



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Tradición, mito y naturaleza en la poesía de Raúl Gómez Jattin

Jaime Alberto Palacios Mahecha

Tradición, mito y la poesía de Raúl

naturaleza en Gómez Jattin

Tradición, mito y naturaleza
en la poesía de Raúl Gómez Jattin

Jaime Alberto Palacios Mahecha

Palacios Mahecha, Jaime Alberto.

Tradición, mito y naturaleza en la poesía de Raúl Gómez Jattin. Jaime Alberto Palacios Mahecha. – Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2022.

226 páginas

ISBN: 978-628-7518-53-7 (Impreso).

ISBN: 978-628-7518-54-4 (Digital).

ePub: 978-628-7518-55-1

1. Gómez Jattin, Raúl, 1945 – 1997- Homenaje. 2. Gómez Jattin, Raúl, 1945 – 1997 – Crítica e Interpretación. 3. Poesía Colombiana - Historia y Crítica. 4. Literatura Colombiana – Historia y Crítica. 5. Autores Colombianos. 6. Poesía Colombiana – Colecciones. I. Tit.

808.1. 21edic.

Tradición, mito y naturaleza
en la poesía de Raúl Gómez Jattin
Autor: Jaime Alberto Palacios Mahecha

© Universidad Pedagógica Nacional

ISBN impreso: 978-628-7518-53-7

ISBN digital: 978-628-7518-54-4

ePub: 978-628-7518-55-1

Primera edición, 2022

Alejandro Álvarez Gallego
RECTOR

Mireya González Lara
VICERRECTORA DE GESTIÓN UNIVERSITARIA

Yeimy Cárdenas Palermo
VICERRECTORA ACADÉMICA

Fernando Méndez Díaz
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

Gina Paola Zambrano Ramírez
SECRETARÍA GENERAL

PREPARACIÓN EDITORIAL

Grupo Interno de Trabajo Editorial
Universidad Pedagógica Nacional

Alba Lucía Bernal Cerquera

COORDINACIÓN

Miguel Ángel Pineda

Pablo Castro Henao

EDICIÓN

Martha Méndez

CORRECCIÓN DE ESTILO

Fredy Johan Espitia B.

DIAGRAMACIÓN

Mauricio Esteban Suárez Barrera

Juan Camilo Corredor

DISEÑO DE CUBIERTA

Xpress Estudio Gráfico y Digital, S.A.S.

Impreso y hecho en

Bogotá, Colombia

Esta obra fue aprobada para publicación como en la Convocatoria para la publicación de libros 2020-2021.

Fecha de evaluación: 15-09-2020/28-09-2020/26-11-2020

Fecha de aprobación: 30-11-2020

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y el decreto reglamentario 460 de 1995.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

Educadora de educadores



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

A la memoria de Raúl
(1945-1997)

*Si las nubes no anticipan en sus formas
la historia de los hombres*

Si los colores del río no figuran
los designios del Dios de las Aguas

Si no remiendas con tus manos de astromelias
las comisuras de mi alma

Si mis amigos no son una legión
de ángeles clandestinos

Qué será de mí

RAÚL GÓMEZ JATTIN

11	Prólogo
17	Prefacio
21	Introducción
27	Situación de la obra poética de Raúl Gómez Jattin en el contexto de la poesía
29	Una tenebrosa y profunda unidad: la tradición romántica y simbolista Capítulo 1
53	Situación de la obra poética de Raúl Gómez Jattin en la tradición poética colombiana Capítulo 2

Tabla de contenido

91	Sentido de cuatro símbolos en el discurso poético de Raúl Gómez Jattin
93	Mito y símbolo en la poesía de Raúl Gómez Jattin Capítulo 3
131	<i>Symbola</i> Capítulo 4
207	Conclusiones
217	Referencias

Prólogo

Una aproximación oportuna

Un estudio de poesía puede convertirse en una marca de lectura, en una ocasión para conocer o redescubrir un poeta. Una aproximación a la poesía de un poeta puede llegar a ser un llamado para que los lectores se comprometan con el universo poético del artista. Un lector de poesía puede ser tocado instantáneamente por la palabra de un intérprete. El estudio oportuno de poesía llega en el momento exacto para abrir la página esencial del poeta en la que la voz se tiñe de aperturas, de posibilidades, de encrucijadas, de preguntas, de bosquejos. Tal es el caso de la detallada mirada a la poesía de Raúl Gómez Jattin, realizada por el crítico Jaime Alberto Palacios Mahecha. Llega en momentos de crisis cultural como una oportunidad precisa para abordar al poeta.

Entre lo complejo y lo sencillo

Este libro, lejos de tener una visión unidimensional, es un conjunto de esbozos o de trazos sobre la palabra del poeta que crean una imagen amplia y articulada de su obra. Muestra su expresión desde la ternura hasta la aspereza, desde su experiencia cotidiana hasta la ilusión de la imagen. Así que el lector se encuentra ante un laberinto de entrecruzamientos y caminos que permiten reconocer tonos, diferencias, insistencias, obsesiones y vértices del universo que el poeta crea en su obra.

Matices de lectura, páginas entreabiertas de borde a borde, oscurecimientos, rutas, precipicios y ascensos se van auscultando en el decurso de esta exposición. La palabra mantiene la fuerza de su

diseminación del sentido. Esta propuesta de lectura de Raúl Gómez Jattin tiene la fortuna de crear varias franjas de acercamiento: desde la teoría, desde la obra de otros poetas, desde distintos tiempos de poetas distintos, desde las cercanías de lo regional y desde lo perdurable de la poesía universal. Se crea así un ensamblaje de perspectivas sobre el poeta que permiten al lector tomar distintos atajos, enfatizar en ciertas imágenes, aplazar expresiones, reservar metáforas.

Este es el enlace que se abre entre el intérprete y la obra del poeta.

Historia, diversidades y horizontes

Surge, en este acercamiento al poeta, un todo poético que se configura en diversos recubrimientos de significación. Vemos su obra en distintos planos superpuestos. Se describe una obra como un entrelazamiento de imágenes en distintas posiciones y en relación con diversos momentos de la historia.

Esta exposición deja ver el enlace con la obra de otros poetas. El lazo con el modernismo, con el romanticismo, con la vanguardia, con la poesía española o francesa, se va esclareciendo poco a poco en esta descripción analítica. Así se puede explorar la transformación tanto en la historia de la poesía universal como en la poesía propia de Raúl Gómez Jattin. Entonces se comprende más el lugar del poeta en la historia de la poesía tanto universal como colombiana y el papel que ha desempeñado en su renovación.

En síntesis, este acercamiento muestra la integración de la poesía anterior y su proyección hacia las formas nuevas de poesía a partir de un contexto regional presente y diverso. Es la lección que nos da el crítico, asunto fundamental en la interpretación de una obra poética. Es importante que el lector pueda tener una mirada global, pero también particular en la que se pueda hallar la riqueza expresiva y el compromiso vital del poeta.

La poesía de Raúl Gómez Jattin queda caracterizada en este estudio a la luz de la poesía nacional, latinoamericana y universal. Recoge las poéticas previas y enfatiza la transformación que se da a partir del modernismo. El poeta, en su auténtico hacer, transforma la realidad

en imagen sin perder la complejidad del entorno, más bien enriquece esta realidad para que se vea de múltiples formas, de modo que el sentimiento, el pensamiento y la imagen proyecten un espectro multiforme de sentidos y la infinitud de los instantes en la palabra misma.

Una lectura histórica del poeta

El poema actualiza el pasado, trastoca el presente y ofrece una previsualización del futuro. Esta es una de las características que este estudio permite ver. Actualiza el poeta por cuanto el lector se ve impulsado a reconocer la realidad cercana, tanto la del poeta como la propia, y a indagar sobre su particular experiencia en el mundo. Como lector hace la labor de rebasar el entorno. Bien situado en su contexto vincula la cotidianidad con la infinitud. En consecuencia, esta es una investigación cuyo fin es generar una experiencia de lectura que dé apertura al universo creado del poeta.

Una estimación del poema se hace desde el presente para hallar en la imagen y en el universo construido con ella las dimensiones temporales y espaciales que traen el pasado al presente. Así el lector se ocupa del poema en tanto vive en su actualidad. El poema sigue resonando desde el pasado en el presente como si volviera a ser escrito. De modo que el horizonte de experiencia del lector se funde con el cosmos del poema. Esto es lo que se percibe en esta exploración interpretativa.

El diálogo interpretativo

Situarse en una franja sutil en la que ocurre el diálogo entre el mundo del poema y el mundo del lector es una tarea delicada. Sin embargo, el crítico logra crear esa región posible de lectura ya que sugiere y no impone categorías o conceptos. Deja hablar el poema de Raúl Gómez Jattin sin agotar sus sentidos e invita al lector a continuar la obra a partir de la interpretación que constituya desde su propia experiencia sensorial e imaginativa.

Situarse en la región ambigua que mezcla forma y contenido, que impide su separación, es tarea de la hermenéutica. He aquí el

ejemplo. Los poemas de Raúl Gómez Jattin siguen hablando al lector no solo como formas específicas de una única expresión, sino como conjunto de relaciones de una experiencia viva. Así que no se trata el poema como objeto de estudio ni al lector como aquel que determina la significación, sino que se crea una mediación en la que poema y lector dialogan: el poema pregunta y el lector responde; el lector pregunta, el poema responde. Como auténtico ir y venir, el sentido se va construyendo y destruyendo, mostrando y ocultando. Basta recorrer los capítulos de este libro para reconocer este fluir.

El texto poético en primer plano

La voz del poema queda como una resonancia inagotable. Se desliza en el aquí y el ahora del campo imaginativo del lector; se oye la voz de Raúl Gómez Jattin al oído, se percibe la sonoridad de la experiencia, en silencio se escucha el latir de la palabra. En primer plano, la voz del poeta, el poema que canta, la imagen que surge y el ritmo que incita el corazón. El poema como texto, como un tejido complejo de sombra y luz, de presencia y ausencia, se va configurando en el discurso del crítico. Las dos voces se entrecruzan como eco y silencio, como desbordamiento y medida. Ahí en las páginas leídas están los versos. No solo los versos del poeta, sino muchos versos de la historia de la poesía que van anunciando esa temporalidad del estar en el medio de las cosas del mundo. Voz múltiple como un coro de diversos tonos y entonaciones, sincronía de metáforas que evoca otras imágenes, escena teatral en la que poetas de distintos tiempos convergen. De esta forma, el poema sigue buscando a sus lectores y evocando a sus predecesores, uno al lado del otro, para hallarse en medio de la abrumadora voz de la poesía múltiple, de la poesía simultánea. Esto es posible si un texto interpretativo comprende esta convergencia.

Escritura fluida y poética sugestiva

Y aquí, en el plano blanco de la página, cada uno como lector sigue el entusiasmo interpretativo del crítico como si el poema fuera un espejo que multiplica los textos: poetas de otros tiempos y lugares, poemas de Raúl Gómez Jattin con el aroma del calor costero o del frío del

altiplano. Esa tensa sensación espacial, ese frío de lluvia o ese calor del trópico, se van configurando en un único plano que a la vez se duplica y multiplica. Las voces se mezclan, las imágenes se superponen, pero la experiencia poética no desaparece, por el contrario, se mantiene intacta como si estuviéramos frente a frente ante el poema que emerge en su complejidad multívoca.

Lograr sugerir a los lectores posibles sentidos de los poemas es un acto de honestidad. Es una experiencia de lectura predominantemente estética. Se trata de ir al fondo del elucubrar, de realizar la travesía fundacional, de precipitarse en el significado desde la delicadeza de la metáfora. Este libro contiene toda esta amalgama de fusiones, de impresiones y de concepciones que se vuelven discursividad sutil, provocadora y exactamente reflexiva.

Invoca a un lector sensible, riguroso pero libre, dispuesto al ascenso y al descenso, capaz de distanciarse y acercarse. Esta es una valoración del poeta Raúl Gómez Jattin desde la libertad y el tono del poema mismo.

Enrique Rodríguez Pérez

Profesor asociado, Departamento de Literatura
Director, Instituto de Investigación en Educación
Universidad Nacional de Colombia

Prefacio

Qué será de mí...

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte.

A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.

JORGE LUIS BORGES. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

En los tiempos modernos, especialmente en el campo de la economía —y ahora en los de la salud pública, por causa de la pandemia—, se ha hablado obsesivamente de crisis y penurias. No obstante, muy pocas han sido las ocasiones en las que se ha pensado el rol que desempeña el discurso poético como resistencia o, al menos, como alternativa ante tales situaciones. El “valor” de la p(P)oesía —con o sin mayúscula inicial, según lo prefiera la ideología de cada cual—, por cuanto es imposible de cuantificar en la jerga de moda de los “rendimientos”, cuando no ha sido ridiculizado, ha sido ignorado. Obsesionados con la “productividad”, jefes de Estado y gentes de pseudociencia se mofan de aquello que Cesare Pavese (1908-1950) identificó como “la universalidad y la necesidad de la poesía” (1984, p. 103). Nuestra neurosis colectiva por las mercancías desbastó el último reducto del discurso poético, en cuanto palabra de vida, al hacernos muy difícil comprender, como lo señala George Steiner (1929-2020), que “el lenguaje del poeta nos hace *sentirnos en casa con algo que no conocíamos*” (1997, p. 135; énfasis añadido). Aunque sea obvio, vale la pena volver a tomar conciencia de que cuando leemos un poema no aumenta en un centavo el saldo de nuestra cuenta bancaria, ni tendría por qué

hacerlo: permanecemos así en la misma penuria económica. Sin embargo, ese “algo” nuevo que se revela, de un modo conjetural —inevitable pensar en André Malraux (1901-1976)— quisiera llamarlo *la condición humana*.

Ese “algo” que señala la poesía, en tiempos de penuria, ha tenido una representación muy significativa en ciertas culturas. Por ejemplo, en una pirámide maya, se ve un relieve de piedra en el que la lengua de una mujer es atravesada por una cuerda de espinas. La arqueología ha supuesto que el relieve remite a la costumbre de empapar un paño, con la sangre que manaba de esa herida abierta, para luego llevarlo al fuego y que, por medio de esos vapores, se efectuase la unión de la tierra y el cielo. Crisis y penurias remiten a esa separación, y tal parece que la sangre que se eleva al cielo puede equipararse con la función de la poesía en estos tiempos tecnocráticos, adoradores del dios Dinero. La poesía se parece mucho, hoy nuevamente, a aquella mujer sacrificada que ofrece su palabra desgarrada, como ofrenda propiciatoria, para que los seres humanos no olvidemos que existen otras alternativas con las cuales integrar —sin necesidad de consumir más religiones *light*— la tierra con el cielo.

La poesía aún nos reserva bienes universalmente humanos por medio de los cuales, en cada una de las mujeres y hombres que habitamos este planeta, vuelven a brillar en nuestra vida interior una serie de mitos personales que permiten que nuestro espíritu siga viviendo bajo “la ceniza de los días” (Pavese, 1984, p. 101). Para el poeta italiano, esos *mitos personales* pueden sostener una existencia completa, no exenta de sufrimiento. Ahora bien, en la misma línea del sufrimiento y del mito personal, una de las lenguas más escarnecidas de la literatura colombiana —sobre todo por lo escandaloso de su biografía— se nos presenta en la obra poética de Raúl Gómez Jattin (1945-1997). Los estudios críticos colombianos —aún obsesionados y aturridos con la imagen poderosa del “poeta maldito”— han soslayado la forma en la que ese conjunto de poemas sigue interpellando a nuevas generaciones de lectores porque los confronta con sus primordiales mitos personales y con algunos de los mitos colectivos fundamentales. En la obra de Gómez Jattin, el mito, atávico, arquetípico, multiforme y rico por naturaleza, se conecta con los mitos

personales del poeta —que conservan “su problemática y angustiosa ambigüedad” (Pavese, 1984, p. 55)— y se sitúa así en un lugar mucho más profundo que las anécdotas escandalosas de su biografía de “poeta maldito”. Este hecho permitió —al mismo tiempo que tenía la posibilidad de interconectar, de manera coherente, temas y poemas específicos— dar un paso más para interpretar la obra de Gómez Jattin como la adecuación de los cuatro elementos primordiales —la Τετρακτύς, que algunos identifican como “Cuaternidad”— a una escritura, a unos poemas específicos y a un hondo sufrimiento.

En ese mismo campo de significación y sufrimiento, Claude Lévy-Strauss (1908-2009) señala —en “La eficacia simbólica” (1994)— que el chamán es capaz de curar el cuerpo del enfermo por obra de la fuerza de la creencia que el propio enfermo pone en ese poder curativo, en el marco de la comunidad a la que ambos pertenecen. Desde esta perspectiva una parte importante de la curación consiste en “hacer aceptables para el espíritu los dolores que el cuerpo se rehúsa a tolerar” (Lévy-Strauss, 1994, p. 221). El chamán proporciona —en el proceso de la curación—, con sus cantos y acciones, un lenguaje por medio del cual se pueden expresar estados que serían inenunciables de otro modo. Las similitudes —en este último punto— entre el método chamánico y el método psicoanalítico son más que evidentes, pues, en ambos casos, la cura se efectúa por medio de la experiencia de reconstruir un “mito que el enfermo debe vivir o revivir” (Lévy-Strauss, 1994, p. 222). Las analogías procedimentales van más allá: se trata de una curación que se efectúa por la fuerza de los símbolos, entendidos ellos como “equivalentes significativos del significado, correspondientes a un orden de realidad distinto del de este último” (Lévy-Strauss, 1994, p. 224). Una curación similar, acaecida por la fuerza de lo simbólico y que evidencia el nexo entre el procedimiento del chamán y el del poeta, parece haberse efectuado en una más de las situaciones absurdas de la vida de nuestra capital.

El 28 de abril del año 2001, en una de las avenidas de Bogotá (Colombia), irrumpió con fuerza la muerte: una máquina de trabajo pesado cayó sobre un autobús escolar y causó la muerte de veintiún niños. Como homenaje a la memoria de quienes perdieron la vida, se plantó un pequeño grupo de árboles —en lo que se llamó luego el

Bosque de los Veintiún Ángeles en el Jardín Botánico de Bogotá— y se nombró a una de las estaciones del sistema de transporte masivo de la ciudad Veintiún Ángeles. En la entrada de aquel pequeño bosque, un lugar sacralizado por el dolor, se transcribió un verso de Raúl Gómez Jattin (aunque con algunos arreglos ortográficos, seguramente bien intencionados): “Si mis amigos no son una legión de ángeles clandestinos, ¿qué será de mí? [sic]”. Verso sencillo —en la mejor herencia de José Martí (1853-1895)—, aunque demostración clara de cómo la palabra tiene la capacidad de transformar la penuria en riqueza y el dolor en vida. Los versos de Gómez Jattin fueron elegidos por su virtud sanadora de lo que significó el terrible trauma del accidente y el dolor de la pérdida. Para las familias de aquellos niños fallecidos, solo fue posible continuar si interpretaban (simbólicamente) esos hechos luctuosos no como una muestra más de la muerte como límite de la condición humana, sino como la apoteosis de veintiún mortales en “ángeles clandestinos”.

Tal parece que el duro “oficio de vivir” —para decirlo con las palabras del entrañable libro de Pavese— se aliviana con la poesía, especialmente en los tiempos de penuria. Como se desprende del episodio anterior, la poesía ayudó a parientes y allegados —golpeados por el absurdo— a seguir viviendo. Una tarea no menor, cuando —como diría Martin Heidegger (1889-1976)— el discurso poético, *en tiempos de penuria* (Heidegger, 1946), se parece tanto a ese mendigo que visitaba aquel umbral de Tlön. Si se pierde la poesía, muchos aspectos valiosos de nuestra experiencia —entre ellos la capacidad de sanar en medio de una civilización que ha hecho de la herida su modo de ser— se habrán de perder con aquella.

Introducción

En el verdadero mundo de los sueños, donde el vuelo es un movimiento continuo y regular, la mariposa es un accidente irrisorio —no vuela, aletea. Sus alas, demasiado hermosas, demasiado grandes, le impiden volar.

GASTON BACHELARD. *El aire y los sueños*.

En el poema “El *confiteor* del artista” de Charles Baudelaire (1821-1867) se afirma que: “El estudio de lo bello es un duelo en que el artista grita de espanto antes de ser vencido” (1994, p. 16). Bajo esta perspectiva, el poeta se enfrenta con la escritura —y sabe que su duelo es inútil, pues está vencido de antemano— y su grito, el poema, se profiere como un testimonio del momento en el que es vencido por la belleza. Lo anterior implica que el poema es el testigo de la derrota, o al menos de esa lucha entre el artista y lo bello. Con tal tipo de reflexiones —como la pregunta por la función de lo que llamamos *belleza* en la creación del poema— me enfrento cada vez que tengo la ocasión de releer o de evocar en mi memoria algún poema de Raúl Gómez Jattin. Siempre me asalta la necesidad de saber —o al menos de intentarlo— por qué razón (o razones) se percibe una intensa belleza en esos textos. Algunos de los poemas que en un momento me parecían grotescos —por su temática escandalosa—, y con la familiaridad que da el tiempo, me fueron revelando otras formas de la belleza. Esas dos grandes preguntas, la pregunta por *lo bello* (que incluso lo grotesco puede llegar a tener) y por la forma de funcionamiento de la *eficacia simbólica* enmarcan este ensayo. Por una parte, tal parece que la belleza del poema surge por el despliegue —en el momento de la lectura— de un juego particular de relaciones: o bien por la relación del texto-poema con la historia de la poesía de su

lengua o con los hitos de la poesía universal, o bien porque el texto se configura como un símbolo *per se* al constituirse en una condensación especial de vida y lenguaje. El poema conecta βίος y λόγος; empieza en la escritura del poema y continúa de manera eficaz en la vida del lector —cuando conecta con otro tipo de texto—, esto es, cuando se entronca con el símbolo y con el mito.

Para poder demostrar lo anterior —la vida del lenguaje en relación con la historia del género poético—, en la primera parte de este ensayo, estudio lo que atañe al poema en contacto con la historia de la poesía. Lo anterior se elabora desde dos ópticas particulares. La primera mirada reconoce la influencia de algunas poéticas europeas —por cuanto permiten pensar la continuidad y la ruptura con ellas mismas— en amplias relaciones con algunas poéticas específicas. La segunda permite leer la obra del poeta en el marco concreto de la poesía colombiana, con el fin de estudiar cómo estos poemas son siempre fruto de una tensión entre el talento individual del poeta y la tradición poética a la que pertenece. Este primer juego de relaciones corresponde en gran medida a un trabajo de historia literaria.

Metodológicamente —en esa misma primera parte— presento algunas coordenadas que permiten comprender la obra poética de Gómez Jattin. Allí entiendo el concepto *texto* en un sentido amplio: comprendo las composiciones de otros poetas y reviso las ideas fundamentales que han dado origen a poéticas, es decir, a modos de un quehacer cuyo resultado es una diversidad de poemas que poseen determinadas características que nos permiten identificarlos y afiliarlos a determinada tradición poética.

En la segunda parte, en cuanto a lo metodológico-conceptual, he definido los conceptos *símbolo* y *mito* con un criterio operativo, esto es, en función de los comentarios concretos de los poemas. Estas definiciones operativas, en relación con la obra poética que nos atañe, me permitieron constatar la forma en la cual se despliegan los cuatro elementos primordiales: Tierra, Fuego, Agua y Aire. Estos elementos también pueden, a su vez, relacionarse con cuatro mitos y con lo que Heidegger llama la “cuaternidad”, una de las formas de volver al espíritu del mito en los tiempos tecnocráticos de la Modernidad. A su

vez, los cuatro elementos, de manera recíproca, apuntan a una forma particular de la experiencia humana, comúnmente conceptualizada bajo los nombres —equiparables bajo cierto punto de vista— de símbolo y mito. Este segundo juego de relaciones corresponde a un trabajo de hermenéutica del poema —que supera la simple acumulación de temas—, pues desborda la simple enumeración y el catálogo, para mostrar la coherencia interna de la obra poética completa. En otros términos, la segunda parte de este ensayo inscribe la obra poética en relación con el símbolo y el mito, es decir la vida del lenguaje en relación con βίος.

En cuanto a la presentación por capítulos, subcapítulos y secciones, he procurado agrupar dichos símbolos-mitos de forma diacrónica. El que primero aparece en este corpus poético es Tierra, identificado con los elementos de la naturaleza, especialmente del Sinú. El segundo elemento, Fuego, lo asocio con la experiencia del deseo. Luego aparece la rebelión, que relaciono con la experiencia de llevar al texto el dolor de ser poeta —y que se simboliza en Agua, sobre todo en aquella que corre como la del propio río Sinú en época de crecientes— y concluyo el ensayo con una reflexión acerca de la palabra, Aire del ser humano.

Las conclusiones que se desprenden de estas dos partes confirman —aunque desde un horizonte de lectura poco explorado hasta ahora, esto es la perspectiva histórico-textual e histórico-simbólica— que Raúl Gómez Jattin renueva el panorama de la poesía colombiana porque es una “bocanada de aire limpio” (Cadavid, 1989, p. 103), y no precisamente por el tono escandaloso de muchos de sus versos, sino especialmente por su conexión simbólica, a través del lenguaje, con el tiempo y la experiencia del mito.

En relación con el campo de la crítica literaria colombiana, causa cierta sorpresa que los estudios en torno a la poesía de Raúl Gómez Jattin hayan explorado (muchas veces de manera un tanto sesgada) apenas dos derroteros. La primera de estas orientaciones —quizá la más común— aborda la obra poética en términos biográficos, es decir, se centra en su yo real, y tiene la pretensión de explicar lo poético tan solo por medio de lo biográfico. El caso paradigmático es el texto de Marinovich Posso (1998), por ejemplo. Allí se puede

apreciar con claridad cómo el ejercicio crítico ha omitido una diferencia conceptual fundamental entre el yo real y el yo poético, razón por la cual ha intentado, de manera muy limitada, interpretar todos los poemas desde el ámbito biográfico. En esa medida, tal tipo de interpretaciones incluso ignoran un proceso que hasta el mismo yo poético señala cuando habla de su yo real, en el andamiaje del propio texto, como sucede por ejemplo con el desdoblamiento que se efectúa por el uso de la segunda persona como acontece en el poema “La soledad de Gómez Jattin” (Gómez Jattin, 2006). La segunda vertiente crítica —prácticamente inexplorada hasta ahora— abarca su obra en términos estrictamente poéticos (Jáuregui, 1997) o filosóficos (Martínez Pereira, 2006), y, para ello, emprende un estudio acerca de cómo se configura el yo poético en cada poema, en cada libro o en el conjunto de la obra poética.

Es comprensible que el primer derrotero sea mayoritario, si se tiene en cuenta la apreciación de Rafael del Castillo en el sentido de que Raúl: “destruye los límites entre la experiencia poética y la experiencia cotidiana: hace encarnar de nuevo al hombre en el poeta” (1990, p. 4). Desde esta perspectiva, no es difícil apreciar que la crítica ha sido muy parcial, cuando privilegia como eje de valoraciones poéticas los aspectos biográficos y las anécdotas de la vida del poeta —mayoritariamente apócrifas, ahora que sigue tan de moda su vida, en detrimento de su obra—, en lugar de prestar atención a los aspectos históricos, estéticos, simbólicos o de índole similar. Tal tendencia ha llevado a construir caminos incompletos de valoración, razón por la cual se hace necesario otro tipo de estudios que inviten a una mirada más compleja de la obra del poeta. Dichos estudios pueden clasificarse, de forma muy general, en tres tipos: aquellos que pueden ser llamados netamente intertextuales, los de énfasis social y los simbólicos. Una división, arbitraria, que señalo con fines explicativos, pues al fin y al cabo lo social es otra forma de lo intertextual y, así, de lo simbólico. En el caso de este ensayo en particular, mi estudio se ubica cerca de dos de estas líneas, la histórico-intertextual y la histórico-simbólica, poco exploradas, como lo muestra la ausencia de obras relacionadas con esta forma de comprender el discurso poético, excepto alguna que parece estar aún en el reino del proyecto:

Con un amigo fotógrafo, Fernando Henao, tenemos un estudio de la obra de Raúl que quiere ser un poco más profundo, de cada poema, de cada idea. Trata de *penetrar* un poco más allá de la anécdota, del loco, del marihuanero, y entrar por ejemplo al sedimento filosófico. (Mercado, citado en Ory, 2004a, p. 257; énfasis añadido)

Por las adversas condiciones de circulación de la cultura en Colombia, tal parece que el estudio en mención nunca se publicó.

En cuanto al título de este ensayo, procuré que respondiera a dos necesidades básicas. La primera considera que el lenguaje del investigador que se aleja demasiado de su “objeto” está condenado, de antemano, al fracaso. Así pues, coincido de nuevo con Baudelaire cuando afirma que “para conocer el alma de un poeta hay que buscar en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra delata cuál es su obsesión” (citado en Friedrich, 1974, p. 60). En el caso de la obra de Gómez Jattin, una de tales obsesiones se encuentra asociada con la palabra “amigo”. Por tal razón, he querido proponer un texto que fuera amistoso con esa misma palabra y que tal deseo cristalizara en un título sencillo y directo, como una franca amistad. La segunda necesidad se fundamenta en aquello que parece corresponder con una de las imágenes centrales de la obra poética. Más allá de la ebriedad y la locura del propio Gómez Jattin, en un título muy significativo para uno de sus libros de poesía, *Esplendor de la mariposa*, se evoca el adjetivo “ebrio”, aunque de una manera especial. Las mariposas, como el lenguaje poético, como el ebrio que deambula por una calle en una noche sin luna, se mueven con dificultad en el ámbito de lo pragmático. El discurso poético, cuya paradójica dificultad es la de tener las alas demasiado hermosas y grandes en tiempos de penurias —es imposible no recordar aquí el poema “El albatros” de Baudelaire o al propio Bachelard—, no hace gala de un vuelo directo, como el del avión o el del lenguaje periódico. Ese impredecible, y a veces difícil, destello de la naturaleza encarnada puede asimilarse a lo que sucede con el mito y el símbolo. Ellos parecen a veces estáticos (si los vemos solo en los manuales o los diccionarios) aunque sus realizaciones literarias concretas en obras de todo tipo —tanto como sus actualizaciones en la vida de cada ser humano— son, y seguirán siendo, impredecibles.

Por último, debo señalar que, en muchos casos, se citan los poemas de forma extensa. Con tal procedimiento comparto la convicción práctica que pretende no “diseccionar” el poema, con el ánimo de ofrecer comentarios específicos para cada corte. En ese sentido, traté de buscar aquello mismo que un poeta colombiano pretendía que fuera el trabajo crítico: una “vivisección” (Camacho Ramírez, citado en Jaramillo, 1978, p. 42). Así pues, siempre procuré permitir “hablar al poema”, es decir, tomar conciencia en mi escritura de que, a pesar de tener que ejercer cierta presión sobre una palabra viva, con el ánimo de comprenderla, no se puede llegar a la extrema violencia de su destrucción. Se presenta el poema —a veces con algunas reflexiones introductorias que lo sitúan en la posibilidad de dialogar con el problema del capítulo en concreto o del ensayo en general— y luego se procede con su respectivo comentario en función del problema específico que se trata en cada lugar. Creo que, en líneas generales, de eso se trata este libro: volver a visitar la obra de Raúl y escucharla —en honor a su memoria justamente— dejando en paz su atormentada vida, según lo expuesto por el propio poeta de que leerlo es “esa manera de tratar íntimamente con uno sin desgastarlo” (Gómez Jattin, citado en Arévalo, 2005) y con ello darle más espacio a su gran y, quizá único, verdadero amor, la poesía.

**Situación de la obra
poética de Raúl Gómez
Jattin en el contexto
de la poesía**

Defender la tradición es una labor superflua, tan
desesperada como la otra de eliminarla.

BALDOMERO SANÍN CANO. *El oficio de lector.*

Los poetas amor mío son unos
hombres horribles
unos monstruos de soledad
Evítalos siempre comenzando por mí
Los poetas amor mío son para leerlos
léelos Mas no hagas caso a lo que
hagan en sus vidas

RAÚL GÓMEZ JATTIN.
“Los poetas Amor mío”.

Una tenebrosa y profunda unidad:
la tradición romántica y simbolista

Capítulo 1

El diálogo poético y la relación lenguaje-mundo

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.

LUDWIG WITTGENSTEIN. *Tractatus*: § 5, 6

Martin Heidegger señala —en su conferencia “El habla en el poema”— que “el verdadero diálogo con el Poema único de un poeta es el diálogo poético entre poetas” (1987, p. 36). Tal juicio puede explicar la intención de este capítulo introductorio: establecer un diálogo entre la poesía de Raúl Gómez Jattin y un corpus específico de la historia de la poesía occidental. Este diálogo me permitirá alcanzar dos objetivos: por una parte, comprender mejor la incidencia de la tradición —la poética histórica— en la creación de una poética concreta y, por otra, entender la forma en que esta tradición —que no entiendo cerrada ni estática— se ve modificada por cada poema que entra a hacer parte de ella. El “andamiaje” de este capítulo guarda relación con la propuesta de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) respecto a la relación lenguaje-mundo, por cuanto el lenguaje puede ser entendido como el mundo que podemos percibir y viceversa. De allí surge la necesidad de estudiar las maneras en las que el lenguaje de los poetas configura no solo el mundo que corresponde al tiempo de su vida, sino que también es definitivo en la configuración del “mundo” de los poetas futuros, puesto que estos —a su vez— comprenden su propio mundo y tiempo a través de las palabras de aquellos.

“Yo broté de un muchacho atormentado y febril”: la tradición del Romanticismo

La historia de la poesía de la Europa del Oeste muestra que los poetas románticos no entendieron su oficio como la ejecución de “artificios”: ejercicios que se podrían escribir, primero, en prosa, con la intención de luego “versificarlos”, siguiendo la premisa de que el “contenido” no sufre una alteración significativa. La poética del Romanticismo —al mismo tiempo que pone en crisis la idea de la poesía entendida como “expresión”— revela que este movimiento estético suscribió la idea según la cual la naturaleza verbal de los

versos no se corresponde con un simple arreglo, es decir, no puede reducirse al simple conteo de sílabas y acentos o a la “transmisión” de un “contenido” previo. En otras palabras, la poética del Romanticismo —según la concepción de Albert Béguin— y (a mi juicio) apostándole a una metafísica temeraria, suscribió que la escritura encarnaba manifestaciones de lo trascendente en lo inmanente (Béguin, 1994). Tal característica de la poética romántica señala un punto de partida sólido para dialogar con la obra del poeta Raúl Gómez Jattin. Desde esta perspectiva, en el primer poema del libro *Los poetas Amor mío* [sic],¹ encontramos un texto que —al mismo tiempo que muestra una de las caras del “arte poética” del propio Gómez Jattin— también se alimenta de la concepción que señalé:

Yo broté de un muchacho atormentado y febril
que soñaba diurnos sueños de ser quien no era
Al principio fui pensar intermitente en su cerebro
y él me dejaba hacer sin saber que por dentro
con el correr del tiempo por suplantarlo acabaría
casi por completo

[1] Luego de un buen tiempo de perplejidad, en relación con los *sentidos posibles* del doble espacio (entre palabras) que usa Gómez Jattin y por la casi absoluta inexistencia de los signos de puntuación en el conjunto de la obra —pues había conjeturado que este uso obedecía a un capricho editorial, o a una más de las excentricidades del propio Gómez Jattin: “[...] y él enloqueció” (Gómez Jattin, 2006, p. 209)— me arriesgo con una hipótesis. Dentro del ámbito específico de la obra, para Gómez Jattin el poema es un *espacio absoluto de libertad* y los signos de puntuación son como una suerte de camisa de fuerza —como aquella con que se somete a un enfermo mental— que cercena la *vida propia de las imágenes* en el interior mismo del discurso poético. En relación con la *traditio* —en la búsqueda de un antecedente similar de tal decisión de escritura, y recurriendo a una vertiente de la tradición muy valorada por Gómez Jattin—, encontré que un procedimiento similar (aunque con la tabulación) había sido empleado por Konstantinos Kavafis (1863-1933). En conclusión, tanto el espacio doble como el deliberado abandono de cualquier tipo de signo diferente a las letras de las palabras del poema son una apuesta *radical* por la escritura como uno de los últimos reductos de libertad para la conciencia humana. Uno de los ejemplos más prominentes de lo anterior —que en este caso alude al empleo del vocativo— es el título del libro *Los poetas Amor mío* [sic].

Durante muchos años intenté construir un poema y no pude
me confundí con sus pensamientos y él enloqueció
y dentro de esa borrasca que desquició su vida
fue apareciendo purificado y lúcido el poeta que soy

[...]

y sus entrañas fueron lo que hoy libros son
difuminóse su ser —sombra de existencia es

(Gómez Jattin, 2006, p. 209)

Desde mi lectura, interpretar el “yo” del primer verso como una queja del yo real por el proceso, vitalmente doloroso, de tratar la locura, no nos ayuda a salir del laberinto. En ese sentido, el poema no puede ser considerado solamente como una vía de expresión-catarsis (o de terapia), sino que se trata en realidad de una meditación del discurso poético sobre sí mismo, acerca de la forma en la cual su aparición en la vida del poeta ha sido una paulatina toma de posesión del yo real. Así pues, el “yo” del primer verso puede ser entendido como la voz de la poesía misma que cuenta —desde la estrofa primera hasta la última— cómo su existencia ha suplantado, poco a poco, a la voz del muchacho “atormentado y febril” de quien brotó. Desde esta lectura, el poema anterior responde a la clave de la tradición romántica, reseñada antes, por cuanto aparece una voz trascendente —en este caso, la propia voz del discurso poético— que ha terminado por suplantar, y dominar, a una voz inmanente: la voz humana. Este poema puede leerse, así, dentro de la intención concreta de mostrar que el arte no es artificio sino visión.

**“Yo tengo para ti mi buen amigo”:
la música y las correspondencias**

La diferencia es otra forma de situar los poemas de Gómez Jattin, sobre todo cuando remarcamos que también existe una distancia importante entre la obra del poeta colombiano y las poéticas romántica y simbolista. Otra característica medular de las dos poéticas anteriores fue suponer obsoleta la creencia según la cual el camino de la lógica es la única vía, cuando se trata de la apropiación e interpretación del mundo. En ese sentido, la música del poema —como vía

analógica de aproximación— pareció una posibilidad de acceso a un mundo trascendente, superior a la vía lógica. Lo anterior implica que, en estas poéticas, las tintas se cargan sobre el sentido estrictamente lírico de la poesía, esto es la “música” de las palabras: “una decidida superioridad de la magia del lenguaje sobre el contenido del lenguaje” (Friedrich, 1974, p. 36). Se trata, pues, de que tanto el poeta como su lector exploren la vía analógica de aproximación a la realidad por medio de la musicalidad poética y de que el “receptor” —por obra de la fuerza analógica del ritmo— confirme en su experiencia vital y en su pensamiento que “la música prueba cómo todo este mundo en su pluralidad ya no se siente como disonancia” (Nietzsche, 1999, p. 56). En síntesis, la música del lenguaje es la forma de superar la disonancia, gracias al poder con el que despierta analogías secretas, correspondencias. Así, la obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900) también apunta a los vínculos inseparables que unen el pensamiento filosófico y el poético. Aunque no lo parezca a simple vista, hay más elementos comunes entre la poesía y el pensamiento de los que son capaces de admitir quienes aún se empeñan en separarlas como si fuesen dos “disciplinas” opuestas.²

Ahora bien, retomando lo anterior y llevando un grado más allá la idea de la *analogía*, el siguiente paso fue suponer que la música del poema es también una forma de evocar aquello que el pensamiento romántico denominó el “Alma del Mundo”: otro de los ejes centrales del mito de la poesía romántica europea. Esta creencia consiste en afirmar que el mundo —diverso y multiforme— es una apariencia que esconde (tras un velo) su verdadero rostro: lo no diferenciado, la “terrible y profunda unidad”. Este fundamento reafirmó la necesidad de que la musicalidad del poema llegara a imponerse como elemento preponderante frente a otros aspectos de la composición. En este sentido, Albert Béguin (1901-1957) concluye, a propósito de las

[2] En relación con este aspecto, una de las civilizaciones que (en mayor medida) fue consciente de tales nexos fue aquella de la antigua Grecia. Ahora bien, y como una amplia argumentación al respecto desbordaría los límites y el propósito de este ensayo, creo que basta recordar uno de los más célebres ejemplos del nexo entre pensamiento y poesía: el “Poema de Parménides”.

obras de los románticos alemanes —con una afirmación que puede extenderse también al Simbolismo francés— que:

[...] en sus libros vi que rechazaban toda composición puramente arquitectónica o exclusivamente discursiva, y que buscaban en cambio, una unidad que residiera a la vez en la intención y en una especie de relación musical entre los diversos elementos de una obra. (1994, p. 17)

Las posibilidades combinatorias del lenguaje bajo su aspecto “musical”, es decir “rítmico”, situadas más allá de la semántica de las palabras —así como acontece en la composición musical, pues es inútil postular un significado exacto para notas, acordes, tiempos, tonalidades, etc.— fue lo que permitió a románticos y simbolistas formular la existencia de *correspondencias*, resonancias, que acontecen entre imágenes y palabras (aparentemente) inconexas. En ese contexto se ubica el muy célebre “todo se corresponde” de Baudelaire —lo cual es otra forma de hablar de la idea romántica de la “Gran analogía”—, que derivó en la teoría específicamente simbolista de las “correspondencias”, cuya expresión poética se encuentra sintetizada en el poema del mismo nombre.

