejamiento pues se hace desde la interioridad, es un estado primario porque busca el mundo externo, el mundo de lo otro. Ese mundo de lo otro alude a lo desconocido, es decir, a un mundo que quizá solo vive en el imaginario proveniente del poema. Este ambiente es propicio porque en él no hay fronteras que demarquen el límite por conocer, pues la llegada, de acuerdo al poema, no es estancia prolongada, sino una estación más de ese largo recorrido que se debe hacer para lograr ese algo que aún vive en los sueños y como tal carece de materialidad, pero, claro, no de forma. Entonces, el arribo a lo desconocido es prenda que garantiza el asombro ante lo nunca visto, en este punto pensamos en un acto de justa apreciación en tanto es revestida la atmósfera poética de un misterio que busca la revelación de sí mismo. En dicho encuentro con lo desconocido su valor juega en dos direcciones: la vida y la muerte.

Pero en la poesía y en el viaje hay también una cuota de muerte: en los dos casos algo se abandona, algo se rompe, algo se transforma, algo queda abolido. Viajar por la página en blanco o hacia nuevas latitudes geográficas es emprender la búsqueda del paraíso perdido. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 112)

La muerte para Luque Muñoz es lo que conlleva el olvido, cada acontecimiento, por más que haya sido representativo, solo fue parte de un momento circunstancial para la vida. Ahora bien, al estar relegado ese momento al campo del olvido su relación directa con la muerte indica un cambio representativo para la persona pues existe el abandono de manera premeditada, lo anterior indica un querer ser otro. Sobre este punto dice

Paul Ricoeur (1999): “Cuento con la muerte, no la espero. Deseo seguir estando vivo *hasta* la muerte ni con miedo a ella o hacia ella³¹.” (p. 90). En esa transformación se logran nuevos espacios que conllevan casi de manera inevitable, como bien lo hemos visto en los poemas citados, a una transformación del ser. En la relación “abolición-transformación” hay una propensión por sanar los infortunios del pasado siempre bajo el imperio de la palabra poética como cáliz purificador. Catarsis del ser.

Es preciso volver sobre las líneas finales del poema. El juego con las sombras es un recurso muy frecuente en la poesía porque permite mantener el aura de misterio dado su carácter binario. Pensar la sombra como la prolongación del ser se alude a una entidad tan dócil como necesaria, pues ella es espejo que, aun siendo dócil, siempre se sobrepone, siempre da el primer paso. Luque Muñoz da por sentado la pertenencia entre ser y sombra, así las cosas, el hecho poético se encuentra al entablar la relación entre el espacio compartido por estas dos presencias. Si bien el espacio al perecer establece una ubicación, ésta es indeterminada dado que al calificarlo como tal se busca, precisamente, relacionar su vastedad con las posibilidades de conocimiento manifiestas por la voz poética.

El espacio no es un lugar concreto dentro de la trama poética, es imaginado como posibilidad. “El espacio que lo nombra es otra sombra”, dice la última línea y en el juego discursivo sobresale un recurso circular para profundizar en la idea de la indeterminación. Podría pensarse en quién está detrás de la sombra que está nombrando al hombre que, a

³³ A propósito de la concepción de muerte determinada en el estudio de Ricoeur (1999), en el capítulo «2. El pasado y la dialéctica temporal», se plantea que la muerte no se espera como un acontecimiento generado por el propio ser que se sabe mortal. La muerte llega a ser acontecimiento en la medida que lo es en comparación al nacimiento, es decir, al nacer es acontecimiento para los seres que esperan el nacimiento del nuevo habitante del mundo, de la misma manera la muerte llega a ser acontecimiento solo para los seres que saben o sienten la presencia de lo que se llamaría comúnmente un ser querido. En este sentido, tanto el nacimiento como la muerte son estados en los cuales el invitado principal nunca se llega a enterar y mucho menos a recordar en las circunstancias en que se dieron, solo se enterará por medio de testimonios, pero estos testimonios solo tendrán valía para rememorar su nacimiento.

su vez, es sombra de sí mismo. Todo es un juego de la indeterminación, acá lo real no importa en la medida que sea verosímil para el contexto poético. Allí cobra sentido el andamiaje de no saber quién es, pues a la larga reconocemos en esa indeterminación llena de magia en esa búsqueda incesante por el paraíso perdido, como bien lo dice Luque Muñoz. Ahora bien, no saber quién aguarda tras la sombra es un llamamiento, un requerimiento que llega desde el poema y se asume como un “yo” y un “tú” que se imbrican hasta ser uno solo, o en palabras de Gadamer (1993): “Alguien es interpelado, alguien responde y ambos pueden ser la misma persona.” (p. 88).

Lo nombrado o lo innombrable residen, precisamente, en la capacidad del poeta para otorgarle luz a aquello que se busca y, en la búsqueda, fundarlo como una nueva presencia. Todo aquello que es percibido, en apariencia, ya está nombrado, es decir, está constituido por cualidades surgidas de la palabra quien, a su vez, lo hace real. Sin embargo, lo que ya posee nombre continúa siendo innombrable para el poeta, pues como ya se ha venido planteando, él es, o pretende ser, la primera voz, la primera imagen. El “yo” y el “tú”, de acuerdo con Gadamer, son la presencia hablante dentro de atmósfera poética; alguien se pregunta y, en dicha pregunta, convoca la participación de quien se siente, al mismo tiempo, escucha y hablante. Ese, quizá, es el fundamento de nombrar, en tanto en el nombramiento se descubre, en primer lugar, al ser que al darle nombre y sentido a lo apreciado pone todo su ser a disposición e interpela como hecho inmanente a la palabra, a quien la hace suya en el ejercicio interpretativo.

El viaje, entonces, es una interpretación por el espacio, sitio propuesto por el escritor para, a partir del extravío propio de estar en tierras desconocidas, generar el reencuentro con lo que era innombrable y ahora se presenta de acuerdo a como se ha imaginado, como se ha querido nombrar. De tal manera, ese llamamiento es el resultado del viaje que busca la conquista por el lenguaje. Así lo propone Luque Muñoz: “Viajar constituye el anhelo de buscar y descubrir nuevos lenguajes.”

(Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 111). Es el descubrimiento del lenguaje el gran logro por parte del poeta, en este encuentra en gran medida sus proyecciones, su pasado como memoria, el presente como estancia de realización y el futuro como posibilidad de encuentro. En definitiva: todo lo que ha querido ser. A propósito del lenguaje como logro del ser, Luque Muñoz en el libro *Sol cuello cortado* (1973) poetiza:

DANZA DEL ABANDONO

—————•••

Sorprendí los desiertos, el mar, las bestias de la noche.
Solo estos versos quedaron de tanto barro carcomido,
de astillas largo tiempo sufridas,
entibiadas a penas por la labor de la palabra.
Años lidiando recuerdos, buscándole nombres a la vida.
Todo consistía en descubrir las compuertas del alba.
En reconstruir una sonrisa, una sola (p. 17).

El verbo en primera persona con el que se da inicio al poema es enérgico, pues, aunque su voz este en pasado, comunica un hecho testimonial, de presencia viva en el lugar. “Sorprendí” indica que es el otro quien es sorprendido y no esperaba esa otra presencia. La alusión se hace a espacios y seres naturales (desiertos, mar, bestias, noche) tal vez porque se ve en ellos el estado natural de iniciación del mundo. El desierto como lugar en el que reposa la arena –indiscutible metáfora del tiempo– conlleva a la idea de eternidad y la posibilidad de estar presente en ese instante que será eterno. También se halla la palabra como recompensa, como acto que glorifica las penurias humanas y engrandecen la vida luego de ese prolongado asomo de la muerte. Así se descubre la palabra, laboriosa, edificada como ritual de evocación, una palabra que lleva mundo y es mundo. “Cada poema, cada viaje, inauguran un mundo.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 112)

¿Cómo poder sopesar el valor de las experiencias e identificar cuál de ellas deben prevalecer en la memoria? En el poema “Danza del abandono” se manifiesta un intento por mantener los recuerdos, “lidiar” es la palabra con la cual es retratada la lucha por preservar todas las vivencias pues en ellas habitan las que al final del tiempo serán fundamentales, serán testigos viajantes en el tiempo, las que darán ese nombre a la vida como es parte de la idea que compone los versos ya citados. Si en la primera línea del poema fueron sorprendidas las bestias de la noche, ya al final se busca la primera luz del día, el nacimiento del alba y el sosiego que ésta trae al ser. No es solo el surgimiento de la luz, es, sobre todo, nacimiento del día, el alumbramiento de una nueva posibilidad de hallar aquello a lo cual se le llama felicidad. En estos términos, el recuerdo en su acto de reconstruir, elige de los escombros de la memoria aquello que ha sido más digno para volverlo presencia viva en el ahora. Si cada palabra es un mundo, su territorio no es baldío por cuanto ese volver sobre el pasado implica un acto de nostalgia ante lo que pudo ser; tanto camino trasegado y la respuesta estuvo siempre en la sonrisa que la voz poética rememora y reconoce con angustia, el apremio de una situación perdida en el tiempo, pero no en la memoria.

Una poética del regreso

El cielo guarda el óxido de los tiempos idos.

HENRY LUQUE MUÑOZ

Se planteó en el primer apartado del presente capítulo la noción de origen como útero de la palabra y del sentir vivencial de lo poético en tanto lo poético hace vivible lo anunciado por medio de su lenguaje. El caso ahora hace volver sobre el mismo asunto del origen, pero como

síntoma del regreso, de la añoranza que genera estar apartado de aquello a lo cual se siente que pertenece. El salto del origen a lo desconocido es desgarrador, no obstante, se hace necesario porque allí es donde reside la posibilidad del conocimiento, de descubrir para poder descubrirse a sí mismo. “La aspiración a retornar a la esencia es un modo de rescatar el origen” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 106), para Luque, entonces, la esencia es algo ya conocido en el alejamiento, volver sobre ella implica haberla conocido, de ahí el deseo por retornar.