La poesía de Gómez Jattin ofrece algunos puntos interesantes de contacto en relación con lo anteriormente expuesto que vale la pena subrayar. Ello se debe a que —incluso a pesar de que el poeta no emplee de forma continua el lenguaje en virtud exclusiva de sus aspectos musicales— sus poemas se sitúan también en la tradición de la poética romántica de la *Unidad*. En su poesía se verifica aquella idea según la cual “el poeta parece abrir constantemente accesos a un nuevo o mejor conocimiento de la naturaleza y de las cosas humanas” (Nietzsche, 1999, p. 211), y, por esta razón, “las comparaciones, las metáforas del poeta no se dan en absoluto como tales, sino como *nuevas identidades* hasta entonces inauditas, gracias a las cuales parece abrirse un reino del conocimiento” (Nietzsche, 1999, p. 211; énfasis añadido). Al respecto, el mayor reparo (justificado) que se ha hecho a la lectura de la poesía moderna que propone Hugo Friedrich (1904-1978) es la división arbitraria entre forma y contenido: “Para definir un poema moderno es preciso detenerse mucho más en el estudio de su técnica expresiva que en el de sus contenidos, su argumento y sus temas” (1974, p. 194). Esta división se torna inoperante por cuanto

opone “técnica expresiva” a “contenido”, al tiempo que ignora lo que ya había demostrado Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831):

[...] lo que una obra de arte provoca actualmente en nosotros es, a la vez, un goce directo, un juicio que lleva tanto al contenido como a los medios de expresión y al grado de adecuación de la expresión con el contenido. (2002, p. 33)

En resumidas cuentas, parece que el resultado final es que, en la obra artística, la forma también es contenido. Con respecto al problema que nos ocupa, el poema moderno es una forma privilegiada de resucitar las correspondencias, es decir, esas nuevas identidades, insospechadas hasta la llegada del texto que las nombra, como acontece en el poema siguiente:

Yo tengo para ti mi buen amigo
un corazón de mango del Sinú
[...]
(Mi resto es una llaga
una tierra de nadie
[...]
unas manos que asesinan fantasmas)
Y un consejo no te encuentres conmigo
(Gómez Jattin, 2006, p. 10)

En el poema anterior —que junto al poema de los “ángeles clandestinos” es uno de los poemas clave de la obra de Gómez Jattin, como lo comento en detalle en su respectivo lugar (véase la sección “Lo divino en la tierra y en el alma humana”, p. 99), y por lo cual ahora solo quiero hacer énfasis en el aspecto que nos convoca—, el corazón del amigo sincero se revela como otro de los frutos que ofrece la tierra para poder vivir: ello hace que afecto humano y ser de la naturaleza se muestren en íntima conexión, en identidad. Sin embargo, esta relación nueva que el poema señala no elimina que el odio —la “llaga”— se revele ahora como “una tierra de nadie”, lo cual vuelve a aludir a la relación anterior afecto-naturaleza, pero desde la óptica invertida de la amenaza. Este poema lleva un paso más allá la poética de las correspondencias, pues las palabras no se tienen que relacionar entre sí exclusivamente por sus efectos musicales, lo cual dejaría de lado la forma misma de nuestro mango tropical que evoca la materialidad del corazón: las correspondencias no se debilitan, aparecen de otra manera.

“... Donde duerme el doble sexo”: hacia la construcción de una nueva mirada desde la poesía

Una parte importante de la corriente de renovación de la poesía moderna supera la falsa creencia de que solo ciertos temas pertenecen al campo poético. La poesía moderna demuestra de forma constante que no es el linaje —presuntamente impoluto— de las palabras y de las imágenes aquello que determina su pertenencia a ese campo —como si este espacio fuera una especie de “coto”, un cerco, como lo define Roland Barthes (1915-1980) en el prólogo de *El grado cero de la escritura* (Barthes, 2006, p. 11)—, sino que lo poético termina siendo —más que un simple catálogo de imágenes “bellas”— una forma de ver y habitar en el mundo que cristaliza en lenguaje. Uno de los poemas más certeros para evidenciar esta poética es “A una carroña” de Baudelaire, que vale la pena citar con la lúcida traducción de Andrés Holguín Holguín (1918-1989). En ese poema, se pone en escena a un paseante que, de camino con su amada, y luego de contemplar un animal en descomposición, reflexiona sobre la real naturaleza de sus propios amores:

[...]—¡Ay! un día serás como aquella basura,
como aquella horrible infección,
¡oh estrella de mis ojos, oh sol de mi llanura,
tú, mi ángel y mi pasión!

Sí, tú serás así, oh reina de la gracia,
tras el sacramento final,
cuando bajes, desecha, bajo las hierbas hacia
la muda sombra sepulcral.

¡Cuéntale, amada, entonces, al inmundo gusano
que esté devorando tus restos
que aún guardo la forma y el soplo sobrehumano
de mis amores descompuestos!³

(Baudelaire, 2004, p. 13)

[3] A pesar de que tenemos la fortuna de contar con la excelente traducción de Holguín, y como he insistido tanto en la *musicalidad como vía de resurrección de las correspondencias*, conviene que el lector tenga presente

En este texto se puede apreciar cómo lo podrido y lo sórdido no solo no anulan la belleza del poema moderno, sino que, por el contrario, la enriquecen. El poema de Baudelaire marca un antes y un después en la historia de la poesía occidental, por cuanto es un buen ejemplo de cómo la tensión que se origina entre la armonía de las palabras —por sí mismas y en sus mutuas relaciones— y lo sórdido de los temas que tocan da lugar al nacimiento de otras formas posibles de belleza: se iluminan, así, nuevas zonas del mundo que (hasta la llegada del poema) aún permanecían en penumbra. Tal procedimiento de choque entre palabras, temas y mirada, que puede llamarse *disonancia* —en un sentido muy distinto al de Friedrich, para quien la disonancia se presenta entre la “oscuridad”, esto es la ininteligibilidad, y la fascinación de la magia de las palabras del poema moderno (Friedrich, 1974, p. 21)— acontece por causa de dicha tensión entre los múltiples elementos que se cruzan en el poema. Desde el punto de vista de la función, la disonancia rompe el cerco del lenguaje y pone las palabras en libertad: un procedimiento estético que —en el caso de la poesía de Gómez Jattin— le da sentido a un importante número de poemas que, temáticamente, acuden a la inclusión de lo escandaloso o de lo socialmente incorrecto. Así, una parte no menor del desconcierto de la crítica literaria con respecto a su poesía se debe a que, ideológicamente, aún sostiene que lo sórdido no puede ser poético, pues cree que el poema es un testimonio directo de la vida del autor, en lugar de una interpretación del mundo. El poema en Gómez Jattin no ha de entenderse como un testimonio de escándalos sexuales, tal como lo evidencia la gradación que el yo poético desarrolla como una forma de deseo —*in crescendo*— en medio del espectáculo de la naturaleza (*véase* la sección Gaia o de la naturaleza,

la versión *original* del poema: “[...] – Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / A cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion! / Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces, / Après les derniers sacrements, / Quand vous irez, sous l’herbe et les floraisons grasses, / Moisir parmi les ossements. / Alors, ô ma beauté! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j’ai gardé la forme et l’essence divine / De mes amours décomposés!”. Conviene anotar que, en aquellos casos en los que no señalo de manera explícita el nombre del traductor, las versiones que presento son propias.

p. 135). Tampoco el poema es testimonial, porque no quiere preservar una memoria con el tono de la denuncia, sino que es una creación del lenguaje que se instala —más allá del escándalo de las alusiones sexuales directas— en la magia de las palabras y en el homenaje del lenguaje mismo:

“...Donde duerme el doble sexo”

La gallina es el animal que lo tiene más caliente

[...]

¡Loco! Supersexo para mis seis años

A la paloma no le cabe Pero es lindo excitarla
y hacerse amigo de ella y hacer de ella La paloma

o sea del palomo el signo sagrado del Amor

Aquel a quien nombro cuando no me duele en demasía

Virgo como un palomo pero penetrable

[...]

Claro que la burra es lo máximo del sexo femenino

pero la mula lo chupa y la yegua es de lo mejor

Pero...

La cocinera hace todo Se levanta la falda

y lo trepa a uno a su pubis Te pone las manos

en las nalgas y te culea en esa ciénaga insondable

de su torpe lujuria de ancha boca

[...]

Todo ese sexo limpio y puro como el amor

entre el mundo y sí mismo Ese culear con

todo lo hermosamente penetrable Ese metérselo

hasta a una mata de plátano Lo hace a uno

Gran culeador del universo todo culeado

Recordando a Walt Whitman

Hasta que termina uno por dárselo a otro varón

Por amor Uno que lo tiene más chiquito que el palomo

(Gómez Jattin, 2006, pp. 91-92)

Más que una orgía de temas y de imágenes —que el propio Raúl deseaba escandalosa para los lectores—, el poema se puede leer mejor como un homenaje a Walt Whitman (1819-1892) —el poeta del amor panteísta— y como la conciencia del límite de la sexualidad, cuando ocurre el amor. Luego de una lenta gradación por la escala del

goce animal —que nuevamente demuestra que lo bello no surge en relación directa con temas “lindos”, lo cual hace que lo sórdido y lo marginal adquieran ciudadanía poética—, el yo poético culmina con un amor que resignifica toda la escala del goce animal y humano. Se efectúa un proceso similar al que sucede en el poema de Baudelaire: no importa que la amada vaya a ser carroña —o que el amado lo tenga más chiquito que el palomo—, pues lo verdaderamente importante es que el poema, en una tensión fructífera entre lo bello y lo grotesco, sigue cantando al amor —en el “eterno presente” del texto— ya sea por la mujer-carroña o por el hombre-palomo. Ambos poemas se instalan en la disonancia y, de allí, sacan la fuerza con la que estremecen al lector —la misma que quiere deliberadamente alejar al lector-moralista— y también el encanto con el que lo hipnotizan.

“El alba en San Pelayo”: la doble naturaleza del arte

Baudelaire —romántico tardío o pionero del Simbolismo, según desde donde se mire—también contempló, en la labor poética, la tarea consciente de creación, o de redescubrimiento, de un símbolo que permitiera (al poeta y al lector) reconocer la oscura armonía con la que resuena el universo. Esta necesidad de que el poema deba recuperar un más allá, superior a su naturaleza verbal, lo lleva a pensar que “lo bello es siempre, forzosamente, de doble composición” (Baudelaire, 1995, p. 19). Lo anterior implica que el artista (en general) y el poeta (en particular) tienen, entre sus funciones primordiales, la de descubrir para el arte aquel aspecto trascendente que se encuentra en la realidad inmanente. Bajo esta perspectiva, Baudelaire agrega que “lo bello está formado por un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es sumamente difícil de determinar, y por un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, sucesiva o simultáneamente, la época, la moda, la moral” (1995, p. 19). Ello significa, en el plano de la creación poética, que la función del poeta es revelar al lector la parte oculta de las cosas diarias, “[...] la lengua de las flores y de las cosas mudas” como dice el poema “Elevación” del propio Baudelaire (2004, p. 7). Así pues, el poema deviene el sitio preferente de encuentro entre lo cambiante del mundo y lo inmutable de lo bello, una idea que ha hecho larga carrera en la poesía

moderna. Ideas como estas —que se enmarcan en lo que hemos definido como una poética histórica— son las que permiten desplegar algunos significados, no tenidos en cuenta hasta ahora por la crítica, cuando leemos un poema como “El alba en San Pelayo”:

Recuerdas aquel alba en San Pelayo en 1983
Tú tenías una camisa azul pálido
La del emblema heráldico en el bolsillo izquierdo Yo una rosada
Ambos bluyines Lee Me gritaste desde el parque
Creí morir de alegría al verte amor mío
Al verte se me reventó el alma ante tus ojos Lindo amor

Te quiero como el carajo Soy un varón de palabra
Te quise desde que nos conocimos junto al río
[...]
Una banda de música sonó El Pájaro El porro más hermoso
El que más te gusta
Tú parecías un azulejo Yo un sangretoro prisionero
Me ofrendaste un aguardiente Te quise
¿Recuerdas que desapareciste como en un *deus ex machina* de Eurípides?

(Gómez Jattin, 2006, p. 102)

Desde la perspectiva que se ha delineado más arriba, el poema es una meditación sobre algunos problemas de la doble composición de la vida misma y que solo pueden ser revelados por el arte. Para el yo poético, el reencuentro con el amigo en el tiempo del alba —y que evoca aquel primer encuentro “junto al río”— es la oportunidad de reflexionar acerca del vínculo emocional que los ha unido por largos años, pero que solo ahora se manifiesta en toda su profundidad y alcance. Del mismo modo, el alba y el aguardiente —que resuenan con los colores de las camisas y con la sensación del destilado que baja por la garganta— descubren la doble naturaleza, tanto del yo poético como la de aquel amigo. El poema es la muestra de que, por obra de ese vínculo amistoso, se ha producido en ellos —los seres humanos en apariencia pedestres y comunes, los de la camisa del vulgar emblema heráldico y pantalones marca Lee— una elevación de la naturaleza de los hombres a la naturaleza aérea de las aves: lo cual hace posible el vuelo final del amigo, que desaparece como uno de los personajes de Eurípides. Así pues, la fuerza resignificadora del poema es tal que hace que un símbolo hecho para el comercio de los productos en

masa —el emblema heráldico que quiere dar un aire de distinción a la prenda vulgar que se manufactura por millones de unidades en las maquilas del mundo— es aquello que, paradójicamente, pone aún más en evidencia la naturaleza diferenciada del propio amigo con relación a la masa que usa la misma camisa manufacturada. El poema ha revelado que el ser humano también posee una doble composición: así, mientras que una parte lo ata a la tierra —cuando hace lo que ha configurado como su diaria rutina de vida—, la otra de las partes lo hace aéreo, sutil, lo arroja al cielo, lo hace volátil y ligero como un azulejo o un sangretoro. La elevación ocurre cuando —por medio de la ruptura de esa misma rutina, en el ambiente de la fiesta, de la embriaguez, o incluso de la escritura misma del poema— el ser humano puede alcanzar un estado superior de espíritu.

“Cualquier día”: la escritura y el fuego

En el marco de la poética histórica, la poesía también ha sido entendida como una especie de “paraíso recobrado”. Para los poetas que siguieron estas orientaciones, el poema devino una suerte de fuego original y prometeico, lo cual hizo del poeta un símbolo “daimónico”, en el sentido del δαίμων griego: un ser, de un mundo intermedio, castigado por los dioses porque revela arcanos prohibidos. Tal fuego primordial —producto del contacto de los mortales con los inmortales— resulta extinto en el momento de escribir. De estos presupuestos se deriva la concepción que entiende la poesía como “un conocimiento ‘mágico’ que pone nuestra vida oscura en relación con la inmensa realidad presentida más allá del universo sensible” (Béguin, 1994, p. 480). Así pues, la distancia que hay entre aquellos dos polos —el del fuego inspirador y la frialdad de la experiencia racional que toda escritura supone— también puede ser materia de creación poética.

Cualquier día
puede ser el día
que escriba el poema
Un espíritu atento ruego
para tender las palabras
y que nada perturbe
la transcripción

de lo que piensa
el otro habitante de mi ser
Quiero ser fiel
a quien me dicta
[...]
Escribo palabras de otro
y otro lee esas palabras

En el vértice estoy
[...]
compartiendo
con lo desconocido

(Gómez Jattin, 2006, p. 212)

El yo poético reconoce, con cierto sufrimiento, que cualquier día puede ser el día propicio para la escritura del poema que, como rastro de lo trascendente, podría ser así la “transcripción” de lo que otro dice. De esta forma, el poema no es artesanía —fruto de un trabajo que ejecuta en los días laborales y en horas de oficina—, sino que se concibe como una visitación que toma la palabra: rastro del fuego divino. En este sentido, Raúl Gómez Jattin es un poeta de clara raigambre romántica, pues, para quienes pertenecen a tal tradición, “su primer sentimiento es el de pertenecer a la vez al mundo exterior y a otro mundo que manifiesta su presencia en accidentes de toda suerte, interrumpiendo el curso cotidiano de la vida” (Béguin, 1994, p. 481). Esta forma de entender la poesía como algo extraordinario que, de manera constante, intenta escapar de lo cotidiano —como un fuego que se apaga y que el poeta lucha por capturar— y que, cuando se mira de frente, puede perderse para siempre (como una actualización del mito de Orfeo y Eurídice), puede ser entendida, así, como una especie de castigo prometeico, o suplicio de Tántalo (*véase* la sección Tántalo o de la poesía, p. 191). El poema toca esas heridas, pues se escribe desde el dolor de la pérdida constante que es la escritura, cuando esta se coteja con lo trascendente a lo que quiere responder. La angustia del yo poético consiste en que la visitación puede presentarse “cualquier día”, ya que esta no responde a los esfuerzos del autor. Escribir poesía —en el marco de la tradición romántica— es dar palabras al suplicio de Tántalo que, cada vez que está a punto de conseguir algo, siempre lo pierde. La “otra vuelta de tuerca”, su giro más

interesante en relación con lo que he señalado, se da cuando el propio poema señala su derrota, que termina siendo así un triunfo como tal: el poema alcanza el fuego prometeico porque, más que postular la trascendencia —con lo cual quizá podría perderla—, se contiene cuando logra sugerirla, *conjeturarla*, incluso como una derrota.

“Por no poder hablarte”: la poesía y lo inefable

Aunque parezca paradójico, pues tendríamos que esperar que ello sucediera en un texto poético, la gran tradición de la búsqueda del absoluto, de lo real verdadero —como la tradición romántica y simbolista lo llamó— vino a cristalizarse en un texto escrito en prosa: la *Carta de lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). En esa carta ficticia, luego de narrar una serie de crisis que han llevado a lord Chandos a abandonar —por absurda— cualquier práctica literaria, se cuenta que a este lord (en ciertos momentos privilegiados de observación de su entorno) le sucede una experiencia muy particular:

Tengo entonces la impresión de poseer en mi cuerpo las claves para descifrar el universo, o de que pudiéramos entablar con el Ser en su totalidad inusitadas relaciones, fecundas en presentimientos, no bien hubiésemos aprendido a pensar con el corazón. Pero una vez que cede el encantamiento, ya no sé qué decir, y tan imposible es para mí definir en términos razonables qué es y por cuáles medios *se me ha revelado esa armonía* con el mundo entero, como vano sería el intento de describir exactamente los movimientos interiores de mis vísceras o las pausas en la circulación de mi sangre. (Hofmannsthal, 2008, p. 47; énfasis añadido)

En este fragmento, el lenguaje responde a aquello que aparentemente está más allá de sí mismo: lo inefable. Aquí el lenguaje es un testigo que señala la derrota del mundo de las palabras en relación con el mundo de lo intuitivo; sin embargo, lo más interesante es que dicha derrota de la palabra se hace realidad por la palabra misma. El problema de lord Chandos —el personaje creado por Hofmannsthal— radica en que ha tomado conciencia de una aporía: al mismo tiempo que las palabras constituyen una traición hacia aquello que se quiere expresar, solo ellas constituyen el único camino posible para tratar dicha imposibilidad. Lo anterior, en los términos de la historia del “mito moderno de la poesía” —como lo llama Marcel Raymond

(1897-1981)—, consiste en que este lord ha pasado de ser un *artista* —aquel para quien la poesía *coincide* con el poema— a convertirse en un *visionario*: aquel para quien la poesía no coincide con el poema, sino —y solamente— con una realidad supralingüística (Raymond, 1960). La metamorfosis que se ha efectuado en lord Chandos es aquello que lo ha llevado a abandonar la escritura y le ha revelado el valor poético del silencio como una opción posible, puesto que “es inútil tratar de desprenderse de la mentira de las palabras si no es con otras palabras o por el silencio” (Raymond, 1960, p. 293). El caso de ese lord —que como obra de ficción quizá exponga realmente los problemas del propio Hofmannsthal— no es el del poeta que lucha para que las palabras digan lo que está más allá de ellas mismas, sino el de quien ha optado por el silencio. Esta forma crítica de pensar la relación lenguaje-mundo es un punto central de la estética romántica, como también se colige al leer uno de los aforismos de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) cuyo tema es una crisis similar:

Pienso, o más bien siento, muchas cosas que no estoy en condiciones de expresar, pues no se trata de algo ordinariamente humano y nuestro lenguaje no está hecho para ello. Dios quiera que esto no me enloquezca un día. Es cierto que percibo muchas cosas al tratar de escribirlas, pero también que el mundo me tomaría por loco si las expresara. Por eso me callo. El asunto se presta tan poco para hablar como las manchas de mi mesa para tocar el violín. (Lichtenberg, 1989, p. 101)

Tales crisis, que se acentúan con el movimiento romántico, ya desde antes —para responder al recorrido de “poética histórica”, como lo he llamado— habían sido advertidas por la corriente de la estética “neoclásica”, en que poesía y poema coinciden de forma absoluta: la labor artística se despoja así de cualquier tipo de acento metafísico. Para románticos y simbolistas, en cambio, la experiencia central de su relación con el lenguaje fue que lo esencial de su escritura aún quedaba situado en un terreno extraverbal, aunque —quizá sin advertirlo— la base de aquella percepción fuese muchas veces lo verbal mismo, como se ha señalado a propósito de las relaciones entre musicalidad, poesía y correspondencias. Así pues, una gran parte del movimiento romántico experimenta la íntima desazón de saber que precisamente lo único que vale la pena de decir es indecible para la lengua de los seres humanos. Dicha conclusión arrinconó a

muchos poetas contra el límite de un silencio que podemos llamar “intrapoético”, esto es, que sucede en el poema mismo —como ocurre por ejemplo en la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898) según la lectura de López Mills (2006)—, o “extrapoético”, es decir, que acontece en la propia vida, como lo fue el caso del real poeta Arthur Rimbaud (1854-1891) o del ficticio lord Chandos.

Esa crisis de lo inefable —aquella parte de la poesía que no coincide con el poema— se encarna en algunos momentos del discurso poético de Raúl Gómez Jattin, así como en su vivencia de la locura: otra de las formas de romper los vínculos entre mundo y lenguaje. Lo anterior hace que —en especial en muchos poemas de lo que luego se conoció como sus “últimos libros”— se perciba una tensión entre lo que se quiere comunicar y el verso por medio del cual aquello mismo se quiere manifestar:

Por no poder hablarte
le hablaba de ti al mar
[...]
Tu nombre que era el nombre
que mi dolor tenía

(Gómez Jattin, 2006, p. 220)

Poemas como el anterior responden bien a la forma en la cual, en la obra de Raúl Gómez Jattin, se instala la tensión entre el poeta vidente y el artista. Así pues, aquello que el mar le dice al poeta (vidente) es el nombre del propio dolor y lo que aquel hace con tal conocimiento superverbal —como solo lo puede ser el dolor mismo— es convertirlo en arte, en poema y, con ello, el poeta se vuelve artista. En el poema que hemos citado, el yo poético experimenta una crisis doble: la que sufre con aquel al que quiere hablar, y la que experimenta con la inefabilidad de su propio dolor. Solo el mar, una presencia muda de la naturaleza, es *quien* ofrece el nombre para tal dolor —que se ha vuelto inexpresable de cualquier otra forma— y solamente con la construcción de tal símbolo (el del mar) se ha podido dar un triunfo parcial del lenguaje en relación con la experiencia de lo inefable. En una entrevista con el poeta, se muestra muy bien este doble aspecto que se resuelve en la relación dialéctica entre pensamiento y poesía:

Como poeta pasional que soy, que me padezco, es mi problema trascendental la coherencia del poema. Siempre he envidiado la perfección conceptual de Machado o de Borges; *considero a la poesía como un arte del pensamiento que incluye la filosofía, es el arte supremo del pensamiento, es el pensamiento vívido*, trascendente e inconsciente, lo que agrava más su dificultad. La que otorga el verbo a los pueblos. La relación tradicional, desde el hombre primitivo y su lenguaje ha sido esencialmente poética; *la poesía es el pensamiento en su esencia primigenia, es el pensamiento mismo*. (Gómez Jattin, citado en Alvarado Tenorio, 1988, p. 62; énfasis añadidos)

Ahora bien, y retomando la perspectiva de la poética histórica, hay que recordar de nuevo al Baudelaire de *Las flores del mal*, pues en él, como en Gómez Jattin, se verifica la síntesis equilibrada de los arquetipos del poeta vidente y del poeta artista, una posición quizá tanto o más complicada que la de las dos posturas extremas tomadas por separado. De esta manera, la poesía de Gómez Jattin es una resolución de dos contrarios que no se anulan mutuamente —aquello que da origen a las “revoluciones” poéticas—, ya que estos poemas, al mismo tiempo que destruyen el cuño del Romanticismo, lo continúan. Así, Baudelaire y Gómez Jattin comparten y ratifican la función de la inteligencia en la construcción del poema, pero también, y soportando tal contradicción, elevan el papel de la Imaginación (así, con mayúscula) —la “reina de las facultades” (Baudelaire, 1984, p. 253)— y de la sensibilidad. La conquista de Baudelaire hace que muchos poetas simbolistas, ayudándose en la fuerza potente del intelecto, disparen todo su arsenal verbal sobre la conciencia del lector y busquen impresionarlo para conseguir el efecto de una presencia sobrenatural que se cierne sobre quien lea sus páginas: “La mayor victoria que han logrado nunca los grandes poetas de todos los tiempos ha sido, en efecto, la de arrancar al lector privilegiado de su vida, de su tiempo, y tenerlo suspendido, en un arrebató extático” (Raymond, 1960, p. 296). Lo paradójico —al menos desde cierto punto de vista— es que esta presencia nunca se ha podido verificar más allá de las palabras, con lo cual dicho procedimiento puede ser entendido como una suerte de *metafísica vacía*: el único cielo de esta poesía es aquel que ella misma crea, pues para este tipo de poema no existe un más allá que el del propio lenguaje. En conclusión, la obra poética de Gómez Jattin responde a la lucha

que el poeta libra por conseguir, en el lector, el efecto de que algo más allá de lo lingüístico se aproxima a su experiencia cotidiana: “*Si las nubes no anticipan en sus formas la historia de los hombres [...] / Si mis amigos no son una legión de ángeles clandestinos / Qué será de mí*” (Gómez Jattin, 2006, p. 11). La palabra que hace alusión a las nubes pretende ser la nube misma que invita a la reflexión acerca de un más allá que aparece en el aquí y ahora del poema: por ello ciertamente la nube puede ser vista como un anticipo de la “historia de los hombres”. Este verso también evoca otros dos elementos. Por una parte, la muy difundida poética de Vicente Huidobro (1893-1948):

Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) [sic] que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’. A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza. (Huidobro, citado en Osorio, 1988, p. 94)

Por otra parte, se evocan aquí los versos del poema “No tenemos conjuros” de Giovanni Quessep Esguerra (1939-): “No tenemos conjuros / Quien crea la leyenda / Puede mirar las nubes / Verá que empieza a detenerse el tiempo” (2000, p. 19). Estas dos confluencias nos revelan nuevas correspondencias, según las cuales mirar las nubes puede ser una de las formas de conocer la historia de los seres humanos —hechos de tiempo y mundos propios— como evidencia el diálogo de los poemas de Gómez Jattin y Quessep, en relación con la reflexión de Huidobro. A su vez, el color del río, las manos y la presencia de los amigos aparecen para mostrar que el ser humano puede trascender, en ciertos momentos, su mortalidad y revelarse así en su condición de ángel. De igual forma, el poeta vidente y el poeta artista ya no luchan entre sí, sino que trabajan juntos y ofrecen al lector la posibilidad de que viva una experiencia estética y filosófica y, por medio de estas —en vista de que, tanto en Tlön como en el planeta Tierra, parece ser que “la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (Borges, 1974, p. 436)—, la sensación de una experiencia sobrenatural.

**“Nada más que maneras expresan lo distinto”:
“Mi poema es fuerte como un burro”**

Hasta aquí nos hemos preparado, desde la poética histórica, para una lectura de la obra poética de Gómez Jattin que se complementa con la lectura simbólica en la segunda parte de este ensayo. Dicho marco queda incompleto si no contemplamos el caso latinoamericano desde una perspectiva similar. Al respecto, puedo afirmar que la poética más influyente, en el contexto poético de nuestro continente, es la del Modernismo que —de una manera certera— muestra una continuidad efectiva con la tradición europea y también la lleva varios pasos más allá. En tal sentido, y aunque muchos de los poetas modernistas buscan también la perfección verbal del poema —con lo cual se afilian en parte con el Parnasianismo, el Neoclasicismo y cierta línea de la Antigüedad Clásica, lo que los hace artistas en el sentido señalado antes— tampoco pierden de vista la aparente irreductibilidad verbal de la experiencia humana. En el contexto de la poética de románticos y simbolistas, estos poetas modernistas también pueden ser considerados en la línea de los poetas videntes, llamados “visionarios” cuando se desea suavizar el matiz metafísico del término “vidente”. Así pues, la oscilación entre una y otra forma de concebir el quehacer poético, paso previo a la escritura del poema —aquello que en este ensayo he llamado “poética”— puede ser un buen criterio para medir el grado personal de continuidad y ruptura en cada poema concreto.

Rubén Darío (1867-1916) sigue siendo el poeta paradigmático: su obra responde bastante bien al concepto doble de vidente y artista. En cuanto artista, en su obra abundan los poemas en los que el *sentido* sucumbe a una amplia orquestación verbal que deja al lector sumido en la perplejidad. Luego de superar el deslumbramiento inicial, el lector es devuelto al mundo en la misma condición que tenía antes de leer: se visita una especie de museo del lenguaje, pero nuestro paso por allí no constituye una transformación existencial importante, aunque sí una toma de conciencia de las posibilidades sonoras de la lengua castellana. La otra cara de Darío —más “rara” para decirlo con una forma que alude a uno de sus libros que tocan estos temas— en

cuanto visionario hace que el lector participe de la visión del yo poético y alcance a experimentar la angustia de vivir:

“Lo fatal”

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

[...]

y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,

¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!

(Darío, 2006, p. 30)

El poeta artista —puesto que como obra de arte el poema es perfecto desde el punto de vista técnico-formal, por ejemplo— es superado por el poeta vidente y, así, el poema ofrece la visión trágica de la condición humana. “Lo fatal” participa del ideal poético porque —como ese “hacer llover” al que aspiraba Huidobro— no solo es un texto en el que el dolor se menciona como una experiencia que la palabra simplemente evoca, sino que también se actualizan (en el lenguaje) el dolor y la angustia propias de la existencia humana: el poema duele y, así, transforma. De igual modo, el poema sigue siendo efectivo por cuanto su modernidad —como la entiende Baudelaire, es decir “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (Baudelaire, 1995, p. 44)— permanece intacta, esto es, sigue ofreciendo la posibilidad de entrever lo eterno —la muerte como parte medular de la condición humana— a partir de lo contingente y transitorio: un elemento básico de la poética del Modernismo.

Por su parte, la poética de los movimientos vanguardistas latinoamericanos fue, al mismo tiempo, ruptura y continuidad con la poética del Modernismo. La poesía vanguardista, como la modernista, tampoco quiso retratar la realidad —*ut pictura poesis*— y se dio a la tarea de darle vida, de “re-crearla”, como lo había planteado

el movimiento simbolista. Sin embargo, y a diferencia del legado romántico, simbolista y modernista, el poeta de vanguardia no percibió la trascendencia como antes. Para este tipo de poeta, los poemas se encuentran “tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en una vereda” (Girondo, 1996, p. 49). El poeta de vanguardia junta recortes del periódico y configura con ellos el poema o une las palabras espontáneas de su inconsciente y encuentra su método de escritura. Este tipo de poeta busca la repetición desacralizadora y, por medio de esta, toma conciencia de que su poema es baladí, trivial, prescindible: “Mi poema es fuerte como un burro / Mi poema es erótico como un burro [...] / Como un burro mi poema es prescindible” (Gómez Jattin, 2006, p. 215).

Más allá de la imaginería del burro, la técnica vanguardista de composición del poema revela el amplio compás estético que abarca las preocupaciones compositivas del poeta. El poema anterior, que puede ser leído muy cerca del “antipoema” —uno de los ejercicios favoritos de cierto tipo de poética vanguardista—, tiene la facultad de mostrar otro registro: recurre a algunos de los motivos centrales de la obra del poeta (el animal, lo erótico, la pobreza, etc.), pero los lleva al nuevo terreno de la desacralización. De igual modo, la poética de la Vanguardia también fue una continuidad y una ruptura con la tradición europea. En cuanto a la ruptura, el discurso poético ya no cree en absoluto en teorías de correspondencias o afines: “Un hombre pasa con un pan al hombro / ¿Voy a escribir después sobre mi doble? [...] Un cojo pasa dando el brazo a un niño / ¿Voy, después, a leer a André Breton?” (Vallejo, 1980, p. 297). Estos versos de César Vallejo (1892-1938) revelan que al yo poético ya no le interesan las visiones, lo cual no implica necesariamente que sea haya vuelto exclusivamente artista, sino que ahora también es un testigo de su época. En cuanto a la continuidad, la labor del poeta fue un testimonio de las crisis de su tiempo, razón por la cual escribir poesía —al tiempo que fue una de las formas de la lucha social— siguió siendo uno de los modos de la justificación estética de la existencia. En ese sentido, sin el retorno de la poética de Vanguardia al lenguaje cotidiano y al testimonio, quizá la obra de Raúl Gómez Jattin no hubiera alcanzado cotas tan altas. Tal quehacer consigue la recuperación del lenguaje para el ámbito de

lo “familiar”, lo cercano, lo íntimo, hecho que produjo que la poesía terminara sobreviviendo, en muchas ocasiones, bajo la forma de “anti-poema”. Con la perspectiva que da el paso del tiempo, hoy podemos ver que la poética de la Vanguardia lleva tan lejos sus ideas que da inicio, y quizá a su pesar, a una nueva retórica: la del escándalo y de la ruptura, la del absurdo inmotivado, la de cierta banalidad, incluso. Ello se da porque la Vanguardia procura un cambio de categorías estéticas y pretende para ello, en un primer momento, la superación del Modernismo. Para conseguir tal objetivo, la Vanguardia retira el tema mitológico de la poesía, porque lo considera “ornamental”. También acerca el discurso poético al lenguaje cotidiano, prosaico casi y, encuentra así, en la destrucción de la forma a la forma misma. Ello se verifica hasta tal punto que —para algunos poetas vanguardistas— solo la consigna de dismantelar la retórica poética confiere el sentido a la labor poética y es el contenido del poema mismo.

“Los poetas amor mío son unos hombres horribles”: el poema moderno como una zona de confluencia, diálogo y contradicción

El panorama de la poesía moderna, hoy más que antes, hace difícil que se piense en su historia tan solo como una sucesión de “ismos”. Aquellos textos que pueden ser considerados en la actualidad como los poemas mejor logrados se comprenden mejor en el marco de tradiciones diferentes. Ello se debe a que el discurso que allí se despliega se puede comprender como una zona de confluencia, de diálogo y de contradicción, de múltiples visiones de mundo, de prácticas literarias e, incluso, de supersticiones. Siguiendo a Mijaíl Bajtín (1895-1975), el poeta moderno experimenta que su creación es una suerte de “arena”, de lucha, puesto que el discurso en general, y probablemente mucho más el poético, “nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz” (Bajtín, 2003, p. 282). El poema moderno es, hoy, el espacio en el que muchas ideologías podrían resolverse, si reconocemos la naturaleza fundamentalmente “ideológica” de la palabra (Bajtín, 2003, p. 349), puesto que el texto poético es un lugar privilegiado en el que lo multivocal, incluso lo ecléctico, aún es posible. Las posibilidades expresivas e ideológicas del poema, como una de las herencias fundamentales de

la Modernidad, nos permite entender las constantes contradicciones que tiene una obra como la de Raúl Gómez Jattin, las tensiones en las que se sitúan estos poemas:

Los poetas amor mío son unos hombres horribles
unos monstruos de soledad [...]

Los poetas amor mío son para leerlos
léelos Mas no hagas caso a lo que hagan
en sus vidas

(Gómez Jattin, 2006, p. 236)

Los poetas —y poetisas— son unos horribles seres humanos porque a veces resuelven —y a veces prefieren conservar en tensión— las contradicciones sociales, ideológicas y estéticas que, por lo general, son aquello que origina la continua enemistad entre la especie humana. Esa forma de imponerse a la contradicción, o de vivir en su tensión, es lo que los hace “monstruos de soledad”. En ese sentido, una lectura de la poesía moderna enseña que puede ser muy útil tomar en serio los versos precedentes y entender que los poetas —y poetisas—, por el hecho de que (muchas veces) son mujeres y hombres horribles —aunque en algunas ocasiones bellos—, no pretenden ofrecer al mundo un cuadro armónico de moralidad o ideología, porque quizá brindan un contradictorio legado, algo más acorde y propio de la condición humana.

Situación de la obra poética de Raúl Gómez
Jattin en la tradición poética colombiana

Capítulo 2

Del ornamento a la indagación

Todo nos llega tarde...

El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo,
y, como en el caso del simbolismo francés,
su versión no fue una repetición, sino una metáfora:
otro romanticismo.

OCTAVIO PAZ. *Los hijos del limo*.

Situar el fenómeno poético en las coordenadas de Colombia implica tomar conciencia de una situación extraña. Me refiero a un hecho que se cristalizó en la poesía colombiana en ese verso de Julio Flórez (1867-1923): “Todo nos llega tarde... ¡hasta la muerte!” (1970, p. 25). Cuando se traslada esta reflexión amarga al campo de la historia literaria, vemos que algunas poéticas —surgidas primero en Europa— llegan a nuestro quehacer literario cuando ya han irradiado ampliamente a otras regiones o cuando ya han sido reemplazadas por otras en sus países de origen. Dicha constatación —en cuanto a los tiempos diferenciados en que se irradian las ideas— es justamente lo que Octavio Paz (1914-1998) señala y motiva una reflexión acerca de cómo ha sido el camino nacional de las poéticas estudiadas antes. Por ejemplo, en la historia de la poesía colombiana, aquello que habitualmente se conoce como “Romanticismo” muy poco tiene que ver con la experiencia europea. Es mejor entender por “poesía romántica colombiana” aquello que aquí, habitualmente, se suele llamar poesía “modernista” y que, en el caso colombiano, encuentra su representante paradigmático en el poeta José Asunción Silva (1865-1896). Es importante explicitar qué se entiende cuando se habla de uno u otro movimiento poético, para evitar equívocos cuando usamos los rótulos que la historia literaria emplea para referirse a diversos momentos del desarrollo artístico. Mayor es aún esta necesidad en el caso de la historia de la literatura colombiana, un país en cual (por mucho tiempo) una vasta escuela de poetas y críticos se empeñó —quizá con el afán de sentirse legítimos descendientes de la tradición europea— en emplear los mismos nombres para describir poéticas radicalmente diferentes. De tal forma, un acercamiento a las dificultades de la periodización literaria evita caer en equívocos y

rotulaciones apresuradas. Hecha la anterior salvedad, no hay razones para no suscribir la periodización tripartita de la poesía colombiana decimonónica trazada por Eduardo Camacho Guizado (1937-2019). Según este crítico, el primer momento apunta a una

[...] transición de un neoclasicismo tardío a un romanticismo incipiente, dominada inicialmente por el himno heroico, por los rezagos del naturalismo pastoril rococó [...] y más adelante por el lirismo personal y la reflexión filosófica en verso. El período está dominado por la figura señera de José Eusebio Caro. (1982, p. 616)

El segundo momento se caracteriza por “una época revolucionaria de liberalismo, federalismo, desamortización de los bienes eclesiásticos y reacción conservadora [...] en la que se manifiesta en la literatura la insurgencia de los poetas románticos” (1982, p. 617). Por último, el tercer momento estuvo dominado “casi totalmente por la contrarrevolución conservadora, [...] [que] produce en literatura diversas y valiosas manifestaciones que van desde el romanticismo tardío hasta la incubación y afirmación del Modernismo” (1982, p. 617). Según Camacho, la “imitación demasiado estrecha” de la literatura del primer periodo ocasionó que no se creara nada “de verdadero valor, nada original” (1982, pp. 618-619).

Desde esta perspectiva, la poesía colombiana del siglo XIX muestra que “el poeta tiene poco que decir, pero lo grita” (Camacho, 1982, p. 620), lo que equivale a decir que en muy poco profundiza el conocimiento del ser humano, a pesar —o quizá por ello mismo— del tono altisonante que la caracteriza. Así las cosas, tan lejos se presenta la poesía colombiana de nuestros marcos de referencia —aquellos que estudiamos en la introducción de este ensayo— que problemas tan medulares del quehacer literario como la relación entre poesía y poema no son tenidos en cuenta. Lo anterior se demuestra con facilidad, como se evidencia a partir de una información como la siguiente: “Caro escribía inicialmente sus poemas en prosa para luego ‘traducirlos’ al verso y ésta puede ser, tal vez, la clave de su rigidez” (Camacho, 1982, p. 626). El procedimiento de Miguel Antonio Caro (1845-1909) implica una poética según la cual la poesía puede reducirse a una prosa adornada —algo que podría explicar la rigidez poética del momento—, pues este procedimiento nos revela que la

tendencia dominante de la poesía de ese periodo está definida bajo el principio ornamental del arte. Según esta concepción de la poesía, se hace muy difícil la presencia de una disonancia creadora, entendida como una tensión entre el lenguaje y los temas que aborda, entre otras cosas. La idea del arte como “adorno”, como consonancia artificial, implica que los poetas de ese momento olvidan que “todos los componentes de la obra de arte, hasta los más ‘formales’, poseen un valor comunicativo propio, independiente del tema” (Mukařovský, 2000, p. 91). Pasar por alto lo anterior implica, en el marco de la tradición poética colombiana, suponer que solo el tema “bonito”, o el tema profundo, “filosófico”, o el adorno lingüístico —las palabras “lindas”— son el origen básico de la poesía y que, necesariamente, la mejor poesía es aquella que hace coincidir los temas (supuestamente poéticos) y un lenguaje orientado en ese mismo sentido: en el caso de la tradición castellana, aún Francisco de Quevedo (1580-1645) es sin duda el maestro que mejor enseña que no es obligatorio que el lenguaje y los temas sean sublimes para encontrar poesía, y que tampoco el poema debe responder a “la moral y las buenas costumbres”. A este respecto, el análisis histórico de la poesía francesa hecho por Marcel Raymond demuestra cómo este tipo de práctica no fue exclusiva de nuestra lengua, pues “hubo un tiempo en que un discurso versificado era poesía; necesitaba también el adorno de algunas ‘figuras audaces’; luego vino el reinado de la imagen, y el complemento de los juegos de sonoridades” (Raymond, 1960, p. 292). Ahora bien, regresando al caso colombiano, esta poética supone que el acto de escribir es una vía privilegiada para influir moralmente en el país, por medio de la loa de nuestros “héroes” y de la sanción de nuestros “villanos”. De este modo —y solo si se piensa que forma y contenido son dos cosas independientes—, aquello que se desdeñó porque únicamente se vio como el aspecto formal de la escritura, es lo que hoy nos permite comprender sus elementos constitutivos. Así pues, esta escritura, y a pesar de sí misma —a diferencia del caso de Gustave Flaubert (1821-1880) en el que el proceso es sin duda deliberado— señala “su máscara con el dedo” (Barthes, 2006, p. 68). Tal tipo de escritura poética termina siendo una máscara que nos revela que la poesía se entiende de manera preferente como un ornamento —cual si fuese un objeto de lujo burgués—, algo

que lamentablemente asfixia uno de los primeros deseos de toda poesía: indagar en torno a la condición humana.