La esencia debe ser pensada no como un alma solitaria si se recuerda que esta fue avivada por la memoria. Entonces, el poeta al llevar su esencia en la memoria se hace un ser temporal, reconoce su tiempo y los tiempos ya pasados. Luque, a propósito, acentúa en un valor piramidal cuando habla en los siguientes términos: “Conservar la memoria de otros, me conduciría a la necesidad de identificar mi propio pasado.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 110). Ahondemos al respeto. La importancia de la anterior referencia se sustenta en que la memoria es habitada por voces que no son las propias, allí, como se planteó en el capítulo primero, se reconoce una tradición y la importancia de esta para la construcción del ser. Así se tiene un ser que en el lenguaje afirma los cimientos de su pasado como vuelta a un origen que nunca le dejó de pertenecer, solo esperó pacientemente a que, a la vuelta del tiempo, regresara lleno de experiencias en la memoria. En concordancia con lo anterior, y para entablar el diálogo con lo poético, es pertinente el poema titulado «MEMORIA» del libro *Sol cuello cortado* (1973):

—————•••

Hecha la diligencia del olvido

Torno a casa y abro los cadáveres de sus cartas

Las fotografías de otro siglo

De cuando creíamos que la vida era entrar a un parque

Lleno de niños y mujeres domésticas

A ocultarnos bajo la pobre sombra de una estatua
 Y fue dejar que las nueces del tiempo nos llevaran
 Que mi nombre se inscribiera en hojas y libros
 Que retrasaran la muerte
 Y que las aguas del rostro se cumplieran
 En faldas de camisas viejas (p. 29)

————— ●●●

El poema crea un hecho conflictivo al llevar por título “Memoria” y tan solo en el primer verso la contrapone con su antónimo “olvido”. El conflicto se da porque si la idea que se viene esbozando va en dirección a rescatar del olvido todo aquello que es significativo para la memoria del ser, el poema, quizá, va en otra dirección. No obstante, el “olvido” es comprendido, de acuerdo al contexto en que se inscribe, como alusión al viaje, y como en el viaje también hay cierta cuota de abandono hacia aquello que es dejado atrás, dicha “diligencia” era necesaria para permitirse la vuelta a casa. En este sentido, la partida se da como acción que transmite olvido en la medida que la ausencia corporal propicia el vacío, la carencia que en este caso alude al ser. El regreso como la partida es búsqueda en la poesía de Henry Luque Muñoz.

Si el ir constituye el conocer ese algo que se pretende alcanzar; el regreso, a su vez, se proyecta como conocimiento hacia ese algo que se creía conocer. Surgen dos situaciones que giran alrededor de la posibilidad del conocimiento, para lo cual solo se aborda la segunda, dada la relación que guarda con el presente apartado. La primera acción ejecutada por la voz poética al volver a casa es símbolo de volver al lenguaje que habita en las cartas y cuya condición de cadáveres permite comprender la relación de dependencia que hay entre el ser y el lenguaje. La relación –o al menos una de ellas– consiste en el carácter de dependencia entre uno y otro; las cartas siempre estuvieron allí acompañadas de palabras, pero faltó ese alguien que ahora de regreso las toma para, a partir de su experiencia, indagar los sentidos que en ellas habitan.

Es un regreso en el tiempo avivado por la memoria, todos los caminos van en direcciones opuestas, pero tienen su punto de encuentro en el lenguaje que los convoca haciéndolos confluír en una especie de reconciliación. En efecto el volver es un acto que reconcilia desde la memoria dado su carácter de abarcar e interpretar los tiempos para encontrarse en el ahora, esto en concordancia con Paul Ricoeur (1999) cuando dice: “[...] la memoria organiza la continuidad temporal de la persona” (p. 16). En este sentido, la memoria reviste de conciencia al ser quien indaga los hechos que desencadenan una a una las consecuencias de estar vivo. Elementos como las fotografías son grandes metáforas de cómo poder volver sobre el tiempo contenido en un trozo de papel y en cuyas figuras se encuentra la forma que tenía antes del tiempo y ahora es historia, al menos para quien lo recuerda. Todo lo anterior es medido por la memoria poética, que en palabras de Gabriel Arturo Castro (2012):

La memoria poética ordena los objetos, hace visible lo invisible, permite que los espectros del tiempo tomen vida propia, desmomificando al hombre, haciéndolo verbo de adentro hacia a fuera. De esta manera el poeta no sería un ser inerme ni pasivo, menos un individuo neutral. El rostro pasado se interioriza, toma vida tras la rememoración del tiempo. Tras un mundo espontáneo aparecen las imágenes que el poeta escoge, aprecia, valora reúne tras el cuerpo del poema. La memoria ayuda a escoger gracias al júbilo y no a la indiferencia [...] (p. 94).

Así como las fotografías preservan los rostros de quienes allí aparecen, el poema muestra que también en los libros los llantos y las sonrisas tienen la posibilidad de aventajar el paso del tiempo. La escritura una vez más se manifiesta como la gran apertura al mundo y de trascendencia en éste; el vuelo de las palabras disemina en el gran campo las voces para que se mantengan, ya sin su creador, pero con la condición de distraer la muerte, entendida ésta como el olvido del ser y la finitud corporal como se enuncia en este pasaje del poema: “Que mi nombre se inscribiera en hojas y libros / Que retrasaran la muerte”.

En el avanzar de las páginas, se han apreciado los múltiples tránsitos por los que se dirige la poesía de Henry Luque Muñoz, versos de tono evocador hacia aquello que fue vivido y ahora se restituye en la memoria. Poesía, en los términos en que se adelanta esta interpretación, implica acercarse a ese ser que se ha abandonado en el tiempo para devolverle no solo la dignidad del reconocimiento, sino su condición de ser en la memoria, rasgo determinante en la pretendida búsqueda del lenguaje poético. Paul Ricoeur (1999), a propósito del diálogo con la memoria, sostiene:

Quizá había que decir que los recuerdos se distribuyen y se organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios y que la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento. (p. 16).

En tales circunstancias, el tiempo en Luque es dinámico dada su condición de incesante ida y vuelta que va del presente al pasado como posibilidad para la continuidad del ser. Entonces, los precipicios a los que se refiere Ricoeur podrían entenderse como baches propios de la imposibilidad por recordar con exactitud cada momento del pasado, no obstante, el filósofo francés enfatiza en ese incesante movimiento que no presenta solución porque, al parecer y esto en relación con la poesía de Luque, el tiempo no busca soluciones puras, solo hilvanar las fronteras de la memoria. Así las cosas, el tiempo es fuerza que se impone por encima de cualquier situación; es impetuosa porque en ella reside un cosmos que estuvo antes de la misma llegada del ser y ahora está abierto para su interpretación. Como es un ir y volver, la imagen del bumerán es una de las más apropiadas para equiparar la acción del tiempo. Así es poetizado el «Bumerán» en el *Libro de los caminos* (1991):

Yo que hice el largo salto en el Transiberiano,
 que conocí los vientos de Kabul,
 la gruesa nieve de Petersburgo,
 que bebí la salada leche de yegua en la cual se hechizó
 Gengis Kan.
 Yo que toqué a una puerta en Milos y en Isquia,
 que he visto a los murciélagos proteger
 la Biblioteca de Coimbra
 y ascendí las pirámides de Tikal hasta las nubes.
 Yo que me arrastré por el Sahara tras el atardecer,
 que en Delfos hablé con el oráculo
 y soñé víboras en la esbelta Sarajevo
 mientras en la calle Tome Masarika
 se desnudaba mi sombra.
 Yo que en Delhi vi a los muertos sacudirse el polvo,
 que he mirado a los ojos a las deidades de Nara
 y respiré cenizas en el Ganges.
 Yo que contrarié a las divinidades chinas
 en subversivos papiros que de tiempo inmemorial
 circularon por la ciudad prohibida,
 que acaricié a una virgen del siglo XII
 mientras mordía mustias hojas de otoño.
 Yo que acuné mi timidez en el trono de un rey,
 que hice el misterioso vuelo hasta el paraíso
 de unos abrazos
 lo que de verdad recuerdo, es el barrio en que nació. (p. 37).

Si el poema es en sí un viaje, “Bumerán” no deja duda de tal afirmación. Luque presenta un poema habitado por mapas, no solo territoriales, sino del orden espiritual, casi una radiografía existencial del ser que es un vasto mapa del mundo. De tal manera, se vuelve una

vez más a un poema donde el “Yo” imprime un tono de intimidad como suele ser toda la poesía; el hecho es que la voz poética al hablar desde la primera persona también otorga dicha cualidad al lector. De ahí que ese “Yo” dispuesto a hablarle a un “Tú” (que vendría siendo el lector) le otorga un alto grado de reconocimiento como un “Yo” que habla a todos porque su voz proviene de esa multitud. Gadamer insiste en este carácter de lo poético para que el fundamento de la poesía sea asimilado como una propuesta que, si bien surge de un sujeto singular, lleva en su composición todos los seres que habitan este mundo. Lo anterior se da porque en cada línea de la poesía habitan las alegrías y pesadumbres del hombre: “El Yo poético no es, como se suele creer, el Yo del poeta, sino, casi siempre, ese Yo común de cada uno de nosotros.” (Gadamer, 1993, p. 51).

Ya instalados en las líneas del poema se da una vuelta al mundo por lugares representativos para la memoria histórica de la humanidad. Acá el recorrido se da por una geografía vivencial para Luque, hecho que, al retomar la idea de Gadamer, será fácil comprender por qué el yo poético es familiar a todos al observar los lugares que se mencionan. De tal modo cada uno de los espacios son reconocidos dado su existencia real, es decir, estos no son inventados por el poeta en tanto ocupan un espacio concreto desde el tiempo en que fueron creados. Es allí donde ese “Yo común”, como lo refiere Gadamer, es aludido a participar dentro de la atmosfera poética; se toman elementos de la realidad en aras de familiarizar desde los espacios cada uno de los entramados poetizados.

Es así como hablar del “Transiberiano”, “Kabul” y “Petersburgo” adhieren al lector en ese prolongado recorrido por lugares que, dentro de su realidad, conservan su condición mítica. Así mismo, para Henry Luque Muñoz referir este tipo de lugares es una forma de recordar donde dejó su huella, allí, de algún modo, pertenece como ser que asumió la cultura de otros territorios para construir una identidad universal: “Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la

tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar huellas³².” (Ricoeur, 1999, p. 40). Y en esa dirección va la poesía de Luque Muñoz, salvar las huellas del pasado es un rasgo constitutivo de la condición humana que se poetiza porque salvar la memoria (huellas) es salvar al ser de su propio olvido. Tal vez por eso se refiere al gran emperador Gengis Kan como referente cuyo origen es de un pequeño pueblo nómada y quien llegó a consolidar uno de los imperios más grandes del mundo. En tal parangón, Luque es un emperador del lenguaje que, por vía de la poesía, le permitió erigir un imperio de su propia memoria.

El diálogo con el oráculo de Delfos y la fugaz visita a la biblioteca de Coímbra, determinan lo imperecedero de estos lugares y cómo al referirlos también se dispone la preservación de las propias vivencias. Todo es espléndido y casi maravilloso pues cada uno de los lugares referidos guarda su propia historia. La situación ahora es que más allá de evidenciar un conocimiento de las culturas universales, y por ende de la tradición, Luque transita por contextos grandiosos para la humanidad con el propósito de presentar lo que para él verdaderamente representa el origen. Esto si se atiende al último verso del poema en el cual se declara lo que realmente es el origen. Para ello se hace pertinente volver con su «Arte poética»:

[...] la construcción de un mundo poético traduce el esfuerzo por volver a la infancia, por rescatar la primera mirada, y con ella, la vuelta al primer hombre, a la intuición primigenia. Volver al despojo, a la desnudez crítica. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 116).

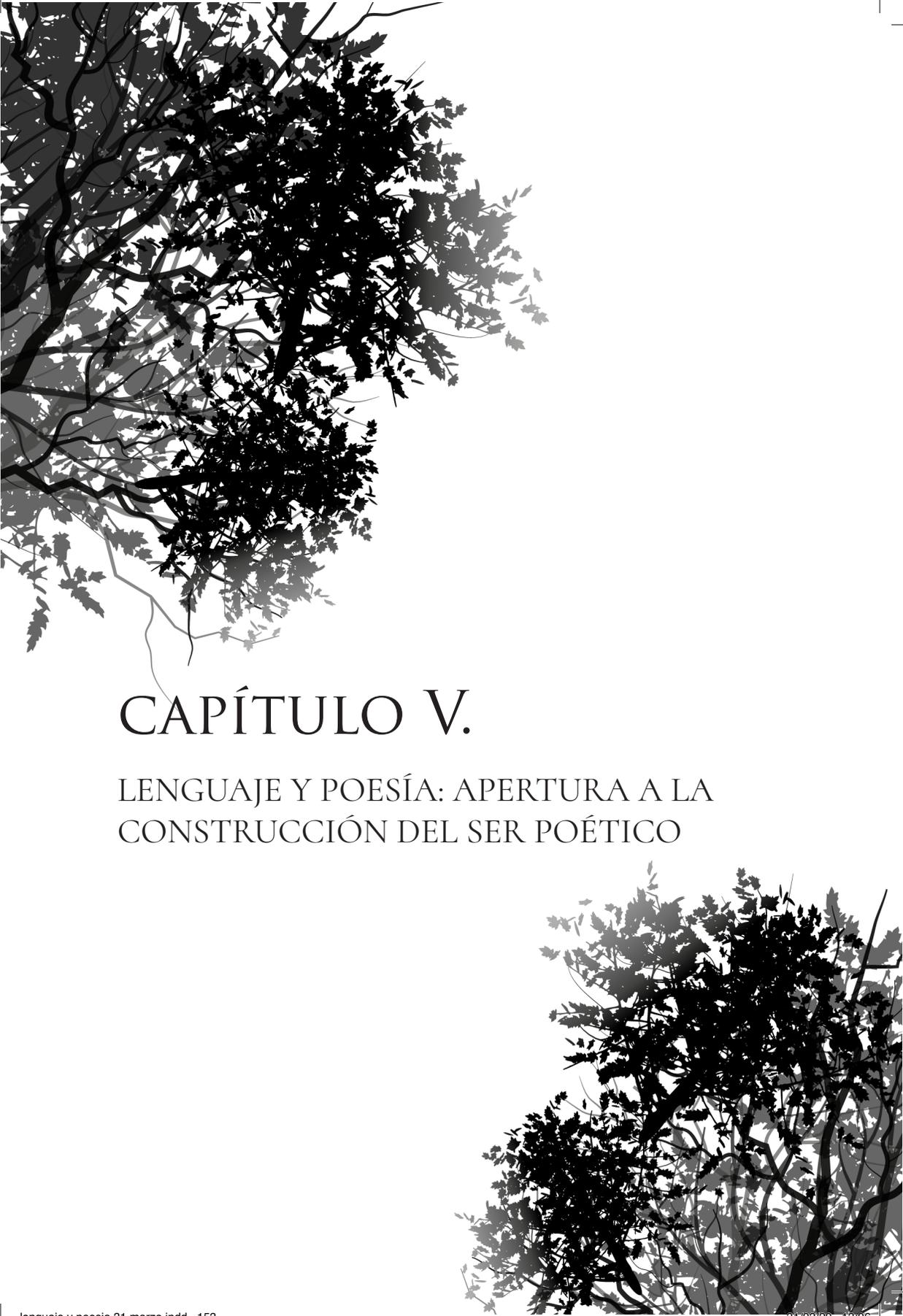
³⁴ Ya al término del capítulo «1. Las figuraciones de la vida herida: traumatismos y abusos» Paul Ricoeur (1999) puntualiza en la necesidad de ahondar en la memoria como un asunto eminentemente político, como un recuerdo que sustenta la posibilidad de sobreponerse ante la manipulación de las fuerzas de poder totalitarias. A lo anterior lo llamó «política de la memoria», punto que decide no desarrollar pero que al mencionarlo nos permite comprender que la restitución de la memoria es un asunto que al rescatarse trae consigo profundas heridas no solo para quien las recuerda, sino para quien presencia esa vuelta del pasado.

Es decisiva la afirmación que Luque sostiene a lo largo de su propuesta poética al condicionar la construcción del espacio poético a partir de una vuelta al pasado primario como lo es la infancia. Es primario porque en ese “primer hombre” se hilvanaron los inicios de lo que hoy se es. Un mundo actual gracias al universo de la infancia. De este modo, el universo no se dio con el recorrido por lugares ya mencionados en este y otros poemas citados, sino por esa primera mirada como bien acentúa Luque. En la experiencia de la primera mirada se va desprovistos de cualquier contaminación externa a los propios deseos, ella es fundadora de luz en la medida que al observar cada cosa del mundo va llegando caóticamente para que en ese primer encuentro surja una relación con ese algo que, sin saber, se esperaba de manera paciente.

Dicho esto, es pertinente volver sobre las últimas líneas del poema. Se está así ante un panorama donde la voz poética se devela bajo una afirmación de amplia consideración y valor poético y existencial. De nuevo el verso: “[...] lo que de verdad recuerdo, es el barrio en que nací.”, podría sonar desconsolador el hecho de contraponer lugares mundialmente reconocidos por un sitio que a lo sumo es representativo para un reducido grupo de personas. Y es precisamente ese aspecto el que le da el valor pasional a lo que es referido como el “barrio” pues en él reside, más allá de todo, un sentimiento de arraigo por aquello que sustenta el origen. En este sentido el peregrinaje –si bien fue necesario para que surgiera la añoranza– alimentó el deseo por volver a la primera mirada, el primer abrazo y, por supuesto, a la primera palabra. De ahí que Martin Heidegger (2001), a propósito de su estudio sobre Hölderlin, sostenga:

[...] el comienzo se preparaba disimuladamente mucho tiempo antes. El comienzo auténtico es ya en cuanto salto un haber saltado, que salta libre por encima de lo venidero, si bien como encubierto. El comienzo contiene ya oculto el final. (p. 116).

Se es un ser ya iniciado por la gracia del lenguaje que resguarda del olvido a la memoria y lo determinante. Es por ello que el salir ya demarca un volver sobre el origen en tanto hablar del ser originario es asumir la condición de errar sin rumbo aparente pero que en ese extravío de caminos encuentra la senda del regreso a casa. En este orden, la poesía de Henry Luque Muñoz dibuja un ser universal desde su mismidad, que a la luz de la memoria solo pretende reencontrarse con los sonidos que lo arrullaron en ese primer encuentro con el mundo. De ahí que el universo poético de Luque se constituye a partir de comprender la vida como experiencia, pues esta le permite adentrarse a mundos desconocidos solo con el propósito de enaltecer el propio que se hace trascendental para la existencia y de su imaginario poético.



CAPÍTULO V.

LENGUAJE Y POESÍA: APERTURA A LA CONSTRUCCIÓN DEL SER POÉTICO



Ser y poesía

Realidad visible
No quisiera iniciar el día
afirmando que estamos hechos de cobardía.
Pero me corresponde una razón de ser:
hablar un poco de lo que se teje aquí dentro.

HENRY LUQUE MUÑOZ.

Luego de recorrer algunos aspectos que se consideraron decisivos en la propuesta poética de Henry Luque Muñoz, la atención se dirige acerca del *ser* que construye a lo largo de su obra. Para tal efecto se propone hallar en las líneas de los versos un sujeto que entabla un diálogo con el mundo y consigo mismo para construirse como ser en el lenguaje; entendiendo que es solo por vía del lenguaje que logra permanecer en el mundo. Es indiscutible que, al proponer una interpretación del *ser*, el concepto se direcciona al campo de la filosofía por cuanto se asume que es ella la que indaga por los asuntos propios de su devenir. En el caso particular se aprecia el *ser* como acontecimiento que se da en las líneas de la poesía, es decir, este se instala dentro del campo de lo poético con la única pretensión de buscarse de manera inacabada no intentando definirse como sí lo pretende la filosofía.