“Nuestro verdadero romanticismo”: las palabras y la poesía como mercancías literarias

La obra y la vida de José Asunción Silva son ejemplares por cuanto constituyen una reacción a la poética anterior: “La poesía comienza a verse y a experimentarse como un gesto vital, realizado en actos y coronado con la muerte, no meramente como una realización literaria” (Jiménez, 1991, p. 113). Por tanto, y considerando superada la concepción “ornamental” de la poesía del siglo XIX, la poesía colombiana del siglo XX —esa abstracción, cuya fecha de inicio puede situarse en el año 1896, con el derramamiento de la sangre suicida de Silva— dialoga con lo moderno por cuanto entiende que la poesía es una forma privilegiada de indagación de la existencia humana. Ya no se trataba del pasatiempo favorito de algunas gentes del mundo de la política, cuyo caso más ejemplar de la combinación (poco funcional) de política y poesía (en el sentido que he señalado a lo largo de este ensayo) sigue siendo la obra de Miguel Antonio Caro, por ejemplo. Así las cosas, era de esperarse que, en una tradición poética que por muy largo tiempo había entendido la literatura como un simple ornamento, se verificara una continuidad —coexistente con el influjo de la obra de Silva— a lo largo, al menos, de la primera mitad del siglo XX, como se puede apreciar en la obra de Guillermo Valencia (1873-1943), otro más de los políticos-poetas. En este sentido, se comprende por qué la propuesta histórico-literaria de Armando Romero (1944-) para estudiar la poesía colombiana del siglo XX comienza en la obra de Silva, ya que busca contrastarla con la de Valencia. Para Romero, la dual (o doble) historia política colombiana —la escisión del país en partidos antagónicos que degeneró, casi siempre, en guerras civiles— es la causa de que exista una dual tradición poética, que gira en torno a los dos grandes referentes de la poesía para las generaciones siguientes: Silva y Valencia. En síntesis, el mayor aporte de Romero es haber leído cómo la situación de las repúblicas (o hegemonías) conservadoras y liberales, o durante el Frente Nacional, marca de forma contundente la generalidad de

la producción poética de las generaciones del siglo xx: de ahí, los dispares resultados. De igual modo, el peso de la tradición del siglo xix aún se haría sentir de forma contundente en muchos poetas del siglo xx. Tal es el caso de Rafael Maya (1897-1980) quien, con mucha claridad, y más allá de los estrictos términos cronológicos, señala: “Tengo, más o menos, la misma edad del siglo” (citado en Jaramillo, 1978, p. 14). Su poesía —aunque no su obra crítica— parece corresponder mejor a la poética del siglo anterior, pues prolonga una tradición de cuño clásico de la que por largo tiempo, y de forma quizá un poco fatua, se enorgulleció el país.

Como respuesta a esta tradición ornamental, baladí —y a pesar de lo que afirman sus detractores—, la obra León de Greiff (1895-1976) fue contundente. Desde esta perspectiva, el carácter “ornamental” de su poesía es solo aparente, pues es una máscara que quiere, de manera deliberada, poner en crisis la idea del arte como adorno y pasatiempo de las clases privilegiadas. De esta forma “el Modernismo del antioqueño viene a aparecer como la evolución del más profundo romanticismo, motivada en la asimilación directa del simbolismo francés” (Fajardo, 1991, p. 280). La obra del “Maese” —como le llamaban— es otra prueba más de que (al menos en la tradición colombiana) Modernismo y Romanticismo tienen un número importante de elementos en común. Por su parte, la poética de la Vanguardia en Colombia —cuya caracterización se ajusta bastante bien a lo estudiado antes— se presenta en clara oposición a una tradición clasicista y a un Romanticismo mal entendido, visto exclusivamente como una exacerbada exaltación lírica o sentimental. El giro de la tradición poética colombiana, que he denominado del *ornamento* a la *indagación*, también cristaliza en la obra de poetas como Luis Carlos López (1879-1950) —referenciado de manera directa por Gómez Jattin— o Luis Vidales (1904-1990), cuya obra hace gala de un estilo llano, muy cercano a una poesía de lo cotidiano. Con relación al primero, en términos historiográficos, bien se ha dicho que “fue, no hay duda, un poeta que secó los excesos retóricos del Modernismo y puso un dique al caudal lacrimógeno del Romanticismo” (Cobo Borda y Jaramillo Zuluaga, 1991, p. 261). Todo lo anterior lleva a concluir que, a pesar del influjo innegable de la tradición poética del siglo xix en los poetas

de comienzos del siglo xx —al menos en los términos en los que se ha explicado antes—, tomar distancia con respecto a las tendencias provenientes del siglo xix fue una preocupación de muchos de los poetas del siglo posterior. Dicha preocupación se evidencia en la constante aparición —y desaparición— de grupos y revistas literarias. A este respecto, el testimonio de Fernando Charry Lara (1920-2004), como poeta-crítico, es fundamental para comprender la evolución poética en nuestro país:

Comenzaban a interesarnos menos las tendencias preocupadas por el brillo de la palabra y nos atraían, en cambio, sin caer en franco irracionalismo, las zonas nocturnas de la poesía surrealista. Queríamos conciliar la vigilia y el sueño, la conciencia y el delirio. La exactitud debería valer tanto como el delirio. (Citado en Jaramillo, 1978, p. 92)

Aquí puede entenderse por “brillo de la palabra” aquello que señalé como una tendencia poética cuya fuerza se basa fundamentalmente en el ornamento: la poesía como discurso altisonante. De igual forma, esas “zonas nocturnas” pueden ser entendidas como aquella indagación que comienza a hacerse de forma más decidida, lo cual llevó a que escribir ya no fuera una forma de civismo —un proceso específicamente latinoamericano durante los siglos xix y xx, como un análisis comparado con la literatura del Cono Sur puede comprobarlo— en el que el oficio de poeta y las faenas de la política ya no coincidieron en una misma persona.

Las grandes poéticas marco, delineadas a lo largo de las secciones anteriores, demuestran que para muchos de los poetas de nuestro país es cierto que “los ‘grandes estilos’ actúan como mensajes textuales compactos” (Lotman, 1996, p. 60). Esto significa que el conflicto de estas diferentes tradiciones, por cuanto generan distintos pesos poéticos en la poesía colombiana, es fundamental para comprender la palabra poética de Gómez Jattin. El peso poético que la tradición ejerce en el poema que se inscribe en ella se puede sopesar por la ruptura o la continuidad que el lenguaje experimenta con relación a la historia de la poesía de la lengua en que se escriba. En ese sentido, se comprende por qué revisar, visitar y cuestionar la tradición es fundamental para un poeta que busca su propia palabra, como lo hace Mario Rivero (1935-2009):

Quiero decir que considero a la poesía en muchos casos, en cuanto tenga como base “gustar”, como una especie de mercancía literaria de consumo, por cuanto sus autores utilizan expresiones ya cargadas de contenido emocional o de forma poética, elementos revestidos de toda una capacidad de noción afectiva (como podrían ser noche, mar, alba, cielo, veste, etc.), de modo que el efecto emotivo queda ya provocado y garantizado a priori, con lo cual se logra dar la impresión de que todo un contexto pobre, es arte. (Citado en Jaramillo, 1978, p. 112)

Esta poética de la “mercancía literaria” —y que confunde poesía con brillo de la superficie verbal, una de las tendencias dominantes de gran parte de historia de la poesía colombiana— crea una sutil y doble trampa de disfrute en torno a cierto tipo de lector. La mercancía literaria deja al lector tranquilo, y conforme, adaptado quizá solo al goce de un tipo de poesía, pues tranquiliza la conciencia de su “consumidor” cuando le hace suponer que leer “líneas” que llevan determinadas palabras garantiza el goce estético. En relación con los intereses de este ensayo, hay que anotar que tal concepción puede llevar a despreciar o a entronizar la obra poética de Raúl Gómez Jattin por dos vías: o bien el lector tradicional puede pensar que ciertas palabras en un verso —“crica”, “burra”, “orgasmo”, etc.— son inaceptables e indecentes y, por lo tanto, no poéticas, con lo cual caería en lo que señala Mario Rivero; o bien un lector no tradicional, un lector “nadaísta”, por ejemplo, puede pensar justamente lo contrario: que solo los versos que lleven las palabras escandalosas son poéticas, por obra del efecto de esas palabras, con lo cual también cae en la trampa, aunque por el otro extremo. En conclusión, no es solo la presencia de unas u otras palabras *por sí mismas* lo que permite la aparición de lo poético, como lo ha entendido por largo tiempo cierta línea de la tradición en la poesía colombiana. Por el contrario, la poesía surge allí donde el poema actualiza otra riqueza: la de las relaciones que se establecen entre sus palabras (sean o no impúdicas), la de la existencia del lector, la de la tradición poética y la del lenguaje (Palacios, 2011, p. 216).

Tradición y talento individual

La máscara: la transparencia

El poeta [...] se hace invisible ¿por máscara? ¿por transparencia?

JOSÉ LEZAMA LIMA. “Introducción a un sistema poético”, *Tratados en la Habana*.

La obra poética de Raúl Gómez Jattin llega a la mente del lector colombiano con un peso extratextual difícil de aguantar: las peripecias biográficas del yo real. El peso del yo real ha sido determinante en la comprensión del yo poético por causa de dos elementos biográficos conexos, la locura y su puesta en escena: “lo que mientras vivía producía espanto, su adicción a las drogas, su locura, su poesía transgresora, pasaron a ser vistos con comprensión y hasta cierta fascinación” (Ory, 2001). De la vida del poeta, se encuentra bien documentada su relación inicial con el teatro, a través de un grupo universitario con el que participó en varios montajes. ¿Cuánta teatralidad, no percibida, tiene la locura de la época del poeta cuando quiso ser una especie de genio de las aceras? (Grotowsky, 1970). Y más aún, ¿cuánto pesa esta en la interpretación de quienes basan su lectura sobre todo en el yo real, en especial cuando soslayan que también ese yo es capaz de actuar y volverse otra ficción, tanto o más que el mismo yo poético? Así pues, en cuanto al panorama de la crítica literaria sobre la obra de Gómez Jattin, predominan las lecturas que pactan —quizá sin saberlo— con otro de los grandes mitos de la poesía moderna: el del poeta-loco-visionario. Tal sometimiento de lo crítico por lo biográfico demuestra que el peso del yo real ha llegado a ser de tal modo determinante que ha impuesto su interpretación (hegemónica) no solo a los hechos de su propia vida, sino también a las obras de su propia creación. Asumir que el yo real y el poético tienen plena identidad ignora la permanente invisibilidad del poeta que ocurre por obra del lenguaje: “El poeta se hace casi invisible a fuerza de seguir esa concurrencia del *ascendere* y el sentido final comunicado por la Imago. Se hace invisible ¿por máscara? ¿por transparencia?” (Lezama Lima, 1971, p. 21). Por razones como esta, una lectura crítica de la poesía de Raúl Gómez Jattin necesita tomar distancia de aquellas interpretaciones que, entre otras consecuencias, terminan por “domesticar” una obra que estremece los cimientos

de la sociedad burguesa, tanto por su escándalo verbal como por su marginalidad vital. La lectura que propongo busca, por el contrario, recurrir a la escucha atenta de la voz del poema y del lenguaje que allí habita. Tal como afirma Hans Georg Gadamer (1900-2002) con relación a este intrincado asunto:

No hay por qué saber nada privado o efímero. Y aunque se sepa, hay que hacer abstracción de tal saber y pensar únicamente en lo que el poema sabe. Sin embargo, el poema quiere, a su vez, que todo esto se sepa, que se descubra y aprenda cuanto el poema sabe y que a partir de entonces no se olvide. (Gadamer, 1999, p. 128)

Cuando se pasa por alto lo que el poema *sabe*, ocurre que el comentario de texto¹ termina sometido por el peso que se otorga a los hechos de la biografía, un peligro acerca del cual el mismo yo poético nos advierte desde el primer poema del libro *Los poetas Amor mío*: “Durante muchos años intenté construir un poema y no pude / me confundí con sus pensamientos y él enloqueció / y dentro de esa borrasca que desquició su vida / fue apareciendo purificado y lúcido el poeta que soy” (Gómez Jattin, 2006, p. 209). En los versos anteriores —que ya habíamos mencionado como la forma en que surge la poesía en el poema (*véase* la sección “Yo broté de un muchacho atormentado y febril”: la tradición del Romanticismo, p. 30)—, es el mismo yo poético quien nos ilustra acerca del combate que entabla con el yo real —hasta llegar a imponérsele—, lo cual equivale a decir, al menos en el caso de Gómez Jattin, que el poema solo emerge cuando el yo real da paso al otro yo, al que trae la otra voz. Esos mismos versos también ponen de manifiesto que la resistencia a prestar la pluma —la que emprende el yo poético— puede haber sido también una causa primordial en la locura del poeta. La insania termina siendo el resultado de no dejar fluir otra voz —la de la poesía, la del yo poético— a través de la propia, la del yo real que se enfrenta a la página en blanco. Estos versos sugieren al lector la necesidad de que desmitifique la idea de que solo el yo real es

[1] El modelo de comentario de poemas que orienta el que desarrollo en este ensayo proviene (en lo fundamental) del magisterio práctico de Hans-Georg Gadamer (1999), en su lectura de *Cristal de aliento* de Paul Celan, y de la muy útil obra *Cómo se comenta un texto literario* del maestro Fernando Lázaro Carreter (1978).

quien tiende a arraigarse fuertemente en el poema y así, de paso, pueda escuchar al yo poético, a ese “poeta [...] que el hombre o la mujer delegan para escribir” (Lázaro Carreter, 1990, p. 11). El camino para desmitificar el yo real del poeta implica tomar distancia de la idea de la locura como clave primordial de interpretación y contemplar que el proceso puede ser al revés: es la labor poética la que confiere sentido a la vida del loco Raúl, y no la locura de Raúl la que se hace hegemónica en la creación de sentido en la obra de Gómez Jattin. Así, y a pesar de que en el comienzo la creación artística haya sido fruto de “la necesidad de sentirnos *esenciales* en la relación con el mundo” (Sartre, 1950, p. 67; énfasis añadido), aquella se desprende de esa necesidad y consigue justificar estéticamente la existencia; una cosa muy diferente a la ególatra manía de mostrar qué tan esenciales somos, sin otra relación con el mundo más que la del propio yo consigo mismo: vía que conduce a la superficial exaltación sentimental.

El esfuerzo por pertenecer a una tradición

Raúl Gómez Jattin —en la tradición de Baudelaire— es consciente de la doble orientación de su labor poética: inspiración y trabajo, visión y artificio. El poeta vive en la tensión entre la inspiración, que hace de la poesía “una gran fiesta suntuosa y fúnebre, una invitación a arder con inmoralidad espléndida en el fuego de las pasiones hasta morir” (Sartre, 1950, p. 43), y el trabajo, fruto elaborado del esfuerzo y el oficio. En cuanto mercancía, muchos biógrafos se esforzaron por comercializar de Gómez Jattin solamente la imagen del poeta maldito. Al respecto, la nota inicial de su colección de poemas —en la Editorial Norma (1995), una de las pioneras en la difusión de su obra— refiere que: “De las ediciones originales de los libros que conforman este volumen, el autor excluyó los siguientes poemas [...]”, a lo que sigue una lista de más de dieciocho poemas. Esta información revela cuánta exigencia, cuánto trabajo y autocrítica tienen los “poetas malditos” que, en la mente de muchos, solo son arrastrados por la marisma emocional o psicoactiva. Tal labor de autocrítica revela que hay aquí un artista y un visionario; una zona de confluencia dialéctica en la que los contrarios pueden coexistir, sin necesariamente llegar a una síntesis. Al respecto, la poética del trabajo —y de la construcción

de un horizonte de escritura necesario para la labor poética— puede ser entendida a partir de un texto clásico de la crítica de poesía propuesto por un poeta central del canon occidental: Thomas Stearns Eliot (1888-1965). El poeta norteamericano plantea que la tradición no se hereda, sino que se obtiene por obra de un largo esfuerzo. Entre las condiciones que requiere este proceso, se destaca la del sentido histórico, que implica entender tanto lo pretérito del pasado como su presencia. Para Eliot, el poeta debe comprender que la literatura de su propio país existe sincrónicamente y configura una especie de orden simultáneo. Por lo tanto, concluye el autor de *The Waste Land*, cuando el sentido histórico del escritor corresponde tanto a lo intemporal como a lo temporal, aquel se hace tradicional (Eliot, 1998). No obstante, una de las cosas que justamente hace tan interesante la crítica de poesía es que pocas veces se produce unanimidad con respecto a los problemas fundamentales. Desde las antípodas de la concepción de Eliot se podría suscribir también que: “La poesía no es una tradición, es un sueño primitivo, es el despertar de las imágenes primeras” (Bachelard, 1958, p. 224).

Ahora bien, pensar la obra poética de Raúl Gómez Jattin, bajo esta perspectiva, implica reconocer en sus poemas las huellas de una tradición que se consigue con esfuerzo lector y con la práctica de la escritura. Una tradición que, sin duda, es mayor que el catálogo de nombres en relación con los cuales el poeta quiere situarse, y que está más allá de las admiraciones personales. No obstante, si hemos de componer tal catálogo, tenemos que contemplar los siguientes nombres: Eurípides (Gómez Jattin, 2006, p. 138), Arthur Rimbaud (Gómez Jattin, 2006, pp. 130 y 243), Luis Carlos López (Gómez Jattin, 2006, p. 234), Jaime Jaramillo Escobar (Gómez Jattin, 2006, p. 63), Cesare Pavese (Gómez Jattin, 2006, p. 121), Konstantinos Kavafis (Gómez Jattin, 2006, p. 122), Walt Whitman (Gómez Jattin, 2006, pp. 92 y 166), Jorge Luis Borges (Gómez Jattin, 2006, pp. 99 y 137) y Álvaro Mutis (Gómez Jattin, 2006, p. 65). Tales nombres se corresponden con una tradición que conviene denominar *explícita* y que emerge cuando se lee la obra poética y se buscan las visibles alusiones a otros autores. No obstante —y como la crítica literaria tiene muy poca relación con la labor estadística—, cuando

se propone recabar en otra tradición, la *implícita*, debemos centrar nuestra atención hacia el “palimpsesto” que todo poema de algún modo constituye. La crítica literaria desea leer el poema “entre líneas”, con el ánimo de recuperar otra suerte de textos que allí se encuentran presentes y que se ven únicamente cuando hacemos una lectura cuidadosa, pausada: la crítica lee el poema a trasluz y, solo así, puede contemplar el palimpsesto. No está de más señalar que no se entiende aquí por “texto” tan solo una construcción del discurso, sino que el *palimpsesto* de cada poema puede implicar relaciones de varios tipos: ideas sobre la poesía, versos de otros poetas, alusiones, debates, etc.

A modo de ejemplo, recordemos que algunos de los poemas de Gómez Jattin se comprenden mejor a la luz de distintas poéticas históricas. Como se ha comentado antes a propósito del poema “A una carroña”, para Gómez Jattin, al igual que para el Romanticismo francés, “lo destructor, morboso y criminal adquiere categoría de interesante” (Friedrich, 1974, p. 41). Este subtexto, no reconocido, origina la reacción inicial de rechazo de ciertos lectores moralistas en relación con algunos poemas de Gómez Jattin. La extraña condición de algunos poemas se comprende, de una mejor manera —o al menos no injustamente— cuando se toma conciencia de la discusión en la que participan. En conclusión, la crítica literaria permite comprender que solo en el diálogo con la palabra ajena puede por fin alcanzarse la palabra propia, como se pasa a estudiar en el subcapítulo siguiente.

La palabra de los otros

La palabra, un rastro que se bifurca

—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez
¿cuál es la única palabra prohibida?

Reflexioné un momento y repuse:

—La palabra ajedrez.

JORGE LUIS BORGES. “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

Situar la obra poética de Raúl Gómez Jattin en la historia de nuestra poesía no implica desconocer el diálogo que ella entabla con poetas de otros lugares. Las noticias respecto a su vida nos lo

muestran como un gran lector de poesía, en un compás de autores que van desde Safo de Lesbos (c. 620-570 a.n.e.) hasta Antonio Machado (1875-1939), llegando incluso a las versiones de los poemas de este último en la voz de Joan Manuel Serrat (1943-) (Arévalo, citado en Ory, 2004a, p. 266). Puede decirse que cada poema de Gómez Jattin es una relectura de una parte fundamental de la poesía occidental. No obstante, entre las presencias poéticas más relevantes tenemos el caso de Arthur Rimbaud, por cuanto la biografía del poeta francés sirve al poeta colombiano para ver las concordancias con la suya, enaltecer así su propio actuar y, por consiguiente, su propio poetizar, como sucede en el poema “Última visita a Charleville” (Gómez Jattin, 2006, p. 130). También es relevante la presencia de Walt Whitman como inspirador de una poesía de la candidez sexual, y de una especie de pansexualismo, como acontece en el poema “...Donde duerme el doble sexo” (Gómez Jattin, 2006, pp. 91-92). De igual modo sucede con la influencia de Konstantinos Kavafis, de quien ha tomado la pasión por el deseo y el distanciamiento que se elabora con relación al propio cuerpo, como ocurre en los poemas “De lo que soy” (Gómez Jattin, 2006, p. 116), “Un probable Constantino Cavafis a los 19” (Gómez Jattin, 2006, p. 122), y de quien (como ya se ha señalado) quizá también ha tomado el uso de separaciones y espacios en el interior del verso. También hay presencias más cercanas culturalmente, pues provienen del ámbito latinoamericano, como Jorge Luis Borges (1899-1986) en el poema “En las lágrimas tuyas está todo el terror” (Gómez Jattin, 2006, p. 99), en especial con relación a la inspiración del color verbal del hombre ciego. Incluso contamos con la presencia de Octavio Paz, como símbolo del poeta que causa con la piedra (de sol) de la poesía una herida que no sana, como en el poema “Salamandra para Octavio Paz” (Gómez Jattin, 2006, p. 66). En conclusión, el discurso poético de Gómez Jattin se nos muestra como una suerte de palimpsesto —que conserva los trazos de una palabra que ahora ya no es visible— y, a la manera del poema de Gómez Jattin titulado “Rastros en el cuerpo de los otros”, el poema, en cuanto texto en el sentido semiótico (Lotman, 1996, p. 82), es como un cuerpo en el que pueden leerse los rastros de otros cuerpos, de otros poemas, de otros pasos.

“Rastros en el cuerpo de los otros”

Si eres aquel mismo de veinte años recientes no lo sé
La noche y la locura te me nublan el rostro
Hay algo de tus manos en ése que durmió ayer en mi almohada
y que dejó un papel al irse en la madrugada
donde decía: te amo pero a veces me aburro

[...]

Pero amigo Si has olvidado tú aquellos martes
de alcoholes y de sueños en tu rostro nocturno
si has olvidado visitante de palabras perdidas
el dolor que contigo amainé y también olvidé
eso no importa para que rastros tuyos vuelvan
en cada uno que pasa por mi cuerpo y me deja

(Gómez Jattin, 2006, p. 131)

El poema muestra una confusión en la que se superponen los cuerpos gozados en el presente con la indeleble marca que un cuerpo amado del pasado dejó y que ahora pervive. Tal experiencia —traducida al campo textual, y que entiende el poema como un cuerpo y viceversa, como acontece en la cinta *The Pillow Book* (cuyo título para el mundo hispánico, *Escrito en el cuerpo*, terminó siendo más sugerente que el original, cosa que casi nunca acontece) de Peter Greenaway (1942-), por ejemplo— remite a las continuas lecturas y olvidos de lectores, y de amantes. En síntesis, en la memoria del cuerpo, y en la del poema, se superponen las palabras, los gestos: están todos a la vez, y ninguno, un asunto al que regresaré desde otra perspectiva más adelante (*véase* la sección El cuerpo del poema, el poema del cuerpo, p. 178).

“No contentos con que natura te hubiera torcido”:

Guillermo Valencia y Luis Carlos López

Con mala intención —aunque lúcida—, Gómez Jattin dedica a Luis Carlos López (1879-1950) uno de los pocos libros por los cuales obtuvo, en vida, algunos pesos, sobre todo más por el reconocimiento adquirido por causa de otros libros —por los cuales es probable que no haya recibido más que unas pocas monedas— que por la propia calidad del libro al que nos referimos: *Esplendor de la mariposa*. Gómez Jattin ve, en el poeta tuerto que también padeció en la ciudad

de Cartagena de Indias (Colombia), un hermano espiritual tanto en desgracias como en actitud poética:

Cartagena

Por tus calles transitó aquel poeta
de sonrisa torcida y malestar ciudadano

Don Luis Carlos López Escauriaza estás muerto
[...]

No contentos con que natura te hubiera torcido
un ojo
te apodaron el tuerto
[...]

Único entre nosotros: sonreído y desgarrado
nos sigues alegrando y doliendo a la vez

(Gómez Jattin, 2006, p. 234)

El comienzo del poema parece un anuncio del nombre de la ciudad a cuyos andenes también llegó Gómez Jattin. El autor de *Hijos del tiempo*, como López —otro hombre de sonrisa torcida por la desventura y la autodestrucción—, ofrece un agradecimiento sincero a lo que significa la obra del “Tuerto” en el contexto conservador y provinciano en el cual ambos tuvieron que vivir. Como retribución, esas mismas sociedades, en venganza, arremeten contra sus poetas llamándolos tuertos y locos. Por ello, tampoco es una paradoja que solo consigan una falsa gloria luego de la injusticia. Así, el alcance de las propuestas poéticas de estos poetas se reduce —luego del oprobio— a aparecer en manuales escolares de historia literaria, en los lugares comunes de los guías que enseñan unos zapatos viejos o, incluso peor, en los formatos institucionales de alguna casa de la cultura. No obstante, tal incompreensión, si nos remontamos a la historia literaria de nuestra tradición, no es solo un mal pasado. Esto es especialmente cierto cuando se piensa que dos de los poetas colombianos más influyentes de comienzos del siglo xx, Guillermo Valencia y Luis Carlos López, simbolizan poéticas antagónicas. La influencia del primero, debido a su estilo alambicado y el tono altisonante de su poesía —lo que hasta mediados del siglo hacía de él un maestro adorado por una multitud que pensaba que justamente eso era lo poético— se da por diferencia. En tal sentido, no hay que extrañarnos de que, en una encuesta hecha

en 1941 por el periódico *El Espectador*, el 46 % de los encuestados opinó que Valencia era el poeta más popular del país (Cobo Borda, 2003, p. 110). Al respecto, es muy ilustrativo comparar dos poemas, ambos titulados “Homero”, uno de Valencia y otro de Gómez Jattin. El poema de Valencia dice:

“Homero”

Hasta el Olimpo que la Tierra llora
subió de tu cantar la melodía,
volando en el crepúsculo del día
con voz que a Grecia de laurel decora.

[...]

Es un invierno tu cabeza. Mancha
un piélago de sombras el camino
que el ritmo puro de tu canto llena;
verde corona tu perfil ensancha,
y vas, —manso cantor de lo divino—
asido al brazo mórbido de Helena...
(Valencia, 1984, pp. 50-51)

El poema de Gómez Jattin dice:

“Homero”

El cadáver de su amante mira Aquiles
y se corta los cabellos y apartado y solitario llora
[...]

Ni beberán más vino entre los amigos
mientras cantan poemas de los antecesores de Homero
Los dioses los han derrotado al matar a Patroclo
La guerra los acercó en un amor más hermoso
pero los separó para siempre jamás
Ya nada tendrá Aquiles sino la muerte
del amante en mitad de su joven corazón trémulo
[...]

Aquiles retorna a los amigos doloridos y gimientes
y unge al muerto con óleos y perfumes y él mismo
enciende los maderos cuando entrega al cadáver
el beso del adiós
—A Homero le gustaría narrar otros dolorosos detalles
que ha mezclado con su profunda amargura

pero sabe que tantos jóvenes griegos llorarían al oírlo
y tiene piedad de ellos y los omite

(Gómez Jattin, 2006, p. 140)

Sin medida de transición, el yo poético de Valencia recurre a las menciones cultistas “Olimpo” y “laurel” para hacer notar a su lector que está tratando con *EL* poema, clásico, además, por su tema y su estilo. De igual forma, toma los personajes centrales de los poemas épicos —Aquiles y Ulises— y los relaciona con las pasiones tópicas de cada uno: la bravura y la venganza. Luego pasa revista a la imagen clásica que el lector puede hacerse de Homero a partir de un busto: cabeza blanca y corona de laurel. Solo en el verso final el poema ofrece un giro interesante: el poeta va asido del brazo de uno de sus personajes. Lo anterior muestra que el poema está construido tomando como base el ingenio de suponer que el poeta va atado a su propia creación. Ello hace que los versos, anteriores a tal giro, sean una suerte de añadido que no aporta en relación con el objetivo del poema: el giro final. El caso del poema de Gómez Jattin es diferente: el yo poético ha escogido deliberadamente uno de los momentos de la obra de Homero y lo ha repotenciado por medio de un proceso de identificación. El yo poético ha sido sometido por el dolor de la separación de los amantes y ese dolor, verdadero, da vida y verdad al poema. De igual modo, la descripción de lo que el amante Aquiles pierde no se emprende con la intención de dar referentes clásicos al lector, sino porque en aquellas cosas que los dos amantes compartían (la caza, el vino y el canto) se cifra el dolor de la pérdida: se lamentan más las cosas buenas que se hacían con ese que se ha ido más que el propio ser de aquel que fallece. Por último, el yo poético indaga también en el dolor de Homero y reconoce, así, que los pocos detalles que se narran de esta separación son fruto de un acto de piedad hacia todos los jóvenes —griegos, o colombianos, con lo cual se recupera así el eterno presente del arte— que llorarían al escuchar cómo se deben separar dos jóvenes amantes por causa de la muerte. Lo anterior muestra que —en Valencia— el poema no pregunta por los elementos humanos de la poesía homérica, o de la propia figura de Homero, sino que construye un artefacto de tópicos literarios con el ánimo de preparar un efecto final. En el caso de Gómez Jattin, la indagación es profunda porque toma los

personajes y acciones que nos cuenta Homero como situaciones que tienen una correspondencia con su propio dolor y pérdida y, a partir de allí, concede al lector un nuevo conocimiento, un nuevo saber.

Desde el otro lado del espectro colombiano, el caso de Luis Carlos López —por su estilo llano y su tono coloquial, una de las causas de la incompreensión de su poesía por aquella misma época— permite rastrear otras huellas en la obra de Gómez Jattin, pero esta vez como dialéctica del sí, como cercanía. El poema número dos de “Quisicosas” dice:

De tus alegrías
quedarán sedimentos,
sedimentos de melancolías.

Y verás lo que son las congojas
cuando lleguen los vientos,
los vientos que dejan el tallo sin hojas

(López, 1984, p. 31)

El yo poético de López —por medio de un lenguaje claro y cotidiano— propone una reflexión sobre el paso del tiempo y la llegada del final a partir de una imagen tomada de la naturaleza. Lo anterior constituye dos orientaciones claras para la poesía de Gómez Jattin. Por una parte, y también como una lección aprendida en la poética de López, la propuesta poética del autor de *Hijos del tiempo* ubica su poesía en las cercanías del lenguaje cotidiano. Esto la hace *musical* en el sentido específico de la poética de Eliot y verifica esa “ley de que la poesía no debe alejarse demasiado del idioma ordinario que usamos y oímos cotidianamente” (Eliot, 1992, p. 26). Por otra parte, la obra de Gómez Jattin se ubica en la cercanía de la naturaleza y de allí recupera las metáforas de lo espiritual (*véase* la sección Gaia o de la naturaleza, p. 135).

En el marco de lo que entiendo como una poética histórica de la tradición colombiana, las poéticas de Valencia y López representan los dos polos de la creación literaria. Tal fenómeno tiene relación con el papel político-social del poeta (Jiménez, 2002) —ineludible aún en la época de Valencia y López—, razón por la cual sus obras fueron valoradas más por la incidencia política de los autores que por el peso de su palabra, como se desprende de la encuesta del periódico *El Espectador*. Esta

podría ser la razón que explique por qué el cartagenero rindió tributo a un poeta (Valencia) cuya producción literaria se considera, hoy, en el canon, ubicada en un lugar inferior a la del propio López: “tal como lo exigía entonces la República de las letras” (Gutiérrez Girardot, 1980, p. 511). Por su parte, el discurso poético de Raúl Gómez Jattin nos muestra el mismo tono desenfadado y (a veces) burlón de Luis Carlos López, así como una actitud política concomitante. Gómez Jattin, a pesar de haber estudiado Derecho, jamás ejerció tal profesión ni quiso hacer carrera política. El autor de *Hijos del tiempo* es un poeta radical que se entrega a su arte, y que se aparta de los modos de producción y consumo del capitalismo, razón por la cual tal forma de vida le acarrea la incompreensión de sus coterráneos que lo llaman “loco”, “marihuano”. Ambos, López y Gómez Jattin, poetas de la siempre paradójica Cartagena de Indias —un espacio donde la ciudad amurallada protege riqueza, cultura de élite y turismo, y separa el capital de los extensos barrios pobres de los extramuros— asumen la vida con desenfado, ironía y burla hacia lo cotidiano: otra de las formas de separarse de las estructuras utilitarias de la sociedad. Una burla de la cual no escapa, y con razón, la propia ciudad de Cartagena (López, 1984). Así pues, la obra de Gómez Jattin es el punto más prominente de una corriente que en Luis Carlos López apenas despunta. En la poesía de este último, las palabras malsonantes todavía eran reprimidas por medio de las convenciones gramaticales, como en el verso “¡qué nos iremos todos a la M!...” (López, 1984, p. 261). La obra de Gómez Jattin, por el contrario, llega a mostrar cierto exhibicionismo de lo grotesco y de lo soez, aunque con las intenciones que ya he comentado. En ese sentido, la valoración de la obra de López que hace la crítica me parece acertada:

[...] su gran revolución fue demasiado moderada: se redujo a un efecto fácil, el de relativizar la lírica con la introducción de la prosa, de lo prosaico o de lo simplemente cursi. Por eso introdujo un elemento nuevo en la poesía colombiana: el de la interrogación eufemística o burlona. Pero lo hizo dentro de la tradición. (Gutiérrez Girardot, 1980, p. 512)

Por su parte, en la obra de Gómez Jattin, la poesía colombiana encuentra un punto alto en el movimiento de revolución que comenzó López, razón por la cual ambas obras son como piedras miliars que muestran un antes y un después en la forma de escribir poesía en Colombia. En conclusión, y por paradójico que parezca,

por el camino de López —el sendero del retorno poético a lo más local de la vida, al monótono villorrio— se transita la ruta que posibilita la universalidad de la poesía de Raúl Gómez Jattin.

Lo que estaba cometiendo: Porfirio Barba Jacob

Porfirio Barba Jacob (1883-1942) —cuyo verdadero nombre es Miguel Ángel Osorio, lo que convierte el pseudónimo en una forma certera de señalar nos la máscara y de recuperar la preponderancia del yo poético sobre el yo real— abre una nueva senda en la tradición poética colombiana: primero, con el símbolo vivo de sus largas peregrinaciones a pie; segundo, con el gesto de su palabra antiburguesa. Es Barba Jacob quien inaugura la tradición, engañosa, según la cual el poeta crea —a partir del lenguaje anecdótico de su vida— una serie de mitos que, de ser consumidos con poca atención por lectores o críticos, en lugar de aclarar su obra la pueden confundir más. Por ejemplo, Barba Jacob —a través de la amada figura del padre del poeta del Sinú— es una suerte de tutor poético del joven Gómez Jattin. El poeta antioqueño, como “mito”, es quien lleva al autor de *Hijos del tiempo* hacia el desencuentro con la sociedad burguesa con la que se esperaba que hubiera encajado:

“Desencuentros”

Ah desdichados padres
Cuánto desengaño trajo a su noble vejez
el hijo menor
el más inteligente
En vez de abogado respetable
marihuano conocido
[...]

En vez de hijos
unos menesterosos poemas
[...]

Lo cierto es que el padre le habló en su niñez de libertad
De que Honoré de Balzac era un hombre notable
De la Canción de la vida profunda
Sin darse cuenta de lo que estaba cometiendo

(Gómez Jattin, 2006, p. 50)

El crimen que el padre comete es iniciar al hijo en el camino de la poesía, esto es, de la libertad. El padre es el culpable, puesto que enciende en su hijo la llama de la poesía en una sociedad —como la colombiana— en la que el Dinero es poderoso caballero. Con el tiempo, el poeta Raúl Gómez Jattin abandona los estudios de Derecho —ya que en Colombia el ejercicio del derecho es una especie de placebo para quien no opta por letras, por temor a la pobreza que aún se considera el destino de quien ama la literatura— y ese acto, entre otros, es lo que produce el desengaño y la desdicha de los ancianos padres. En una sociedad como la colombiana —cuyo sistema cultural dominante y de consumo se sustenta en un ideal inexistente de familia funcional y cuotas mensuales de ineludibles préstamos con el sistema financiero hasta para adquirir la más sencilla de las viviendas—, el estéril, el homosexual, el marihuano, son ocasión continua de escándalo. La vida profunda —en tiempos de banalidad—, como lo dice otro sátiro marihuano, es el equivalente exacto del crimen:

[...] Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,
que nos depara en vano su carne la mujer:
tras de ceñir un talle y acariciar un seno,
la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer. [...]

(Barba Jacob, 1984, p. 155)

No es de extrañar que, en la sociedad colombiana, versos de este talante generen gran inquietud. Esa función —la del estremecimiento de la conciencia burguesa— es una de las tareas que la poesía de Barba Jacob asigna a la obra de Gómez Jattin. El hecho de que el antioqueño haga de su dependencia, y de su orientación sexual, elementos de propaganda de su propio yo, recuerda al yo real de Gómez Jattin que se exhibe (con obscenidad) a ciertos lectores como un alucinado por el consumo de marihuana y un “fauno maricón” (Cobo Borda, 2003, p. 145), si hemos de emplear las mismas palabras que usara Luis Cardoza y Aragón (1904-1992) para hablar del autor de la “Canción de la vida profunda”. Así, si queremos medir la influencia de Barba Jacob en Gómez Jattin, hay que superar el hecho de que el yo real haga encomios, deliberadamente escandalosos, de los alucinógenos y el de que los lectores —sumidos en el barro de la falsa moral de la

sociedad colombiana— o bien se escandalicen o bien se regocijen de ello: posiciones igualmente hipócritas e inútiles. Con el fin de llegar a la palabra poética, hay que retirar de esas actitudes todo cuanto tengan de pose para encontrar un sentido superior al del vedetismo poético que solo pretende, y consigue, mortificar al burgués. Una vía posible para superar tales dificultades se revela en un poema de Barba Jacob, en el que se encuentran grandes coincidencias temáticas con la obra de Gómez Jattin. Dice el poema:

“Canción de un azul imposible”

Hacia el jardín de luz de la ilusión,
entre las brumas de la edad,
echo a volar mi corazón.
Consumido por la pasión
quiero volver a la infantilidad.

Escueto, duro, triste corazón,
ebrio del acre vino de la edad,
envuelto en negras llamas de pasión:
has de volver a la infantilidad,
roto, cansado, viejo corazón.

¡Oh, sí! Volver a la infantilidad,
hacia el jardín azul de la ilusión...
¿Y cómo ir entre las brumas de la edad,
perdida ya la sencillez del corazón?
(Barba Jacob, 1984, p. 134)

Este poema es el canto a un imposible. Hay aquí un vínculo fuerte con la obra de Gómez Jattin que muchas veces es un canto a lo que ya no se puede recuperar: el amante, los juegos de la infancia, la alegría de la parranda de pueblo, etc. En el poema anterior, el yo poético de Barba Jacob desea “volver a la infantilidad”, el paraíso perdido del cual se encuentra exiliado. La crueldad de dicho retorno no es solo la imposibilidad de tal deseo, sino que —incluso de poder hacerlo— el corazón infantil que merecería el retorno a tal Edad de Oro de la infancia ya está viejo, duro, entristecido. No vale de nada volver a la infancia una vez perdida la “sencillez del corazón”. En relación con la poesía de Gómez Jattin, paso a comentar uno de sus mejores poemas que muestra cómo, a mi juicio, se corresponden estas dos experiencias vitales.

“Ante un espejo oscuro”

Como una corriente quieta manchada de petróleo
que iridisa y apaga una imagen que no reconozco
Ante un espejo oscuro aún soy un hombre joven

[...]

No aparece mi prematura calva Ni el abotagamiento
inicial de mis duros cuarenta años vividos
entre la soledad y la locura Mi boca
destruida en su tierna intimidad no acusa el daño

[...]