Así las cosas, recurrir al discurso filosófico se hace necesario dado que algunos autores (filósofos y literatos) han pensado la poesía como sustento de todo tipo de conocimiento, en especial el de la filosofía. Visto el ser desde el panorama poético se asumen los riesgos propios de caminar por campos poco firmes a razón de comprender que el *ser poético* no está definido, salvo algunas apreciaciones que desde la lectura propiamente poética se haya podido realizar. En esta margen se avizora que, junto a la propuesta poética postulada por cada autor, también se pretende la construcción de una posibilidad de hombre, de un *ser* que sustente las pasiones del autor y del universo en que se mueve. De ahí que al referir el concepto de *ser* se busca una proximidad a aquello tan imperecedero como ha sido la memoria, el tiempo y el lenguaje del ser que se difumina en la poesía.

De acuerdo con lo anterior, en toda obra de arte se encuentra un síntoma de lo que puede considerarse como el *ser* para la época, teniendo en cuenta que la época está compuesta por tiempos que siguen hablando desde lo más próximo o lejano de la historia. Es así como el *ser* también es una preocupación de la poesía, pues ella también piensa las múltiples posibilidades en las que éste como individuo se mueve en nuestro mundo de universales. A propósito, Alfredo Abad Torres (2007) en *Filosofía y Literatura: encrucijadas actuales*, determina algunos aspectos filiales entre los ya mencionados escenarios de conocimiento:

La literatura está estrechamente ligada a la filosofía, en tanto proporciona una mirada amplia sobre las recepciones que tenemos de nuestro entorno. La literatura desarrolla perspectivas que demarcan un camino de manifestaciones vívidas, viscerales, condiciones límites de la vida humana, situaciones que apreciadas con un lenguaje llevado al límite por medio de su extrañamiento, conduce a miradas enfocadas en una desestructuración del mundo. (p. 24).

El tono conciliador de Abad exalta por igual a la literatura y la filosofía; un acercamiento sucesivo de vinculación filial entre sus voces y sentidos tan determinantes para el hombre a lo largo de su historia. Literatura y filosofía se sirven del lenguaje, es allí donde se halla el primer encuentro –o sería mejor decir reencuentro– dadas las condiciones en que cada una de ellas se forja como lenguaje. De acuerdo con Abad, la literatura también presenta una preocupación por el hombre en tanto problematiza las circunstancias de su existencia. La literatura es un vínculo innegable hacia aquellos territorios en los cuales el *ser* goza o padece, allí las diferentes manifestaciones que aporta la literatura permiten comprender cuán frágil es la existencia humana y lo significativo para la historia, en tanto contenedora del pasado, presente y futuro, que llega a ser una obra literaria.

Es por lo anterior que los territorios del lenguaje filosófico y literario –aunque estén parcelados– no han dejado de observar los movimientos que hace cada uno. Son espías atentos a lo que su vecino pueda hacer porque saben de igual modo que en ese hacer es donde se reconocen cada uno en su especificidad en aquellos tenues cercos que los hace ocupar cada uno su territorio. Ahora, al plantar la idea de especificidad es porque sí existen diferencias que, aunque leves, las apartan. Ya al inicio se habló que la filosofía busca la definición de lo que es el *ser*, éste vendría a constituirse como el rasgo más decisivo en tanto que la literatura se aleja de manera determinante sobre las definiciones, sobre lo que se suele conocer como los universales. En esta margen se dirige Mauricio Beuchot (2003) en *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, cuando sostiene:

Por eso la filosofía no se identifica con la poesía, aunque la poesía es una ayuda insustituible para hacer filosofía. Tanto la metafísica filosófica como la poética pueden ser sabidurías pero de manera distinta. Y con funciones diferentes. El filósofo puede hacer poesía, como la ha hecho

desde Parménides hasta Unamuno; pero en cuanto poeta, no en cuanto filósofo, no le competaría formular una metafísica o una ética. El filósofo puede ser poeta; pero hará filosofía siempre en cuanto filósofo, no en cuanto poeta, aun cuando la haga con poesía. Es decir, nunca hará filosofía en cuanto poeta, pues allí se está violando el cerco, los límites. Por eso, el poeta solo, sin el filósofo, o el hombre con su solo lado de poeta, sin su lado de filósofo, no se basta para hacer metafísica (o ética). (p. 61).

La visión de Beuchot logra diferenciar las posibles brechas por las que podrían escapar las características particulares de filosofía y literatura. El filósofo mexicano advierte que en cada una de ellas existe lo que él llama “sabidurías”, esto a razón de compartir el lenguaje como soporte y tomar al hombre (Ser) como pretexto para hacer valer sus determinaciones. Acá vale la pena señalar que al hablar de determinaciones no se pretende compartir de manera análoga tanto a literatura y filosofía un determinismo puro, pues la “sabiduría” en literatura no busca verdades inexpugnables como sí lo busca la filosofía. Así lo refiere María Zambrano (1996) en *Poesía y filosofía*: “El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella. Se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir.” (p. 42).

Tanto Zambrano como Beuchot se acercan en considerar que la función de cada una es diferente. No es competencia de la literatura fijar verdades para el hombre pues el hombre por el cual está interesada la literatura es y seguirá siendo un hombre inestable, sin fijaciones conceptuales que lo establezcan de una vez y para siempre. En cuanto a la filosofía por pretender el poder sobre la palabra también busca poseer el sentido de cada una de ellas, de ahí que el filósofo sea un legislador

en un parlamento desolado, mientras el literato vive de las voces que los vientos de la historia traen a él. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que sus caminos se bifurcan tan seguidamente en el devenir del hombre que se genera una ofrenda compartida al pensamiento.

Aun cuando literatura y filosofía sean formas de pensamiento sistemático y asistemático respectivamente, en esa diferencia, que en efecto es radical, subyace, para buen recaudo de la historia del hombre, la historia misma del pensamiento, la historia de la preocupación por lo humano del hombre. Dicha preocupación deviene con el amanecer del hombre, ese despertar ante el mundo lleno de formas dispuestas para ser apropiadas. Cuando amanece surge el asombro no solo por observar lo desconocido, sino por sentirse un ser más de ese panorama reciente, tibio pero desconocido. Y es que en efecto literatura y filosofía comparten el asombro como rasgo determinante de ese primer contacto con el mundo; allí sus caminos se cruzan, pues desde su origen comparten el asombro que los hace vigentes.

María Zambrano (1996) sostiene un pensamiento enjuiciador hacia aquellas filosofías sistemáticas cuando dice: “Si el pensamiento nació de la admiración solamente, según nos dicen textos venerables no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática.” (p. 15). La admiración como punta de lanza del pensamiento humano, el pensar no solo pertenece a las ciencias exactas, dado que su origen, de acuerdo con Zambrano, es el asombro y éste es desconocimiento, regocijo y temor, nada compatible con la rigurosidad del método en cualquiera de sus ámbitos, puesto que el método es seguridad y resguardo. De acuerdo con lo anterior, no solo la filosofía es acreedora del primer asomo de conocimiento que le permitió al hombre llegar hasta donde se instala en la actualidad, pues al ingresar

en lo desconocido el hombre se descubrió con todo y sus limitaciones. Solo así pudo reconocerse en un mundo complejo pero dispuesto para que lo interpretara. Así las cosas, y siguiendo con la idea planteada por Andrés Abad Torres (2007): “Poetas y literatos comparten la capacidad de difuminar el lenguaje, manifestar voces contrarias, generar conflictos y hacer que nuestro asombro no muera.” (p. 24).

La filosofía intenta dar estabilidad al hombre lleno de cuestionamientos, acto valioso porque la estabilidad proporciona sosiego; así mismo la literatura es valiosa en la medida que le permite al hombre seguirse buscando de manera inacabada porque nunca quiere dejar de hacer ese eterno recorrido. No en vano el poeta argentino Roberto Juarroz (1992) en *Poesía y realidad*, contribuya con estas palabras:

La poesía y la filosofía se separaron en algún momento catastrófico de la historia no narrable del pensamiento. El destino del poeta moderno es volver a unir el pensar, el sentir, el imaginar, el amar, el crear. Como forma de vida y como vía hacia el poema, que debe plasmar esa unidad. (p. 22).

Con Juarroz la unidad busca que el llamado “mundo de las apariencias” deje de representar un engaño a los sentidos porque el lenguaje de la poesía no es una simple apariencia que reviste a algo de un sentido para que pueda llegar a ser. De este modo, si los sentidos que se le atribuyen a ese ser son transitorios es porque los hombres que están por nacer traen consigo lo potencial del lenguaje, pues tal y como el poema de Henry Luque Muñoz que sirve de epígrafe al presente apartado, siempre se busca de manera desesperada “hablar un poco de lo que se teje aquí dentro” y eso es lo que hacen filosofía y literatura.

Esencia y poesía

En fin, lo que pasa, lo que pasa
es que yo soy la repetición de un signo
que fue descubierto hace siglos
en la cueva donde el silencio cantaba.

HENRY LUQUE MUÑOZ

Hacer mención a la esencia de la poesía conduce al ya memorable estudio que hiciera Martin Heidegger (2001) sobre la poética de Hölderlin. Para el caso en particular, si bien se tomará el libro *Arte y poesía* con especial atención en el apartado «Hölderlin y la esencia de la poesía» no se pretende dilucidar, como sí lo hiciera el pensador alemán con Hölderlin, la esencia de la poesía en Henry Luque Muñoz, de ahí que el apartado se haya titulado “La esencia y la poesía” como forma de diferenciar la una de la otra sin desconocer que es posible hallar atisbos de una esencia poética como rasgo intrínseco de la obra de Luque Muñoz, mas no como el poeta de los poetas como suele decir Heidegger. A propósito de la esencia, se parte de la definición tomada del *Diccionario enciclopédico* (1986):

Esencia: Es la naturaleza de una cosa considerada independiente de su existencia. Conjunto de las características necesarias que aparecen en la misma, a diferencia de los rasgos accidentales propios de cada cosa individual. Cualidad en grado sumo de una cosa. Es la síntesis. Se opone al existencialismo porque concede primacía a la esencia sobre la existencia de la cosa. (p. 78).

La esencia se constituye a partir del rasgo natural que la compone, es decir, su “naturaleza” la hace ser algo propio de sí siendo inalterable por algún evento externo a ella. Suele decirse que la esencia de algo es aquello

que la hace única, aquello definible tan solo por su impar presencia. Al hablar de presencia se alude al hecho de permanecer vigente en la memoria así a nuestra visión falte su existencia (objeto tangible) como bien se especifica en la cita. De tal modo, la esencia es algo inmutable que hace que algo sea conocido en su especificidad, “es la síntesis”, lo que de ella emana y se conoce solo por su potestad. Tal vez esta definición de esencia se acerca al pensamiento sistemático por cuanto define ese algo a partir de un patrón exclusivo, sin embargo, es necesario prestar atención a la relación que se da para acordar aquello de esencial de la cosa.

Dicho acuerdo se da por mediación entre ser y objeto siendo este último el que propicia ésta relación de conocimiento. Lo esencial nace de algo aprehensible por los sentidos, aunque, como ya se dijo, su ausencia física no es determinante dadas las condiciones de permanecer en la memoria ahora como esencia. En este escenario, es importante volver con Martin Heidegger (2001) y la relación entre esencia y poesía:

Pero puesto que el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados. Esta libre donación es instauración. [...] Lo que dicen los poetas es instauración, no solo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser. (p. 138).

La esencia no es medible bajo ningún código metodológico, o en caso de ser así, cada esencia contaría con un método particular constituyéndose como una forma de conocimiento caótica e interminable. De ahí que Heidegger hable de lo esencial como algo libremente creado, una donación del ser que a su vez recibe de su propia ofrenda. Se retoma la palabra de Henry Luque Muñoz (2004) con el siguiente poema:

POLEN DE LEJANÍA



Aunque llegara la hora venturosa
 y me fuera dado empuñar el estandarte del triunfo,
 aunque me alzarán sobre el polvo
 para vestirme con esplendor de nube,
 aunque me cayera el bálsamo sobre toda congoja
 y conquistara así la dureza del hierro,
 la resistencia de ciertas materias puestas al calor, [...] (p. 97).

La voz poética desde su presente se imagina un momento de rendición al traer momentos de gloria. La conjunción “Aunque”, presente en las primeras líneas de algunos versos, posibilita un tono de oposición ante las circunstancias futuras que se avecinan venturosas; nada importa allí, pues, al parecer, todo lo dado es preámbulo de eternidad y el poeta le teme a lo eterno por ser preservación, opuesto a lo cambiante. Nada importa salvo el hecho mismo de seguir recreando el mundo ahondando en la esencia de cada ser, de ahí que elevarse a las alturas como el dios resucitado y eterno no lo deslumbra. El poeta quiere seguir siendo polvo o si ha de resucitar será para volver sobre la materia leve y volátil tan desdeñada en ocasiones, pues de acuerdo con María Zambrano (1996): “El poeta está, para su desventura, consagrado a una divinidad que perece, en el doble sentido, de que la vemos irse ante nosotros y de que nosotros también nos iremos a donde ella ya no esté.” (p. 36).

La bella oposición de María Zambrano al referirse a la “consagración” del poeta ante una divinidad que sabe lo abandonará, es fiel muestra de no temor por la muerte porque sabe de antemano que las entidades materiales e inmateriales son finitas, y eso lo regocija. Ya de nada sirve el bálsamo, es más, nunca lo consideró como la salvación de la carne, pues ama lo percedero de ésta y nunca ambicionó las formas inquebrantables del frío metal.

—•••

[...] aunque la noche mitigara mi sed
 con su leche lunar,
 si todo eso, y lo que repudian los hombres
 en su desierto colmado de mortajas,
 lo que dejan rodar sus palabras
 sobre una mesa con cartas adivinatorias
 o ante un palacio edificado con la mano del sueño
 me fuera dado,
 lo que soportan a la puerta de los bancos
 y de los mataderos,
 lo que maquinan mientras ríen
 hasta destrozar el silencio, [...] (p. 97).

—•••

El poetizar vive en el clima de la eventualidad, su ahora no espera reconocimientos pues es labor del poeta servir de vida a la esencia misma. Es una libre y venturosa creación, la esencia se da porque el poeta dona, volviendo con la idea de Heidegger, el lenguaje hecho esencia que actualiza vívidamente aquello que ahora ya siente propio. Algo de él viaja en la esencia porque para llegar a serlo tuvo que darse un encuentro o unidad como lo refiere María Zambrano (1996) cuando afirma:

El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. El poeta no ejerció violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias y sin violencia alguna también logró la unidad. Al igual que la multiplicidad primero, le fue donada, graciosamente, por obra de las carítes. (p. 22)

El poema, antes que encubrir, lo que busca es mostrar, presentar sus alcances, sus luchas, aunque las derrotas sean más que las victorias, esto no importa pues prescindiendo del bálsamo logró hacer realizable lo imposible: hacer de la palabra un ser. Y ese ser alega cuán digno se

ha logrado construir porque sus batallas fueron internas sin tener lugar la violencia; el despojo de un palacio que levantó sus cimientos en la pesadilla de otro, nunca fue su morada porque encontró refugio en la palabra, sabia descendiente del silencio poetizado.

A esta altura valdría preguntar para qué hallar la esencia si al parecer el mundo antes de abrirla giró sin ningún sobresalto conteniendo la historia de la humanidad. Sí, en efecto el mundo desde que fue habitado por los primeros hombres y hasta que ese hombre y el mundo iniciaron a ser históricos, tal vez lo poético no hizo falta como concepto, no obstante, atreverse a negar la magia del deslumbramiento para ese primer hombre al ver el fuego cósmico mientras medía sin saberlo la fugacidad del tiempo; o qué decir de la magia del nacimiento y la compleja asimilación de la muerte, aquí, en todo esto que reúne el asombro, nació el amor por el conocimiento y el sustento por el cual hablar de la esencia es hablar del origen del hombre y de las cosas.

Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va; porque solo lo persistente es mudable. Hasta que por primera vez “el tiempo que se desgarrar” irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que “el tiempo es”. Desde que el tiempo surgió y se hizo estable, *somos* históricos. Ser un diálogo y ser históricos son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo. (Heidegger, 2001, p. 135).

El tiempo es quien da al hombre la permanencia en la actualidad del mundo. La historia se teje con el hilo de la tradición que conecta, se quiera o no, con el pasado y su actualidad que se hace permanente para el ser histórico. La poesía es permanencia porque en ella habita el tiempo en sus tres dimensiones las cuales no serían nada sin la presencia del hombre, esto si se comprende que el mundo y el hombre son históricos

por su relación de correspondencia o diálogo como la nombra Heidegger. Al pertenecerse una a la otra no existe disyuntiva, solo el reconocimiento de pertenecer a un mismo cuerpo, a una misma esencia.

————— ●●●
 [...] ser lágrima del hombre salvado por las aguas,
 ser memoria bajo ráfagas de olvido,
 si lo que prometen los concilios monetarios,
 los clubes de la inmortalidad,
 me fuera dado un plumazo,
 y aun si el hechicero de turno me asegurara
 el veredicto estelar para el juicio final. [...] (p. 98).

————— ●●●

El poeta renuncia a todas las glorias en tanto estas sigan caracterizando lo estático e invariable. Referir a la lágrima es ingresar al espacio de lo sensible gracias a su origen puramente sobrecogedor. Aquí el llanto no es de tristeza porque el verso indica que procede de la salvación que es instauración del regocijo. El sólo intentar buscar la imagen que generó el acto de salvación es una actitud que encasillaría el hecho poético al definir un acontecimiento que no busca plantear consecuencias ni causas. ¿Entonces qué pretende? Se podría llegar a pensar en el logro que es adoptar la corporeidad de la lágrima y constituir, simbólicamente, un acto sensible del hombre como lo es el llanto. De esta manera “ser lagrima del hombre salvado por las aguas” cumple una doble función de salvación: El agua salva al hombre y, acto seguido, esta salva al ser ahora hecho lágrima, emergen, por lo tanto, dos seres ahora devueltos a la vida. El hombre restituido a la vida, a su vez, restituyó la posibilidad de existir a otro ser, o, al menos, permitió dicha posibilidad. Por ello la imagen poética, al vivir en las posibilidades que le permite el contexto del verso, pudo o no llegar a ser, porque “La actualidad plena de lo que somos, únicamente es posible a la vista de otra cosa, de otra presencia, de otro ser que tenga la virtud de ponernos en ejercicio.” (Zambrano, 1996, p. 109).

La memoria que vence el olvido o las promesas muertas en el papel van siendo desdeñadas por la voz poética. Nada, ni la promesa de eternidad, logra vencer su actitud frente al mundo. Es así como los dos últimos versos del fragmento anterior también rechazan adelantar el tiempo; la voz poética se sostiene sobre la base de lo desconocido por cuanto adelantarse al tiempo es perder la magia. El poeta quiere adelantar el tiempo, pero de manera fabulada, es decir, imaginarlo como debería ser y no saber con exactitud el porvenir. Acá el último apartado del poema para acentuar algunos asuntos:

—————•••

[...] Aunque tales maravillas del aire y de la tierra
me fueran otorgadas
para renunciar a este líquido fervor,
a esta osadía de la fragilidad,
el ímpetu del destello en la sombra,
no saltaré esta mano que me tornará invisible,
no soltaré esos dedos
que me tienen ardiendo en el crepúsculo
hasta ser temblor de lejanía. (p. 98).

—————•••

La voz poética prefiere llevar consigo las múltiples formas que le permite su liquidez, en cada movimiento asume una representación distinta, muta a disposición y satisfacción. En su condición de fragilidad se halla el fundamento por desafiar la complejidad del mundo. No obstante, la voz poética no habita en soledad, se reconoce acompañado por una mano que simboliza en su palma los tejidos sociales de sus deseos; la intimidad de trazar sus propias líneas restituye para él la esencia de sus seres pues en cada dedo se construye la posibilidad del alejamiento o cercanía, de estar o no entrelazado con esas otras presencias. De tal modo, la realidad también es asunto poético porque al crearla se asume

un estado de mudanza de los sueños a lo tangible de la palabra. La palabra llevada al lenguaje es así contenedora de mundo, del ser poético y la esencia que éste, por vía del diálogo, propone como forma de existir y de ser. Roberto Juarroz (1992) dice al respecto:

[...] pienso que la única forma de reconocer la realidad y recibirla, de ser realidad, es crearla, creándose y recreándose con ella. La poesía y la realidad aparecen así como la más íntima afinidad que se da en el ser del hombre. (p. 15).