Ese espejo tiene algo de alcahuete de la vida
De generoso prostituto que me regala una maldad

(Gómez Jattin, 2006, p. 71)

Para el yo poético no es solo que el espejo se haya vuelto oscuro, esto es, viejo, sino que su propia percepción ha tomado ese tono fúnebre, negro: de ahí surge la imagen referente a esa mancha de petróleo. Aquí la intención lírica se desplaza a la imagen final que identifica el espejo oscuro con un alcahuete, como si fuera otra de las formas del prostituto que ofrece a su cliente un regalo engañoso: una esperanzadora imagen, y un placer, que no corresponden con la oscura realidad. Bien sea por las “brumas de la edad”, o por las manchas en el espejo, ello impide al yo poético ver más allá de la vejez en la cual se encuentra y de la cual desea escapar. Los dos poemas son un anhelo por volver a la sencillez que tenía la infancia cuando el presente es un lugar descolorido y amargo. Los dos poemas hablan del deseo de una regeneración, de la recuperación de la Edad de Oro, con lo cual tienen un carácter mítico (*véase* la sección Mito y poesía, p. 99), justamente porque el cuerpo (en Gómez Jattin) y el espíritu (en Barba Jacob) ya están muy deteriorados. En este poema el espejo es la trampa. En aquel, el deseo desempeña la misma función. Ambos poemas ofrecen, falsamente, cosas que no pueden dar y así, como respuesta al desengaño de una falsa promesa, aparece la palabra poética para dejar un testimonio: lo cual nos recuerda que no siempre es necesario ser vidente o artista; muchas veces basta con ser testigo, como ya se mencionó en este ensayo. Así pues, las

lecciones de Barba Jacob y de Gómez Jattin revelan que no solo hay que fijarse en alguna posible concordancia superficial de ciertas actitudes de los poetas, sino indagar en torno a los hallazgos poéticos que cada uno ofrece en cada poema nuevo que ingresa en el corpus de la tradición.

“Y aquí principia, en este torso de árbol”: Aurelio Arturo

Rogelio Echavarría (1926-2017) —en respuesta a la pregunta que indaga por las influencias que reconoce en su obra— responde:

Sería presuntuoso decir las influencias que prefiero. ¡Ojalá uno tuviera las influencias de aquellos a quienes admira! Pero eso no resulta ser así. ¡Sería tan fácil! Además, este es un trabajo para críticos. A mí siempre me causa risa ver cómo dicen que uno es seguidor de un poeta a quien a veces no ha leído... (Citado en Jaramillo, 1978, p. 102)

En lugar de detenerme en la primera parte de la respuesta —la discusión con la propuesta de Eliot, a propósito de la tradición y el talento individual—, me interesa subrayar que, para Echavarría, no existe la posibilidad de elegir una influencia, pues lo considera como pretencioso. En relación con la segunda parte de la respuesta, quiero insistir en el concepto de “texto” como “tejido”, como “palimpsesto”, porque tal forma de entender el discurso poético no solo no descarta la posibilidad de que allí esté tejida la palabra de un poeta al que no se ha leído, sino que invita precisamente a esa reflexión. Así, por ejemplo, si existiese un poeta colombiano que, para proteger su obra de la influencia extranjera, por ejemplo, afirmase que solo lee poesía “en español” y, aún más, dijese que únicamente lee “poesía colombiana” —para proteger su originalidad incluso de las influencias regionales— y que, por ello, su obra no debe nada a los románticos ingleses ni a la lengua inglesa —fuerza extranjerizante, imperialista—, tendríamos que poner seriamente en duda su conciencia autocrítica. Es innegable la influencia del Romanticismo inglés en el poeta español Luis Cernuda (1902-1963) y, a su vez, de la obra de Cernuda en la poesía del colombiano Fernando Charry Lara y de este en la obra de aquel poeta imaginario: no es suficiente con afirmar que se desconoce una influencia para poder escapar a su influjo.

En el caso del tema que nos convoca, y aunque no tenemos ninguna fuente que señale que Gómez Jattin hubiera leído o conocido *Morada al Sur* de Aurelio Arturo (1909-1974), no es imposible conjeturar que su influencia se ejerza en la poesía del primero a través de la palabra poética de Álvaro Mutis (1923-2013), una obra acerca de la cual sí tenemos referencias explícitas en los poemas del autor de *Hijos del tiempo*. Ahora bien, y mientras aparece alguna nueva referencia —o algún archivo inédito— del cual se pueda extraer la conclusión de que Gómez Jattin haya hecho una lectura directa de Arturo (si es que algún día aparece), parece injusto descartar el lugar medular que tiene el magisterio de Arturo en el marco general de la poesía colombiana de la segunda mitad del siglo xx. Ello me lleva a sostener que en la obra de Gómez Jattin se despliega una lectura “implícita” de la obra de Arturo, es decir que acaece por medio de otros poetas del corpus colombiano. En el ámbito general, podría afirmarse así que la parte más significativa de la poesía colombiana de las últimas décadas puede entenderse mejor —en relación de consonancia o disonancia, de temática y de lenguaje— en diálogo con uno de los clásicos de nuestras letras: *Morada al Sur*. Sea como fuere, lo cierto es que tanto en la obra de Arturo como en la de Gómez Jattin existe una relación muy estrecha por la forma en la que el poema surge, en las cercanías del mito, y por las maneras de representación de las imágenes de la naturaleza y del ser humano. Con respecto a este punto sigue siendo válido anotar que

[...] la creación de *Morada al Sur* se rige por el siguiente principio: el poema nace como nacen los distintos elementos de la naturaleza. Sin ser su representación, comparte sus leyes. Surge entonces la imagen central de la obra: ‘Este verde poema, hoja por hoja, / lo mece un viento fértil, suroeste’.
(Cadena, 1991, p. 326)

Como lo estudio con más amplitud más adelante (*véase* la sección Gaia o de la naturaleza, p. 135), vemos que el poema en la obra de Gómez Jattin es muchas veces una de las formas de recuperar la experiencia de la naturaleza. Con una intención que comparte mucho con aquella de León de Greiff —aunque quizás en otra dirección—, el poeta de *Morada al Sur*

[...] captó profundamente los propósitos del Modernismo, sin caer —justamente por haberlos comprendido— en su retórica epigonal. El Modernismo había enriquecido y dado flexibilidad a la lengua ‘para uso de los americanos’,

para decirlo con Andrés Bello. Así, con un lenguaje que tenía la misma fuerza nominativa que el de Darío, es decir, que bautizaba las cosas al nombrarlas, Aurelio Arturo cantó a los elementos de la patria. (Gutiérrez Girardot, 1980, p. 524)

Así pues, ya no se trataba de seguir repitiendo los temas y el tono de los poemas modernistas; en lugar de ello, la obra de Arturo recupera una lectura del mundo —aquella que puede leerse en los mejores momentos de Darío, aunque sin volver a los paisajes generales de la cultura occidental—, pero la encarna en los momentos específicos de la vida de un hombre del Sur de Colombia: en los elementos de un país, ahora hecho de nostalgia, y ya muy lejos de las imágenes heroicas de nuestros próceres. Desde esta perspectiva, la obra poética de Gómez Jattin también es un retorno para cantar los elementos de la patria, aunque con un tono radicalmente diferente al de la poesía del siglo XIX, por ejemplo. De ahí que su obra poética seleccione como temas, en algunas ocasiones, los elementos mudos que también componen la geografía no solo física, sino también espiritual del país: los ríos, el vallenato, la fiesta, la palabra, la miseria, la incompreensión entre ricos y pobres, y también de pobres con ricos. Así, si “contra las fuerzas disociadoras, Aurelio Arturo creó el símbolo de la infancia y la naturaleza como protesta callada desde su exilio interior” (Gutiérrez Girardot, 1980, p. 525), en el caso de la obra de Gómez Jattin la protesta cristaliza en el reconocimiento de cuatro fuerzas simbólicas que se corresponden con cuatro elementos fundamentales: Tierra, Fuego, Agua y Aire, y que, como veremos en detalle en la segunda parte de este ensayo, también constituyen otra forma de protesta, aunque diferente a la de Arturo. Esto último es fundamental, pues, si Gómez Jattin ya había leído en la poesía de López su intención de volver a lo local como una forma de encontrar lo universal, de Arturo toma la fuerza creadora de símbolos, algunos de sus temas y, sobre todo, una mirada del mundo. Así, si la poesía de Aurelio Arturo es “una especie de viaje de purificación guiado en gran parte por la memoria” (Cadena, 1991, p. 325), la poesía de Gómez Jattin es otro viaje de autodescubrimiento, aunque del verdadero (y sencillo) lugar de la especie humana en el marco general del planeta tierra, de Gaia. Su poesía es un viaje que se realiza a través de los elementos cotidianos de un país llamado Colombia, aunque no parece necesario tener

dudas de que no se trata del país real sino del “país mítico” (Ospina, 2000, p. 74). Ambas propuestas poéticas —la de Aurelio Arturo y la de Raúl Gómez Jattin— son *palabras que se entretajan en un tiempo* que acontece en las montañas del Sur, en las sabanas de los valles y ríos del Norte de Colombia:

[...] la palabra poética de Aurelio Arturo nace del silencio y es palabra original. Pero se sabe muriendo, es palabra en el tiempo. No es recuperación del origen: es prueba de su pérdida y al mismo tiempo afirmación de que tan sólo ella, la palabra, puede simular su retorno. (Cadena, 1991, p. 330)

En ese sentido, los versos iniciales del poema número dos de *Morada al Sur* son fundamentales en la identificación de esa huella:

Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto [...]
(Arturo, 1985, p. 7)

Estos versos muestran que aquello que permite el origen del poema es la presencia del árbol, uno de los símbolos centrales de la naturaleza, como sucede igualmente en la poesía de Gómez Jattin (*véase* la sección Bajo la sombra de los árboles, p. 142). Así pues, la presencia del elemento natural trae a la memoria la imagen del elemento no natural, aunque muy simbólico: la casa. Esta, a su vez, trae a la memoria los pasos de los que ya se han ido: *ubi sunt qui ante nos fuerunt?* Ahora bien, y a diferencia de la poesía de Arturo, en la cual el poema es muchas veces la expresión de la pérdida de la Edad de Oro, el poema en Gómez Jattin es la afirmación de que el tiempo original se recupera en el texto poético y así puede renacer para la mente del lector. El poema en Gómez Jattin es la resurrección del tiempo que fluye en las aguas del río Sinú, de las tardes en su ribera, del dulce mango o del calor de un aguardiente:

“Y van”

Hay una tarde varada frente a un río
[...]

En esa tarde
El huevo dorado del sol anida entre los mangos de la ribera
El río es un gusano de cristal irisado

El viento despliega unas alas de nubes malvas
Es una tarde enclavada en el recodo de un tiempo
que va y viene en la mecedora
[...]

El cuerpo de esa tarde
es un fluido tenso entre el pasado y el futuro
que en ciertos lugares de mi angustia
se coagula como una caracola instantánea

(Gómez Jattin, 2006, p. 17)

La tarde que el poema evoca no es un simple artificio retórico para despertar las emociones del lector. El poema es una recuperación del tiempo perdido de aquella tarde, cada vez que se lee el poema o se lo escucha, o mejor, cada vez que se lo evoca de manera memoriosa. De igual forma, el niño que canta es la palabra que vuelve, toma sonido y duración en la lectura. Allí, en el poema, el huevo dorado del sol vuelve a brillar, y el río aparentemente congelado del tiempo retoma su marcha bajo la luz de un sol tropical. En el presente de las cosas pasadas que también es la lectura (Ricœur, 1995b), la tarde del pasado vuelve a vivir aquí y ahora, *hic et nunc*, a pesar de que aparentemente esté “enclavada en el recodo del tiempo”, y el río es el tiempo mismo que fluye y se escapa. Es la tarde que todos hemos vivido y padecido, “hecha de recuerdos y deseos”. Es la tarde que se muestra como “un fluido tenso entre el pasado y el futuro”. La tarde que nos salva de la angustia. La tarde anhelada, por tantos años, en la que experimentamos que conciencia y mundo se armonizan. Un momento privilegiado en el que, al fin, reconocemos sin desgarrar y sin angustia que: “solamente / lo fugitivo permanece y dura” (Quevedo, 1998, p. 68).

“Sé que estoy vivo”: Jorge Gaitán Durán

Como en el caso de Arturo, pues no se encuentra una sola referencia explícita, podemos señalar que en la obra poética de Gómez Jattin también existen ecos de Jorge Gaitán Durán (1924-1962). Así como la lección de Arturo es imprescindible para comprender la moderna poesía colombiana, esta sería igualmente incomprendible sin las aportaciones poéticas de los poetas congregados en torno a la revista *Mito* y de su propio mecenas. Aunque la lista de elementos renovadores

que “el grupo de Mito” aportó al panorama de la poesía colombiana es extensa, aquella ha sido bien sintetizada por la crítica:

1. Adopción definitiva del verso libre, por lo cual influirán, después de escrita su obra central, en poetas mayores y anteriores a ellos; 2. Búsqueda de concentración temática y verbal, con el debilitamiento de la digresión, la adjetivación y de figuras retóricas como la metáfora; 3. Incorporación al verso de voces provenientes de todas las zonas de la vida, aun las consideradas hasta entonces como antipoéticas; 4. Ampliación de la prosodia, [...] [desde] el enunciado hermético hasta el habla coloquial; 5. Concepción del poema como organismo y unidad rítmica totales; 6. Innovación métrica al unir verso y frase; 7. Valoración crítica de la poesía en el poema; y 8. Ejercicio del pensamiento poético como paralelo a la creación. (García Maffla y Arévalo, 1991, p. 388)

De la lista de aportaciones anteriores, las que más nos conciernen —en el caso de la obra de Gómez Jattin— son la adopción definitiva del verso libre; la debilitación y casi ausencia de la adjetivación y de la digresión; la entrada de voces consideradas antipoéticas, en especial las provenientes del tabú sexual; la fuerza de lo coloquial en la elocución del poema y, en algunos casos, una valoración crítica de la poesía en el ámbito del poema, como ya lo hemos visto en varios lugares de este ensayo. Otro elemento importante en la poesía de Gaitán Durán es la experiencia de la muerte. Esta situación límite ocasiona que el yo poético tienda, desesperadamente, a la compensación sexual como respuesta contra la caducidad del ser humano. Ahora bien, en los poemas de Gómez Jattin, el ansia sexual no es fruto de una experiencia de este tipo, sino una toma de conciencia del *verdadero ser* de la mujer y el hombre: la sexualidad. En conclusión, si Gaitán Durán propone que el sexo es una vía de lucha contra los temores de la conciencia que se percibe a sí misma como finita, para Gómez Jattin el sexo es una forma no angustiada de su relación con el mundo: “Todo ese sexo limpio y puro como el amor / entre el mundo y sí mismo Ese culear con / todo lo hermosamente penetrable Ese metérselo / hasta a una mata de plátano” (Gómez Jattin, 2006, p. 92).

Una huella de “fértil miseria”: Álvaro Mutis

Se reconoce en el ámbito de la crítica literaria que la obra de Álvaro Mutis despliega aquello que se ha denominado con el oxímoron de “fértil miseria” (Sucre, 2001). Es decir, en el lugar donde habitualmente

se puede ver podredumbre y abandono, tal tipo de poesía es la apotheosis contradictoria de ese estado en que se puede encontrar lo que se descompone, así como la experiencia misma de renovación que obra por medio del lenguaje. En un sentido análogo, la fértil miseria de la palabra de Gómez Jattin es la de haber conseguido poemas sublimes con ciertos aspectos que podemos considerar miserables desde un cierto punto de vista —la zoofilia, la mendicidad, la ofensa, el insulto, etc.—, lo cual ratifica, una vez más, que la poesía moderna está ya muy lejos del adorno, del ornamento, y que su fuerza radica más en la indagación, en la pregunta. En términos explícitos, la filiación del discurso poético de Mutis con el de Gómez Jattin se encuentra en el siguiente poema:

“Necesidad inexorable”

Álvaro Yo también tengo un río de enfermedad y muerte
en mi geografía y en mi soledad Álvaro Mutis
¿No es verdad que es necesario desbocar esas aguas
podridas para que se oreen la vida y la poesía?
¿Que es necesario verle los ojos a la muerte
para aprender a morir a solas?

[...]

Tú que vives en el “pozo cegado” del exilio sabes
que un hombre no entrega su amistad sino
por una necesidad inexorable Aquí va entera
para que la guardes como un pañuelo
que acaba de consolar unas lágrimas

(Gómez Jattin, 2006, p. 65)

De la poesía de Mutis, el yo poético de Gómez Jattin se identifica con la naturaleza como símbolo de estados espirituales interiores, en este caso concreto, de la decadencia. La experiencia poética apunta aquí a identificar dos tipos del correr del agua: un río de aguas claras y otro por el que descienden cadáveres de animales. Ello no es solo una metáfora ya que, en el poema “Cambio de identidad”, se ve cómo la imagen de los animales muertos bajando por el río tienen fundamento en hechos: “Como el río de barro de mi valle / que en invierno arrastraba animales muertos” (Gómez Jattin, 2006, p. 93). Lo cierto es que estos ríos, que corren con más fuerza por el interior del ser humano, a veces bien diferenciados con los ríos reales o a veces en contradictoria

combinación —como afirma el poema— deben orearse. Esta es otra necesidad inexorable. Como un árbol que se arraiga a la tierra, la poesía de Gómez Jattin lo hace a la fecunda palabra poética de Mutis y, por esa deuda, crece una amistad que nunca se realiza en el mundo de lo real, pero sí en el campo de las afinidades electivas. El poema es el espacio en que se realiza esa amistad. El proceso que se verifica en la poesía de Álvaro Mutis —y que luego da origen a la afinidad— es recuperar zonas del lenguaje que habían sido marginadas por causa de ver el lenguaje desde un punto de vista higiénico. En el otro extremo de esta perspectiva tenemos una descripción muy significativa del Gaviero: “Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso” (Mutis, 1981, p. 30). Tal descripción nos muestra que la llaga que supura ya no es más la marginada del poema, por obra de un supuesto “buen gusto”, sino que la fuerza del texto reposa precisamente allí: en la imagen perfecta que da el lenguaje —que nunca se descompone—, pero que sí puede nombrar la descomposición de lo que continuamente camina hacia la destrucción: el cuerpo viviente. Tal magisterio le otorga a la poesía de Gómez Jattin la posibilidad de explorar algunas zonas del lenguaje que habían sido marginadas por obra de un supuesto, y correcto, buen gusto. Su obra poética logra tales grados de estremecimiento en el lector porque ya había sido recuperado antes, para la poesía en general, el lugar que lo sórdido tiene dentro de las experiencias humanas y, con ellas, para el lenguaje. Sin esa conquista, sin la huella de la poesía de Álvaro Mutis, los matices que tiene en muchos lugares la poesía de Gómez Jattin habrían sido, quizá, imposibles.

Una poética de la ofensa: Jaime Jaramillo Escobar

En este caso existe una confesada admiración de Raúl Gómez Jattin por el poeta Jaime Jaramillo Escobar (1932-2021). Tal admiración se hizo verso en un angustioso poema:

“Respuesta a una carta”

Cuando llegó tu carta rumorosa como el viento
había lanzado todos los libros a la calle
y como no estaba el mío me tiré yo mismo a la intemperie

Y vagabundeé entre el sonrojo agresivo y triste
de esos pobres hombres que me vieron crecer
como una bestia tierna que escribía y soñaba

[...]

Y canté en las aceras y me enamoré de un amor malvado
pero hermoso como un lucero en la noche de la muerte

Eres en mi corazón el poeta que me ayudó
con sapiencia y serenidad a leer la poesía

Ese poeta admirado y lejano Jaime Jaramillo Escobar
Pero amigo y hermano de mi soledad como mi propio verso

(Gómez Jattin, 2006, p. 64)

El poema es una declaración poética de familiaridad espiritual. Gómez Jattin ve en Jaramillo Escobar el maestro que enseña a “leer la poesía”, es el maestro que le da importantes claves de aquello que es la poesía. Y parece que no anda equivocado el yo poético con esta afirmación. Veamos por qué. El libro emblemático del poeta Jaramillo Escobar se titula *Los poemas de la ofensa* (1985), que está dividido en seis ciclos que son: “Averiguaciones de la poesía”, “Testigo del hombre”, “Los poemas de la envidia”, “Gran ciclo de los relatos”, “La revelación del alma” y “Aproximación a la muerte”. El tono individual de cada uno de estos ciclos y la propuesta estética que componen, como conjunto, han dejado una huella profunda en la obra poética de Gómez Jattin. En primer lugar, la poesía del caribeño es una literal indagación —como ya he insistido mucho—, pues uno de los puntos centrales de su poética sostiene que la poesía es sobre todo un medio de conocimiento y de reconocimiento. De igual forma, el poeta es visto como un testigo: la otra posibilidad que hay entre la dualidad artista-vidente. No obstante, la influencia no termina allí, ya que incluso uno de los libros centrales de Gómez Jattin, *Hijos del tiempo*, puede ser leído en la clave de un ciclo de relatos, tal como acontece con el ciclo cuatro en la obra de Jaramillo Escobar. Ahora bien, más que intentar realzar algunas analogías —que desde cierto punto de vista son superficiales—, es pertinente referenciar la obra de Jaramillo Escobar porque allí se pone en evidencia una planeación estética que da origen a una obra poética. El poeta antioqueño no concibe que el libro de poesía sea tan solo una recopilación de poemas

—de diversos momentos de la vida— que, por obra del azar, se publican de forma conjunta. Lo que realmente existe aquí es la intención de que la obra sea orgánica y que tenga un sentido más hondo que el de la simple casualidad u ocasión. Tal forma de concebir el quehacer poético es una de las huellas más claras de la propuesta crítico-poética de Jaramillo Escobar en el pensamiento poético de Gómez Jattin. Al amparo del maestro —“el poeta que me ayudó / con sapiencia y serenidad a leer la poesía” (Gómez Jattin, 2006, p. 64)—, el discípulo da a su obra una cierta coherencia que, en el fondo, es fruto de una intención estética. Esta se aprecia con claridad luego del primer libro, cuyo título, *Poemas*, responde mejor al resultado de ese proceso aleatorio que mencioné antes. Luego de tal libro —y hasta el final de la obra publicada en vida del poeta— se percibe una clara intención de unidad (y de propuesta) en los poemas agrupados bajo un mismo título: una intención que se verá más clara con la presentación completa de la obra del poeta que se hace en el siguiente subcapítulo.

Talento individual

Raúl Gómez Jattin comprende que los poetas —aquellos que están antes que él en la historia de la poesía— no están encerrados en el tiempo pretérito de sus propias obras, sino que su presencia dialoga en cada uno de los poemas que escriben, por obra del eterno presente del arte. Tal recorrido por la obra de otros poetas —en principio solo del corpus colombiano— nos permitió comprender que, para el yo poético, la poesía colombiana se presenta como un orden simultáneo. Raúl Gómez Jattin sitúa, así, la temporalidad de su obra en diálogo constante con las obras de otros poetas y, a través de ellas, con el eterno presente del arte; ello lo convierte —desde la perspectiva de Eliot— en un escritor tradicional. Así pues, comprender la otra parte de su talento individual —esfuerzo al que se dedica la segunda parte de este ensayo— necesita una panorámica general de su obra poética para que, a la luz de lo comentado con respeto a la tradición esbozada, se comprenda mejor su originalidad artística.

El primer libro de Gómez Jattin —publicado con el aséptico título de *Poemas*— presenta textos breves, muchos de ellos sin título, que poseen gran condensación y fuerza. A su vez, estos poemas tienen

un tono menor, pero no insignificante, lejos ya del alambicado y ornamental uso de las imágenes y las palabras. El segundo, *Retratos*, es una especie de homenaje poético a una lista de amigos e influencias conscientes que desembocan en el campo de la escritura. Son poemas de muy buena factura, profundos de pensamiento y sensibilidad. El tercero, *Amanecer en el valle del Sinú*, es una mirada particular sobre los espacios significativos de la vida del poeta. Hay aquí una especie de vuelta sobre la infancia y la adolescencia, desde la perspectiva amplia y generosa de la adultez, en busca de un tiempo perdido, pero sobre todo gozado. Su cuarto libro, *Del amor*, aborda sin ambages el tema del erotismo y su relación especial con el cuerpo y el amor. Aquí ha habido un significativo cambio de tono con relación a los libros anteriores, pues el desparpajo y la sinceridad —con cierta intención de escandalizar— es el tono dominante. Aparece en este libro una sincera y bien construida expresión del problema del amor, lo que lo confirma como un poeta dueño de todos sus recursos, en especial por la calidez y honestidad en su tratamiento. Su quinto libro, *Hijos del tiempo*, muestra de nuevo un radical cambio de enfoque. Aunque se mantiene el tono conseguido en la obra anterior, el verso se hace uniforme, muy cercano al versículo. Aquí aborda una serie de personajes históricos, quienes se apropian del yo poético y emiten valoraciones del mundo que, más que a la conciencia del poeta, pertenecen mejor a un (in)consciente colectivo. Su sexto libro, *Esplendor de la mariposa* —el último publicado en vida del poeta— es difícil de describir, pues desconcierta la forma extrema de su verso y el límite de la incomunicación. Esta obra es producto del metafórico esplendor de lo que fuera un real encierro, como el animal en metamorfosis —encerrado en la crisálida del psiquiátrico— en cuyo interior brilla la luz de la poesía. El loco, como la mariposa en fase de pupa, es desagradable a la vista; sin embargo, el yo poético propone que en su interior se gesta una nueva belleza. Así, cuando los médicos (los científicos) encierran al poeta —como biólogos que capturan mariposas con sus anjeos—, su interioridad, en defensa del desamparado, “como una mariposa brilla” (Gómez Jattin, 2006, p. 169). Puede decirse que este libro padece la consolidación de la notoriedad del poeta, ya que sus versos muestran un deseo explícito por expresar los vericuetos de la personalidad del yo real, del poeta, para satisfacer quizá una especie

de curiosidad morbosa del público por el poeta maldito del momento. Así lo evidencia el poema “Retrato”:

Si quieres saber del Raúl
que habita estas prisiones
lee estos duros versos
[...]

Poemas simples y soñados
crecidos como crece la hierba
entre el pavimento de las calles

(Gómez Jattin, 2006, p. 167)

En este libro, la poesía es lo que se encarga de ser un paliativo para la locura, como se ve en la serie tripartita del poema “Los visitantes eternos” (Gómez Jattin, 2006, pp. 170-172), que muestra que tales personajes han vencido al tiempo porque están fuera del alcance de la razón. La obra en general da cuenta de la tensión entre experiencia y lenguaje. Así, si el yo poético de los libros anteriores había manejado bien estas dos situaciones, el poeta de *Esplendor de la mariposa* parece superado por las experiencias del psiquiátrico y la paulatina pérdida del lenguaje y de la comunicación con el mundo exterior. Lo anterior se evidencia en una pobre imaginiería y en un verso que, a diferencia de *Hijos del tiempo*, tiene corto aliento. El poema final del libro es un modelo de esta nueva situación poético-existencial, “Canción”: “Ven oh sagrada locura / y embriégame en el reino de tu Fantasía” (Gómez Jattin, 2006, p. 178)

Sus otros dos libros, *Los poetas Amor mío* y *El libro de la locura*, son difíciles de situar. El tono de Gómez Jattin se ha vuelto fúnebre y rabioso. Por lo tanto, es difícil separar aquí la invectiva personal del hallazgo poético. La primera palabra del libro *Los poetas Amor mío* es “yo” (Gómez Jattin, 2006, p. 209) y la última, “vida” (Gómez Jattin, 2006, p. 236). Sobre la vida poética de ese yo parece construido todo el libro. Estos poemas son el testimonio de ese yo contagiado por la poesía. De igual manera, el libro *Los poetas Amor mío* presenta una mayor “formalidad” en cuanto al verso. Es como si la racionalidad se hubiera adueñado no solo de una mente, sino también del método de composición. Así pues, este libro puede ser considerado, a su modo, como una especie de testamento literario —y autobiográfico—

en el que el poeta se mira de lejos a través de su poesía. A su vez, *El libro de la locura* puede considerarse perturbador, pues transmite de forma literal las increpaciones de los brujos (blancos y negros) y las del diablo; esta es una entrada muy perturbadora para el lector en la mente del alienado y del embrujado:

Se asoma a la puerta de su casa y ve pasar veloz
al teniente de policía:

Tiene cara de perro negro con ojos de fuego

Le parece que huele a semen quemado

El teniente le grita: "Soy el diablo"

[...]

Aparece la sirvienta sonriendo

Tiene un rabo terminado en saeta

[...]

Si te duermes te llevará el diablo"

(Gómez Jattin, 2006, p. 188)

A medida que se avanza en la lectura de este libro, los poemas se van haciendo oscuros. Se ha perdido el tono festivo y alegre de los primeros libros y este ha sido reemplazado con las voces fúnebres de brujos negros, brujos blancos y del mismo diablo que insulta (Gómez Jattin, 2006, p. 187). No se trata de un órfico descenso a los infiernos: se trata de la permanencia rimbaudiana en el infierno mismo. Sin embargo, a diferencia de esa tradición poética occidental, estas visiones no solo están racionalizadas (Gómez Jattin, 2006, p. 188), sino también atravesadas por las voces amadas en otro tiempo y hoy torturadoras: la madre, el hermano, la hermana y el padre.

Perspectivas y retrospectivas

Las poéticas, como las nubes en el poema de Raúl, anticipan en "sus formas la historia de los hombres", por cuanto determinan, en gran medida, las realizaciones concretas que cada nuevo poema que se escribe puede llegar a ser o no. Por tal razón, presenté las coordenadas generales de las poéticas del Romanticismo y del Simbolismo europeos, desde una perspectiva histórica, para mostrar cómo estos movimientos tienen una efectiva continuidad con el Modernismo y

la Vanguardia: ello hace que conocer sus poéticas sea un instrumento útil del análisis crítico. Este recorrido demuestra cómo el poema es también una especie de zona en la que se presentan, en orden simultáneo a la manera de Eliot, diversas —e incluso antagónicas— poéticas, entendidas ellas como formas del quehacer previo a la escritura o como inferencias críticas hechas a partir de los poemas mismos. Tal panorama general me permitió valorar la forma en la que el quehacer poético en Colombia ha presentado divergencias y coincidencias con los movimientos generales, en especial debido a la forma en la que irradiaron tales poéticas. Ello nos llevó a una comparación —a partir de la ponderación de su cercanía o distancia con tales poéticas— que permitió mostrar que la relación entre continuidad y ruptura con la tradición (no solo como herencia, sino como obra de esfuerzo) es un elemento útil de localización de la poesía de Raúl Gómez Jattin. A su vez, este paso nos permitió ver el lugar de las obras de algunos poetas colombianos en relación con su obra, para reconocer que ella es también un diálogo con las poéticas generales y con las obras particulares de poetas colombianos: el poema es un palimpsesto que pide una lectura de trasluz. En síntesis, queda hecha la tarea de localizar la obra poética de Raúl Gómez Jattin —el trabajo necesario de historia literaria del que se habla en el comienzo de este ensayo— dentro del marco de las ideas predominantes en la poesía occidental y en la poesía colombiana. Tal panorama es muy útil para sustentar la segunda parte de este ensayo.

A partir de ahora —el trabajo de hermenéutica concreta de algunos poemas—, el análisis se dedica especialmente a lo intrínseco y simbólico de cada texto. El peligro que subyace en tal intento es que el lector se lleve la impresión de que esta poesía aparece solo por obra de la espontaneidad o del genio. Por ello, mi intención fue siempre que el panorama —elaborado en esta primera parte— nos libre de tal percepción: una mirada comparativa de la poesía permite comprender los textos en el marco de la historia de poéticas y de poetas que, con sus ensayos críticos y especialmente con sus poemas, son asimismo generadores de importantes e influyentes poéticas.

**Sentido de cuatro símbolos
en el discurso poético de
Raúl Gómez Jattin**

Defender la poesía sólo puede expresar
lo que es original en un sentido:
el sentido en que hablamos del pecado original.
Es original, no en el despreciable sentido
de ser nuevo, sino en el sentido más hondo
de ser viejo; es original en el sentido
que trata de orígenes.

GILBERTH KEITH CHESTERTON. *Robert Browning*.

Si quieres saber del Raúl
que habita estas prisiones
lee estos duros versos
nacidos de la desolación
Poemas amargos
Poemas simples y soñados
crecidos como crece la hierba
entre el pavimento de las calles

RAÚL GÓMEZ JATTIN. *Retrato*.

La poesía copia las formas del mito
y del símbolo, esperando que en ellas
vuelva a palpar mágicamente el corazón.

CESARE PAVESE. *El oficio de poeta*.

Mito y símbolo en la poesía
de Raúl Gómez Jattin

Capítulo 3

Relaciones del discurso poético con el mito y el símbolo

Como un príncipe de la mitología

En Combray una persona desconocida era un ser tan increíble
como un dios de la mitología.

MARCEL PROUST. *Por el camino de Swann.*

Los poemas de Gómez Jattin evocan algunas palabras del mismo campo semántico que las del narrador Marcel cuando recuerda su infancia. La visión que el yo poético impone acerca de los acontecimientos de su personalísimo municipio de Cereté —departamento de Bolívar, Colombia— se encuentra muy lejos de la visión racionalista o etnográfica porque privilegia —como la de Proust— lo mítico y lo simbólico. Entre otros, uno de los poemas que mejor desarrolla el punto de vista anterior es el siguiente:

“Príncipe del Valle del Sinú”

Sus sentimientos más leves que las alas de las garzas
pero fuertes como su vuelo Su virilidad la propia
de un príncipe masculino soñador y altivo Su talante
el del que no quería amar pero ama Su heredad
la tierra Los míticos cebúes blancos y rojizos
Un carruaje de madera y metal violeta oscuro
Como sus ojos Tiene la noche de Damasco en ellos

[...]

Tendido sobre un cojín de seda verde pistacho
Sus alimentos las almendras Las aceitunas El arroz
La carne cruda con cebolla y trigo El pan ácimo
Las uvas pasas El ajonjolí El coco El yogur ácido
Sus colores el negro El azul y el magenta
Sus elementos el aire y la tierra Su presencia
la de un joven dios agrario alejando el mal invierno
Regalando su fuerza al débil del campo Su esencia
íntima la del adolescente eterno que habita
la ilusión del poeta y su locura de alcanzarlo en su pleno
tránsito fugaz hacia la madurez
familiar a los hábitos poco felices

[...]

Su eternidad en mí la del amor largamente deseado
en lo esencial de cada instante De cada poema

(Gómez Jattin, 2006, pp. 113-114)

Hay que subrayar la manera en que el yo poético se define: un “Príncipe del valle del Sinú” cuyo reino se apoya en “sus elementos el aire y la tierra”. Esto significa que el poeta ve en sí mismo cualidades diferentes, aunque invisibles (o risibles) para sus convecinos. Tal situación sucede porque los duros vecinos de Cereté, “habitantes recios” (Gómez Jattin, 2006, p. 29), no tienen una mirada que atraviesa la historia, sino que están anclados en el tiempo presente. Los vecinos no pueden ver al “dios que adora”, como se autodefine el yo poético en otro poema (Gómez Jattin, 2006, p. 29), sino que contemplan con lástima o desprecio al poeta vicioso, al loco. Los rudos habitantes del pueblo —los “Pueblerinos” (Gómez Jattin, 2006, p. 53), como se los nombra en otro poema que lleva ese título despectivo— no ven las tierras que laboran como la heredad de algún príncipe, desterrado de su espacio y de su tiempo propios, ni tampoco entienden que sus ganados son “míticos”. En la imaginería de Gómez Jattin, los habitantes de Cereté solo pueden ver el mundo a través de las ganancias —en especial las de orden pecuniario— que obtienen gracias a su intervención destructora de la naturaleza. La metáfora, según la cual el yo poético se ve a sí mismo como un príncipe, verifica aquella idea de que “toda metáfora es un mito en pequeño” (Vico, citado en Bachelard, 1958, p. 53) y, así, el título (muy revelador del sentido del poema) retorna al lector —mas no al vecino de Cereté—, en el tiempo presente de la lectura, a la experiencia del tiempo antiguo del mito.

El yo poético, como príncipe, convierte a los demás en subalternos de este, aunque no por obra de ningún pretendido linaje, sino por el punto de vista, en cuanto a lo que cada estamento —el noble y el plebeyo— privilegia de su habitar en el mundo. Los habitantes de pueblo —entre ellos los propios padres del poeta— no ven que las ojeras de Raúl tienen un trasfondo “ancestral” de adicción; ellos tampoco perciben que encontrarían un sentido, si pudieran ver que provienen de los “antepasados” —uno de los ejes centrales de cualquier mito—, lo que convierte tales marcas en “herencia” y no en vergüenza. En lugar de ello, los rudos pueblerinos solamente ven al “marihuano

conocido” (Gómez Jattin, 2006, p. 50) con quien habitualmente se “desencuentran” por las calles asfaltadas en tierra caliente. Los vecinos de Cereté no perciben que los elementos de este príncipe son “el aire y la tierra” y, por ello, solo pueden ver ocio y desesperación. De este modo, la naturaleza adquiere para el poeta un trasfondo mítico en el valle del Sinú. Así, el yo poético se ve a sí mismo como un “príncipe desterrado” (Gómez Jattin, 2006, p. 113). Por razones como estas, los cebúes se han vuelto “míticos”, ya que han superado su dimensión natural y nos interpelan, nos irradian con su aura (Benjamin, 1980, p. 162). He aquí una vía de análisis fértil —como el propio valle del río Sinú, fuente de riqueza material y pretexto de conflicto— para comprender los poemas de Gómez Jattin: por un lado, el diálogo con algunos esquemas míticos fundamentales y, por otro, la búsqueda de que el lector —como participante inconsciente de esos arquetipos— se involucre en esa identificación, en esa correspondencia, y se haga dueño de una comprensión del mundo renovada. Este tipo de poemas exigen una colaboración muy activa del lector porque invitan a la reflexión acerca del origen de los problemas fundamentales del ser humano y también a considerar las maneras en que el pensamiento mítico resuelve el conflicto ser humano-tierra.

Mito e historia

La poesía de Raúl Gómez Jattin busca, de manera deliberada, que el lector comprenda que “el Mito es el indiscutible centro / de la Historia” (Gómez Jattin, 2006, p. 154). No obstante, no se trata únicamente de su historia personal —la de un poeta autoexiliado en su vida interior en un municipio colombiano—, sino de la historia general del ser humano. Su poética nos propone un giro revolucionario porque va en contravía de lo que habitualmente se enseña en la escuela. Bajo esta perspectiva, ya no es medular solo lo que registran los libros de Historia, sino también son definitivas las formas míticas que han dado lugar a determinados acontecimientos. En ese mismo sentido puede leerse, por ejemplo, el poema “Moctezuma” que pertenece al libro *Hijos del tiempo*. Allí el trágico destino del líder indígena —desencadenado por la llegada del conquistador español— se debe a que el pensamiento del nativo opera tomando como norma la idea mítica

del anunciado retorno de un dios. La victoria de Hernán Cortés ya no puede interpretarse como un acto de valentía —sino de dolo— por la imposición aprovechada del pensamiento pragmático europeo, en detrimento del pensamiento mítico indígena:

“Moctezuma”

Los quetzales revolotean en sus jaulas de oro
El jaguar que le regaló un príncipe tolteca
ruge en el pozo de piedra de jade

[...]

El rostro de Quetzalcóatl en pulida plata
está amable aunque parece que advirtiera
algo sombrío para todos los aztecas

[...]

Si pudieran los amantes saber que a lo lejos
atravesando el mar de los Sargazos
Hernán Cortés y sus soldados vienen
con intenciones de robo y asesinato
se armarían para defenderse y salvarse
o emprenderían una aconsejable huida
Pero no —El Mito es el indiscutible centro
de la Historia y Hernán Cortés afortunado
será recibido como si se tratara de Quetzalcóatl
y matará innoblemente a Moctezuma

(Gómez Jattin, 2006, p. 154)

En la poetización de los hechos relativos a la conquista de México, la mirada particular que ofrece el yo poético —al ya muy conocido episodio de Moctezuma y Cortés— es la particularización de la historia general. La historia ya nos ha mostrado el desenlace sangriento del territorio que hoy se conoce como México. Lo ignorado —lo irremediamente ignorado— son las incontables historias particulares que llegaron a su fin con el asesinato vil de Moctezuma. De entre los centenares de millones de historias particulares y de vidas que terminaron con ese proceso histórico, la palabra poética rescata lo irrecuperable para la Historia: la tragedia de los amantes que ignoran que la llegada de un puñado de avariciosos hombres blancos significa su pronta separación y muerte. De esta manera, la percepción mítica de la Historia sitúa a Moctezuma en un plano militar inferior a Cortés,

pero superior desde el ámbito simbólico. Esto es así, por cuanto el nativo está protegido de la angustia histórica que, paradójicamente, lo hace vulnerable. Así pues, la visión mítica que nos propone la palabra poética de Gómez Jattin presenta la actualización de un conflicto largamente desarrollado. El discurso poético de Gómez Jattin ratifica que “aún asistimos al conflicto de dos concepciones: la concepción arcaica, que llamaríamos arquetípica y antihistórica, y la moderna, posthegeliana, que quiere ser histórica” (Eliade, 1994, 130). Por último —en un giro muy propio de la angustia de Gómez Jattin—, la historia de Moctezuma es una advertencia urgente para los amantes: desde la ilusión de eternidad que confiere esa experiencia, ellos ignoran las amenazas que se ciernen sobre su amor, el fin inminente que los acecha. El amor es muy frágil, volátil, siempre amenazado por la ruina y la destrucción. En la obra de Gómez Jattin, la poesía permanece como un testigo fiel de la identificación entre la vida cotidiana y el símbolo que el relato de otras vidas ofrece, en su calidad de mito. Es decir, las vidas de otros seres humanos son pertinentes en cuanto estas dan lugar a *símbolos* —una lección de la poesía de Borges— que son susceptibles de encarnar o repetirse.

“Clitemnestra”

Agamenón
no hagas de mí una mala mujer

EURÍPIDES

Estaba hilando la lana que yo misma
le había preparado con todo mi cuidado
y conversaba alegre entre las amigas
cuando tu carta —Agamenón— anunció
algo que trastornó el rostro de la joven
princesa nuestra Ifigenia la atrida
Casarla con Aquiles le proponías por escrito
y nos pusimos contentas las dos

[...]