El poeta Juarroz ahora habla desde el contexto ensayístico para con ello dilucidar aspectos propios de la comprensión de lo real. Es importante porque su voz no abandona la poesía en tanto sabe lo determinante de ésta, de ahí que junto al binomio “poesía-realidad” se dé una segunda relación ahora trídica entre “poesía, realidad y creación” dándose como hecho el hallazgo, o al menos un indicio, de lo que el poeta argentino llama el “ser del hombre”.

El ser en el lenguaje poético

El libro de los sueños será vuestro único Amo,
Vuestro único Señor.

HENRY LUQUE MUÑOZ

Hasta el momento se ha intentado allanar el camino para dar con lo que fue nombrado como “el ser en el lenguaje poético”. Se advirtió que no se pretendía una lectura filosófica aunque fueran tomados elementos de la filosofía para tal fin. De acuerdo a esto, la vinculación del discurso filosófico en el panorama poético se ha dado precisamente dentro de

las propuestas de autores que han querido pensar el mundo de manera poética, a saber, filósofos y literatos. Si se ha emprendido una búsqueda es porque se está ante la ausencia de ese algo por el cual surge la pregunta, el deseo por conocer. De tal modo, hay algo por develar, pues el trayecto hasta ahora realizado ha permitido llegar a este punto. Es pertinente entonces continuar con el propósito en estas líneas finales sobre el estudio de la obra poética de Henry Luque Muñoz, para lo cual se retornará cuantas veces sea necesario a los autores que han acompañado en estas últimas páginas dado que han sembrado el campo para comprender mejor los asuntos que sugieren hacer de la poesía un escenario vivo en el que el *ser* avista la construcción de su condición humana.

En el ocultamiento ya se avizora un destino, en tanto el destino está abierto a lo que puede llamarse como el azar del tiempo y sus consecuencias. Si el ser permanece oculto no es por la decisión en sí de “escondarse” de alguien que lo busca, sino que ese alguien aún no ha emprendido la marcha para hallarlo. Al plantear que en la poética de Luque se vislumbra un ser es porque en toda poesía –como en toda obra de arte– cada enunciado o imagen poética devela aquello por lo cual se preguntó al principio. Se inicia, entonces, con la siguiente afirmación de Luque Muñoz en su «Arte poética»: “Renovar el lenguaje es cambiar el mundo.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 117). La idea de trascender el estatismo del mundo es fundamento para el poeta, de ahí que sea vigente hasta el término del presente estudio. ¿A razón de qué se busca cambiar el mundo? ¿Cuál es la potestad de poeta y lenguaje para hacer dicho cambio? Las anteriores preguntas serán dilucidadas como unidad en las páginas siguientes porque en ellas reside la complejidad del tema.

Luque da por sentado que el mundo cambia en tanto el lenguaje no pierda la movilidad, la fuerza de propiciar la energía rotativa. Ahora, el lenguaje vive porque existe un ser que lo trae a escena ya sea directamente en la palabra, o, indirectamente con tan solo la presencia del ser

que, de por sí, es lenguaje. Para el contexto de la poesía, el origen del lenguaje es la palabra porque es ella la depositaria, el cuerpo por el cual se construyen las múltiples formas que puede alcanzar el lenguaje. El lenguaje es el alma de un cuerpo llamado palabra, quien como cuerpo requiere necesariamente del lenguaje para no ser solo despojo. El lenguaje anima la palabra.

El mundo cambia porque al ser el lenguaje fundacional, las situaciones que lo rodean vuelven a nacer bajo otro panorama. Refiere Heidegger (2001) que “La poesía es la instauración del ser con la palabra.” (p. 137) lo que lleva a pensar en una relación de correspondencia, de mutualismo si es el caso, entre ser y palabra. Pero hay algo más interesante en la afirmación del filósofo alemán, él le da toda la potestad a la poesía al acompañarla por medio del sustantivo “instaurar”, es decir, le da el apoderamiento de regir sobre el ser y la palabra. Dicho de otro modo, la poesía tiene existencia real, es ella quien lleva a cabo el movimiento de germinación, de crepúsculo porque se hace presente sobre el día y la noche. A propósito de esto, María Zambrano (1996) afirma:

La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad. [...] Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado. (p. 110).

La poesía es exposición, y como todo exponerse es ante todo una confesión. Al confesar el poeta se libera porque en ese silencio ha perdido su horizonte no porque le preocupe un punto fijo de llegada –porque sabemos que eso es lo último que pretende– sino la posibilidad de, a la par de nombrar las cosas, poder nombrarse a sí mismo. El poeta al ofrendar la palabra también se ofrenda como ser, allí van sus pasiones, es una doble

ofrenda porque no repara en ocultamientos en la búsqueda por nombrar el mundo y lograr renombrarse a sí mismo. Queda claro, siguiendo a María Zambrano, que el poeta no busca ocultamientos porque su logro es mostrarse, salir de sí para entablar un diálogo con el mundo. Si en la poesía existe ocultamiento es porque su lenguaje es un ser complejo de conocer, pero en dicha complejidad no reside la negación al acceso, solo pone a prueba la sensibilidad del lector. Nada más importa que el hecho mismo de restituirse como ser construido por el tiempo, por devolver así sea la ceniza a la ceniza, pues el viento dará brillo y movimiento a su frágil condición.

A esta altura se hace necesaria la palabra propiamente poética de Henry Luque Muñoz, por lo pronto, es vital un poema que se vale de la presencia animal para construir un profundo sentido por la vida. Vale la pena señalar que este recurso es frecuente en su obra como forma de dignificar los orígenes primigenios del hombre. Del *Libro de los caminos* (1991) el poema «X»:

—————•••
 En el desierto de Gobi,
 alrededor del moridero de los dragones,
 fue hallado el esqueleto de un bisonte
 con la testa hacia el cielo
 y su sombra engordada por una llaga
 vastísima. (p. 38).
 —————•••

Cuán importante llega a ser la elección de la trama por donde va a transitar la poesía para generar una atmósfera de tensión y apego. El poema toma un panorama desolador, casi inquebrantable e imposible de imaginar que allí se pueda depositar la vida. Ese es precisamente el camino del poeta; la oscuridad para hallar la luz, la soledad para encontrar

la compañía, el desierto para encantarse en el oasis. La situación del bisonte, su actual condición de ser esqueleto abandonado a la eterna arena, son imágenes devastadoras que en nada, al parecer, brinda seguridad. Se piensa en la posibilidad de lo poético al momento de leer que éste, en su quietud mortuoria, permanece observando la inmensidad del cielo, hecho que devuelve a ese último exhalar para siquiera imaginar cómo dispuso sus últimas fuerzas para regocijarse, desde la muerte, en contemplar eternamente el cosmos. Ya se ha hecho notar que el poetizar de Luque no marcha solo porque siempre esa otra presencia –sea ésta obtenida o por obtener– se presenta como fundamento de la existencia. El bisonte aún preserva su rastro para los vivos; su presencia se da a partir de varios elementos que se mantienen en la atmósfera y a su vez sostienen aquello por lo cual guarda permanencia.

————— ●●●

Aunque su hembra yacía
bajo la piel de furtivos peñascos,
le llegaba el olor de su babosa pelambre.
Fecundó la semilla
que nutrió a generaciones.
De la aterrada materia de su sueño
brotó el roble de tez rocosa
que no doblan ni los tifones milenarios. (p. 38).

————— ●●●

La propuesta sinestésica busca diluir en la memoria el rastro que aún permanece del desaparecido bisonte. Su aroma aviva y se sobrepone ante la hostilidad que rodea a su antigua compañera. Así es llevado por el viento que, en su sabio e imparable recorrido, posibilita lo sublime del reencuentro. Es interesante ver cómo se rompe la imagen cotidiana de hacer de la muerte un final sin regreso porque para Luque Muñoz

el poetizar contiene la posibilidad de subvertir el orden natural de las cosas haciendo de la poesía un ir más allá de los hechos predecibles en el imaginar poético. La poesía es experiencia y el poema que es muestra de ello. En su «Arte poética» Luque narra sobre la experiencia vivida en el desierto de Gobi:

Vi en esos animales, macho y hembra, un amor que sobrevivía bajo tierra: pudrición majestuosa de los cuerpos, pasión viajera que doblegaba al invencible tiempo. Los fósiles me remitieron también a la necesidad de ordenar el caos. (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 115).

Captación de un instante de la realidad para asirla en la poesía, una situación cotidiana como puede ser la presencia de una osamenta en medio del desierto posibilitó la creación de éste significativo ambiente poético. De los restos de la muerte deviene el apremio por dar orden (sentido) al mundo, el caos es posibilidad para que el hombre participe activamente de la organización mundana entendiendo esta idea como una especie de suerte que endiosa al poeta y su palabra para que se manifieste el lenguaje. Martín Heidegger insiste de manera recurrente en atribuirle a la poesía el origen del lenguaje, esto al recordar la idea de Hölderlin que le sirve de fundamento pues este último asegura que el hombre vive poéticamente en el mundo. Esa es la gran afirmación para la existencia humana pensada desde la poesía. ¿Por qué? En efecto la poesía al indagar por el conocimiento del hombre (porque la poesía es una forma de conocimiento así no sea sistemática) se ocupa de su devenir existencial, no para buscar una taxonomía de lo humano o lo que éste ha sido o debería ser, sino porque el poetizar se vale de las formas humanas o con sus atributos –la pasión de los bisontes sería un ejemplo– y de allí avisa cómo posiblemente vive. A continuación, estas líneas de Heidegger (2001) que versan al respecto:

[...] la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía. (p. 140).