Lo que importan son tus intenciones de crimen
Y lo que importa ahora —perro— es que estés
pudriéndote allá en la llanura desolada
y tu cadáver fétido sea devorado por los buitres

(Gómez Jattin, 2006, p. 142)

El poema muestra la prehistoria de un rencor. El yo poético toma la voz de la mujer maltratada, y por eso el poema se convierte en una palabra de odio vivo. Así como sucede con el engaño de Moctezuma, la voz de la razón del fuerte engaña a la esposa y a la hija. Reina y princesa creen en el engaño del rey y, por ello, la madre envía a la hija a un sacrificio propiciatorio, tan solo para conseguir el éxito egoísta del rey Agamenón. El mito —al menos en la versión que la tragedia de Eurípides transmite, y cuya visión se despliega en el poema— es nuevamente sometido por la Historia. De este modo, se invita al lector a que se haga cómplice de lo que siente Clitemnestra en el instante en que descubre el engaño y la muerte infame de su hija: lo que origina la maldición final en la que se apoya la fuerza del poema. El yo poético toma posesión de la reina aquea y deja en el lector el sabor amargo de su odio: el mito, recargado poéticamente, actualiza un dolor original. Así pues, el mito es, en la poesía de Raúl Gómez Jattin, no solo una fuerza que se opone a la visión histórica del mundo, sino que la incluye y, hasta cierto punto, la neutraliza, a favor de la visión personal del poeta sobre tales hechos: comprendemos así por qué el mito es el centro de la historia.

Mito y poesía

Lo divino en la tierra y en el alma humana

Mi poesía no es una poesía racional aunque es clara, es una poesía mágica, embolata al lector, se lo traga, le lleva la conciencia hacia una luz, porque mis poemas no son despliegue, sino un reconocimiento de lo divino que hay en el mundo y que hay en el alma de los hombres.

RAÚL GÓMEZ JATTIN. Entrevista del periódico *El Tiempo*, 15 de agosto de 1993.

Hay una dificultad inicial que debe asumir quien aborda la relación entre mito y poesía: las numerosas acepciones que ha tenido el concepto *mito*. Las definiciones han sido tan variadas que alcanzan las más alejadas zonas del saber humano. Los territorios más influyentes en la construcción del concepto actual son los siguientes: el psicoanálisis, que ha hecho del mito un producto del imaginario (Galliot, 2001, p. 282); el particular estructuralismo de Roland Barthes, que

lo entiende como “un habla” —*une parole*— susceptible, por lo tanto, de una lectura ideológica (Barthes, 1970, p. 181); la semiótica de Lotman (1996), que lo concibe como un reservorio de argumentos para la obra literaria y, por último, la propuesta de Jung (2010) que lo entiende como una de las formas privilegiadas para la expresión de los *arquetipos*. Para valorar esta diversidad, paso a especificar aquello que entiendo por este concepto, con la intención de delinear un instrumento útil en la interpretación de la obra poética.

La conceptualización que adopto es tripartita. En primer lugar, considero que el *mito* es fundamentalmente un *relato*. Se trata de la narración de un suceso ejemplar, ocurrido en un mundo anterior o distinto al orden presente, cuyo “contenido se caracteriza por su significación religiosa o filosófica” (Marchese y Forradellas, 1986, p. 269). Este último aspecto permite establecer nexos importantes con la historia personal de los individuos, tal como se ha estudiado en varios momentos de este ensayo. En segundo lugar, las acciones que el mito cuenta (como relato) se caracterizan por estar “cerca de los límites concebibles del deseo, o llegando a ellos” (Frye, 1957, p. 10), razón por la cual esta *condensación* de la experiencia —general, en cuanto humana, y particular, ya que también atañe a cada individuo— es además una de las formas en las que se expresan deseos imposibles de exteriorizar de otra manera. Por último, el mito también puede ser visto como “una búsqueda del tiempo perdido” (Lévy-Strauss, 1994, p. 227), aspecto que orienta mi conceptualización en una dirección fundamental: la infancia como *origen* poético. Así pues, el mito, como recuperación del tiempo perdido, equivale a otra de las formas de concebir la infancia como una recuperación de aquel otro mito romántico: la Edad de Oro.

Desde esta perspectiva teórica, el discurso poético de Gómez Jattin —por el hecho de referirse a hechos del presente y parecer, al mismo tiempo, circunscritos a un mundo anterior— se presenta movido por cierta forma del deseo que, en este caso, es un modo de recuperación de un tiempo perdido. Cuando el yo poético ofrece su corazón al amigo no lo hace *como si* fuese un mango —lo cual haría la metáfora ornamental solamente, con todas las implicaciones que esto supone, como lo comentamos en la primera parte—, sino que su deseo lo

convierte en tal y lo sitúa en el tiempo arcaico del valle del Sinú: el tiempo que ha de ser recuperado.

Yo tengo para ti mi buen amigo
un corazón de mango del Sinú

[...]

(Mi resto es una llaga
una tierra de nadie
una pedrada
un abrir y cerrar de ojos
en noche ajena
unas manos que asesinan fantasmas)

Y un consejo
no te encuentres conmigo

(Gómez Jattin, 2006, p. 10)

El poema muestra que el corazón se ofrece a un Otro como ofrenda ancestral, genuina, y como parte integrante de un orden del mundo anterior al del ahora, el de la llaga, el de la pedrada, el del desencuentro. Dicha experiencia se manifiesta por medio de una suerte de *pensamiento por medio de imágenes* —aquello que en el curso de este ensayo denominé “imagería”— que da lugar a metáforas muy significativas como la siguiente: “el huevo dorado del sol anida entre los mangos de la ribera” (Gómez Jattin, 2006, p. 17). Las dos imágenes, la del huevo solar y el mango, se fusionan en el poema y señalan sutilmente que este corazón se ha hecho solar, dulce y vital como la fruta misma. En síntesis, el tiempo arcaico ha sido actualizado por el deseo del yo poético que se despliega en el campo del poema. En este sentido, se comprende bien por qué el poeta y crítico Rafael Maya afirma que la poesía es “creación de mitos, entendiéndolo por esto, claro está, no la estructura de las fábulas antiguas, sino cualquier construcción del espíritu, que tenga carácter humano y universal” (Maya, citado en Jaramillo, 1978, p. 16). El poema en cuestión revela que el corazón del yo poético, como ofrenda a su amigo, es el mismo —y único— que el ser humano ha ofrendado en el tiempo fuera del tiempo, el tiempo mítico. Lo anterior es especialmente cierto en el tiempo presente, cuando nuestra especie ya padece la angustia de la caída en el tiempo, en la Historia (Ciorán, 1988). La “pedrada” del poema equivale a la quijada con la que Caín mató a Abel, es la misma llaga —la de los “Cristos del alma” de César

Vallejo—, es la metáfora de la insolidaridad humana. El “corazón de mango del Sinú” propone al lector una imagen de mucha riqueza: muestra la escisión funesta que el *Homo sapiens sapiens* ha realizado entre sí mismo y la naturaleza. El ser humano —el ser burocrático y tecnocrático de la Modernidad— no solo dividió, sino que opuso su ser al de la naturaleza, y puso entre paréntesis la evidencia de que somos una parte insignificante del planeta, mas no sus propietarios. Así pues, la intención de tal imagen poética es la de suscitar eso que Bégúin llama una “resonancia afectiva” (1994, p. 12), por medio de la cual el lector puede “seguir la cadena de formas fraternas que ligan esta imagen con los motivos de algún mito antiquísimo” (Bégúin, 1994, p. 12) y, así, reconocerlo. La imagen se queda para siempre en nuestra mente porque recupera aquella experiencia a la que tantos mitos aluden: el ser humano proviene de la tierra —hay quienes sostienen que *Homo* proviene de *humus*: tierra—, y por ello es nuestra muerte lo que ratifica que somos nosotros quienes pertenecemos a la Tierra, ya que nuestro pretendido señorío sobre esta es solamente un astuto engaño.

Sobre una convicción poética

Cesare Pavese —*il mio maestro e il mio autore*, cuando hay que reflexionar sobre la relación entre poesía y mito, pues lo hizo dentro de un marco de comprensión cercano a la literatura—, como el propio Gómez Jattin, más que aportar una definición, nos comparte una vivencia con respecto a lo que él mismo (como ser humano y artista) experimenta, la cual podemos llamar con precisión una “convicción poética” (Pavese, 1984, p. 96). Para poner en claro tal convicción, es preciso revisitar las opiniones de Pavese (como crítico y poeta) que se encuentran en el libro *El oficio de poeta* (1984) y que se aglutinan, en especial, en el ensayo “El mito”. En este texto breve, él afirma que la palabra “mito” se encuentra un tanto desacreditada; sin embargo, si esta se emplea para “indicar esa interior imagen extática, embrional, grávida de posibles desarrollos, que se halla en el origen de cualquier creación poética” (Pavese, 1984, p. 96), se puede concluir que “genuinamente mítico es un acontecimiento que se cumple *fuera del tiempo y fuera del espacio*” (p. 59; énfasis añadido). Tal conceptualización, que supera tanto la definición mística como la estetizante,

central en las reflexiones de Pavese, se desarrolla en el curso de unas pocas páginas que no sin casualidad tienen muchas coincidencias con el pensamiento de Friedrich Nietzsche y Mircea Eliade. Por ejemplo, para este último “el mito sólo es tardío en cuanto fórmula: pero en contenido es arcaico y se refiere a sacramentos, es decir, a actos que presuponen una realidad absoluta, extrahumana” (Eliade, 1994, p. 34). Desde esta perspectiva, la actividad de la escritura del poeta puede ser la forma moderna de una experiencia que acontecía en el tiempo arcaico y que se puede asimilar a la pronunciación de la palabra del chamán en el contexto de la tribu, lo cual esclarece un poco más el verso de Mallarmé —del poema *Le tombeau d’Edgar Poe*— en el que sostiene que el poeta debe “conceder un sentido más puro a las palabras de la tribu” (“Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”. Mallarmé, 1981, p. 125). Tal *correspondencia* de actividades —a milenios de distancia— permite que la reflexión filosófica moderna afirme que el arte “se aproxima como un mago que cura y salva” (Nietzsche, 1999, p. 52): una de las perspectivas en las que se aborda una suerte de “función social” de la poesía como lo señalo en el prefacio de este ensayo. Por su parte, Pavese sostiene que muchos de los actos cotidianos y extraordinarios del ser humano tienen como modelos acontecimientos “ocurridos una vez para siempre, sobre divinos esquemas” (1984, p. 96), lo que implica que “en el origen de toda actividad; cualquier cosa, para suceder, tiene necesidad de haber ya sucedido, de haber sido fundada fuera del tiempo” (1984, p. 96). Lo anterior fundamenta la convicción —propia de Pavese— de que las cosas que verdaderamente importan son aquellas que el ser humano reconoce que suceden por segunda vez —no porque las hayamos hecho antes—, sino porque alguien, revestido de la fuerza del tiempo mítico, fue su original “hacedor”. El pensamiento de Pavese —en gran parte subsidiario del pensamiento de Giambattista Vico (1668-1774), aunque da un giro personal a sus ideas— se origina a partir de los hechos concretos que él mismo experimenta a través de su quehacer poético. Por ello, se puede leer “como es justo, mítico donde él [Vico] dice poético” (Pavese, 1984, p. 97). Para explicarse mejor, él recurre al ejemplo de la forma en la que se ha configurado el santuario, pues, para el fiel, ese “es el lugar

donde un día ocurrió una manifestación, una revelación de lo divino” (1984, p. 98). Para este tipo de *fiel*, continúa Pavese, el tiempo se detiene, “siente la unicidad del lugar, símbolo encarnado de su fe, núcleo central de su vida interior” (1984, p. 99). Ahora bien, el escritor italiano traspasa la oposición entre fiel y agnóstico —que equivale a la barrera entre poeta y hombre común—, pues afirma que tal capacidad de ver las cosas no es patrimonio de iniciados, sino que se trata de una potencialidad que reposa en todo ser humano que se acerca a las cosas con una mirada sencilla. Lo anterior hace que esta capacidad de recrear el mundo, como un problema de mirada, no corresponde con la mirada del esteta, sino que pertenece mejor al terreno de lo que él llama “nuestra experiencia” (1984, p. 99): la experiencia de todos los seres humanos. La particular *defensa de la poesía* de Cesare Pavese se fundamenta en no restringir exclusivamente el campo de lo mítico al campo de lo poético —o al campo de lo artístico—, sino en convertirlo en un patrimonio universal. Según su mirada, el mito es “un bien universalmente humano, es la religión que sobrevive aun en los corazones más escuálidos o más mezquinos [...]”. Es —¿hay que decirlo?— la condición sobre la que se fundamenta la universalidad y la necesidad de la poesía” (Pavese, 1984, p. 103). Así pues, la poesía es el resultado de la lucha verbal del poeta con el mito —que vive en todos así no seamos conscientes de ello— porque no es un bien que solo pertenece a los iniciados, los académicos o los poetas, sino una forma de autoconocimiento general del ser humano. En este punto concreto, Pavese introduce lo que él llama un “universal fantástico” (1984, p. 99), aquello que puede generar en el ser humano una pasión en las cosas que ve del mundo y en las que identifica tal universal. Tales universales son como veneros inagotables de poesía —ya que el poeta no los vuelva ocasión de usufructo consciente—, pues sobre ellos se fundamenta el particular encuentro de cada ser humano con la porción del mundo en donde se le reveló alguna vez el misterio. Para justificar sus afirmaciones, Pavese acude al ejemplo de los niños, para quienes la infancia se asimila a la sensación de la detención del tiempo. Por todo lo anterior, concluye: “*Mítico* llamamos, por eso, a este estado auroral; y *mitos* a las distintas imágenes que relampaguean, siempre las mismas para cada uno de nosotros, en el fondo de la conciencia” (Pavese, 1984, p. 99). En este

sentido, para Pavese, el mito no es solo un relato de hechos heroicos que corresponden al pasado ya cerrado de las comunidades —lo cual lo alejaría de una experiencia del presente—, sino que es algo que cada ser humano está en capacidad de descubrir como una fuente de fuerza, y de eficacia vital, en relación con la forma en la que ve el mundo que le tocó en suerte. Pavese coincide así con uno de los planteamientos de la primera parte de este ensayo, cuando afirmé que el problema de la poesía no es una cuestión de temas, o de palabras poéticas, sino de mirada. Con respecto a aquello, el poeta italiano es contundente en señalar que la característica fundamental de tales imágenes es que

[...] irradian tanta vida, tanto calor, tanta promesa de luz, que llegan a ser, en definitiva, otros tantos fuegos o faros de nuestra conciencia. En el razonamiento presente, estos mitos individuales nos interesan como gérmenes de toda poesía. ¿Qué otra cosa hace el poeta sino trabajarse en torno a estos, sus mitos, *para resolverlos en clara imagen y lenguaje accesible al prójimo?* (Pavese, 1984, pp. 99-100; énfasis añadido)

Lo anterior no significa que el poeta tenga el derecho de engañarse, en la medida de no ser consciente del momento en el que un mito se presenta ya agotado, esto es, explicado. Así pues, el poeta está en constante tensión entre la forma no verbal de dichas imágenes y la forma verbal que debe darles para escribir el poema y *comunicárselo al prójimo*. En ese sentido, se comprende bien por qué para Pavese el poeta *genial* es aquel que logra mantener la tensión entre esa experiencia no verbal —la de las imágenes generadoras— y la ineludible experiencia verbal del poema. Por ello, lo que diferencia al ser humano común y corriente del poeta no es la posesión o no de dichas imágenes —patrimonio humano—, sino la acción de desplegarlas en un terreno verbal, el territorio del escritor y del poeta. La posición de Pavese es esperanzadora, pues afirma que, para la humanidad, aún pervive la esperanza de volver a tales imágenes y de recrearse desde allí, ya que “cuanto hace vivir cada espíritu bajo la ceniza de los días es este ardor, como de brasas, de los personales núcleos míticos” (Pavese, 1984, p. 101). Así pues, el ser humano común, y el poeta como ser humano común y, por contagio, el lector de poesía, pueden llegar a reconocer en esos universales fantásticos los núcleos donde han experimentado “verdaderos contactos con la realidad” (Pavese, 1984, pp. 101-102). Lo anterior, bien mirado, es también una forma de suponer que la

realidad verdadera, y valiosa, es justamente la que ya no es sensible: la poesía vuelve de nuevo a ser visitación, recuerdo, correspondencia, como se explicó en la primera parte de este ensayo. El poeta apela a tales núcleos y, por lo tanto, “hacer poesía significa llevar a evidencia y cumplimiento fantástico un germen mítico” (Pavese, 1984, p. 102). En medio de la tensión que surge entre percibir tales universales, y el gusto por llevarlos a una experiencia verbal —trabajo exclusivo del poeta— es en donde comienza

[...] el verdadero sufrimiento del artista: cuando un mito se hace figura y él, desocupado, no puede ya creer, pero no sabe todavía resignarse a la pérdida de aquel bien, de aquella auténtica fe que lo tenía en vida, y la intenta de nuevo, la atormenta, sufre. (Pavese, 1984, p. 102)

Así, el poeta se debate continuamente entre aproximarse a esas imágenes, fuente de su poesía, y la derrota —triumfal al mismo tiempo— cuando las puede resolver en el poema y en el sufrimiento, tipo Baudelaire, de su combate estético. Lo anterior lleva a concluir que el poeta italiano propone que la función de la poesía moderna —puesto que acontece en una sociedad secularizada— no es solamente reemplazar lo que el mito ofrecía al ser humano primitivo. Para Pavese, la obra del poeta moderno no se erige como un compendio de artículos de fe, sino como un conjunto de perspectivas certeras —por cuanto se derivan de aquel *fuego* central— de su propia experiencia individual como ser en el mundo. De allí se deriva un hecho fundamental: el poeta moderno, aunque pueda servirse del mito no crea los mitos como tales, sino una suerte de acercamiento a la forma en la cual aquellos, los mitos, pueden aún ser significativos para el ser humano de esta época (Pavese, 1984).

El tiempo pretérito del mito y el eterno presente del poema: un cuerpo imposible

La real profundidad del discurso poético de Gómez Jattin se despliega, para la mente del lector, cuando se lo interpreta a la luz de las perspectivas que he señalado en el curso de este ensayo. Así pues, en el libro de poemas publicados con el título *Los poetas Amor mío*, encontramos un poema muy claro, en el sentido de tales relaciones:

Me dices que odias cómo soy
Nada contra mi amor
que no necesita tu consentimiento

[...]

Vienes de la antigua Grecia tal fantasma
que olvidó la cultura y los modos
Sólo eres cuerpo de alabastro incandescente

[...]

Ódiame que no amo lo que sabes de ti
ni el espejo podrá decirte
Eres transfiguración
a través de los tiempos
de un deseo imposible

(Gómez Jattin, 2006, p. 223)

Más allá de la evidente experiencia de sufrimiento amoroso que el poema evoca, el yo poético está martirizado porque percibe en el cuerpo del amante no a uno cualquiera, sino a uno que —y aunque el amante mismo lo desconozca— proviene de tiempos antiguos. El amante del hoy no es un cuerpo que devora incesante la muerte, sino una encarnación de “alabastro” que ilumina un “antiguo penar”. En ese sentido, el poeta sabe más de su amante que este mismo, pues aquel se halla irremediabilmente encadenado al presente. Solo el yo poético percibe la transfiguración porque privilegia la mirada mítica —esto es, afectiva, experiencial— sobre la mirada no afectiva, no transformadora. Bajo esa perspectiva, hay una serie de elementos arcaicos que la mirada del poema recupera. En primer lugar, el yo poético le otorga un trasfondo histórico al cuerpo del amante, a quien únicamente le interesa ofrecerse para el goce del ahora y, por eso, odia la forma en la que el poeta es: “Me dices que odias cómo soy”. En segundo lugar, la mirada del poema recupera también otro trasfondo, el de la vida anterior de ese cuerpo —“Vienes de la antigua Grecia”— aun cuando lo haga con distancia, pues critica, en el cuerpo del amante, el hecho de que solo sea una superficie hermosa, un “alabastro”. Por último, el poema nos ofrece la posibilidad de que el cuerpo, por fin, se reconozca en su justa dimensión: como “transfiguración” de un “deseo imposible”. En conclusión, la mirada del poeta ha revelado que la belleza, no consciente de sí misma, es un mal para quien la admira.

Tal belleza “ingenua” —por llamarla de alguna manera— más que superficialidad, termina siendo el testimonio de la permanencia del tiempo antiguo que aún llega hasta el presente: es su propio mito y su cuerpo imposible.

Los mitos y los paisajes de cultura

En la obra poética de Gómez Jattin existen dos vías para aproximarse al mito. La primera, directa y pocas veces efectiva, lo toma como una fuente de referencias. La otra, más sutil, mejor trabajada, implícita, acude al mito como un reservorio de experiencias humanas. En cuanto a la primera vía —a excepción de algunos pasajes de *Hijos del tiempo*, en los que la referencia es directa pero eficaz, como se ve en el poema a propósito de Clitemnestra (véase la sección Mito e historia, p. 96) por ejemplo—, las referencias explícitas con relación al mito (las menos valiosas) se extraen de pasajes en los que este interviene como un “paisaje de cultura”. El concepto proviene del ensayo de Pedro Salinas (1891-1951) a propósito de la obra de Rubén Darío. En dicho texto, el escritor español entiende por “paisajes de cultura” aquellos: “ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino ‘culturales’ porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena” (Salinas, 1948, p. 115). La otra manera en que se despliega esta vía explícita acontece cuando lo pagano se presenta bajo la máscara de lo cristiano —que al final se desmorona— como en el poema “Gracias, Señor” (Gómez Jattin, 2006, p. 14). En el último verso del poema en cuestión resulta claro que el texto siempre se ha referido al “señor Amor” y que el lector estuvo engañado al pensar que se trataba de una súplica cristiana, como sería lo habitual aun para un lector colombiano de comienzos del nuevo siglo: una pista falsa sin mucha trascendencia en realidad. Otra manera superficial de acudir al mito —forma ornamental de entender el problema— ocurre cuando se toma el imaginario de Grecia para construir algunas imágenes de fácil implementación textual. De ahí que —como ya se había visto en Valencia (véase la sección No contentos con que natura te hubiera torcido..., p. 67)— los héroes se caracterizan como “pálidos”

(Gómez Jattin, 2006, p. 35), cual los del Hades, o el banquete de Tiestes se convierte en una referencia obligada (Gómez Jattin, 2006, p. 86). También el mito admite una relectura a partir del género literario de la tragedia. De ahí que el lector identifique la referencia, traída de Eurípides, cuando emplea su *deus ex machina*, como en el poema “El alba de San Pelayo” (Gómez Jattin, 2006, p. 102): el amigo desaparece, como el actor que encarna un dios, después de brindar un aguardiente, por efectos de la tramoya teatral que se ha vuelto el cierre sorpresivo del poema. Lo anterior revela que no todo lo que habla del mito es *genuinamente* mítico (en el sentido de Pavese) puesto que, a veces, el yo poético emplea de manera superficial el mito o la referencia clásica, tan solo como *paisaje de cultura* que queda sometido a lo que he llamado una concepción “ornamental” del arte. Uno de los casos más perturbadores de este procedimiento sucede, por ejemplo, cuando el yo poético describe el ano como “mi caverna de Platón / carnal y gnóstica” (Gómez Jattin, 2006, p. 105): una degradación cómica del símbolo clásico, animada quizá más por la necesidad de escandalizar o de exponer erudición e ingenio, pero vacía de contenido mítico como tal.

Hacia la superación del “paisaje de cultura”

Si la poesía de Gómez Jattin tuviera con el mito tan solo el tipo de relaciones que señalé en el apartado anterior, podría considerarse con justicia como un inútil ejercicio verbal. No obstante, en sus mejores poemas hay una clara superación del paisaje de cultura. Un buen ejemplo de este proceso de superación es la concepción de lo divino, más cerca del procedimiento de una obra literaria —la *Odisea*— que de la referencia erudita, el *deus ex machina* que cierra el poema “El alba de San Pelayo” (Gómez Jattin, 2006, p. 102). En el poema épico antiguo, Atenea suele transformarse en distintos mortales para intervenir de forma sutil (aunque eficaz) en los conflictos humanos. Solo a algún elegido —a Odiseo, la mayoría de las veces— se le revela su real divinidad bajo el ropaje mortal. Algo similar sucede en la poesía de Gómez Jattin, aunque, en este caso, no es al dios a quien se adora (según la usanza antigua), sino es el divino el que adora:

Soy un dios en mi pueblo y mi valle
No porque me adoren Sino porque yo lo hago
[...]
O porque voy donde sus habitantes recios
a mendigar una moneda o una camisa y me la dan
(Gómez Jattin, 2006, p. 29)

Estos versos revelan que el yo poético se concibe como un dios porque está en la capacidad de identificar otros dioses. El estado del dios —el estar de manera literal y etimológica “entusiasmado”— es similar a un estado de embriaguez y, en ese sentido, se comprende bien por qué la embriaguez es uno de esos estados “en que transfiguramos y dotamos de plenitud a las cosas, sobre las que poetizamos hasta que reflejan nuestra propia plenitud” (Nietzsche, 1999, p. 105). Algo similar ocurre en la tradición clásica, en la que solo los dioses —o la sacerdotisa o el sacerdote, como representantes del dios— son capaces de reconocer a los divinos, atravesando el ropaje mortal con el que tales entidades se presentan. Cereté termina siendo —como el Combray del narrador Marcel— un pueblo de dioses desconocidos que a veces se revelan cuando regalan granadillas, camisas, sonrisas o parrandas. Otro modo en el que se hace presente el mito en la obra del poeta es bajo la apariencia de primitivismo, aunque no se trata de producir aquella “oscuridad” de la poesía moderna (Friedrich, 1974, p. 24). En lugar de ello, en Gómez Jattin se simplifica la sintaxis y se emplean de forma reiterada las formas nominales —intencionadamente primitivas— porque su palabra quiere encuadrarse en un tiempo primitivo, mítico casi, como sucede en el poema siguiente.

“Marzo para dos colores”
Uno se viene aproximando El otro espera
[...]
Camisa roja Camisa azul En el aire
Ascienden Globos de papel
(Gómez Jattin, 2006, p. 83)

El poema —por el uso de las formas nominales— consigue una superposición de planos que dejan imágenes que se van fusionando unas con otras. De esta manera el texto logra superar el hecho de

que la lectura deba hacerse palabra por palabra (linealmente) y, a diferencia de la pintura en donde se tiene una visión simultánea del cuadro, consigue ofrecer una imagen inmediata del todo: el encuentro de los presuntos amigos, el lugar, el acto que realizan, el color de sus camisas que se fusionan en una sola imagen con el cielo. Esta forma de componer el poema hace pensar que una interpretación que parte de categorías míticas —en lugar de las categorías lógicas, por cuanto esta palabra tiene y busca el efecto de remitir al lector al “tiempo fabuloso de los ‘comienzos’” (Eliade, 1991, p. 7)— puede contemplar sentidos insospechados en el poema. Esta guía de lectura se refuerza porque los poemas de Gómez Jattin despiertan en el lector un estado de alma original (de origen) que se consigue, como ya lo he señalado, por medio del tratamiento de la infancia como símbolo. No obstante, dicha mirada tiene sus límites porque no permite al yo poético escapar a la dura experiencia que el siguiente poema anuncia:

El tiempo nos depara un vago entresuelo
entre un piso oscuro y otro piso muerto

El piso de abajo vive en el recuerdo
en ese laberinto que tejieron tus hechos

[...]

Vive en tu entresuelo regresar no puedes
a tu piso muerto donde la niñez
vive en el subsuelo —iluminado— mágico
ese piso oscuro que a cada sol asoma
con una promesa de vida ilusoria

(Gómez Jattin, 2006, p. 213)

El mito permite que el yo poético escape de la maldición del tiempo, de la angustia que existe entre los pisos oscuros y los pisos muertos. El mito es la forma de escapar del remordimiento del pasado y de la angustia del futuro, de la *angustia temporal* de la propia vida. De ahí que los versos finales sean los de una voz que anuncia que ya no es posible regresar a la infancia —ese piso del subsuelo (iluminado, mágico)—, a ese estado auroral, a esa imagen que viene del fondo de la conciencia. Ello puede ser explicado, en parte, puesto que este poema pertenece a la parte final de la obra de Gómez Jattin, en la que, como se ha dicho antes, el poema se caracteriza por una negra

desesperanza. Sin embargo, el poema aún es genuinamente mítico, pues el yo poético logra construir con la angustia —su “mula vieja de mi angustia” (Gómez Jattin, 2006, p. 85)— una palabra que todavía señala el universal fantástico del tiempo perdido.

Una cama colgada del cielo

Bibiana Vélez Covo (1956-) nos cuenta que Gómez Jattin entendía la hamaca como “un instrumento de una cuerda suspendido en el vacío desde arriba, en el cielo” (Vélez, citada en Ory, 2004a, p. 387) y que el poeta añadía “*¡Oye, oye cómo suena!*” (p. 387). A partir de ese testimonio, queda en claro que el poeta está leyendo la hamaca desde un punto de vista mítico: no ve en la hamaca un simple objeto, sino que su visión poética lo eleva a otra categoría. Este hecho —que ratifica la observación de Pavese, con relación a Vico, acerca de la equivalencia entre “mítico” y “poético” (véase la sección Sobre una convicción poética, p. 102)— es extrapolable al conjunto de la obra poética de Gómez Jattin en la medida en que esta es una prueba veraz de cómo la aproximación mítica al mundo es una aproximación poética y viceversa. El yo poético busca acercarse de nuevo al tiempo del mito —en especial cuando relea desde la madurez aquello que se le revelara en la infancia en cosas tan cotidianas de la cultura del Caribe colombiano como una hamaca, por ejemplo— y, más que con la intención de curar sus traumas infantiles, trata de extraer de allí consecuencias literarias definitivas. En ese sentido, el yo poético parte de lo infantil de su vida, de sus mitos personales —o de lo más local e íntimo de cualquier situación— con el propósito de alcanzar lo universal y eterno de la condición humana. Entre otras cosas, se comprende por qué la abuela es descrita —por el hombre mayor— como una especie de “monstruo mitológico” (Gómez Jattin, 2006, p. 55). El yo poético, en su reflexión acerca del pasado, recupera los rastros de su infancia: la escritura convierte a los monstruos de aquel tiempo en posibilidades para el poema del presente. De igual manera, la conexión con la visión mítica del mundo permite elaborar continuas revaloraciones del tiempo histórico. Tal es el caso del poema “Moctezuma” (véase la sección Mito e historia, p. 96), en el que se propone una revaloración de la visión indígena, mítica, que ahora tiene ocasión de profundizarse a través de su opuesto ideológico, la hispano-católica, la histórica:

“El cacique Zenú”

Llegaron los Gómez Fernández Morales y Torralbo
con ese Cristo muerto y amenazante e incomprensible
a cambiarnos la vida las costumbres y la muerte

[...]

A mi parecer son agradables y buenos
pero su Semana Santa es nuestra época florida
y si quieren rezar que lo hagan pero que no quieran
impedirnos que vayamos hasta la ciénaga
a buscar la icotea la babilla y el pájaro chavarrí
Me gustan sobre todo los Gómez y los Torralbo
y entre ellos don Tomás de la Cruz Gómez
que aunque era canónigo sabía hablar y reír

[...]

Desde que lo mataron por revolucionario
—el ejército español— y colocaron su cabeza
en una jaula de hierro a la orilla del río
no he hablado con nadie tan íntimamente como con él
Ojalá que su dios se haya acordado de su alma
Por mi parte yo he rogado a los míos para que cuiden
a don Tomás y lo hagan olvidar lo que sufrió

(Gómez Jattin, 2006, p. 157)

El yo poético toma la palabra del cacique que habita las tierras del Sinú en el tiempo de la llegada de los españoles. En tal tiempo mítico, ya los Gómez se caracterizan por el gusto por la risa, como se aprecia en la lectura que el yo poético hace de la historia de sus ancestros y deja en claro cuál es uno de sus orígenes. Siglos después, esa rama ancestral y mítica se fusionará con los emigrantes sirio-libaneses y darán lugar a ese ser contradictorio que firma como Raúl Gómez Jattin. Cuando el yo poético vuelve la vista al tiempo mítico del cacique Sinú (Zenú) está leyendo, en el nombre de un río, la evocación de un pueblo extinto. Es por ello que la característica más notoria de los invasores es su “Cristo muerto”, esto es, la encarnación del tiempo lineal, que cambia las costumbres y el tiempo cíclico de los nativos. Por su parte, el yo poético/cacique identifica el sustrato pagano de las costumbres cristianas: “Su Semana Santa es nuestra época florida” y, por eso, no siente rencor hacia los españoles: siempre y cuando no le impidan a él y a su pueblo cultivar su vínculo ancestral

con la naturaleza en la ciénaga cercana. Al cacique también le agrada el canónigo Gómez, un personaje que, a pesar del Cristo muerto que profesa, aún sabe reír, razón por la que fue asesinado por revolucionario: risa y revolución vuelven a ponerse en juego (Bajtín, 1970). En síntesis, el poema permite un viaje en el tiempo que es un ajuste de cuentas con los hechos históricos y por eso el texto tiene un extraño efecto: al mismo tiempo que los versos recuperan el tiempo del mito, de manera simultánea, lamentan su pérdida.

Símbolo y poesía

Para aproximarse al símbolo

Convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo.

JORGE LUIS BORGES. “Arte poética”

En relación con el concepto *símbolo* se presentan los mismos escollos que cuando se habla del mito. El símbolo es extremadamente complejo debido a la polisemia que ha acumulado con el paso del tiempo. Por esa razón, propongo, en primer lugar, dar una definición general —en la que privilegio las aportaciones que provienen de las reflexiones de los propios poetas y luego las de la teoría, como ya se hizo en el caso del mito— con el ánimo de irlo especificando después. A lo anterior, también se suma el problema de la perspectiva para la comprensión de este concepto, sobre todo por las múltiples opciones desde las que se puede abordar, bien sea desde el autor, el texto o el lector, por ejemplo. Visto desde la perspectiva del autor, es cierto que el sentido simbólico depende muchas veces de su intención, aunque luego “solicita ser notado e interpretado por el lector” (Marchese y Forradellas, 1986, p. 382). Desde la perspectiva del texto,

[...] la presencia de un sentido simbólico puede ser subrayada por la insuficiencia del sentido literal en el contexto: *La mar no tiene naranjas* (García Lorca); es preciso conocer el sentido erótico del término *naranjas*, el sentido simbólico de *mar* como aridez, amargura y desamor (*Miraba la mar / la mal casada; / miraba la mar, / cómo es ancha y larga*), para poder desanudar la tautología que el poeta nos plantea. (Marchese y Forradellas, 1986, p. 382)

El ejemplo anterior revela que lo simbólico es un *acontecimiento* que surge en la encrucijada entre autor, texto y lector. En el ejemplo de Lorca, es precisamente el lector quien nota esa insuficiencia de sentido literal de determinados versos, aun cuando los relacione con otros poemas del mismo autor. Tal proceso implica que el lector actualiza lo simbólico que el texto propone y que ello se hace a partir del conocimiento de los códigos simbólicos de múltiples textos —en el sentido de Yuri Lotman (1922-1993)—, esto es, culturas, periodos, autores, géneros, etcétera.

Del βίος al λόγος: Raúl Gómez Jattin y Cesare Pavese

Luego de una vida azarosa y sufrida, a Pavese lo encontró la muerte en el año 1950, tan solo a unas pocas semanas de cumplir 42 años. Por ello, cuando el poeta colombiano escribe sobre el poeta italiano está situado en un terreno en el que el βίος del cuerpo del piemontés ya se había transmutado en λόγος, uno de los más simbólicos y míticos, como el de *El diablo sobre las colinas* (Pavese, 1971), por ejemplo. En la concepción del yo poético ya había sobradas razones para hablar de perpetuidad:

“Perpetuo agosto”

A Cesare Pavese lo han calumniado

Él no ha muerto

Vive en una pequeña casa

en la mitad de mi corazón

[...]

festejando un perpetuo Agosto

(Gómez Jattin, 2006, p. 121)

El poema anterior afirma que aquel poeta —el que ha logrado perpetuar en sus versos una parte significativa de la belleza de la Tierra— se encuentra más allá de la muerte o de la vejez, en un verano perpetuo, en un *bello verano*. El yo poético propone que el poeta, aquel que alcanza una obra valiosa, es como si construyese una casa en el corazón del lector que lo acoge: escribir es *habitar* (véase la sección Del construir como un habitar, p. 132). Igualmente, el poema mismo sugiere que “esa pequeña casa”, aquella que un poeta

construye en el corazón de otro poeta, puede ser también una de las formas de llamar aquello que entendemos por “poética”, esto es, la forma en la cual un poema está determinado por una manera de concebir el oficio mismo de poeta. Al respecto, uno de los planteamientos germinales de este ensayo es que las poéticas —en este caso la de Pavese— determinan el quehacer del poeta futuro o posterior —Raúl Gómez Jattin— y, en consecuencia, poder entender esa visión se convierte en un instrumento de comprensión adecuado para elucidar temas que de otra forma se nos pasarían por alto en el cuerpo del poema. Así pues, con el ánimo de desplegar tal comprensión presento (en primer lugar) una síntesis del pensamiento poético de Cesare Pavese a partir de los ensayos recogidos en el libro *El oficio de poeta* (1984), con el objetivo de alcanzar una mayor comprensión de la obra del poeta colombiano.

El oficio de poeta es una recopilación de ensayos de índole diversa. A pesar de que allí está recogido un texto cuyo título alude directamente al problema que nos interesa —“Del mito, del símbolo y de otras cosas”—, mi reflexión toma en cuenta también otros puntos de vista, diseminados en otros lugares del libro. Pavese parte del punto en que afirma que lo simbólico es una de las formas de “asunción de lo natural a lo absoluto” (Pavese, 1984, p. 75). A partir de allí, el poeta italiano deduce que “el más seguro vivero de símbolos es la infancia: sensaciones remotas que se han despojado, macerándose lentamente, de toda materia, y han asumido en la memoria la transparencia del espíritu” (1984, p. 75). Según Pavese,

[...] este tesoro de símbolos no es privilegio de quien escribe poesía, aunque también para escribir poesía son indispensables, sino que se trata de un bagaje soberanamente humano, necesario para mantener y defender la conciencia de sí mismo y, en definitiva, *para vivir*. (1984, p. 68; énfasis añadido)

Estas aseveraciones implican una serie de peligros pues “si fuese posible destruir los símbolos, todos los símbolos, nos destruiríamos solamente a nosotros mismos” (Pavese, 1984, p. 79). En este punto se introduce la comparación con la alegoría ya que —afirma Pavese— un símbolo que no invista “todo el estilo de una narración y que, al mismo tiempo, no sea evidente en la puntuación o en el ritmo

directo-indirecto del lenguaje, no es un símbolo sino solamente una alegoría, fría y arbitraria” (1984, p. 87). De lo anterior se deriva que

[...] las narraciones más simbólicas, más penetradas de mito —como de sal quien nada— son aquellas que aparentemente no tienen un segundo sentido que aflora aquí y allá, sino que son, más bien, un *sólido bloque de realidad*, suficiente en sí mismo, abierto cuando mucho a innumerables sentidos que todo lo cubren y afectan. (Pavese, 1984, p. 87; énfasis añadido)

Conviene detenerse un poco en este último aspecto y buscar un ejemplo que permita comprender el alcance hermenéutico de la propuesta de Pavese. Un buen texto que permite explicar de qué forma se puede construir un sólido bloque de realidad —pero que permanece abierto a innumerables sentidos— es el poema de William Carlos Williams (1883-1963), escrito en un sencillo inglés y que, por eso, referencio (deliberadamente) en su idioma original:

“This Is Just To Say”

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold¹

(Dickinson *et al.*, p. 141)

Aunque el poema de Williams remite a cosas perfectamente identificables en el mundo de lo real, pues construye un sólido bloque de realidad, el lector percibe que aquí lo menos importante es lo real, es

[1] “RECADO / Me comí / las ciruelas / que tenías en / la nevera / y que / probablemente / guardabas / para el desayuno / Perdona / estaban deliciosas / tan dulces / y tan frías” [versión del poeta colombiano José Manuel Arango (1937-2002)].

decir, es más significativo aquello que la palabra sugiere —esos innumerables sentidos— y que está más allá del aparente único mensaje de lo que enuncia: una nota de disculpa. Como está más allá del propósito de este ensayo comentar las innumerables interpretaciones que se han escrito sobre las *ciruelas* de las que habla el texto, señalo solamente que se ha verificado, en este poema, aquella pavesiana “asunción de lo natural a lo absoluto”, puesto que *plums* son y no son, al mismo tiempo —por eso ocurre el símbolo y no la alegoría—, una palabra que alude tanto al reino de lo natural como al reino de lo absoluto.

La doble naturaleza del símbolo y su fuerza: del diálogo Charles Baudelaire-Paul Ricœur

Correspondencias y símbolos se encuentran muy relacionados. Para Baudelaire, el poeta es un *descubridor* de símbolos: claves del mundo que recuerdan al yo poético —y al lector— aquellas cosas aparentemente inconexas por el efecto de la disociación lógica y que la musicalidad del poema pone nuevamente en conexión. La experiencia me ha enseñado que este punto en particular plantea las mayores dificultades de comprensión para las nuevas generaciones que se interesan por la poesía. Por ello —como aconteció con el caso de lo que Pavese llama *bloque de realidad*— quisiera explicarme con un ejemplo que ha demostrado tener una buena acogida en esa franja poblacional: los poemas o las “letras” —*lyrics* en inglés— de Jim Morrison (1943-1971). Es muy conocida por la crítica literaria la influencia determinante que Arthur Rimbaud ejerció en la poética del autor de “The End”. Bajo esa perspectiva se comprende por qué Morrison concebía su poesía —y su vida personal— como el resultado de haberse convertido en “vidente” —*voyant* que sería mejor traducir como “visionario” por las razones señaladas antes (*véase* la sección “Nada más que maneras expresan lo distinto”..., p. 48)— gracias a “un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” (Rimbaud, 1991, p. 100). Desde la perspectiva simbolista, en el poema ya no son tan dominantes las relaciones lógicas que se puedan establecer entre los significados de las palabras y, por el contrario, prima en la interpretación de las relaciones entre las

palabras —en los nexos desconocidos hasta la aparición del verso que los nombra— algunos aspectos estrictamente musicales e intuitivos del lenguaje. Por ejemplo, en el poema/canción “Celebration of the Lizard: Not to Touch the Earth”,² la potencia aglutinadora de las palabras que prima es la fuerza de la sonoridad del lenguaje que se articula en torno a la fuerza simbólica del Sol, la luna, la huida, el sueño, lo apenas aludido... La fuerza sonora de las palabras impone las relaciones semánticas y el yo poético transita en libertad por las nuevas asociaciones que le revela el aspecto musical del lenguaje: ese es su nuevo conocimiento. En el ámbito específico de la poesía escrita (y leída), solo la palabra del poema reestablece la relación entre los elementos disgregados de la fragmentada experiencia humana: la teoría

[2] Con el ánimo de comprender mejor aquellos aspectos sonoros del lenguaje como fuerza de resurrección para las *correspondencias*, recomiendo al lector el texto completo del poema/canción en su lengua original (incluso con sus anotaciones extratextuales) y que pueda oír tanto la música de la canción como las diversas *intenciones* que imprime Morrison al texto lírico: “[Intro] / Not to touch the earth / Not to see the sun / Nothing left to do, but / Run, run, run / Let’s run / Let’s run / [Verse 1] / House upon the Hill / Moon is lying still / Shadows of the trees / Witnessing the wild breeze / Come on, baby, run with me / Let’s run / [Chorus] / Run with me / Run with me / Run with me / Let’s run / [Verse 2] / The mansion is warm, at the top of the Hill / Rich are the rooms and the comforts there / Red are the arms of luxuriant chairs / And you won’t know a thing till you get inside / [Verse 3] / Dead president’s corpse in the driver’s car / The engine runs on glue and tar / Come on along, not going very far / To the East to meet the Czar / [Chorus] / Run with me / Run with me / Run with me / Let’s run / [Post-Chorus] / Whoa! / [Verse 4] / Some outlaws lived by the side of a lake / The minister’s daughter’s in love with the snake / Who lives in a well by the side of the road / Wake up, girl, we’re almost home / Ya, come on! / [Bridge] / We should see the gates by morning / We should be inside the evening / Sun, sun, sun / Burn, burn, burn / Soon, soon, soon / Moon, moon, moon / I will get you / Soon! / Soon! / Soon! / [Outro] / I am the Lizard King / I can do anything”. Como una interpretación que vaya más allá de lo que nos convoca en este ensayo estaría fuera de lugar —la explicación de la teoría poética de las *correspondencias*—, invito al lector a que haga su propio ejercicio hermenéutico del poema/canción y lo comparta conmigo, ojalá a través del correo electrónico.

de las *correspondencias*. Así pues, la labor del poeta es la de llamar a las cosas por su nombre verdadero —aunque secreto— y despertarlas de su letargo para que, de nuevo, se le presenten a la mente humana con carácter unitario. Cuando se verifica tal proceso —como con las ciruelas del poema de Williams o en la canción de Morrison—, el poema despliega su fuerza simbólica y renueva —o establece por vez primera, adánica— las relaciones desgastadas —como una “moneda de cambio” que pasa de mano en mano— por el paso del tiempo y el uso “comercial” del lenguaje, es decir por el uso “transitivo” como una palabra de “comunicación” en las relaciones de la “tribu” humana: “la palabra vacía es una moneda cuyo cuño se ha borrado y los hombres se pasan de mano en mano en silencio” (Mallarmé, 1981, p. 130). No obstante, no es del todo cierto que cualquier forma de poner en relación dos elementos lejanos de la realidad sea necesariamente de naturaleza simbólica, pues es la forma en la que sucede tal proceso lo que determina su carácter. En este punto, conviene volver a diferenciar el *símbolo* de la *alegoría* —la fría alegoría de la que habla Pavese— reiterando que, la segunda, es tan solo una “representación en la cual lo particular significa lo general, en la cual lo general es aprehendido a través de lo particular” (Schelling, citado en Todorov, 1981, p. 291). Como se puede apreciar, la definición anterior es muy diferente a la síntesis de lo general y lo particular, “donde ni lo general significa lo particular ni lo particular significa lo general, y donde ambos son absolutamente uno” (Schelling, citado en Todorov, 1981, p. 291): lo simbólico. Así, los elementos que contempla tal diferenciación son medulares, pues muestran que lo alegórico surge como expresión de la limitación de las relaciones entre uno y uno: un significante y un significado. A su vez, la multiplicidad de esas mismas relaciones, que se originan porque hay una *fusión indivisible* entre lo general y lo particular, son las condiciones imprescindibles para que emerja el carácter simbólico del lenguaje.

Los anteriores planteamientos tienen muchos puntos de contacto con las reflexiones de Paul Ricoeur (1913-2005), recogidas en su texto *Teoría de la interpretación*. En esa propuesta teórica —y con el ánimo de explicar mejor su teoría de la *tensión interpretativa*, aquello que Ricoeur entiende como una de las características centrales de

la metáfora— el filósofo toma como contrapunto el concepto de símbolo. Así, y a diferencia del caso de la metáfora en la que el problema es fundamentalmente de carácter semántico, Ricœur supone en el símbolo la aparición de un nuevo elemento. Ya a medio camino de caer en el abismo de la mistificación metafísica —desde mi punto de vista—, para Ricœur, el símbolo se caracteriza por poseer “algo no semántico al igual que algo semántico” (Ricœur, 1995, p. 58). Tal método de diferenciación —por medio del cual toma distancia de la concepción clásica de la metáfora como tropo, lo cual enriquece además las posibilidades tanto del símbolo como de la metáfora— lleva a pensar que la metáfora no es solamente la puesta en relación de dos cosas que se encuentran alejadas en el mundo cotidiano —como lo concibe la escuela aristotélica—, sino que se trata de “la resolución de un enigma” (Ricœur, 1995, p. 65). Lo anterior no implica que cada expresión metafórica corresponda exclusivamente con otra única cuestión del mundo —porque entonces la poesía sería reducida a una especie de adivinanza infantil o a una fría alegoría—, sino que la metáfora ya no puede concebirse más como un simple adorno del discurso —tal como el símbolo podría ser solo un adorno del creyente—; debe entenderse que su propia tensión interpretativa la transforma en una forma de conocimiento porque “una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad” (Ricœur, 1995, p. 66). Luego de señalar la misma dificultad que apuntamos —la de la polisemia del término—, Ricœur intenta una nueva aproximación al problema cuando afirma que los símbolos tienen “un doble sentido o un sentido de orden primario y uno de orden secundario” (1995, p. 67). Sin embargo, y a diferencia de la metáfora, estos dos sentidos no son producto de la semántica, puesto que, de las dos cosas que el símbolo pone en tensión, y en relación, una de ellas es una experiencia que *trasciende* el universo lingüístico. En este punto aparece la mayor coincidencia con Baudelaire en cuanto a la idea de una naturaleza *doble*:

[...] lo bello es siempre, forzosamente, de doble composición, aunque la impresión que produzca sea una [...]. Lo bello está formado por un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es sumamente difícil de determinar, y por un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, sucesiva o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. (Baudelaire, 1995, p. 19)

De lo anterior se puede inferir que esa doble cara —de las cuales una es muy difícil de precisar— es lo que Ricoeur llama el *aspecto no semántico* del símbolo. Ahora bien, el poeta y el filósofo coinciden en que se hace necesario que aparezca de manera simultánea la doble presencia —esta tensión entre lo presente y lo aludido— para que se den las condiciones básicas que posibilitan el surgimiento de lo simbólico, un aspecto en el que también coinciden de manera muy significativa con el pensamiento de Friedrich Schelling (1775-1884). Para Ricoeur, la doble naturaleza del símbolo puede ser explicada por obra del lenguaje tanto como por la forma de ese *estar en el mundo* del ser humano. Por ello, y para explicar esta doble “naturaleza”, el filósofo francés apela a la manera en la que el símbolo presenta una particular relación entre el sentido literal y el figurativo. En conclusión, esta característica anterior —su doble naturaleza, su doble cara— hace que los símbolos se caractericen por aportar un “excedente de sentido. [...] Este excedente de sentido es el residuo de la interpretación literal” (Ricoeur, 1995, p. 68). En síntesis, los símbolos están concentrados tanto en la materialidad que los configura —la cruz para el creyente, por ejemplo; o las naranjas en Lorca— como en aquello a lo que aluden de forma múltiple. En ese sentido —y a pesar de que tanto metáfora y símbolo obren de una forma tan parecida—, lo que diferencia la metáfora del símbolo es que la primera

[...] ocurre en el universo ya purificado del λόγος, mientras que el símbolo duda entre la línea divisoria del βίος y el λόγος. Da testimonio del modo primordial en que se enraíza el Discurso en la Vida. Nace donde la fuerza y la forma coinciden. (Ricoeur, 1995, p. 72)

De este modo, la metáfora puede ser entendida como una relación doble —y su correspondiente tensión— que funciona fundamentalmente en el campo de lo semántico y, por ende, en el de lo literario, mientras que el símbolo es la encarnación de una fuerza primera —que se sitúa incluso antes de lo lingüístico— que aparece en la vida del ser humano como una fuerza de transformación y de reconfiguración de la realidad percibida. Este último aspecto establece otra coincidencia con el pensamiento de Baudelaire que —como ya lo he señalado antes— entiende el símbolo como una invitación para que se renueven las relaciones opacadas entre diversas zonas del mundo.

Este último aspecto es muy interesante, pues aquello que realizan los símbolos fundamentales —aquellos que la poesía de Gómez Jattin redescubre para la experiencia del lector, por ejemplo— es la revalidación de formas básicas por medio de las cuales el ser humano puede aún arraigarse en la vida —entendida como fuerza y también como discurso—, como se pone de manifiesto en el hecho luctuoso que comenté en el prefacio. Ricœur es consciente de que, en este punto, ya ha dado un salto al vacío —empresa que él mismo califica con lucidez como propia de “aventurados y aventureros” (Ricœur, 1995, p. 76)—, pues su insistencia en torno a la fuerza del símbolo lo sitúa en el campo del creyente. Desde esa misma orilla —la del creyente—, podemos también situar la perspectiva de Mircea Eliade (1907-1986), ya que, para el rumano, el símbolo es la posibilidad de que lo sagrado se manifieste. Para él, “el símbolo no sólo hace ‘abierto’ al Mundo, sino que ayuda también al hombre religioso a acceder a lo universal” (Eliade, 1981, p. 129). Lo anterior sucede puesto que los símbolos “despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del Mundo” (Eliade, 1981, p. 129). En ese mismo lugar de la propuesta de Eliade, el ejemplo es perfecto en cuanto a qué tipo de símbolo se está describiendo aquí:

Ante un árbol cualquiera, símbolo del Árbol del Mundo e imagen de la Vida cósmica, un hombre de las sociedades premodernas es capaz de acceder a la más alta espiritualidad: al comprender el símbolo, llega a vivir lo universal. La visión religiosa del Mundo y la ideología que la expresa son las que le permiten hacer fructificar esta experiencia individual, “abrirla” a lo universal. (Eliade, 1981, p. 129)

Este último aspecto —al tiempo que apunta a la doble naturaleza que se ha privilegiado en la definición de lo simbólico— muestra que el símbolo es algo que estremece la conciencia total del hombre “haciéndola ‘abierta’ a lo universal” (Eliade, 1981, p. 129), razón por la cual se puede decir que ha cumplido totalmente su función (Eliade, 1981) por cuanto contribuye a la continua recreación del mundo. Desde otra perspectiva, tal enraizamiento del discurso en la vida permite comprender por qué para Heidegger las imágenes poéticas son “incrustaciones en las que se puede ver lo extraño bajo el aspecto de lo familiar” (Heidegger, 1994, p. 175). De esta forma, el poeta,

por medio de la construcción de sus metáforas personales y de sus conjuntos de imágenes —aquello que he denominado “imagería”— propone el retorno a una familiaridad (perdida o adormecida) con el cosmos: la vida es despertada por obra del discurso enraizado de la palabra poética. La imagen poética despierta nuevamente las correspondencias del universo, vuelve familiar lo extraño y, comprendemos ahora por qué, en el poema “Correspondencias” de Baudelaire, se afirma: “El ser humano pasa a través de bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares” (1961, p. 13).³ La mirada de la naturaleza se ha vuelto familiar porque, ya antes, la mirada del ser humano había cambiado porque pudo percibir su “[...] tenebrosa y profunda unidad”⁴ (Baudelaire, 1961, p. 13). Tales afirmaciones del poema de Baudelaire insisten en cómo la poesía no se entiende aquí como un discurso “bello”, “bonito”, sino como una nueva mirada sobre las cosas. Como ya lo he señalado, esta poética —que ya irradiaba desde 1857— llegó de manera tardía a la poesía colombiana: ello explica, en mucho, la idea de la poesía como “discurso adornado”, una discusión a la que dediqué un espacio en la primera parte de este ensayo (véase la sección Del ornamento a la indagación, p. 54), razón por la cual no conviene extenderme de nuevo aquí. En conclusión, se puede entender por qué “el poeta es sólo totalmente poeta cuando se ve rodeado por figuras que viven y actúan ante él y a cuya esencia más íntima echa una mirada” (Nietzsche, 1999, p. 184). Sobre esa misma intimidad se reestablece —para el mundo del lector— la familiaridad desgastada por el abuso de la costumbre y el lugar común. En ese sentido, podemos evocar nuevamente una de las imágenes que más irradia esa presencia íntima en el poema —ya comentado antes (véase la sección Una cama colgada del cielo, p. 112)— “La hamaca nuestra”: “En el vientre de esa hamaca recosté / mi cansancio de la vida Acuné dolores” (Gómez Jattin, 2006, p. 98). Desde el punto de vista de lo simbólico, se presenta aquí una tensión que surge entre el significado literal de las palabras “vientre” y “hamaca”, y que pasa por el grado de la expresión metafórica “el vientre de la hamaca” y la

[3] “*L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers*”.

[4] “[...] *ténébreuse et profonde unité*”.

trasciende —esto es, adquiere carácter simbólico—, puesto que trae de nuevo a la luz una imagen posible del mundo como vientre y de la madre como protección primigenia. Lo anterior demuestra cómo el poema es una mirada de reconciliación que contempla una hamaca y la redescubre para el lector: el poema es la ofrenda generosa de esa familiaridad redescubierta.

Jattin, el símbolo, los símbolos

La forma particular en que el discurso poético de Raúl Gómez Jattin se acerca al problema del mito invita a comprenderlo en su calidad de símbolo. El caso más claro lo constituye *Hijos del tiempo*. En dicho libro, el yo poético vuelve al mito y lo trata como símbolo, puesto que los mitos solo son pertinentes si atañen a situaciones de ese yo, es decir si tienen relación con lo que se ha denominado βίος. Se cumple aquí lo que señala Rafael Maya a propósito de las relaciones entre historia y literatura: “Es claro que los héroes imaginarios, mejor que los reales, realizan aquel destino universal que los convierte fácilmente en símbolos” (1975, p. 132). *Hijos del tiempo* —en un primer nivel de lectura— permite conjeturar que el poeta trabaja sobre todo en el aspecto simbólico más que en el alegórico, al menos en el sentido en que lo definí antes. Tal sería el caso —en el ámbito de la imagería de la Antigüedad— de la poetización de Homero que se extiende en el dolor de Aquiles por la muerte de su amante y amigo Patroclo (Gómez Jattin, 2006, p. 140). En ese poema, el yo poético no quiere ofrecer ninguna lección ejemplarizante (general a través de un particular), sino que el texto mismo es la fusión de lo particular —el dolor de Aquiles por la pérdida del amante o el dolor del poeta por una pérdida semejante— con lo general del dolor de un ser humano cuando experimenta la pérdida: ello convierte el dolor, el ultraje —en el sentido de Borges— en símbolo, en poesía. Un tanto igual acontece con la figura de Medea (Gómez Jattin, 2006, p. 138), pues muestra la venganza que cualquier ser humano podría tomar por causa de una promesa de amor fallido y va más allá del lamento de la esposa engañada. De igual manera, el personaje de Casandra es sugestivo porque el poema nos habla de una adivina despreciada por todos —aunque sus premoniciones sean trágicamente verídicas— con

lo cual, de manera muy brillante, se constituye una alusión a la poesía misma que trasciende el ámbito de lo particular y toca el problema de la verdad (siempre despreciada) cuando proviene de parte de los sencillos. Con relación a Roxana (Gómez Jattin, 2006, p. 146), no solo interesa su poetización en cuanto mujer desdeñada —por un Alejandro que prefiere a Epafrodito—, sino por razones similares a las que se sostienen en el poema “Medea”. Por su parte, de Julio César (Gómez Jattin, 2006, p. 147), el yo poético resalta la figura de un hombre traicionado por sus amigos más íntimos y, por lo tanto, se convierte así en símbolo del poeta mismo: un Príncipe en el Valle del Sinú, traicionado por unos pueblerinos que no comprenden su condición divina (*véase* la sección Un dios expósito, p. 144). Entre los símbolos más preponderantes, también cabe destacar la figura de Antinoo, el símbolo del amante del poeta y, quizá por ello, “dueño del mundo” (Gómez Jattin, 2006, p. 148). Desde otro ámbito de la historia, la figura del cruzado católico Godofredo de Bouillon (Gómez Jattin, 2006, p. 149) es significativa, pues constituye el símbolo del desencanto, tal como el que sentiría el yo real al estar en los cultos lugares en los que habría deseado estar cuando soñaba, en medio de su bohemia, o en el paso de su propia juventud orgullosa. Scherezada (Gómez Jattin, 2006, p. 150), por su parte, representa simbólicamente la lucha del poeta en busca de su creatividad. Por último, Li-Po (Gómez Jattin, 2006, p. 151) es otra máscara simbólica con la cual el yo poético hace la radiografía de su propio oficio. No está de más señalar que este procedimiento de la máscara —como casi todo en literatura— ya había sido empleado por Kavafis, quien lleva sus propias preocupaciones a los ámbitos de los personajes del mito, o de la historia, y con ello los transforma en símbolos. Es más, se ve aquí una de las constantes de la poesía moderna: el yo poético encuentra más fácilmente su palabra cuando emplea máscaras tras las cuales puede resonar mejor y, por medio de ello, se transforma (en el pleno sentido etimológico) en un “personaje”, una máscara a través de la cual se escucha otra voz: su máscara es su transparencia.

Hijos del tiempo sitúa a Raúl Gómez Jattin como un poeta plenamente moderno, en el sentido que lo definí antes (*véase* la sección La doble naturaleza del símbolo y su fuerza. . . , p. 118), pues “modernidad”

no corresponde con un ropaje lingüístico de palabras que aluden a los elementos modernos —la obsesión del movimiento futurista, por ejemplo—, sino a la forma en la que el poema puede dar cuenta de la parte transitoria, y cambiante, de lo eterno. La modernidad del poema ocurre en función de la forma en la que el poema, como símbolo, participa simultáneamente de una doble naturaleza. Así, los personajes que retoma Gómez Jattin —las máscaras que asume— son la parte transitoria de las emociones eternas —al menos hasta que el ser humano exista— a las que alude en cada caso concreto. En el caso de Gómez Jattin, este giro es significativo, pues muestra una muy importante evolución poética que va desde el poeta obscuro del libro *Del amor*, casi vulgar, a las palabras sublimes de un poema como “Penélope y Odiseo”. Con *Hijos del tiempo* asistimos a una revolución del lenguaje y del pensamiento, hasta el punto mismo en que el yo poético toma conciencia de su propia transformación y hace de esta el material de un intenso poema:

He recorrido hospitales mitigando la locura
Una locura que durante muchos años
ayudó a mi imaginación en mi poesía

[...]

Ahora —sin ella— escribo estos versos
y no sé si he ganado o he perdido
No sé si tú —lector— notarás este cambio
y lamentarás que mi verso
se haya vuelto reposado y tranquilo
Ojalá que natura de mí se haya apiadado
y no echés de menos el fervor de otros días

(Gómez Jattin, 2006, p. 211)

El lector —casi siempre hipócrita y nunca piadoso— no puede simplemente justificar la pérdida estética como resultado del paso por los hospitales, en busca de una cura para una enfermedad que, en principio, y paradójicamente, ayudaba más a la creación, pero que luego se tornó peligrosa. Por su parte, desde la lucidez, el yo poético reflexiona en torno a qué poema puede ser superior: el del enfermo o el del sano y pide al lector que juzgue si la poesía de Apolo es superior a la de Dioniso... que cada cual responda la pregunta.

En busca de los cuatro símbolos

Los problemas que he elegido profundizar en este ensayo —fruto de la lectura atenta de los propios poemas— casi siempre se presentan de manera simultánea y dialógica en el interior de cada poema, en mayor o menor intensidad, según el lugar del texto y del libro en el conjunto de la obra. A modo de ilustración, vale la pena comentar el siguiente poema en el que Tierra (*véase*, el apartado 4 en el capítulo 4) y Deseo (*véase*, el apartado 5 en el capítulo 4) se traban en un interesante diálogo:

“El viajero del río”

Parloteo de comadres silenciosas

Tiernas Sosas

Final de la tarde

Tú

vienes

como un pequeño dios

entre las flores

Tú

Las observas en sus mecedoras

Sol que muere

Dios que pasa

Mirada que enamora

[...]

Yo que te espero al otro lado de mí

sonrío

al verte caminar sobre las aguas

del cuerpo mío

(Gómez Jattin, 2006, p. 96)

El viajero, que se esconde en el título del poema, viene por un río —el de los hechos cotidianos de la vida— que luego se intensifica en las aguas de los hechos íntimos del encuentro de los amantes. Ese viajero deseado es identificado por el yo poético como un “pequeño dios” y con un sol que otorga el don de su mirada a los mortales. La fusión de los temas se da cuando el yo poético compara las aguas del río con las de su cuerpo. De ese modo, las aguas primeras por las que venía el viajero, las reales de la tierra, se fusionan con las aguas

metafóricas del deseo y con la tierra de la cual nace este. Nuevamente se confirma que los símbolos predominantes en la poesía de Gómez Jattin tienen una aparición diacrónica que explica el orden de análisis de este ensayo: primero surge el conocimiento del mundo que otorga un sentido —el imperio del deseo, pero ante cuya derrota se engendra la rebelión— y se concluye con el tormento, o con el retorno a la infancia, formas privilegiadas de revuelta contra el mecanicismo del mundo. Tal actitud se puede apreciar incluso desde la disposición gráfica de los poemas mismos, pues es comprensible que un poeta que hizo de la rebelión su bandera —contra su familia, contra su pueblo, contra el habitual lenguaje de la poesía, contra la moral sexual del país, etc.— estimara como inútil el uso de los signos de puntuación imprescindibles para la mínima inteligencia de sus enunciados. En la obra de Gómez Jattin deliberadamente desaparecen las comas y los puntos, ya que su obra es una suerte de *continuum* y, como tal, exige esa lectura. Cada poema lleva el ritmo de la respiración, y cada libro puede ser visto como un todo que conforma ciclos. La obra corresponde, así, a una especie de testimonio —que definimos como la otra posibilidad en el juego peligroso de ser o vidente o artista— de la vida del yo, y del lenguaje, en su paso por el mundo.

Soy un dios en mi pueblo y mi valle
No porque me adoren Sino porque yo lo hago
Porque me inclino ante quien me regala
unas granadillas o una sonrisa de su heredad
O porque voy donde sus habitantes recios
a mendigar una moneda o una camisa y me la dan
[...].

RAÚL GÓMEZ JATTIN. “El Dios que adora”.

No soy malvado Trato de enamorarte
Intento ser sincero con lo enfermo que estoy
y entrar en el maleficio de tu cuerpo
como un río que teme al mar pero siempre
muere en él

RAÚL GÓMEZ JATTIN. “Casi obsceno”.

Symbola

Capítulo 4

Del construir como un habitar

La tendencia crítica dominante sobre la obra poética de Raúl Gómez Jattin ha sido la biográfica. Dicha tendencia interpreta el poema como si este fuera un reflejo fiel de la vida del poeta y confunde el yo real con el yo poético, esto es —y por su claridad y síntesis conviene transcribir de nuevo la misma cita del catedrático salmantino, aunque con un nuevo énfasis— a aquel “poeta [...] que el hombre o la mujer *delegan* para escribir” (Lázaro Carreter, 1990, p. 11; énfasis añadido). En tal sentido, en esta parte del ensayo dedico mi esfuerzo a la escritura de comentarios muy específicos sobre algunos poemas de Gómez Jattin: me alejo de la biografía del poeta y busco caracterizar, entender a ese *delegado* —el yo poético— y dejo que el poema *diga su palabra*. Busco que el lenguaje que se despliega en el poema tome la voz —sin dejar de lado aquellas poéticas históricas que he delineado en los capítulos previos— y lo hago desde una perspectiva que convoca —con el ánimo de profundizar nuestro conocimiento de la obra del poeta colombiano— los cuatro elementos primordiales de la naturaleza: Tierra, Fuego, Agua y Aire, y su eventual relación con ese esquivo concepto que conocemos como “cuaternidad”.

Para comprender el asunto de la cuaternidad —y la forma en que esta puede aportar a la interpretación de la poesía de Gómez Jattin— es muy útil que presente una síntesis de los indicios (dispersos) por la obra de Martin Heidegger que, a veces, tienden a aglutinarse cuando estudia la obra de dos poetas germánicos: Friedrich Hölderlin (1770-1843) y Georg Trakl (1887-1914). No obstante, si queremos hallar una explicación sistemática —y algunas de las reflexiones más estimulantes— hay que acudir al artículo “Construir, habitar, pensar” (Heidegger, 1994). En dicho texto, Heidegger propone que el ser humano contemporáneo vive una crisis porque no mora, o habita, en los lugares en los que permanece la mayor parte del tiempo: aeropuertos, estadios, oficinas, medios de transporte y demás. De esta condición histórica se deriva que una de las últimas formas en las cuales el ser humano puede aún habitar es *el construir*. Ahora bien, y como el lenguaje es lo característico del ser humano, la mejor forma en la que podría llegar a verdaderamente a *habitar* en el mundo

es *construir en el lenguaje*. Esto implica desprenderse de la idea del lenguaje entendido como una mera forma de expresi3n, o de adorno, y comprenderlo como el espacio en el que verdaderamente acontece el habitar del ser humano. Si ello es así —afirma Heidegger— el lenguaje que se realiza en grado sumo, opuesto al de la expresi3n, es el lenguaje de la poesía. Heidegger identifica este habitar que permite el lenguaje —cuando se realiza en la poesía— con la presencia de una “unidad originaria” que consta de cuatro partes: “tierra, cielo, los divinos y los mortales” (Heidegger, 1994, p. 131). En primer lugar, “la tierra es lo que sostiene”; “el cielo es el camino arqueado del sol”, la presencia de la luna, las estrellas, las estaciones, el día y la noche, de lo hospitalario y lo inh3spito; por su parte, “los divinos son los mensajeros de la divinidad que nos hace señas”, y “los mortales son los hombres. Se llaman *mortales porque pueden morir*” (Heidegger, 1994, p. 131; énfasis ańadido). Conviene resaltar que estos elementos diversos del habitar no se presentan de forma aislada, sino simultánea, unitaria. Y es a “esta *unidad* de ellos [lo que] llamamos la *Cuaternidad*” (Heidegger, 1994, p. 132; énfasis ańadido). Bajo esta perspectiva, se puede entablar un diálogo entre la cuaternidad y los elementos ancestrales identificados, en muchas culturas, como los “primordiales”. Tal parece que, de alg3n modo, Heidegger lee que el retorno poético —como retorno simb3lico— fuese, a su vez, tambi3n una suerte de retorno de lo mítico. Así, el discurso poético no solo es una *zona de confluencia* de los cuatro elementos de la cuaternidad, sino tambi3n el entrecruzamiento de los cuatro elementos primordiales.

A la luz de esta reflexi3n, la obra de Gómez Jattin es una fuente inagotable de nuevos sentidos que muy poco tienen que ver con los hechos biográficos del poeta. Dichos sentidos superan los datos biográficos y las an3cdotas, pues son el resultado de la interacci3n que la cuaternidad despliega, en su propio interior, así como en relaci3n con los cuatro elementos primordiales. Consideré que tal clave de lectura merecía la pena, pues esta —sumada al hecho de entender la poesía como obra de la tradici3n poética tanto como descubrimiento personal del poeta— se convirti3n en una base s3lida para valorar el talento individual de Gómez Jattin, en franca superaci3n de los aspectos biográficos. Por 3ltimo, es importante seńalar que —a pesar

de la diferenciación en cuatro elementos que corresponden a cada una de las partes de este capítulo— existe también una correlación entre las secciones que componen los subcapítulos como tales. En esa medida, el problema de la naturaleza (Tierra) se conecta muy bien con la cuestión del deseo (Fuego), como el resultado de una forma de habitar el mundo. De igual forma, el surgimiento de la rebelión (Agua) se conecta con la reflexión sobre el discurso poético (Aire), por cuanto la poesía puede ser hoy una forma válida de rebelión contra la sociedad del capital. En proporción semejante, cada uno de los problemas elegidos se ha conectado con un mito que parece *iluminar* la perspectiva simbólica: la naturaleza se conecta con los hechos relativos a Gea y su descendencia; el deseo se relaciona con la muerte del dios Pan; la rebelión se asocia con el castigo infligido a Prometeo por su labor civilizadora y, finalmente, la poesía se vincula con el castigo infligido a Tántalo por haber revelado a la humanidad los secretos de los dioses. Por último, quiero plantear otra vertiente de lectura muy estimulante —pues la sola reflexión implica análisis, consecuencias y conclusiones tan extensas que podrían desarrollarse en un libro independiente— sobre la confluencia entre la mirada del lenguaje y el mito. En relación con la estructura del mito, George Steiner señala:

¿Por qué esta economía de la invención? He aventurado la hipótesis de que *los mitos griegos primigenios coinciden, en algunos puntos, con los orígenes de la gramática indoeuropea*. Los relatos de identidad incierta o discutible reflejarían la gradual y titubeante determinación hacia la primera y segunda persona del singular; la leyenda de la inocente estancia de Helena en Egipto, mientras su rigurosa sombra habitaba en Troya condenando a la ciudad, podría preservar las huellas del desarrollo de estos recursos gramaticales verdaderamente fantásticos que son las cláusulas condicionales y contra-factuales. (Steiner, 1997, p. 135; énfasis añadido)

Conviene subrayar esta hipótesis, según la cual el mito da cuenta de los ejes constructivos del lenguaje humano, pues —aparte de su originalidad e interés— son muy sugestivas las articulaciones que se pueden formular entre la propia estructura del mito primigenio y la estructura específica de la gramática indoeuropea, la fuente de un número importante de las lenguas de Occidente, entre las que está la lengua castellana, por supuesto. Este hecho apunta, en resumidas

cuentas, a reforzar unos de los vínculos (que he considerado clave para interpretar la obra de Gómez Jattin) y en los que he insistido con frecuencia a lo largo de este ensayo: la hermandad inadvertida entre mito y lenguaje humano, entre poesía y mito.

Gaia o de la naturaleza (Taía / Terra)

Nosotros somos las abejas de lo invisible. Libamos incesantemente la miel de lo visible, para acumularlo en la gran colmena de oro de lo invisible.

RAINER MARIA RILKE. Carta dirigida a Wiltold Hulewicz,
del 13 de noviembre de 1925.

Lo que se debe a la Tierra

Gaia —o Gea, según otra forma de transcripción— es la diosa que personifica a la tierra en la mitología grecolatina. Los mitos narran que se casó con Urano (el Cielo) y que fue madre de cuatro hijos, entre quienes se destaca Cronos, el tiempo. Se le considera una deidad primordial en el antiguo panteón griego, Diosa Madre o Gran Diosa, y tiene su equivalente en el contexto romano, en *Terra* o *Tellus* (Noël, 1991, *s. v.* Gea). Hay también quienes identifican a la Gran Madre Tierra con la diosa Cibeles (Cardona, 1992), pues a esta última se le representa habitualmente guiando una carroza, símbolo de la tierra. Al respecto, se ha señalado que las dos ruedas de la carroza muestran que la Tierra es conducida por un movimiento circular y que los leones, que sirven de tiro a la carroza, simbolizan que nada hay tan feroz que no se someta finalmente a la ternura maternal (Noël, 1991, *s. v.* Cibeles). Con respecto a la hija de Cibeles, Deméter (Ceres en el panteón latino), es importante señalar que fue la madre de Perséfone (en la mitología griega) o Proserpina (en la mitología latina). Esta última se hizo célebre por el rapto del que fue víctima por parte de Hades (Plutón) y por la condena a permanecer la mitad del año en el inframundo —tiempo en el que la tierra agoniza y muere—, mientras que la otra mitad del tiempo puede estar en la superficie: tiempo en el que la tierra florece y es fecunda (Noël, 1991, *s. v.* Proserpina). Karl Gustav Jung (1875-1961) afirma que la madre arquetípica es una parte del inconsciente colectivo (Jung, 2010) que se manifiesta

en todos los seres humanos y que su presencia en muchas mitologías —que incluso puede considerarse previa a la imagen del padre en algunos sistemas religiosos— explica la universalidad de la imaginería referente a esta diosa madre en diversos periodos, culturas y lenguas.

Considero que en la obra poética de Raúl Gómez Jattin la presencia de la tierra es fundamental. En el poema “Pequeña elegía”, por ejemplo, toma la voz poética y, bajo la forma de un árbol, se queja de las desdichas de la humanidad (Gómez Jattin, 2006, p. 81). Tan medular es Tierra como fuente de imágenes que, como veremos en el siguiente poema, genera un caso especial en el que las metáforas del cuerpo humano están creadas en función de una experiencia de la naturaleza. El yo poético revela esa correspondencia —en el sentido de Baudelaire—, esa imagen que pertenece al fondo de la conciencia (en términos de Pavese):

“Después de esos días de parranda”

Rostro de piel tensa Adornado
por una barba de tres días Ojeras violetas amanecidas
bajo los hermosos ojos del amor Y en la boca
una desvaída rosa púrpura

¿Quién fuera su propia mano para tocar
la luna de nácar de su frente? ¿Y delinear
el perfecto arco de su nariz
tierno como un espanto de amor? ¿Para acariciar
como él lo hace el hierbal de su pecho?
¿Para rasurarlo después de esos días de parranda?

[...]

Él es de otro lugar lejano en distancias

[...]

Se irá muy pronto Y nunca más lo veré

¿Por qué oh dios de los varones
siempre nos niegas al más bello?

(Gómez Jattin, 2006, p. 126)

La condición andrógina de esta presencia es evidente en las imágenes que describen su corporeidad: su frente es nacarada, “la luna de nácar de su frente”; su pecho masculino es un campo de hierba, “el hierbal de

su pecho”. También la condición andrógina se ratifica aquí en vista de que en otros poemas las imágenes nos revelan que el pecho femenino de la naturaleza son unas papayas: “unas tetas como papayas blanditas” (Gómez Jattin, 2006, p. 127), o que tiene ojos “de pantera” (Gómez Jattin, 2006, p. 139), o que posee un alma a veces “quieta y gris / como el lodo de las ciénagas” (Gómez Jattin, 2006, p. 255). En ese sentido, los elementos de la naturaleza poetizan una gama amplia de experiencias del yo poético: el amor, el odio, la familia, la locura, etc. De esta manera, la naturaleza, el otro término de la comparación —más allá que esta última imagen de la naturaleza no se refiera a ella como tal, sino que se emplea para hablar de uno de los psiquiatras— sigue siendo el elemento dominante en los términos de la metáfora, incluso bajo el imperio de la locura. No está de más anotar que la concordancia entre naturaleza y degradación física (y moral, sobre todo) llega a Gómez Jattin a través del influjo de la obra de Álvaro Mutis, quizá en especial por causa del poema “Memoria de los Hospitales de Ultramar”. En ese sentido, por ejemplo, el médico del psiquiátrico que tiene el “alma quieta y gris / como *el lodo de las ciénagas*” (Gómez Jattin, 2006, p. 255; énfasis añadido) evoca también la faceta burocrática y mortecina de tal tipo de personajes que han hecho del sufrimiento humano su negocio. En “Memoria...”, el yo poético, a propósito del burócrata y de su insulsa cháchara, señala que “su voz [la del burócrata] salía por entre las flemas de la hinchada y fofa garganta en donde las palabras perdían toda entonación y sentido, era como si un muerto hablara por entre *el lodo de sus pecados*” (Mutis, 1959, p. 106; énfasis añadido). Ambos poetas recurren a una imaginería similar —que surge de la naturaleza para referirse a la abyección humana, aunque es palpable que en Gómez Jattin la imagen está en un campo mucho menos abstracto y moral que en el caso de Mutis—, lo cual demuestra que este *campo metafórico* no es solo un coto de palabras con el cual construir impactantes metáforas, sino que la propuesta de fondo (en la poesía de Gómez Jattin) también invita a difuminar la tradicional dicotomía entre el ser “humano” y el ser “natural”.

Un corazón de mango del Sinú

Cuando se hace un recorrido diacrónico por la obra de Gómez Jattin se evidencia que el primer poema que trata el problema de la naturaleza

es aquel que empieza con el verso “Yo tengo para ti mi buen amigo” (Gómez Jattin, 2006, p. 10). Aunque lo considero un poema clave, no conviene repetir aquí lo que ya hemos comentado al respecto de ese poema (*véanse* las secciones “Yo tengo para ti mi buen amigo”... y Lo divino en la tierra y en el alma humana, pp. 36 y 99); en este punto solo quiero ratificar la invitación que propone el yo poético a romper la barrera entre el ser humano y la naturaleza. La misma lectura diacrónica continúa con uno de los poemas que considero fundamentales en la interpretación del conjunto de la obra de Gómez Jattin, razón por la cual vale la pena volver a recordarlo —ojalá, después de tanto insistir en ese mismo texto el lector pueda retenerlo por largo tiempo en su memoria— para emprender un nuevo comentario desde la perspectiva que abordo en este subcapítulo del ensayo:

Si las nubes no anticipan en sus formas la historia de los hombres
Si los colores del río no figuran los designios del Dios de las Aguas
Si no remiendas con tus manos de astromelias las comisuras de mi alma
[...]

(Gómez Jattin, 2006, p. 11)

El poema plantea la posibilidad de que ocurra una epifanía, una revelación de lo sagrado en el mundo de lo profano —la “hierofanía” en los términos de Eliade (1981)—. Tal oportunidad acontece porque la conjunción condicional con que comienza —el “si”, repetido cuatro veces en el comienzo de los cuatro primeros versos— invita a volver sobre un mundo que ha sido parcialmente olvidado. Las posibilidades del retorno podrían ser las siguientes: por la correspondencia del cielo con las experiencias de los hombres —“Si las nubes no anticipan en sus formas la historia de los hombres”—; por la relación de la tierra con el mundo de los dioses —“Si los colores del río no figuran los designios del Dios de las Aguas”—; o por las mutuas relaciones de los mortales —“Si no remiendas con tus manos de astromelias las comisuras de mi alma”—. Desde una perspectiva un poco más teórica, el poema también puede leerse como un caso de “acumulación semántica”:

[...] en el momento en que percibimos la unidad *b*, ya está en nuestra conciencia la unidad *a*, al percibir la unidad *c* ya conocemos las unidades *a – b*, etc. [...] La poesía actualiza la acumulación semántica complicando

el proceso mediante la acumulación de significados mutuamente muy distantes, dentro de una misma unidad oracional. (Mukařovský, 2000, p. 110)

El poema también es una crítica acerca del tipo de relaciones que los seres humanos hemos establecido *entre* nosotros y *con* la naturaleza. Tal tipo de vinculación ha abierto grietas en el habitar humano —nuestra última morada, aunque no en el sentido fúnebre, sino en el contexto de Aurelio Arturo— que amenaza ruina, como la de Usher en la creación de Edgar Allan Poe (1809-1849). Tales grietas solo pueden ser reparadas por la vuelta de la presencia sencilla y desinteresada de la experiencia humana conectada con la tierra. Lo anterior se representa, simbólicamente, en la metáfora de las manos de astromelias, esto es, mediante la presencia humana que se arraiga más a la tierra: una belleza que tiene su fin en sí misma y que no está a nuestro lado solo para el lucro, sino también para la contemplación y el gozo. El sentido del poema se articula a partir de la necesidad que experimenta el yo poético de que los elementos terrestres se revelen como rastros de la divinidad: que los hombres cotidianos, los amigos, se muestren en relación con los dioses, esto es, en calidad de ángeles. Hay que aclarar que no se trata aquí de una especie de misticismo Nueva Era —aquel que proclama la existencia de un mundo de ángeles paralelo al mundo de los mortales—, sino que se trata de la conjunción de la palabra poética con la necesidad de volver a recuperar un aspecto fundamental: también el ser humano es una de las formas de la divinidad. Al respecto, hay una interpretación que sostiene:

[...] eso de *Si las nubes no anticipan en sus formas la historia de los hombres* no es más que la antiquísima teoría de los presagios [...] y que afirma que nada en la naturaleza se presenta de súbito, que toda manifestación se halla precedida de signos que anticipan el fenómeno. La ocupación de los Mantis era descifrar aquellos signos, en el hígado de las aves entre los etruscos o en la forma de las nubes de Raúl. Este reciclaje del pensamiento griego antiguo vertido con la más sofisticada belleza a un lenguaje de nuestro tiempo es a mi juicio el bordado fundamental de su obra. *Como Europa recibió a los griegos a través de Nietzsche, nosotros los recibimos a través de Raúl.* (Mercado, citado en Ory, 2004a, p. 257; énfasis añadidos)

En ese sentido, lo que Mercado llama “el bordado fundamental” es lo que se ha identificado en este ensayo como su modernidad: lo antiguo con la apariencia de lo nuevo. De igual modo, el poema

también señala la necesidad de que el tiempo cotidiano se muestre diferente de aquel que las relaciones mecánicas han convertido en un objeto de mercancía: el tiempo como un “oro”. De esta forma, cuando el yo poético dice “qué será de mí”, no solo se refiere a su propia experiencia, sino que recoge la experiencia general del hombre y la mujer contemporáneos, aislados en el mundo de los subyugantes contratos mercantiles. El ser humano que critica el poema —por dar primacía solo a la interacción entre mortales— ha perdido el rastro de la otra relación: la de los mortales y los dioses en el ámbito de la tierra. En ese sentido, es trágica la pérdida de la conexión con dicho ámbito, pues esta ofrece uno de los últimos reductos de resistencia a las crudas prácticas del mercado. De esta manera, cuando el ser humano utiliza la tierra solo a favor de su propio lucro, olvida que es en ella: “en cuyo seno nosotros, los mortales, florecemos y del que recibimos la autenticidad de nuestras raíces (*Bodenständigkeit*). Si perdemos la tierra perdemos también las raíces” (Heidegger, 1987, p. 184).