Es la poesía quien dota de la esencia al lenguaje, ya se advirtió que lo esencial es aquello por lo cual algo es como es y se diferencia de los demás así sean de su misma especie. Así, el poeta –quien es el que se encarga de hacer real la poesía– vierte la esencia en cada uno de los seres atrayendo ese quinto elemento que llamaría Aristóteles como el éter. La quintaesencia como se suele llamar, colma los espacios del mundo solo perceptible por la sensibilidad humana; solo de este modo la esencialidad es presentida y vivenciada en la experiencia de intimidad derivada del lenguaje.

————— ●●●
 En noches en que la luna
 cambia de destino,
 el muerto bisonte bufa con estruendo,
 encabritado
 por el resplandor de nostalgias primitivas. (p. 38).

Páginas atrás se planteó la idea de Luque Muñoz como un poeta de ida y vuelta, de ir, de salir para tener que regresar absorto por la grandeza del mundo. Ese movimiento convoca a vida y muerte porque son parte consustancial del existir humano. Existe regocijo por la vida porque sabe los plazos dados por ella, y es precisamente ese aspecto el que lo lleva a deleitarse coqueteando con la muerte porque sabe que ella está ahí y como poeta le rinde tributo al nombrarla en tanto la muerte es símbolo de restitución a la naturaleza; volver sobre la tierra que lo vio nacer haciéndose hoja seca o sabia mineral. A propósito del prólogo a *Polen de lejanía*, Héctor Rojas Herazo dice:

Las suyas son palabras que sangran. Vienen de muy lejos, de lo más remoto; de cuando la criatura humana aún desconocía la posibilidad, siquiera, de un silabario que le permitiese aullar o dentellar su agonía. (Rojas en Luque, 2004, p. 13).

De acuerdo con Rojas Herazo, las palabras de Luque sangran en tanto ellas constituyen cuerpos vivos caminantes del tiempo. La palabra es verdadera fundación porque pisó primero las tierras de la memoria humana para anidar los deseos del hombre acunándolos fielmente. El ser en el lenguaje pone letra a letra frente al significado mismo de lo poético por cuanto la poesía es una actitud del ser frente al mundo como lo recuerda Luque Muñoz. Cada ser alberga la compleja trama de la creación, él es en su unidad la apertura a lo universal, un contacto que sobrepasa las diferencias temporales porque la poesía lleva consigo los tiempos de la creación. Poesía experiencial cuyo propósito no va más allá de las posibilidades que le permite el lenguaje en la medida que todo lenguaje guarda distancia con la desmesura. ¿Cómo medir la austeridad en la poesía? Ya en el primer capítulo se advirtió el abandono por el artilugio en la “Generación sin nombre” y los poemas que hasta ahora citados respaldan tal afirmación. A su vez, Manuel Ruano en el prólogo a *Arqueología del silencio* afirma: “De ahí que se proponga hacer de la experiencia una combinación de imágenes, y de la imagen la emanación de la experiencia, donde la estructura va precisada a través de la eufonía y la austeridad conceptual” (Ruano en Luque, 2002, p. 11).

Para continuar, el poema «GANGES» de *Polen de lejanía* (2004) es fundamental porque guarda similitud al poema “X”. Así, poetizar a partir de las figuras animales lo llevan a construir una auténtica zoología de lo humano; la animalidad del hombre que toma dos de los rasgos más sensibles para toda criatura: muerte y nacimiento.

————— ●●●

Por el Ganges bajaba una vaca,
 el espinazo vuelto trizas,
 en los dulces ojos la esperanza
 de alcanzar la venia de los dioses.

Bajaba muerta
 con su ternero vivo en las entrañas.

Lo vi desde la barca,
 mortales,
 vi por el agua bajar ese milagro. (p. 28).

————— ●●●

Se pasa de la arena del desierto del Gobi a las aguas del Ganges, pero su simbología sigue estando unida con el tiempo. Pensar en contar los granos de arena del desierto es una empresa difícil de hacer, pues la muerte nos apremia, el movimiento de las aguas ya con Heráclito y la imposibilidad de volver sobre las mismas que nos bañaron por vez primera atribuyen situaciones importantes en los citados poemas a propósito del interés por seguir encontrando el ser del lenguaje poético en Luque Muñoz. El penoso recorrido de la vaca por las aguas conserva en esa lúgubre situación la esencia de la vida. Aun cuando su cuerpo aparenta ser solo despojos, en éste se anida la más clara posibilidad de trascender al pensar en la imagen que el poema ofrece cuando se alude a los ojos que conservan el brillo de la vida; no la negación a la muerte porque para el caso de la poesía el morir no implica un desaparecer, solo un cambio, una nueva apertura a lo desconocido.

A esta altura es quizá una de las imágenes más fuertes la que presenta el citado poema, con esto no se alude a un hecho desagradable, por el contrario, es fuerte porque lleva a considerar que en la poesía no existen límites para mostrar los deseos y temores más intrincados de la sociedad.

Al respecto Eugenio Trías (1982) en *Lo bello y lo siniestro* plantea: “El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.” (p. 42). Ahora bien, la vaca “Bajaba muerta / con su ternero vivo en las entrañas”. Fascinante, sin duda, toda la riqueza poética inmersa en estas líneas porque la muerte es quien abraza a la vida, la contiene en su saco fetal. Acá no se está ante la cíclica imagen de lo que da vida es la vida misma porque Luque Muñoz pone la situación en otros términos: la muerte, desde su oscuridad, es quien propende por la vida. La muerte gesta luz y esperanza.

Seguido a lo anterior, el contexto en que se da todo el poetizar es de origen sagrado si se recuerda que el Ganges al ser el río de veneración para los hindúes lleva en sí una atmósfera de devoción. Así mismo la vaca al simbolizar la madre tierra y la fertilidad propician un escenario indicado para dignificar el nacimiento. La vaca vuelve sobre las aguas que le vieron nacer, porque de acuerdo con la tradición hindú, el Ganges es origen y fin: todo surge de él y así mismo todo retorna a él. Vida y muerte como restitución. Ahora bien, si al Ganges todo vuelve como acto ceremonial, la vaca volvió a su origen y como éste le proporcionó su propia vida, ella como ofrenda también da vida. En palabras de Luque Muñoz: “En él respiraba vivísimo el tiempo. Estaba furtivamente preñado de futuro. Así entendí una secreta forma de la esperanza.” (Luque en Gómez y Henao, 2003, p. 114).

No se ha hecho mención a la voz lírica quien es testigo de la acción, quizá porque es solo al final donde se siente su voz en primera persona. “La vi”, y de inmediato refiere a ese alguien quien tiene la potestad de legitimar aquel “milagro” de la vida. Así las cosas, el poeta pone su ser a disposición del mundo porque solo de esta manera logra, como la vaca del poema, darle ser a lo que aún permanece condenado a la nada, o como lo dice María Zambrano (1996):

El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada. (p. 22).

El ser en el lenguaje transita por caminos de la existencia, del develamiento hacia aquello que se encuentra oculto, pero a la espera de ser alumbrado. El ser no es algo huidizo, por el contrario, a medida que se le busca se hace tan próximo porque su origen es lo poético y no teme a la nada, de acuerdo con Zambrano, porque se sabe originario del campo poético, esta es la casa que lo resguarda, así como lo refiere Roberto Juarroz: “En los límites del hombre, la poesía es el hito movable que lo acompaña y lo preserva.” (1992). El poetizar de Henry Luque Muñoz lleva tras de sí esas situaciones propias del devenir existencial humano, construye palabra tras palabra un entramado poético que sienta las bases para una historia de la poesía colombiana, todo porque la pregunta por el ser se hace latente en sus versos, de ahí su relevancia, de ahí que su poesía logra advertir la afortunada y desafortunada presencia del hombre en la historia.



CONSIDERACIONES FINALES

Desde la introducción, hasta el término de cada uno de los capítulos del libro, se viene hablando de los múltiples sentidos que habitan en la obra literaria, de ahí que sea un sinsentido tratar de concluir la interpretación de la obra poética de Henry Luque Muñoz. Sin embargo, sí es necesario trazar un límite dentro del estudio mismo, es decir, lo hasta aquí dicho se detiene más no los sentidos de la obra.

El propósito inicial que condujo este trabajo se compuso por cinco rutas, se acudió a la tradición literaria de la que se valió Luque Muñoz por lo determinante que llega a ser para la obra de arte el medio en que se gesta, de ahí que el diálogo con sus contemporáneos y los autores que lo precedieron posibilitó resaltar matices que dentro de su obra poética albergan un vivo contacto con la tradición de la literatura

universal. De igual modo se anotó, a partir de otras voces del ámbito teórico y poético, cómo el lenguaje se problematizó a partir del poetizar sobre la poesía, en hallar en el espacio de lo poético el lugar propicio para interrogar aquello a lo cual se llama lenguaje o, propiamente dicho, lenguaje de la poesía.

Se contempló el contexto sociocultural en el cual surgió la obra de Henry Luque Muñoz, un contexto azaroso por las condiciones sociopolíticas de Colombia en la década de 1970, cuyos motivos emergen en algunos de sus poemas. A la par de ello se involucró un tema tan complejo como lo es el de la literatura comprometida; qué tan lejos o cerca está el lenguaje poético de servir en específico a la ideología política. De acuerdo con Luque Muñoz, se comprendió que el lenguaje al intentar ser dominante se hace más huidizo en tanto en él solo se hallan atisbos de lo que es el hombre, y el hombre del lenguaje poético es multiforme negándose a toda servidumbre.

Una segunda dio apertura a lo que se contempló como el origen de la escritura, esto gracias a la participación de algunos autores quienes con sus «Artes poéticas» posibilitaron el entrecruce con la poética de Luque Muñoz «El taller del silencio. Una poética de la escritura». Reflexión sobre la poesía desde el mismo panorama de lo poético, éste fue el gran logro de la «Generación sin nombre» quienes intentaron agotar las posibilidades del lenguaje poético haciendo de sus poemas una verdadera poética de la creación donde se involucró de lleno al lector al reconocerse la importancia de éste para que el lenguaje sobreviva ante los avatares del tiempo; en consecuencia, y recordando el concepto de «fábula», el lector es también un segundo creador de la obra.