El siguiente poema que trata la relación del yo poético con la naturaleza dice:

Ofrezco mi corazón a los zamuros
por...
porque amo esos pájaros
De todas formas ya estaba picoteado
Arrojo mis soledades al Sinú
algunas se enredan en el pecho
ésas las lloro largamente

[...]

(Gómez Jattin, 2006, p. 13)

El ya conocido “corazón” del yo poético —el del primer verso— recuerda que este, como mango que es, hace parte de la naturaleza. Aquel es ofrecido por el yo poético a los zamuros —pájaros de color oscuro, asociados negativamente con la carne en descomposición— que aquí son vistos de una manera positiva. A este respecto, la antropología cultural ha demostrado cómo “los animales que simbolizan el bien y lo divino son a menudo animales del aire, aves que revolotean libres y sin trabas sobre las cabezas de los hombres” (Lurker, 1992,

p. 197). Así pues, la libertad del vuelo de los zamuros es la razón por la cual el yo poético afirma con seguridad que ama a esos pájaros. El poema continúa con el yo poético que arroja su soledad, como carne en descomposición, a las aguas del río para poder purificarse. La muerte, por su parte, viene a través del aire e introduce el gusano de la paciencia —como germen, como otro indicio de putrefacción— en el fruto de la vida. La imagen del fruto, que se encuentra más acentuada en un momento posterior de la obra —donde cobra su pleno sentido—, es ejemplo claro del proceso de la descomposición y la vejez, como acontece en el siguiente poema que nos dice que el corazón es una “fruta vieja”:

“Morir a solas”

Bajo el sol de mediodía por los algodones
va mi adolescencia cruel Va mi mano prendida
de la mano invisible
de aquel muchacho extraño y duro como piedra lunar
La dejó irse por los arrabales de una locura brava
que desgaja mi cuerpo y lo hace morir

[...]

Un destino previsible me separó muy pronto
de ese compañero de escuela en la ciudad
que no sabe de su ausencia en este mar de blancura
en esta inmensidad de nubes vegetales
en que mi corazón abierto como una fruta vieja
abandona su ritmo y se deja desleír por la luz
y se deja destrozarse por lo blanco y llora solo

(Gómez Jattin, 2006, p. 116)

Este poema tiene el tono de la dura soledad, igual que la de quien muere a solas. El yo poético, desde la madurez —como lo es el tiempo de cosecha para el algodón—, recuerda otro tiempo, el de la adolescencia, y sufre la ausencia de aquel a quien deseó y del que hoy desconoce su paradero. El yo poético sufre por la separación de aquel compañero por obra de un “destino previsible”, quizá el mismo destino que ha llevado a aquel compañero a perderse por los caminos de la ciudad: el lugar perfecto para la ruptura humana con la naturaleza. Aquí la palabra poética señala que —con el tiempo— incluso el símbolo de

una vida que parecía incorruptible se ha transformado: por ello ahora el corazón es una fruta podrida. Como ya lo he señalado antes (*véase* la sección Lo que se debe a la Tierra, p. 135), otra de las características de esta obra poética con relación a la Tierra es que le concede categorías humanas. Esto significa que los procesos que suceden en el ámbito natural pueden acontecer —por extensión— en el ámbito de lo humano: “*La muerte camina en tus huesos / y florece en tu piel [...] / Lluvia de la eternidad*” (Gómez Jattin, 2006, p. 24).

El poema muestra que la muerte no llega a la experiencia del ser humano desde afuera, sino que florece con lentitud en su ser, como sucede de manera interminable en la Tierra. Por lo tanto, el encuentro amoroso puede compararse a una flor que pierde los pétalos y que constituye no una lluvia de caducidad, sino de permanencia. Así —al menos en este momento de la obra poética— la presencia de la muerte, aunque podría producir cierta angustia por el aparente acabamiento de la flor (la vida), se resuelve mejor en la aparición de la eternidad; una postura que cambia con el desarrollo de la obra, como se ve más adelante.

Bajo la sombra de los árboles

Si la Tierra configura un elemento central de creación en esta obra poética, no es extraño que uno de sus principales elementos correlativos, el árbol, tenga un lugar preponderante. Al respecto, es interesante comentar el siguiente poema porque plantea el problema de la naturaleza con nuevos matices:

Qué te vas a acordar Isabel
de la rayuela bajo el mamoncillo de tu patio
de las muñecas de trapo que eran nuestros hijos
[...]
Cuando tenías los ojos dorados
[...]
y las faldas manchadas de mango
Qué va
tú no te acuerdas
En cambio yo no lo notaste hoy
no te han contado

Sigo tirándole piedrecillas al cielo
buscando un lugar donde posar sin mucha fatiga el pie
Haciendo y deshaciendo figuras en la piel de la tierra
y mis hijos son de trapo y mis sueños de trapo
y sigo jugando a las muñecas bajo los reflectores del escenario

[...]

ahora que usas anteojos
cuando nos vemos me tiras un “qué hay de tu vida”
frío e impersonal
Como si yo tuviera de eso
Como si yo todavía usara eso

(Gómez Jattin, 2006, p. 15)

Como en los anteriores poemas, el yo poético revisa su pasado bajo el imperio de la emoción adversa que causa un frío reconocimiento. En este poema en particular, tal proceso ocurre en el momento del encuentro con una amiga de infancia —con la falda manchada de mango, esto es, con la resonancia simbólica que despierta este fruto— y que ya está “metamorfoseada”, como un bicho kafkiano, en señora “respetable”. Ella ha transado el vínculo que el juego le daba para relacionarse con la naturaleza —cuyo símbolo es el juego de la rayuela trazado a la sombra sagrada del árbol de mamoncillo— y ahora respira en el campo de lo socialmente aceptado, esto es, el lugar cómodo de quien se deja mantener por el mayor burócrata del pueblo. En ese momento aparece la imagen del árbol, fundamental en la configuración del poema. En primer lugar, el yo poético recuerda el juego infantil que se realiza a la sombra del árbol: este es quien (personificado) permite el encuentro primero. En segundo lugar, el color de las faldas manchadas proviene del fruto de otro árbol por lo que ese fruto —ya un símbolo del corazón, a partir de lo comentado en los poemas anteriores— recuerda que el niño, del que se habla aquí, se entrega sin medida (como el poeta adulto), a diferencia de la niña pequeña que se ha convertido en la muy respetada “señora Isabel”. La antigua amiga de infancia, Isabel, a pesar de que aún tenga los ojos “de pavo real”, ya no se acuerda de esa comunión que acontecía cuando un niño y una niña (asexuados) hacían y deshacían “figuras en la piel de la tierra”, sus dibujos infantiles. Así pues, mientras que Isabel ha roto su vínculo con la Tierra y ha “madurado”,

como un fruto, el yo poético continúa empeñado en la permanencia de ese vínculo, que ahora acontece cuando toma el rol del actor o del dramaturgo: una especie de juego de muñecas. El yo poético insiste en que sigue “haciendo y deshaciendo figuras en la piel de la tierra”, un hecho que puede interpretarse como otra de las formas de nombrar el proceso de escritura del poema. Recordando a Pavese, el poema está construido en torno a ese proceso de

[...] consagración de los lugares únicos, ligados a un hecho. [...] A un lugar, entre todos, se le da un significado absoluto, aislándolo del mundo. Así, para cada uno de los lugares de la infancia retornan a la memoria; en ellos sucedieron cosas que los han hecho amigos únicos y los señalan sobre el resto del mundo con este sello mítico. (Pavese, 1964, p. 57)

En ese sentido, el poema muestra que Isabel cambió el paraíso de la infancia —la zona de los mitos del poeta según Pavese— por la alta posición de mujer del alcalde. Ahora, cuando por casualidad se ven por la calle, el único que lamenta el paraíso perdido es el yo poético y, por ello, debe intentar recuperarlo en el territorio del poema que surge a la sombra de la imagen del símbolo del árbol. Por tales razones, y en el marco de la interpretación que se propone aquí, el árbol toma un lugar preponderante —más que las muñecas de trapo o las piedrecillas arrojadas al cielo—, pues su presencia permite que aparezcan los otros elementos: a su sombra se juega a las muñecas o de su pie se toman las piedrecillas que se arrojan al cielo. Incluso el poema mismo parece surgir como la recuperación del frescor de la infancia y de su espacio —la sombra del árbol— y de lo que acontecía bajo su sombra —en oposición a la dura resolana del presente adulto— con lo cual se puede afirmar que el recuerdo del yo poético surge por la fuerza ascendente de la imagen del árbol.

Un dios expósito

En una de las más célebres apologías del viaje, el narrador de *La montaña mágica* (Mann, 1999) menciona las bondades que un cambio de aires ofrece, por la renovación espiritual que ocurre cuando este se da en el marco de un viaje de recreo. En el caso de la obra de Gómez Jattin, el yo poético propone al lector una variación de este cambio de aires (y de aguas) con el objeto de que ello lo lleve a la

purificación. ¿Quién no ha soñado con alcanzar la purificación de un agua que nos “lava el alma”? (Gómez Jattin, 2006, p. 29). ¿Quién no ha buscado un aire, el del vuelo del pájaro, que es como el “aire libre personificado”? (Bachelard, 1958, p. 101). La obra poética de Gómez Jattin es una posible respuesta a estos anhelos.

“El Dios que adora”

Soy un dios en mi pueblo y mi valle
No porque me adoren Sino porque yo lo hago
Porque me inclino ante quien me regala
unas granadillas o una sonrisa de su heredad
O porque voy donde sus habitantes recios
a mendigar una moneda o una camisa y me la dan

[...]

Porque a la riqueza miro de perfil
mas no con odio Porque amo a quien me ama

[...]

Porque no soy bueno de una manera conocida
Porque amo los pájaros y la lluvia y su intemperie
que me lava el alma Porque nació en mayo
Porque mi madre me abandonó cuando precisamente
más la necesitaba Porque cuando estoy enfermo
voy al hospital de caridad Porque sobre todo
respeto sólo al que lo hace conmigo Al que trabaja
cada día un pan amargo y solitario y disputado
como estos versos míos que le robo a la muerte

(Gómez Jattin, 2006, p. 29)

El poema plantea que la marca de lo divino en el ser humano no es que pueda ser adorado, sino que sea este quien adore. Lo divino en la humanidad surge cuando se puede contemplar los frutos de la tierra —aquellas granadillas que alguien ofrece— o cuando descubre el trabajo duro de los sencillos: el ropaje elemental de una camisa. El poema también propone que el ser humano se diviniza cuando entra en una relación de igualdad con la Tierra. Incluso cuando sufre el abandono de la madre biológica, actúa de manera diferente, pues la orfandad termina por resolverse con una reconciliación con la Tierra —que no debería confundirse con Mundo, cuya potencia es la riqueza—. Así pues, ya que la madre biológica es el origen de “las

fuentes de mi melancolía / y del fervor de estos versos” (Gómez Jattin, 2006, p. 30), se genera una sensación de abandono que se resuelve en el encuentro con uno de los regalos de la otra madre, la Gran Madre: la lluvia. De una experiencia similar a la anterior, se deriva también (por ejemplo) el refugio en la madre que recomienda el yo poético a Eusebio: no se trata solo de un retorno a aquella que nos dio el nacimiento, la madre biológica, sino a aquella que nos da el ser, la madre Tierra:

“Consolación”

Cuánta congoja agazapada
llevas Eusebio
[...]
Eres demasiado sensible muchacho
Recógete en los libros
[...]
El resto no vale la pena Eusebio
Son fantasmas
Muchedumbres de fantasmas ebrios

(Gómez Jattin, 2006, p. 32)

El yo poético recomienda a Eusebio que se recoja en los libros —otra forma del habitar del ser humano sobre la piel de la tierra—, en su “alquimia” —uno de los modos de relación del hombre con el planeta—, en el calor de “tu madre”, que puede leerse como una alusión al calor que se esconde bajo la corteza terrestre y, así, como un modo de traspasar la primera forma de la piel, la de la tierra, la de la madre, o la del cuerpo humano en general. Así pues —para el yo poético— solo en esta madre universal permanece la presencia de los muertos y, por ello, aunque la madre natural no lllore la muerte del hermano, el yo poético sigue experimentando la presencia del espíritu de su hermano a través de la evocación rediviva que aquella preserva. Por eso, en otro poema, el yo poético afirma: “Mi hermano Miguel a quien no conocí / ha venido a acostarse en mi hamaca” (Gómez Jattin, 2006, p. 34). Lo anterior determina los versos finales, en el sentido de proponer que quienes no han conectado con esta experiencia —la de entender la Tierra como Madre— son faltos de peso, de sustento y, por ello, son “fantasmas ebrios”. Tales fantasmas siguen su vida preocupados de lo moral y económicamente correcto que tiñe, la piel justamente, como una “lepra blanca”.

La imaginería de la Tierra: el alma humana y la destrucción de la naturaleza

La Tierra da lugar a diferentes tipos de imágenes. El primero de ellos aparece cuando se comparan los elementos de la naturaleza con aquellos del espíritu del ser humano. Tal es el caso del poema “Memoria”, en el cual el recuerdo del viejo Joaquín Pablo —el padre del poeta— es “como un frutal cargado soleado y cuidadoso / que me heredó sus mangos en lo más débil del alma” (Gómez Jattin, 2006, p. 31). El mismo procedimiento se presenta en el poema “Ira infame”, en el que la ira de un joven presuntuoso se compara con “una fruta podrida” (Gómez Jattin, 2006, p. 46). Algo similar ocurre en el poema “Elogio de los alucinógenos”, cuando el yo poético se refiere a “esa mula vieja de mi angustia” (2006, p. 85). Procedimientos similares, aunque de forma más extendida, se verifican en el siguiente poema:

“Oropéndola”

El platanar de marzo
en su silencio a éste vuela
[...]
a tu insaciable canto

(Gómez Jattin, 2006, p. 68)

Aquí el yo poético toma la forma de la oropéndola —un ave mediana de plumaje amarillo— para configurar el símbolo de su experiencia. La imagen del pájaro lo acerca a la imagen de otro de los árboles sagrados de la tierra caliente: el plátano. En ese árbol encuentra la presencia del ave —la poesía— y también es allí donde el corazón queda abandonado a un canto insaciable —el poema—, con lo cual se establece una estrecha relación entre poesía, vuelo, aire y poema.

En el segundo tipo de estas imágenes —que podrían llamarse “terrestres”— se comparan los hechos de la vida con la destrucción que el *proceso civilizatorio* ocasiona en la naturaleza. Así sucede en el siguiente poema, en el que la carne ya no es “celeste” —como en Rubén Darío—, sino pesada:

“Prostitutio [sic] ante el espejo”

Sabía agradar con su belleza y sus sonrisas
y su juventud sensual de hembra en flor
Perezoso
No le gustaba pensar ni trabajar
Vivía de los hombres

Y pasaron hombres por su vida
como un tren por encima de un tierno animal
y sólo dejaron un gato viejo y reseco
Una sombra decrepita y lastimosa

Ah endeble señor de piel manchada y ojos tristes
cómo debes sufrir frente al espejo

[...]

Avaro esplendor que se comió la vida

[...]

exigiendo memoria

(Gómez Jattin, 2006, p. 36)

Esta cruda reflexión —que parte de lo que el prostituto encuentra en su cuerpo luego de largos años de inútil trabajo sexual— es sobre todo una evocación del poema “Recuerda, cuerpo” de Kavafis. Hay una presencia que vuelve a un cuerpo ya diferente del antiguo esplendor y exige “memoria”. El poema de Kavafis dice:

“Recuerda, cuerpo”

Recuerda, cuerpo, no sólo cuánto fuiste amado,
no solamente en qué lechos estuviste,
sino también aquellos deseos de ti
que en otros ojos viste brillar
y que temblaron en otras voces —y que humilló
la suerte.

Ahora que todos ellos son cosa del pasado
casi parece como si hubieras satisfecho
aquellos deseos, —cómo ardían,
recuerda, en los ojos que te contemplaban;
cómo temblaban por ti, en las voces, recuerda, cuerpo.

(Kavafis, 1998, p. 51)

La comparación entre las dos experiencias muestra que ambas tienen un mismo punto de partida, aunque diferentes lugares de llegada. En ambos poemas, la memoria increpa al cuerpo a que vuelva a su pasado y revise los —hoy antiguos— fantasmas que una vez fueron carne contra piel. No obstante, la experiencia del yo poético en Kavafis tiene un punto superior de esperanza porque la vuelta de la memoria es casi una satisfacción tardía del deseo. Sin embargo —en el caso de Gómez Jattin— la vuelta del recuerdo solo es un motivo más de desesperanza, pues revela nuevamente el “ávaro esplendor que se comió la vida”. En el poema de Gómez Jattin, la antigua belleza del cuerpo —su belleza de “hembra en flor”— ya ha quedado atrás, por obra del tiempo y del desgaste de los muchos hombres que pasaron “por su vida / como un tren por encima de un tierno animal”. La imagen sugiere el cascarón que queda en la vía del tren luego de que un animal fue aplastado por la máquina y ha permanecido, allí, a la intemperie. Esa imagen coloca al lector en el centro del pensamiento del poema, pues el yo poético indica que el encuentro de Gaia con la civilización solo produce desgaste y, de ahí, las metáforas referentes al tierno animal destrozado, las del “gato viejo y reseco”. El prostituto ve su cuerpo como un sitio de larga explotación —como es la naturaleza para el hombre en el sistema capitalista— y por ello sufre al recordar el “esplendor que se comió la vida”.

El tercer tipo de imágenes de *Terra* —una especie de fusión de las dos tipologías anteriores— surge cuando se equiparan los elementos físicos del cuerpo humano y los de la naturaleza, como se puede apreciar en el siguiente poema:

“A una vecina de buena familia”

Lo más probable
es que seas como los otros
ignorante y mentirosa
No aquella que pobló mi infancia
No aquella de luciérnagas en los ojos

[...]

No el endeble pájaro de verano
No las margaritas del jardín

(Gómez Jattin, 2006, p. 37)

El yo poético compara el pasado con el presente y encuentra que aquellos que un día compartieron su forma de relacionarse con la Tierra hoy tienen un gran saldo en contra, porque han desviado su vida de las experiencias primeras y verdaderas de la infancia, como acontece con Isabel. La vecina de los juegos de infancia —la de “luciérnagas en los ojos”— se ha vuelto “ignorante y mentirosa”. Aquella que fue “el endeble pájaro del verano” y “las margaritas del jardín” se ha vuelto “indolente y malvada”, pues ha roto el vínculo —infantil, no utilitario— que la unía con el juego y con la Tierra: la vecina *ya no* es el pájaro o la margarita; es ahora la maldad y la indolencia. La experiencia anterior es similar a la que acontece con Antonio —aunque por otra vía—, pues no se trata de lo que *ya no es*, sino de lo que *es*:

“Ofrenda”

Por ahí va Antonio
erguida su juventud como un eucalipto
[...]
Por ahí va
Antonio
Y no lleva nada en las manos
En sus ojos brilla la seguridad que es su fuerza
Antonio vara de azucena
Venado del alba
Pez vela

(Gómez Jattin, 2006, p. 43)

Antonio —al contrario de lo que le sucede a la vecina— es comparado con la naturaleza por una vía de afirmación, ya que su juventud es como un árbol aromado. El yo poético no necesita elaborar una caracterización moral de Antonio, ya que simplemente lo compara con algunos elementos de la naturaleza y, con ello, nos ofrece su más fiel retrato: es la vara de azucena por su porte y belleza. Es el venado que sale al alba por su tono corporal, por su nobleza, por la paz de su alma. Es el pez vela por su fuerza, por su presencia, por su energía concentrada. Vemos así que los peces dan mucho juego a estas imágenes de la fuerza contenida, como lo revela también el poema “El que supo medir sus propias distancias” (Gómez Jattin, 2006, p. 76).

En ese poema se compara a alguien que está tumbado en la arena, en estado de energía concentrada, con un “un delicado pez / de iris y escamas” (Gómez Jattin, 2006, p. 76). Un procedimiento similar se encuentra en el poema dedicado a Tania Mendoza Robledo. En ese texto, la amiga y actriz es comparada en su labor en el escenario con “la flor de la coraguala”, que perfuma las tristezas de “todo el que tuviera la dicha terrible / de contemplarla” (Gómez Jattin, 2006, p. 45). Al respecto, la sabiduría popular afirma que esta flor —Coraguala o Caraguala: *Phyllocactus phyllanthus* y que se usa habitualmente como cura contra las dolencias físicas (Rodríguez, 1961, p. 722)— comparte con Tania el efecto que ella tiene sobre su público cada noche en los montajes del teatro: se ofrece de forma concentrada para curar las más complejas dolencias del alma. En ese sentido, podemos decir que el yo poético construye el poema como gesto de admiración y agradecimiento para quien cada noche se entrega y sacrifica —la actriz— sobre el tablado del escenario, un aspecto en el que la crítica también coincide: “todo se concentra en un esfuerzo por lograr la ‘madurez’ del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad. [...] El actor se entrega totalmente” (Grotowski, 1970, p. 10).

Los animales y el discurso poético

No solo los animales dan lugar a determinados tipos de imágenes, sino que su aparición orienta el símbolo de la Tierra hacia otros sentidos. Para el yo poético, los animales no son simples seres de la naturaleza pues también cumplen una función simbólica importante en la construcción del poema:

“Ruego a una deidad”

Sorprendí a la desgracia robándose mis palomas
y la espanté a latigazos

[...]

Perdóname señora oscura y venerable
mi atrevimiento de hijo bastardo
que no puede más con su vacío corazón

(Gómez Jattin, 2006, p. 69)

El yo poético personifica la desgracia y la entiende como deidad. Con ello se metaforizan “palomas” y “latigazos”, pues el lector comprende que no se trata de objetos o acciones reales, sino simbólicas. La desgracia que roba una paloma —el ave de Venus, el “signo sagrado del amor”, como nos dice el poema “Donde duerme el doble sexo” (Gómez Jattin, 2006, pp. 91-92)— no puede ser espantada a fuerza de latigazos, como un Cristo que saca a los mercaderes del templo. Esta terrible diosa es la culpable de que la pasión se haya esfumado y, por eso, ante ella, la única actitud posible es la resignación. A su vez, la paloma metaforizada aquí habitualmente se asocia con Venus-Afrodita y ello lleva a pensar que aquello que la desgracia robó —mediante la muerte del amante— es la posibilidad de una experiencia amorosa. También es interesante subrayar que —en lugar de la desgracia que afecta de forma tan profunda al yo poético— el poema ofrece una meditación acerca de la caducidad de las empresas humanas, las amorosas inclusive. La reflexión que suscita este poema es que la pérdida de una vida humana solo es especialmente lamentable cuando sucede a los amantes, como ya lo había puesto de manifiesto también el poema “Moctezuma” (*véase* la sección Mito e historia, p. 96). En ese sentido, este poema sugiere que la vida solo es afortunada si se participa de la experiencia amorosa, es decir, si se vive a la sombra de las alas de las palomas de Venus. En síntesis, y así como la paloma genera determinado sentido en el poema, los pájaros son los animales con los que más frecuentemente el yo poético se identifica a sí mismo. Se trata de un proceso que tiene que ver con el reconocimiento de una naturaleza aérea —de palabras y pájaros— como se puede apreciar en el siguiente poema.

“La hamaca nuestra”

Ven hasta la hamaca donde escribí
el libro dedicado a tu sagrada presencia
Ella me recuerda toda esa soledad
que dormí en ella Todos esos gestos de mi alma
persiguiéndole el vuelo a las palabras

[...]

En el vientre de esa hamaca recosté
mi cansancio de la vida Acuné dolores
Me defendí de la canícula Y soñé:
Tú venías en medio de la noche a consolarme

y eso dije Escribía un poema que preservara
tu memoria y eso hice Desatar mis alas tristes y lloré

(Gómez Jattin, 2006, p. 98)

El poema cuenta la vida que acontece en una hamaca —aquel instrumento colgado del cielo (*véase* la sección Una cama colgada del cielo, p. 112)— y también lo referente al proceso de la escritura del poema mismo: la hamaca es un vientre que da lugar a la generación de la vida del poema. Bajo esa mirada, uno de los aspectos interesantes del documental de Triana (1995) acerca de Gómez Jattin es el conjunto de planos que le dedica a la hamaca —junto a la cama— que el poeta tiene en su habitación de la Calle de la Media Luna en la ciudad de Cartagena de Indias. Los planos de Triana revelan que la hamaca —a diferencia de la cama que es lugar del descanso— es el lugar de la creación, es el escenario del sufrimiento del artista, de su lucha con lo bello (*véase* Introducción, p. 21). Por la gracia de tal vientre se pare el libro para la “sagrada presencia”, con el dolor de la soledad, del recuerdo, y con los gestos del alma “persiguiéndole el vuelo a las palabras”, como si fueran pájaros. De ahí que escribir el poema sea —afirma el yo poético— un “desatar mis alas tristes”: se corresponden la palabra y el vuelo.

En este punto conviene recordar la forma en la cual el poeta contribuye a revelar el lado no evidente de las cosas diarias, sus analogías secretas (*véase* la sección “Yo tengo para ti mi buen amigo”..., p. 32). Tal función ha tomado nuevas características como nos dice el poema siguiente:

“Quizá el último vuelo”

Semeja un pedazo de cielo desgajado
atravesando el cielo

[...]

Pájaro fugitivo de los venenos industriales
No cantas pero vuelas más que el viento

Azulejo Pájaro azul y gris violeta
escondido en la afinidad
del color del infinito y su nostalgia

(Gómez Jattin, 2006, p. 63)

El poema está construido sobre la imagen del azulejo que atraviesa el cielo —en fuga de los “venenos industriales”— ante la mirada del poeta: se trata del mismo pájaro con el que había identificado ya a su amigo (*véase* la sección “El alba en San Pelayo”: la doble naturaleza del arte, p. 39). Así pues, el azul del pájaro está superpuesto sobre el azul del cielo y de ahí proviene la impresión del desgarramiento: el pájaro tiene en su ser algo del cielo y algo de la tierra. Este particular pájaro —sin canto y que ha huido de los venenos industriales de las ciudades— revela al yo poético que existe una afinidad, una correspondencia, entre el color azul del cielo y la sensación de la nostalgia que se produce por la confrontación entre la libertad y movilidad del ave, en oposición al encierro y la inmovilidad del yo poético. Para conseguir tal efecto, el yo poético construye una sinestesia particular, pero no de dos sentidos entre sí, sino de una percepción sensorial y un estado de ánimo. Ahora bien, a pesar de la dificultad de poder juzgar si un poema es logrado o no, sí hay claves que permiten intentar una valoración. En primer lugar, se puede decir que es una buena pieza de arte cuando suscita en el lector una correspondencia, en el sentido en el que se ha definido antes en varios lugares de este ensayo. En segundo lugar, podemos afirmar su calidad artística si consigue dar cuenta de una tensión:

A nuestro juicio, se da poesía sólo allí donde la tensión de un mito (la llamada inspiración) vibra en la página. Es evidente que la tensión mítica significa la gozosa certeza de una más rica realidad bajo la realidad objetiva —la indistinta presencia del nadador en el agua— y esta presencia se expresa en remolinos, espumas, afloramientos. (Pavese, 1984, p. 88)

Y, por último, podemos considerar que el poema alcanza su propósito estético si el texto es el espacio en el que “dos palabras se encuentran por primera vez” (paráfrasis hecha por Juan Manuel Roca de Max Bense, citado en Jaramillo, 1978, p. 212). La imagen del pájaro, como habitante, nos retorna nuevamente al árbol:

“Pequeña elegía”

Ya para qué seguir siendo árbol
si el verano de dos años
me arrancó las hojas y las flores

[...]

si mis pájaros migraron a otros lugares

[...]

sin habitantes

a no ser esos ahorcados que penden

de mis ramas

como frutas podridas en otoño

(Gómez Jattin, 2006, p. 81)

El yo poético se pregunta por la pertinencia de “seguir siendo árbol”, es decir, lugar de residencia de los pájaros (los poemas). Por lo tanto, también se cuestiona aquí el sentido de ser poeta si un largo verano —de padecimientos— agostó el follaje en el que el viento (la palabra) podía resonar. De este árbol seco ahora solo penden unos ahorcados que pueden simbolizar muchas cosas —una imagen del poema no logrado; recuerdos amargos; remordimientos, etc.— y que son frutas podridas del otoño, del tiempo posterior al de la recolección (del tiempo posterior al “Perpetuo agosto”). El poema, puesto que anuncia una crisis poética, es el fruto paradójico de esa misma crisis, pues para el lector es la prueba de haber superado tal estado. Simbólicamente, este poema también se *entronca* con una antigua tradición en torno a lo que el árbol connota. En el capítulo 22 del *Apocalipsis* (1998) aparece un árbol como alegoría del ciclo solar —da fruto doce veces por año— y que puede ser entendido, así, como el símbolo del tiempo. Esta relación, entre el mes y el fruto arbóreo, lleva a pensar que el lamento final del yo poético es una queja por el tiempo perdido: muchos de los meses de la vida están en descomposición, como los frutos. El yo poético recupera en el poema esta antigua relación simbólica entre tiempo y árbol, y repotencia así los símbolos mencionados antes. No obstante, las posibilidades del símbolo del árbol no terminan allí. La obra poética enseña que este elemento también puede llegar a ser símbolo de la palabra del loco que toma la voz poética y se defiende:

“Me definiendo”

Antes de devorarle su entraña pensativa

[...]

Valorad al loco

Su indiscutible propensión a la poesía

Su árbol que le crece por la boca
con raíces enredadas en el cielo
(Gómez Jattin, 2006, p. 82)

Aquí el yo poético emprende su defensa contra las agresiones de los psiquiatras —los bastiones de lo racional— que quieren “devorarlo su entraña pensativa”. Esto lleva a que se entienda el poema como una suerte de meditación que crece por la boca —como las ramas del árbol— y que, luego, se arraiga en un cielo que los terapeutas no pueden ver, puesto que el loco es una especie de árbol *invertido*. Lo anterior implica que el loco —por inversión de la lógica (y de ahí que su símbolo sea este árbol al revés)— es el símbolo de una crítica a la sociedad que se fundamenta en lo aparentemente racional: el consumo y el lucro. Este poema propone que el loco —pero solo aquel que se deja habitar por las palabras— es el árbol que se yergue y cuya sola existencia es por sí misma una crítica a lo establecido. Así pues, el loco —como árbol que permanece erguido— posee el rasgo fundamental del elemento natural visto como un símbolo que “parece enlazar el cielo y la tierra” (Lurker, 1992, p. 165). De igual modo, la metáfora que señala que la sensibilidad del loco es como un parto se explica recurriendo al sentido simbólico del árbol, ya que está documentado cómo “la etnología y el folclore saben de la costumbre de dar a luz al pie de un árbol” (Lurker, 1992, p. 175). Por lo tanto, el parto, el dolor y el árbol forman una unidad de significación. En ese sentido, las palabras del loco son un puente entre cielo y tierra: ello lo convierte en el personaje perfecto para representar las contradicciones del ser humano que nunca descansan.

“La soledad de Gómez Jattin”

No sé dónde arderás ahora corazón mío

[...]

Qué voy a hacer contigo ahí desocupado
como estúpida biología Vamos deshazte
de tu pesadumbre y emprende vuelo

[...]

O mejor recorre un campo y siembra un árbol suntuario
O llévate cordel y una navaja

y construye un barrilete y eleva con él tu soledad
hasta las nubes

No No queremos los dos amigo mío hacer nada de eso
Queremos acostarnos otra vez sobre su vientre
Pero esos tiempos han pasado Su cuerpo y su deseo
deambulan entre cines y bares de la urbe
enfébrecidos detrás de otros cuerpos y otros deseos
Y eso está bien Es su vida sin nosotros
Tiene derecho también a un placer libre

Allí está la luna y no se muere Solo está el viento
Tú me tienes a mí
Y a Nuestra Señora La soledad de Gómez Jattin

(Gómez Jattin, 2006, pp. 111-112)

El corazón retorna, aunque ya no como un fruto del Sinú, sino como “estúpida biología” que no ama. Ante esta rotunda afirmación, el yo poético exhorta a su corazón a que emprenda el vuelo, como si fuese un pájaro. Para que este deje de ser solo “biología”, lo invita a que siembre un “árbol suntuario” o a que construya un barrilete —una cometa— para que pueda elevar hasta el cielo su propia soledad. Sin embargo, corazón y yo poético (y de ahí el plural en primera persona del verbo) solo quieren recostarse en el vientre del amante —¿símbolo de la tierra estéril, por la relación ya explicitada entre vientre (masculino)-Madre-Tierra?— que ahora solo vive para un mundo que no incluye al poeta: el de los “cines y bares de la urbe”. El final del poema, en el que el yo poético se dirige una vez más al corazón —y le ofrece como consolución elementos del cosmos (luna), de la tierra (viento) y del alma (soledad)— demuestra que el paso del tiempo le ha enseñado que aquellas cosas son lo único que permanece, a diferencia de la inestabilidad humana. Los elementos que se ofrecen al yo poético demuestran la existencia de una eternidad que se opone a lo efímero de las pasiones del amante —de los cuerpos que desea— e incluso de su propio cuerpo, también contradictorio. A la sombra sagrada del árbol —de los cedros, al menos como lo muestra la poesía de Cernuda (Autores varios, 2004)— además acontece el lugar privilegiado para el encuentro amoroso. Así lo evidencia el siguiente poema:

“Entre primos”

En el aire un acre olor de mariposas
como un perfume que vuela de la infancia a este instante
atrae milagrosamente aquel jardín de luna
donde nuestra niñez se mostraba el sexo con malicia

[...]

Tú remendando la cometa destrozada por la brisa
Yo escribiéndole a la novia compartida
aquellas urgentes cartas de amor mentido
para que nos prestara su bicicleta

Hay una tristeza en el perfume que me hiera
como si tú caballero escarlata Me hubieras olvidado

[...]

(Gómez Jattin, 2006, p. 120)

El poema completo está construido sobre el recuerdo de lo que hoy ya está marchito. El yo poético evoca su infancia —el aire, el jardín y el amor primero— teñida en el presente por el dolor de lo perdido. El conocimiento nuevo que el poema aporta consiste en que la salvación de lo que constantemente muere —aquella “salvación de lo marcescible”, como bien lo ha señalado un poeta (Quessep, citado en Jaramillo, 1978, p. 147)— se efectúa por obra de varios elementos sensoriales. El primero de ellos —como la magdalena de Proust— surge por el recuerdo de un olor ya en la sinestesia: el de las mariposas. Ello equivale —en este poema— a esa imagen embrional que Pavese identifica en relación con la aparición del mito. Tal presencia —convertida ahora en imagen del lenguaje— es tan poderosa que puede atravesar años de distancia y reconstruir todos los actos de la infancia pasada con el primo-camarada (estrofa primera). La segunda estrofa, que se construye en torno al símbolo del árbol —en este caso el del limonero, “que recuerdo tan vívido como tus besos”— tiene un olor (y una imagen) que permite que tal instante del pasado nunca muera. En ese poema retornan algunos de los temas y las formas de construcción poética fundamentales del poeta: la naturaleza como símbolo recuperador de la infancia (como en el poema que habla del árbol de mamoncillo); la nota acentuada de malicia-inocencia en la época de la infancia; la inevitable tentación del cuerpo desnudo que

ejerce su hechizo sobre quien lo mira; el desdén adulto de aquellos por quienes se fue amado en la infancia y, por último, el eterno presente que construye el poema en donde habitan esas vivencias del pasado.

El pájaro y la serpiente

El pájaro es una fuerza que levanta a toda la naturaleza.

GASTON BACHELARD. *El aire y los sueños*.

Los símbolos —que muchas culturas han empleado para referirse a la extraña combinación entre los aspectos sublimes y bajos, los aspectos contradictorios que ofrece toda condición humana— corresponden a una experiencia muy cercana a la naturaleza. Más allá de la obviedad, no sobra recalcar que (usualmente) lo elevado se identifica con un animal que vuela mientras que lo bajo con un animal que se arrastra. Tal descripción general puede ser una posible vía de aproximación a algunos poemas de Gómez Jattin, pues esta obra participa y transgrede —al mismo tiempo— tales formas de representación: incluso algunos poemas son la prueba de que dos experiencias opuestas pueden aparecer bajo los mismos símbolos. Esta situación genera una ambigüedad que —lejos de empobrecer la obra— es una fuente de riqueza hermenéutica. Si en algún momento el animal que vuela es el símbolo de lo elevado —en el pájaro azulejo, por ejemplo, como lo señalé antes—, ello no quita que pueda llegar a ser un símbolo de lo contrario, con el zamuro, por ejemplo. Ahora bien, y si en algún momento de la obra uno de los animales que se arrastran es el símbolo de lo bajo y lo dañino, como la serpiente, en otro momento esa presencia es elevada y benéfica, como cuando se trata de ayudar al niño que el yo poético encarna en alguna ocasión. Así pues, el pájaro participa de la naturaleza del aire y de la tierra —por lo que “el dinamismo del aire se siente insultado por el espectáculo del pájaro prisionero” (Bachelard, 1958, p. 101)— y el ave, a pesar de ser de sólida carne, se eleva por los aires. El poeta nos regala la cercanía con los pájaros —al entenderlos como símbolos, participantes del βίος— en cuanto compañeros infaltables del ser humano en su paso por la tierra. Una de las formulaciones más claras de tal principio se halla en un fragmento del poema “A Stendhal”:

Vino de contrabando Entró en las ventanas
de mi alma como el primer sol del año
Y me sorprendió tan niño Tan entregado a él
y tan libre a la vez Entró y dijo su nombre
Y me tomó en las alas de su voz y fui su pájaro

(Gómez Jattin, 2006, p. 100)

Lo singular del encuentro entre el discurso poético y el pájaro es el resultado particular que ello ofrece en la poesía de Gómez Jattin: aquí se identifica la voz poética del otro como si fueran unas alas que convierten en pájaro a quien la escucha. El aire del otro —su palabra— es aquello que permite que el yo poético se eleve. Otro poema que ayuda a comprender mejor este proceso es “Que ellas perdonen a Rafael Salcedo” (Gómez Jattin, 2006, p. 89). Allí ocurre una confesión: a veces es preferible la amistad sobre el amor erótico. La última de sus estrofas dice:

[...]

Pero el amigo es el amigo y ellas perdonen
No aguantan tanta parranda como Rafael Salcedo
Como Rafa Salcedo Castañeda de mi corazón
Armonía en la masculinidad de un alma
como la brisa inmensa y fresca del Universo
No aguantan tanta guitarra como el gran
amigo de mi vida entera el viejo Rafa
El cienaguero ilustre Bello y trágico
como un pájaro en medio de la tormenta

(Gómez Jattin, 2006, p. 89)

Se hace claro cómo —hacia el final del poema— la fuerza poética se ha desplazado sobre la construcción de una imagen que conecta el pájaro y las fuerzas del universo, su “brisa inmensa y fresca”. De esta forma, el amigo es como el pájaro que atraviesa la tormenta; la tormenta humana: el desprecio cotidiano. De ahí lo trágico de su vuelo y la razón de su belleza. En este caso, el pájaro —como la metáfora de lo que permanece vivo a pesar de la adversidad— es otra de las formas de nombrar al amigo. El símbolo del pájaro —tanto como su vuelo mismo— puede tener varias y contradictorias direcciones. Por esa misma razón, el pájaro también puede ser la

metáfora de lo que huye, en este caso el tiempo, como se evidencia el siguiente poema:

“El rey moro”

No volverá a ver la Alhambra en su esplendor
de jardines y palacios donde canta el agua

[...]

Nadie —lo sabe íntimamente— lo devolverá
al califato de Córdoba su ciudad amada

[...]

Tantos siglos construyendo pueblos y ciudades
irrigando llanuras cultivando frutales
enseñando la Alquimia y el Álgebra
la Poética la Astronomía y la Música
Y todo se ha perdido en unos cuantos años
En unas pocas batallas todo se esfumó
como un espejismo en medio del Sahara

(Gómez Jattin, 2006, p. 153)

El yo poético relaciona los años pasados —de esplendor— con un grupo de asustados pájaros. El canto del poeta es el trino que se alza para conmemorar lo que huye: el califato de Córdoba, los amigos que perecieron en la batalla, los vastos conocimientos de alquimia, música, álgebra y demás. Es decir, el yo poético conmemora todo lo que huye de la oscuridad de la católica España. El trino del poeta es un lamento por lo que sucede cuando el poder y la representación pasan de moros a cristianos: el proceso que el yo poético critica cuando se mira el mundo desde la ideología, desde el “mito de Jesucristo sin cultura sin falo” (Gómez Jattin, 2006, p. 136). Así pues, el poeta se identifica con lo que vuela libre en la naturaleza. El poema no canta el vuelo mercantil, sino que canta el vuelo desinteresado, aquel que es un fin en sí mismo, el del pájaro —el vuelo que canta— o la mariposa —el vuelo del esplendor—. En ese sentido, la evocación de Whitman es pertinente, pues ambos cantan a la naturaleza porque está viva, porque se mueve y emprende el vuelo. Sin embargo, en el caso de Gómez Jattin ya no se trata de un canto a sí mismo, como en Whitman, sino de un intento de salida del yo:

“Oh Walt Whitman”

Ustedes que no conocen
esta jaula
¿han cantado alguna vez
a la libertad?