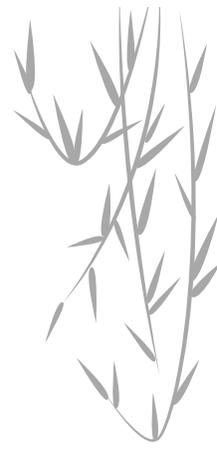
Así mismo, como motivo del poetizar se indagó por la presencia del erotismo, esto a razón de encontrar de manera recurrente imágenes propias del escenario erótico unida con otros asuntos, preñó en buena

medida los versos interpretados. No en vano la poesía para Henry Luque Muñoz es una actitud frente al mundo y el erotismo una escuela del sufrimiento; dos mundos entrelazados que funden su ser bajo el arrojado de la palabra, del lenguaje de la poesía. El erotismo como contenedor de la materia poética y la presencia femenina como el motivo por el cual dicha materia cobra realidad para las líneas de la poesía. Por tal motivo se tomó a “ella” como un sujeto indeterminado porque la poesía, al menos en Luque Muñoz, es movimiento perpetuo: nada se busca establecer porque el lenguaje de la poesía es volátil y caprichoso, indefinible por antonomasia. De ahí la noción de “ella” como universal, pues en “ella” habitan los seres de la poesía. En la poesía habita el universo.

La siguiente ruta llevó por el devenir del poema en Luque Muñoz, el origen porque así lo contempla en sus poemas y en su arte poética. Una poesía de ida y vuelta, viajera, de reencuentro y reconciliación, de apertura a lo desconocido, pero de añoranza por volver a ese lugar del cual se sabe originario, el útero de su palabra que constituye una sentida poética del regreso. Aquí vale la pena recordar que la ruta fue demarcada para hallar “el ser poético”, o recordando la pregunta: ¿Qué aspectos del lenguaje constituyen el ser poético en la obra de Henry Luque Muñoz? De esta manera fue necesario ahondar en asuntos como los antes nombrados por cuanto el ser poético fue develado a partir de muchos factores: La tradición, la concepción del lenguaje, lo erótico, la poética de la escritura, la esencia y la poesía, con los cuales se emprendió el hallazgo de ese ser que invita a develar en la poesía, porque en toda obra de arte habita un ser.

Es así como se está ante el último camino –por lo menos propuesto en este libro– donde el ser poético marcó su dirección por los linderos de la filosofía atendiendo a los indiscutibles lazos que unen el concepto de “ser” con el ámbito filosófico. No obstante, fue demarcado un escenario

capaz de dialogar con la filosofía sin abandonar los terrenos de la literatura, por ello lo interpretado se fundamentó en el ser surgido del poema, así mismo se leyó, bajo la mirada que el mismo poema permitió hacer, recurriendo, como fue preciso, a aspectos propios de la discusión por diferenciar los asuntos de la filosofía y los de la poesía. De acuerdo con lo anterior, la lectura del ser en el lenguaje permite hallar los campos por los cuales se mueve el poetizar de Henry Luque Muñoz, campos tan variados como su propuesta poética cuyo destino sigue presto a otras interpretaciones que en el tiempo se hagan. Solo resta confesar cuán vivificante puede llegar a ser la lectura de una obra poética por cuanto en ella, sin siquiera saberlo, se terminan leyendo los propios delirios, los propios nombres.



REFERENCIAS

- Abad Torres, A. A. (2007). *Filosofía y Literatura: encrucijadas actuales*. Pereira. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Alvarado Tenorio, H. (1985). *Una generación desencantada*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Aristóteles (1946). *Poética*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aristóteles (1947). *Poética*. Buenos Aires. Emecé Editores.
- Arciniegas, G. (1988). *Manual de literatura colombiana 2 V*. Bogotá. Planeta Colombia Editorial.
- Barbero, J. M. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bogotá. Fondo de cultura económica.
- Batanelo García, L.E. (2004, mayo) La tinta como sabiduría de la ceniza. *Luna de locos*. Décima Edición. Revista de Poesía Año 6. No. 10. p. 50
- Baudelaire, Ch. (1999). *Poesía completa: Edición bilingüe*. Barcelona. Ediciones 29

- Bataille, G. (1988). *El Erotismo*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Bataille, G. (2008). *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editorial.
- Bataille, G. (2015). *Historia del erotismo*. Madrid. Errata naturae editores.
- Bedoya, L. I. (2003). «30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías» En: *Estudios de Literatura Colombiana No. 12*. Medellín. Universidad de Antioquia.
- Beuchot, M. (2003). *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. México. Universidad Iberoamericana.
- Beuchot, M. (1997). *Tratado de hermenéutica analógica*. México. Universidad Nacional de México.
- Borges, J. L. (1954). *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires. EMECÉ Editores.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires. EMECÉ Editores.
- Burgos Palacios, Á. (1967). «Una generación busca su nombre». En: *Lecturas Dominicales*. Bogotá. El tiempo. (Diciembre 3), 3
- Brecht, B. (1972). *La política en el teatro*. Buenos Aires. Editorial Alfa Argentina.
- Castro Morales, G. A. (2012). *Ceniza inconclusa*. Ibagué. Universidad del Tolima.
- Carranza, M. M. (1991). *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá. Editorial Presencia.
- Carreño, A. (1982) *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid. Editorial Gredos.

- Cobo Borda, J. G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*. Bogotá. Tercer Mundo S.A.
- De Aguiar E Silva, V. M. (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid. Editorial Gredos.
- Diccionario enciclopédico* (1986). Barcelona. Grijalbo.
- Echavarría, R. (1997). *Antología de la Poesía Colombiana*. Bogotá. El Áncora Editores.
- Espinosa, G. (2002). *Ensayos Completos 1968-1988 Tomo I*. Medellín. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ferrán, J. (1970). *Antología de una generación sin nombre. (Últimos poetas colombianos)*. Madrid. Ediciones RIALP.
- García Mafla, J. (1988). «... y pro». En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 25, núm. 17. Bogotá. Banco de la República.
- García Mafla, J. (1995). «Travesía de una generación poética». En: *Cuadernos de literatura Volumen 1 No. 2*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.
- Gadamer, H. G. (1993). *Poema y diálogo*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Giraldo, L. M. (1997). «Poesía y poéticas en la Generación sin Nombre». En: *Cuadernos de Literatura, Volumen III, número 6*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.
- Giraldo, L. M. (2014). «Mapa de una identidad poética». En: *Tres ensayos: Colección un libro por centavos*. Bogotá. Universidad Externado de Colombia.

- Gómez Buendía, B. I. y Henao de Brigard, L. C. [Compiladores] (2003). *Artesanías de la palabra*. Bogotá. Panamericana Editorial.
- Huidobro, V. (1945). *Vicente Huidobro: Antología*. Santiago. Editora Zig – Zag.
- Heidegger, M. (2001). *Arte y poesía*. México. Fondo de cultura económica.
- Heidegger, M. (2014). *Ser y tiempo*. Madrid. Editorial Trotta.
- Juarroz, R. (1992). *Poesía y realidad*. Valencia. Pre-Textos.
- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Luque Muñoz, H. (1973). *Sol cuello cortado*. Bogotá. Italgraf.
- Luque Muñoz, H. (1976). Domínguez Camargo, la Rebelión Barroca. Bogotá. Instituto colombiano de cultura.
- Luque, Muñoz H. (1977). *Lo que puede la mirada*. Bogotá. Editorial Andes.
- Luque Muñoz, H. (1986). *Tras los clásicos rusos*. Moscú. Editorial Progreso.
- Luque Muñoz, H. (1991). *Libro de los caminos*. Medellín. Editorial LEALON.
- Luque Muñoz, H. (1996). «Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación». En: *Universitas Humanística*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana.
- Luque Muñoz, H. (1996). *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*. México. Verdehalago.
- Luque Muñoz, H. (2002). *Arqueología del silencio*. Bogotá. Ediciones opus magnum.
- Luque Muñoz, H. (2004). *Polen de lejanía*. Bogotá. CEJA.
- Luque Muñoz, H. (2006). *Escrito con la garra del halcón*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

- Miranda, Álvaro. (2010) «Soliloquio en torno a una fotografía: La generación sin nombre» [artículo de Internet] *Festival Internacional de Poesía de Medellín*, mayo de 2010 http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/03_05_10.html acceso el 17 de octubre de 2015.
- Martín, C. (1986). *Latinoamérica: mito y surrealismo*. Bogotá. PROCULTURA.
- Malatesta, J. (2007). *La imagen poética*. Cali. Anzuelo Ético, Ediciones.
- Marcuse, H. (1969). *Eros y civilización*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- Neruda, P. (1982). *Residencia en la tierra*. Bogotá. Editorial La oveja negra.
- Ortiz Forero, O. [Compilador] (2012). *Luna nueva: Antología múltiple II*. Bogotá. Grafiartes.
- Peña Gutiérrez, I. (1979). *Estudios de literatura*. Bogotá. Ediciones el Huaco.
- Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires. Katz Editores.
- Platón (1988). *La República*. Madrid. Editorial Gredos.
- Paz, O. (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona. Seix Barral.
- Paz, O. (1967). *Corriente alterna*. México. Siglo veintiuno editores.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid. Arrecife.
- Sloterdijk, P. (2006). *Venir al mundo venir al lenguaje*. Valencia. Pre-Textos.
- Sartre, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires. Editorial Losada.
- Sucré, G. (2001). *La máscara, la transparencia*. México. Fondo de cultura económica.

Trías, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Seix Barral.

Vidales, L. (2004). *Suenan timbres*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Yezzed, F. (2011). «Henry Luque Muñoz: El amor es una conciencia de la carencia, una escuela del sufrimiento», [artículo de Internet] *Revista de Poesía La Otra*, octubre de 2011, disponible en: <http://www.laotrarevista.com/2011/11/henri-luque-munoz-entrevista-fredy-jezzed/>, acceso el 19 de enero de 2015.

Zambrano, M. (1996). *Poesía y filosofía*. México. Fondo de cultura económica.

En su composición se utilizaron los tipos
Cormorant y Source Sans Pro

Primera edición 2020
200 ejemplares
Bogotá D. C., - Colombia