[...]

yo que no soy un delincuente
estoy preso
y canto a lo libre
a lo que vuela
a lo que canta
sin ningún provecho personal

(Gómez Jattin, 2006, p. 166)

El “ustedes” del poema se refiere no solo al contexto personal de los médicos que intentaban tratar la locura del poeta —en la jaula del psiquiátrico—, sino al conjunto de los hombres y mujeres que piensan que solo encerrando al poeta-loco están a salvo de su canto de denuncia (de la reclusión) y de su canto de celebración (de la libertad de la poesía). Los médicos pretenden salvarse del canto que denuncia, pero fracasan porque el canto es ese mismo poema que siempre habita en el interior del ser humano, y que se hace texto en la voz del yo poético. El poema mismo es lo que vuela y lo que canta —sin buscar provecho personal— y por ello el texto es una celebración de la poesía: se entiende por qué el poema es un homenaje a Whitman.

Desde el otro lado del espectro, la serpiente también desempeña un papel central en la configuración de un sentido que se modifica durante la evolución de su obra poética. En un primer momento, este animal y su veneno son benéficos, pues ayudan al niño a preservar su animal más querido, el gallo de pelea. Así acontece en el siguiente poema:

“Veneno de serpiente de cascabel”

Gallo de ónix y oros y marfiles rutilantes
quédate en el ramaje con tus putas mujeres
Hazte el perdido El robado Hazte el loco
Anoche le oí a mi padre llegó tu hora

Mañana afílame la tijera para motilar al talisayo
Me ofrecieron una pelea para él en Valledupar
Levántate temprano
y atrápalo a la hora del alimento Dijo mi padre

[...]

Pero a mi viejo ya le dieron el dinero
y me compró un juego de dominó para engañarme

[...]

Es imposible evitar otra vez que te manden a la guerra
Porque si mañana te espanto padre de todas maneras
hará prenderte por José Manuel el indio Así que
preparate a jugarle sucio a tu contendor Pues
le robé al indio un veneno de serpiente cascabel
para untarlo en las espuelas de carey

[...]

Voy a apostar toda mi alcancía a nuestra victoria
Con lo ganado construiré un disfraz de carnaval
y lo adornaré con tus mejores plumas

(Gómez Jattin, 2006, p. 74)

El yo poético presenta no solo la preparación previa a un combate, sino que ubica al lector en la angustia de su combate interior. Insta al gallo a que escape de un combate que el padre del niño ha conseguido para el día siguiente, como si fuera una especie de trágico destino, como una “guerra”. Ante tal *fatum*, lo único que le resta al niño (para salvar el animal) es preparar al gallo para jugar sucio con un veneno que pone en sus espuelas en el momento de la pelea. El ambiente mismo del poema, como de cuento infantil, permite comparar el veneno de la serpiente —visto positivamente— con una de las funciones identificadas en los cuentos de hadas: “regalo” (Propp, 1974). Lo anterior refuerza la idea de que el yo poético es una suerte de *héroe* —en este caso el niño— que recibe ayuda para que, por mediación del gallo, consiga su objetivo. Esta función positiva de la serpiente se opone a lo que sucede —en un poema sin título de *El libro de la locura*— en el que ese mismo elemento natural —el veneno— es presuntamente usado para dañar al poeta, con lo cual se convierte ahora, si mantenemos provisionalmente el punto de vista de Propp, en “obstáculo”:

El olor brota de su cuerpo Huele a infierno
En el cerebro la voz de los brujos blancos:
“Hueles a serpiente cascabel Te han echado
su veneno en el café”

[...]

Pasa por un momento el olor pestífero
“Preparémonos para morir valientemente”
piensa él mas la muerte no llega

(Gómez Jattin, 2006, p. 185)

El poema evidencia la entrada de otras voces en la palabra del yo poético: la esquizofrenia y la superstición de la magia negra. Se trata de la voz de los brujos blancos (los médicos) que diagnostican un envenenamiento por obra de brujería y proponen una *contra* para el maleficio. Pero el maleficio es tal —tan cargado estaba ese café con el veneno del mal— que solo resta la muerte. Pero esta —el último consuelo— tampoco llega, y el olor del veneno permanece. Los dos poemas anteriores muestran que se ha efectuado una transformación radical, desde la primera valoración de la serpiente hasta la que se presenta ahora. El veneno, que en la infancia fue una ayuda para afrontar el mundo de los mayores, ahora, en la adultez, se ha vuelto en su contra. El veneno que una vez pudo ayudar al niño es ahora la encarnación de la trampa que constantemente los mayores se tienden entre sí. La serpiente es un símbolo en tensión, en contradicción.

Un sentido del símbolo de la Tierra

La experiencia de la naturaleza ha revelado al yo poético que los procesos naturales que suceden en el ámbito del elemento Tierra —en especial los del nacimiento, la descomposición, la desintegración y la nueva integración en otros seres— tienen un correlato en los hechos espirituales de los hombres: animales, árboles, frutos, entre otros, y son elementos cifrados, símbolos que dan lugar al nacimiento del poema. Este fenómeno se evidencia de forma más clara en los versos de un poema en el cual el poeta recupera su infancia y recuerda las duras críticas que le hace la gente de su propio entorno. El poema siguiente cuenta que “Ante el mar encendí mis primeros poemas” (Gómez Jattin, 2006, p. 53). Esto revela dos cosas: en primer lugar,

que la naturaleza es el espacio que genera la palabra poética y que tal comprensión del entorno está en disputa con la forma en que los otros comprenden ese mismo espacio, asociado con un particular transcurrir del tiempo. Para el poeta, no solo lo espiritual de la vida humana amenaza constantemente con la ruina o la descomposición: todos los ámbitos de lo natural recuerdan los distintos pasos de este proceso.

“Pueblerinos”

Frente al mar olvidaba aquellos hombres rudos
mensajeros de un mal que hoy me parece triste
Autoridades fieras del poder de los otros
Agresores gratuitos del niño que yo era

Ante el mar encendí mis primeros poemas
defendiendo mi causa de sus asolaciones
Altanera multitud que quería imponerme
una verdad no hecha a mi ser ni medida

[...]

Y sus hijos son sombras de sus sombras marchitas
debilidades ciegas que esa edad germinó
Y yo mismo me apeno ante ese tiempo amargo

Junto al mar me consuelo y recuerdo sus ojos
Padres e hijos son calcomanías oscuras
de ese mal que no cura pero tampoco mata
de ser hombres de río con el alma negada

(Gómez Jattin, 2006, p. 53)

Este poema muestra la forma en que el yo poético busca el mar —lejos de Cereté, en Cartagena de Indias—, como refugio ante la maquinaria policial y represiva del poder de aquellos que se perdieron por el mar de la vida: los agresores de su infancia. Quizá como inicio del gesto de rebelión —que se estudia de forma detallada en la sección Tántalo o de la poesía, p. 191— escribe junto a ese mar sus primeros poemas, que son un alegato contra el deseo de aquella autoridad de imponerle “una verdad no hecha a mi ser ni medida”. Funesto es el resultado de haber seguido un camino de espaldas a la infancia y al contacto con la Tierra —como lo han demostrado otros poemas—, pues esos seres hoy son solo “sombras”, es decir, no tienen profundidad ni consistencia. Tales seres humanos son apenas unas “calcomanías

oscuras”, y nunca hubieran llegado a tal estado si hubieran entendido de otra forma su relación con el río (con *Aqua*) y —a través de aquellos— con el sistema total del que hacemos parte todos los seres humanos. El río y el mar han revelado que uno de los problemas centrales de esta palabra poética no es el de ser o no poeta, por obra de una especie de hiperestesia trasladada a la página en blanco. En lugar de ello, la naturaleza que habita en el poema es la oportunidad para reflexionar acerca de cómo la mayoría de las personas han roto tal vínculo —cuando nos perdimos por otro mar, el de la vida— y, con ello, se han tornado menos vivas, más pertenecientes al mundo de las sombras. Por eso, como se comentó en un poema previo, hoy son una “muchedumbre de fantasmas ebrios” (Gómez Jattin, 2006, p. 32). Ahora bien, el poema “Pueblerinos” ha mostrado que, para ser poeta original, el ser humano debe permanecer en contacto con la tierra, aquello que no hace el “poeta urbano” (Gómez Jattin, 2006, p. 54), una afirmación radical con la que no estaría en ningún punto de acuerdo el poeta Mario Rivero (1966) o su libro *Poemas urbanos*. Para Gómez Jattin, el poeta de ciudad ha perdido su vínculo con Gaia y, por tanto, con la palabra pertinente. De tal ruptura se genera un proceso según el cual el poeta urbano “Para compensar tantas ausencias / suelta un pájaro en cada poema”:

“Poeta urbano”

Aquel poeta de Bogotá
que no conoció en la infancia
el olor de la tierra húmeda
ni el contacto revelador de los animales
ni ha visto al río llevándose la vida...

[...]

Aquel poeta
que calla cuando le escribo
que la tragedia más actual del hombre
es su guerra a la naturaleza
se escribe unos largos poemas
a una amada de papier maché

[...]

Poeta
A la naturaleza hay que ir

A contemplarla
A defenderla

(Gómez Jattin, 2006, p. 54)

Quizá sea este el poema que, de forma más explícita, señala el proceso que se ha descrito. El poeta del Sinú critica al poeta de la ciudad porque la infancia que le tocó vivir a este último no sucedió en el “contacto revelador de los animales”, sino en los pupitres de un colegio. El tiempo infantil del poeta urbano —el tiempo creador de mitos según Pavese— no estuvo poblado por el olor de la tierra, sino por el sonido de los paraguas. Se trató de un tiempo que no fue habitado por “el río de barro de mi valle / que en invierno arrastraba animales muertos” (Gómez Jattin, 2006, p. 93), sino por un río canalizado por ingenuas empresas de desarrollo urbano. Este proceso urbanístico ha generado un impacto importante en el poema, pues este poeta (descompensado) experimenta que la naturaleza se halla solo en las palabras que la nombran (pájaro, nube, mar, etcétera) y no en la marca que esas mismas presencias generan en diversos momentos de su vida, en especial los de su infancia. El poeta urbano, a medias, piensa que la naturaleza está allí para ser domesticada por medio de la imagen, del discurso, por lo que la palabra “mar” es apenas una escenografía, un montaje que representa lo que no existe realmente, un ornamento: uno de los aspectos más cuestionables de una parte de la tradición poética colombiana. Con ese montaje, el lector no puede efectuar un pacto de credulidad, pues ese andamiaje palabra-representación “ni trae ni inaugura recuerdos”. Pero más allá de la poesía, el llamado ambiental del poema es contundente: “la tragedia más actual del hombre / es su guerra a la naturaleza”. Todo ello revela una conclusión que deja mucho que pensar: lo que menos importa en el oficio de poeta es el contacto con la letra, pues se requiere de un vínculo fuerte con el núcleo de una naturaleza realmente experimentada: se es poeta por la experiencia de la vida y de los elementos de la tierra, y cuando se acabe el planeta de nada habrá valido la poesía, ni siquiera la civilización ni el ser humano, objetivamente hablando. Por último, y desde la perspectiva subjetiva, el poema además es una prueba de que Gómez Jattin también pudo haber suscrito esta poética:

[...] Pero ¡los versos significan tan poco cuando se han escrito joven! Se debería esperar y saquear toda una vida, a ser posible una larga vida, y después, por fin, más tarde, quizá se sabrían escribir las diez líneas que serían buenas. Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son *experiencias*. [...] Y tampoco basta tener recuerdos [...] pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, *sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos*, hasta entonces no puede suceder que, en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso. (Rilke, 1997, pp. 20-21; énfasis añadidos)

En el marco de las reflexiones anteriores, se justifica que —para el yo poético— una de las formas más extremas de la escritura de la *experiencia* es la unión sexual con la *carne* de la naturaleza, los animales. El poema y el texto artístico en general —en el que caben, desde esta perspectiva, por ejemplo, ciertas formas de *escritura* de la filosofía, de la historia, de la crítica literaria y de todas las demás ciencias “del Espíritu”— siguen siendo espacios privilegiados del acontecer del lenguaje. En ese sentido, los textos, aquellos que responden a las características mencionadas antes, no pueden leerse solamente desde la “moralidad” de su “contenido” porque no son leyes, decretos, declaraciones, panfletos, etc., sino espacios de absoluta libertad en los que se despliegan significados simbólicos que superan el rango de las definiciones y de los significados unívocos. Desde esta perspectiva, se comprende mejor el sentido de la (tan polémica) zoofilia en la obra poética de Gómez Jattin:

TE QUIERO BURRITA

Porque no hablas
ni te quejas
ni pides plata
ni lloras

[...]

Te quiero
ahí sola
como yo
sin pretender estar conmigo

[...]

y sin pedirme un beso

(Gómez Jattin, 2006, p. 19)

El yo poético tiene especial cariño a una burrita, no solo por una búsqueda deliberada de lo grotesco (Ferrer, 2006, p. 212), sino precisamente porque el animal no habla. Más allá de la cultura popular del Caribe colombiano y de las anécdotas picantes sobre la iniciación zoofílica de algunos adolescentes, estamos muy lejos del animal esópico¹ —que alegóricamente dialoga y moraliza sobre las conductas de los seres humanos—, ya que este corresponde mejor a un animal que se lee desde la experiencia urbana. Los animales —porque hacen parte de “lo abierto” según Rilke— permanecen en un estado tan natural como las germinaciones, las nevadas o las mareas y, por ello, también son “siempre previsibles, ejemplares como la primera vez, reductibles a mito” (Pavese, 1984, p. 94). De aquí la insistencia en la poética de Gómez Jattin sobre la fascinación de las fábulas primitivas en las que “fenómenos naturales y hechos humanos siempre suceden, o parecen suceder, por primera vez, como mitos encarnados que son” (Pavese, 1984, p. 94). Por lo anterior, en su discurso poético, la burra es uno de los animales que mejor muestra el contacto con la Tierra y la distancia que existe con la civilización. El yo poético quiere a la burrita porque no habla, porque no es cultura; porque es el ser que la naturaleza (en pleno) convierte en la compañía idónea de sus deseos, de sus obscenos deseos.

“Casi obsceno”

Si quisieras oír lo que me digo en la almohada
el rubor de tu rostro sería la recompensa
Son palabras tan íntimas como mi propia carne
que padece el dolor de tu implacable recuerdo

[...]

No soy malvado Trato de enamorarte
Intento ser sincero con lo enfermo que estoy

[1] A pesar de la dificultad de saber quién fue exactamente Esopo y cuándo vivió, lo cierto es que sus fábulas responden a una experiencia compleja de ciudad en la que se empezó a separar el ámbito urbano del rural. De esta forma los animales son vistos allí en función de sus atributos humanos, esto es, urbanos (García Gual, 2006).

y entrar en el maleficio de tu cuerpo
como un río que teme al mar pero siempre muere en él

(Gómez Jattin, 2006, p. 108)

La imagen final del poema, luego de la confesión amorosa, retoma una larga tradición poética que identifica la muerte del río en el contacto con el mar, como sucede en la poesía de Jorge Manrique (c. 1440-1479), por ejemplo. La diferencia de experiencias está en que Manrique busca un sentido moralizante —que el hombre tome conciencia del final de su vida—, algo que no sucede en este poema. Así pues, y si en otros poemas el mar se había presentado como un refugio frente a la agresión —como una metáfora de las ocupaciones en las cuales hombres adultos y utilitarios se pierden—, en este poema el mar es la metáfora del amante que toma la presencia del que ama, el río, el yo poético, y lo consume. El río, por su parte, que había sido visto desde fuera como escenario en el que acontecían las experiencias del yo poético, es ahora la metáfora del poeta mismo. Desde el punto de vista de la relación del yo poético con la naturaleza, es interesante la carga erótica que se imprime en el proceso natural de *llegada* de los ríos al mar. Para el yo poético, la naturaleza no es una exterioridad, sino una forma privilegiada de comprender los sucesos de la propia interioridad. Tal correspondencia entre lo natural y lo espiritual —en la relación del poeta con la naturaleza— muestra que, con el transcurrir del tiempo, los que fueron las metáforas aéreas del vuelo y la luz (el pájaro y la mariposa) se transforman ahora en metáforas de oscuridad y amenaza. El murciélago aparece entonces como una encarnación del diablo:

El diablo es un murciélago que oculta
las estrellas Vuela sobre él y se ríe de él
con sus fauces enormes y sanguinolentas

[...]

Está en un parque y desde allí
puede ver el vientre del infierno
En las celdas de hierro encendido
miles de cristos crucificados al fuego vivo
“Allí estarás un día ¡Oh hija mía!”

Otra vez la afrenta y otra vez la impotencia

(Gómez Jattin, 2006, p. 189)

La naturaleza, que en el comienzo de esta obra poética fue tan luminosa y llena de fuerza, con el tiempo se ha convertido en el último refugio para el artista mendigo, para *un artista del hambre*, como diría Kafka:

Se ha cumplido la amenaza:
Duerme a la intemperie Duerme en la calle
La noche es su sábana La luna su lámpara
Lo velan las estrellas
Cuando cae el día busca un lugar dónde dormir
Nunca dos veces en el mismo sitio
pues lo alejan los vecinos

[...]

Hay noches cuando lo ahuyentan y le toca
vagar entre la oscuridad tal un cometa insomne

(Gómez Jattin, 2006, p. 197)

Muchas de las metáforas iniciales, sustentadas en una esperanza de la naturaleza, se vuelven ahora terribles, y el lector sufre “la metáfora como *metanoia*” (Lezama Lima, 1971, p. 25; énfasis añadido). “Metanoia” porque la imagen lo lleva de un estado de conocimiento a otro, completamente nuevo y desconocido, hasta la llegada de otras nuevas palabras y vuelta a empezar:

No me quedan palabras
para nombrar el verano

[...]

¡Ah la veloz juventud
que se fue de mi vida
como un animal lleno de pánico!

Ahora el trabajo
de esperar los días como una amenaza

[...]

Ya aparecieron las primeras canas
A mi rostro se asoma un asombro
de volverme maduro para el invierno
y me asusto con la misma sorpresa
de cuando alguien por detrás nos toca el hombro

(Gómez Jattin, 2006, p. 214)

En este contexto de preparación para el invierno de la vida —anti-quísima metáfora que no por ello deja de asombrar— el poeta ve que su juventud huyó de él “como un animal lleno de pánico”. Esta metáfora —de carga positiva en cuanto a la relación del yo poético con la naturaleza— es un ejemplo claro de cómo no es posible formular generalidades en torno a esta obra poética y decir que todas las imágenes han experimentado el mismo giro. Esta obra —como la vida misma— es contradictoria. En el presente, el tiempo de la vejez desamparada —el del cumplimiento de la “amenaza” de llegar a convertirse en un “ciudadano en condición de calle”—, la miseria es el pan diario y la muerte es una amenaza que puede llegar como alguien que “por detrás nos toca el hombro”, tal como en aquellos versos de “Los heraldos negros” de César Vallejo: “Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada” (Vallejo, 1980, p. 5). La experiencia del yo poético —como la del animal lleno de pánico— se ha convertido en la espera del llamado a cuentas de la agonía, como si esta llamara a alguien que ya conoce de tiempo atrás. Lo anterior permite ver que hay una plena identificación entre vida natural y espiritual, como lo muestran las múltiples opciones con las que se ha configurado el símbolo de *Terra*. Así, las partes constitutivas de este símbolo —el corazón de mango, la sombra del árbol, la piel de la tierra, el hombre como dios, la imaginaria de la naturaleza, los animales en general y el pájaro y la serpiente en particular— apuntan a que ser humano y naturaleza comparten una misma condición.

Otra de las formas de señalar dicha condición se da cuando la madre —forma preponderante de aparición del símbolo de la tierra— se presenta como fundamento de tal identidad. También el poeta —confluencia de tiempo y palabra, de ahí que sea el poema final del libro *Hijos del tiempo*— aparece ante el yo poético como espacio abierto para contemplar esa posibilidad:

“Lola Jattin”

Para Alejandro Obregón

Más allá de la noche que titila en la infancia
Más allá incluso de mi primer recuerdo

Está Lola —mi madre— frente a un escaparate
empolvándose el rostro y arreglándose el pelo

[...]

No sabe que en su vientre me oculto para cuando
necesite su fuerte vida la fuerza de la mía
Más allá de estas lágrimas que corren en mi cara
de su dolor inmenso como una puñalada
está Lola —la muerta— aún vibrante y viva

[...]

Más allá de este instante que pasó y que no vuelve
estoy oculto yo en el fluir de un tiempo
que me lleva muy lejos y que ahora presiento
Más allá de este verso que me mata en secreto
está la vejez —la muerte— el tiempo inacabable
cuando los dos recuerdos: el de mi madre y el mío
sean sólo un recuerdo solo: este verso

(Gómez Jattin, 2006, p. 159)

Es muy significativo que sea precisamente este poema el que cierra *Hijos del tiempo*. En primer lugar, el tiempo (Cronos) confluye hacia el retorno de la experiencia de la madre (Gaia), entendida como potencia en la que se puede ver el germinar de la tierra y del poeta: “en su vientre me oculto”. En segundo lugar, el tiempo de los mortales —el de los personajes del libro— se encamina hacia la muerte, es decir, a aquello que el poema define como “el tiempo inacabable”: la anulación del tiempo por medio del final de la percepción sensible. En tercer lugar, toda la historia de las diversas encarnaciones del tiempo confluye hacia la experiencia personal del tiempo —siempre más allá de las cronologías y los libros de Historia— y es inevitablemente arrastrada por este. A su vez, el poema propone ir hacia un “más allá” del “primer recuerdo”, es decir ir fuera de la infancia, e identifica así los límites de la experiencia temporal en el mundo. En ese sentido, el poema es la forma en la que el yo poético descubre “el fluir de un tiempo” que arrastra “más allá de este verso que me mata en secreto”. Lo anterior conduce, necesariamente, a una declaración que ha sido omitida por la crítica literaria en relación con esta obra poética: solo la muerte del yo real, a manos del yo poético, permite el surgimiento de

un discurso poético original —relativo a los orígenes— en el sentido de Chesterton, al menos. En este punto, parece que la imagen de la naturaleza, como madre Tierra, determina el fuego de los poemas que se han comentado. Se cumple aquí aquello que ha señalado Pavese, para quien hay una:

[...] imagen o inspiración central, formalmente inconfundible, a la que tiende inconscientemente a volver la fantasía de cada creador, inflamándolo aún más con su omnipresencia misteriosa. Esta imagen es mítica, en cuanto el creador vuelve allí siempre como a algo único, que simboliza toda su experiencia. Ella es el fuego central, no sólo de su poesía sino de toda su vida. Cuanto más capaz y robusta sea, tanto más amplia y vital será la poesía que derrame. (Pavese, 1964, p. 62)

Las imágenes de la naturaleza, entendida como una Gran Madre de la cual provenimos y en donde habitamos *los mortales*, han mostrado al yo poético un venero de creación poética que se emplea para dar fuerza a su discurso poético. Así, la experiencia de la madre —tanto de Lola (la real) como de *Terra* (la simbólica)— no solo da lugar a imágenes sugestivas, sino que se convierte en una inspiración central: ella es quien permite que brote una palabra poética y vital. Tales imágenes de la Tierra intemporal (Gaia) confrontadas con la presencia del tiempo (Cronos) —el lugar desde el cual los mortales percibimos todo— son lo que genera la chispa del poema y, con ello, el fuego de la imaginaria que incendia la mente del lector. En este punto conviene señalar también que tal interpretación puede leerse desde el propio desarrollo del mito: una de las descendientes de Gaia, Ceres, sufre el rapto de su hija Perséfone y toma represalias dejando infértil a la tierra durante una parte del año. De forma similar, aquello que el mundo sombrío del Capital arrebató al ser humano —siguiendo la idea de Heidegger acerca de la sociedad tecnocrática— es su familiaridad con la tierra. El reino del dinero ofrece solo el invierno de la enajenación puesto que devuelve al ser humano lo familiar bajo el aspecto no familiar y con ello da origen a lo siniestro, *unheimlich* (Freud, 1972). En franca oposición, el reino de la poesía, como un reencuentro con ese vínculo esencial, quizá devuelva al ser humano —trayéndola del reino de las sombras— aquella familiaridad perdida con la Tierra.

Pan o del deseo (πῦρ / *Ignis*)

Como un dios de la mitología

El poema es acto erótico.

JORGE GAITÁN DURÁN. *Diario*.

El dios Pan —para algunos, una de las ocho divinidades principales— se asocia habitualmente con el principio de la fecundidad en la naturaleza y, de ahí, se relaciona con una sexualidad sin límites. Su descripción física es importante, pues luego fue vinculado con la figura del Diablo por el pensamiento medieval y se omitió la posibilidad de que este dios es en realidad la representación de lo inconveniente de dar la espalda a las fuerzas primigenias de la carne (Noël, 1991, *s. v.* Pan); se verifica aquí, una vez más, aquella conceptualización del mito hecha por Frye (1957) acerca de la relación entre las acciones y el deseo. El nombre del dios Pan —πᾶν en griego antiguo— significa “todo” y puede ser una alusión a la fuerza erótica como fuerza pansexual. Algunos le hacen hijo del Cielo y de la Tierra. También se le ha imaginado con cabellos y barbas desgreñadas, cuernos y cuerpo de macho cabrío —desde la cintura hacia abajo— con lo cual es muy parecido al fauno o al sátiro. Su deformidad se cree que es obra de Afrodita, quien lo castigó por algún dictamen dado en contra de la diosa. Entre sus acciones memorables, se destaca que Pan le reveló a Júpiter-Zeus el lugar en el que se hallaba Ceres, después del rapto de Proserpina. Me interesa subrayar que también se le considera un símbolo de las fuerzas primordiales de la naturaleza y, desde este punto de vista, sus cuernos aluden a los rayos del sol, así como la vivacidad en su rostro al brillo del cielo, su piel de cabra manchada a las estrellas del cosmos, y sus piernas y patas llenas de vello —imposible no recordar aquí las muchas fotografías de Raúl en las que lo vemos con el rostro barbudo— aluden a la tierra y sus plantas (Noël, 1991, *s. v.* Pan).

La perspectiva mitológica permite profundizar —en la interpretación simbólica de la obra poética de Raúl Gómez Jattin— en relación con el (siempre polémico y malinterpretado) poema de la burrita, ya comentado antes (*véase* la sección Un sentido del símbolo de la Tierra, p. 164). Dicho poema también puede leerse como una nueva

variante “pánica” del deseo —en lugar de la simple perversión de la zoofilia o del escándalo “moral”— porque el texto revela que una parte importante del valor del animal se encuentra en el placer amoral que ofrece su crica, dada la disposición natural (pero sobre todo cultural) para la satisfacción de un Pan —encarnado en un hombre de la región Caribe—, un Pan caribe. El yo poético se deja habitar por un Pan caribe —originario del valle aluvial del río Sinú— y sufre con la experiencia de ver que muchos de sus antiguos compañeros de placeres de infancia se han vuelto no solo ciegos, sino represores del deseo sexual, así como también sucedió con Isabel, su compañera de juegos infantiles. El ser humano, como represor y juez —en el presente—, tiene que hacerse el de la vista corta para conseguir omitir algunas zonas que considera vergonzosas de su pasado, en función del rol que debe desempeñar en el *statu quo*.

La religión también es otro delicado aspecto que es llamado a rendir cuentas en la obra poética de Gómez Jattin. Hay momentos en los que el giro poético —respecto al tema del deseo— apunta a que la causa de que esta pasión ya no gobierne, y fortalezca la vida del ser humano, está en el nuevo pacto con un Cristo asexual. Así pues, se comprende por qué se elogia la fuerza vital de Salomón cuando se cuenta la legendaria visita de la reina de Saba:

“Belkis”

[...]

Sabrás lo que es un hebreo sano inteligente y bueno
de éstos que la Biblia elogia antes que aparezca
el mito de Jesucristo sin cultura sin falo
y sin ninguna bondad memorable conocida

(Gómez Jattin, 2006, p. 136)

El yo poético se remonta a la época de la legendaria visita de la reina de Saba al rey de los hebreos, Salomón. Lo anterior es ocasión de presentar una crítica al cristianismo, ya que se considera que la castración es la principal característica de Jesucristo. De ese modo, el poeta critica el habitar asexual que el cristianismo ha engendrado en la cultura occidental y, de modo aún más paradójico, en la fecundidad del trópico:

En otros poemas de amor
algunos te antecedieron
son constantes: el chisporroteo de unos ojos
detrás de los cuales nadie nunca me esperó...

[...]

Lo demás es un sátiro con cuerpos ocasionales
que por una camisa se quitan la propia
y me entregan su piel como flor
hermosa y habitual aquí en el trópico

(Gómez Jattin, 2006, p. 224)

El yo poético identifica —en sí mismo y en sus acompañantes de ocasión— la presencia de un “sátiro” que pasa de un cuerpo a otro, y que se entrega “por una camisa”: el deseo es una potencia únicamente carnal. No obstante, el deseo también puede llegar a ser sublimado en esta obra poética que reconoce, con sufrimiento, que alcanzarlo equivale a perderlo para el arte:

Mi adorado dios de sonrisa sabida
nunca lloro por ti ni mi deseo te extraña
No eres para mí eres para el poema
bello como una rosa en la tarde sofocada

En mi cama no te extraño joven dios
allí te marchitarás

[...]

Tu espina es para tu novia no para tu poeta

(Gómez Jattin, 2006, p. 226)

El yo poético —que se identifica como el “poeta”— señala la aparición de una suerte de dios de la mitología (la adoración del poeta) y reflexiona acerca de lo que significa el deseo en su relación con los demás. El poema anterior muestra una especie de apoteosis olímpica por la fuerza del deseo: aquel a quien se desea llega a hacer parte del mundo de los inmortales, gracias a la fuerza de *elevación* de la pasión amorosa.

El cuerpo del poema, el poema del cuerpo

Una de las analogías más poderosas que emerge cuando se estudia el problema del deseo es aquella que la obra poética de Gómez Jattin nos plantea en torno a la correspondencia que se construye entre cuerpo y texto. En el campo específico de la poesía, se nos invita a que reconozcamos que el poema puede ser entendido como un cuerpo:

“El disparo final en la vía láctea”

En el cielo profundo de mis masturbaciones
ocupa ese ámbito de deseo irrefrenable y voraz
Inagotable y tierno que te devora el sexo

[...]

Habitamos el ocho Doble infinito
de los dos universos El 8 de los círculos
El que parece dos astros hermanos y gemelos
El que parece dos ojos Dos culos cercanos
El que parece dos testículos besándose

Cuando llegas a mi cielo estoy desnudo
y te gustan las columnas de mis piernas
para reposar en ellas Y te asombra
mi centro con su ímpetu y su flor erecta
y mi caverna de Platón carnal y gnóstica
por donde te escapabas hacia la otra vida

[...]

Mientras nuestros ríos de semen crecen
y nuestra carne tiembla y engatilla su placer
hacia el disparo final en la Vía Láctea

En las sábanas de nuestro cielo hay nubes
perfumadas de axilas y delicados residuos
del amor En la almohada el hueco
que tu cabeza ha dejado oloroso a jazmines
Y en mi alma y mi cuerpo el inmenso dolor
de saber que desprecias mi amor

Oh tú por quien mi vida renació
dentro de la lumbre de la muerte

(Gómez Jattin, 2006, pp. 103-104)

El yo poético recuerda el deseo pasado en el marco del “cielo profundo” del onanismo que, a pesar de las apariencias, le entrega un cuerpo más sensible que el ofrecido por la realidad. El deseo ya pasado —y consumido— es el punto de partida del cual nace otro verdadero: el de la soledad onanista del presente y la escritura del poema. Así pues, recuperar el pasado (por medio de la escritura) permite que lo verdaderamente vivo de la vida, lo que puede recuperar el lenguaje, renazca en la “lumbre de la muerte” y supere un cuerpo ya agotado. El poema se convierte para el poeta —para su yo real que relee aquello que escribió— en la forma en la cual se recupera la antigua presencia del cuerpo ya desaparecido. Desde un punto de vista social, este énfasis del yo poético en el problema del cuerpo puede ser visto desde varias perspectivas: como un engaño, una trampa para el deseo, como se aprecia en el poema “Teseo” (Gómez Jattin, 2006, p. 137); como “una forma de afirmación vital frente a la violencia y la muerte” (Cobo Borda, 2003, p. 479) o como una aproximación que encuentra en el otro un “maleficio” (Gómez Jattin, 2006, p. 108), una trampa hecha de cuero curtido, de superficie y células:

“Piel”

No se deje engañar por su apariencia fresca
y sobre todo por su olorcillo a tocador decente

[...]

Es carne de hospital y de presidio
lo que esa putica camufla en su esplendor

(Gómez Jattin, 2006, p. 20)

El cuerpo de la prostituta —tras su apariencia maquillada de deseo en bancarrota— es solo una ficción que esconde una “carne de hospital y de presidio”. Es un cuerpo que constantemente amenaza ruina; es un cuerpo que no es de fuego, sino de ceniza, como el cuerpo del prostituto que comentamos antes (*véase* la sección La imaginación de la Tierra..., p. 147). El lenguaje que configura el poema da la noticia de la existencia de la mujer: la describe físicamente y muestra su trampa. Los versos son un recorrido por ese cuerpo: el texto reconstruye el cuerpo que probablemente ya se ha consumido en la enfermedad o la reclusión.

Entre Fuego y Agua

Un recorrido diacrónico por la obra poética de Gómez Jattin permite elaborar varias conjeturas. La primera de estas apunta a que solo de un desdichado amar, reducido a deseo, puede surgir la poesía:

“Equilibrio”

A vuestras espaldas Vino fuerte
Amores desdichados de mi vida Los más

[...]

Seres queridos
De cuerpos intocados
De pieles adoradas

[...]

Seres inhospitalarios Así me gustaban
Ellos me enseñaron que cuando se ama así se pierde
y que cuanto se pierde en el amar
se gana en alma

(Gómez Jattin, 2006, p. 123)

Resulta claro que los amores desdichados son un vino fuerte, cuya resaca hizo que el poeta se construyera “poderoso y soñador”. Esos seres reales —que fueron objeto del deseo— apenas se quedaron con las “hilachas inasibles de mi poesía”, algo que puede ser entendido como la realización de amores carnales e “inhospitalarios”. Así pues, la efectiva consumación del deseo enseña que lo que se ama, carnalmente, se pierde y, solo así, se recupera en el alma. Todo lo que se pierde para la vida se gana para el poema: como lo vimos también en el poema que surge de un recuerdo infantil (*véase* la sección Bajo la sombra de los árboles, p. 142). De esta forma, y si leemos ahora el poema desde la perspectiva de los cuatro elementos, la rebelión —entendida como Agua en movimiento por un Fuego conquistado y perdido, la satisfacción del deseo— surge de la potencia de la Tierra y engendra el Aire del ser humano, es decir, el poema mismo.

Un sentido del símbolo del Fuego

Como se ha señalado en diversos lugares de este ensayo, los cuatro elementos primordiales —asociados con cuatro símbolos de la palabra poética— tienen secretas conexiones entre sí. El verso “El sol se hunde en el agua y el agua es puro fuego” (Gómez Jattin, 2006, p. 107) —del poema “Ombligo de luna”— es un claro ejemplo de este proceso, al menos en el terreno de la creación de imágenes: cuando llega el atardecer, el fuego del sol *penetra* en el agua y la convierte en fuego. Este tipo de imágenes ratifican que hay constantes fusiones entre los símbolos primordiales que habitan en la poesía de Gómez Jattin. Ocurre con frecuencia que el Fuego del deseo aparece fusionado con la pasión por la Tierra y, por ello, esta pasión terráquea (el deseo sexual) —que ante los mayores se enmascara con los juegos infantiles— aparece ahora de una manera explícita y es el origen de la fuerza del poema:

“La gran metafísica es el amor”

Nos íbamos a culear burras después del almuerzo
Con esas arrecheras eternas de los nueve años
Ante los mayores nos disfrazábamos de cazadores
de pájaros La trampa con su canario De colectores
de helechos y frutas Pero íbamos a gozar el orgasmo
más virgen El orgasmo milagroso de cuatro niños
y una burra Es hermosísimo ver a un amigo culear
Verlo tan viril meterle su órgano niño
en la hendidura estrecha del noble animal Pero
profunda como una tinaja Y el resto del
grupo se prepara gozoso Gozando el placer de otro

La gran religión es la metafísica del sexo

[...]

Eso no me preparó para someter a la mujer
sino para andar con un amigo

(Gómez Jattin, 2006, p. 90)

El título del poema es bastante significativo, pues propone que la más grande metafísica —y quizá la única— es el erotismo. El amor debe ser entendido aquí como una apoteosis del deseo sexual que

acomete luego de saciado el deseo del alimento.² La propuesta del poema llega hasta los tiempos remotos, cuando la especie se dedicaba a la caza y a la recolección, actividades que saciaban sus necesidades físicas elementales, y después de las cuales solo quedaba la cópula. El poema, al remontarse a un orgasmo “virginal”, quiere reconstruir el tiempo fuera del tiempo —el tiempo mítico— en el encuentro sexual de los amigos infantiles con los animales. A partir de la remembranza de aquellos encuentros, la conclusión del yo poético es que “La gran religión es la metafísica del sexo”, por su arbitrariedad, por su perfección, por aquello a lo que da lugar: la amistad y el arte. El yo poético identifica el deseo sexual como un fuego metafísico que se recupera en la palabra del poema donde impera este tipo de *Eros*. De lo anterior surge la posibilidad de renombrar el libro *Del amor* como *Del sexo* o *De la metafísica* porque la poesía de Gómez Jattin es una apuesta por identificar la relación entre cópula y percepción —engañosa desde mi punto de vista— de un más allá.³ Incluso el momento de la cópula es la forma privilegiada de sentir lo que no existe —el más allá— porque solo existe en la piel del cuerpo que recuerda al leer, es decir al pasar los ojos por la piel del yo poético: el poema. Su obra poética muestra la fuerza sexual de un Pan que copula con la naturaleza, como sucede por ejemplo en el poema “El mes adolescente” (Gómez Jattin, 2006, p. 72). Incluso el yo poético identifica el símbolo de su propio deseo: “Lo demás es un sátiro con cuerpos ocasionales” (Gómez Jattin, 2006, p. 224). Así, solo cuando el poeta se hace consciente de la fuerza del deseo en la creación poética puede “tener a los pies la poesía” (Gómez Jattin, 2006, p. 41): otra forma

[2] Una posición que nos recuerda la que expresa Fernando Vallejo en su discurso de aceptación del doctorado *Honoris Causa* en Letras: “Y las letras, la literatura, ¿esas qué? También vamos a salir de ellas no bien desaparezca el libro. Lo único verdaderamente importante para el hombre es la alimentación y la cópula. O mejor dicho, la alimentación para la cópula, pues el hombre en esencia no vive para comer sino que come para lo otro” (Vallejo, 2009, p. 16).

[3] Hugo Friedrich (1974) identifica esta característica de la lírica moderna como una de sus categorías negativas y la llama, con acierto, “trascendencia vacía”.

de señalar el descubrimiento de un *erotismo* que el poema identifica con la luz y el calor, el relámpago y el fuego.

“Deslumbramiento por el deseo”

Instantáneo relámpago
tu aparición
Te asomas súbitamente
en un vértigo de fuego y música
por donde desapareces
[...]

(Gómez Jattin, 2006, p. 95)

Este poema es fundamental para comprender que la palabra del poeta moderno es una *zona de confluencia*, pues es el punto de encuentro de tres de los elementos simbólicos que se he señalado, y que pertenecen al cuerpo de la naturaleza: el Fuego, como un eléctrico deseo que golpea la Tierra y calienta el Aire, y la palabra del poema como un viento que la aviva. Una fusión que vuelve a repetirse:

“De lo que soy”

En este cuerpo
en el cual la vida ya anochece
vivo yo
Ventre blando y cabeza calva
Pocos dientes
Y yo adentro
como un condenado
Estoy adentro y estoy enamorado
y estoy viejo
[...]

La poesía es la única compañera
acostúmbrate a sus cuchillos
que es la única

(Gómez Jattin, 2006, p. 115)

El yo poético —como el de Kavafis— ve su cuerpo como una especie de prisión en el que “la vida ya anochece”. Esta prisión en ruinas encierra a un condenado enamorado cuyo único alivio es la poesía. Lo trágico de tal actividad —que podría ser vista como un consuelo— es que esta solo evoca de nuevo las voces de la desolación

pues es la única compañía posible. Así, la palabra del ser humano (el aire) da lugar a que aparezca el Fuego que se extingue —la fuerza del deseo en el cuerpo envejecido— en ese cuerpo en el cual “la vida ya anochece”. Otra forma que puede tomar el símbolo del Fuego es la trampa. En este caso, se trata de la trampa del cuerpo deseado del amante, que se expresa en el símbolo del Minotauro y su lucha con Teseo. El yo poético toma la máscara del héroe griego y, desde ese lugar, puede decir que el amante musculoso es “imbécil”, al tiempo que Ariadna podría ser identificada con la poesía porque ayuda al poeta-Teseo a descifrar el enigma del laberinto. De esta forma, el cuerpo deseado —demarcado como los lugares de un laberinto— es sacrificado por el amante. Sin embargo, ante la destrucción del laberinto del cuerpo —por obra del tiempo y de la muerte— permanecerá el poema, que es la casa que el yo poético ha construido. Allí, en todo caso, también habita una muerte, que nunca llega a consumarse, en el sentido en que el yo poético comprende que a cada segundo el cuerpo amado y venerable se desintegra un poco más —“te he matado”—, pero sigue vivo en el poema: “he construido una casa de tu cuerpo”. En esa dirección apuntan los siguientes versos:

“Teseo”

Mary Renault— la noche en el laberinto
tiene un suelo fangoso y hediondo a sangre
de las víctimas que ha matado el monstruo
a través de tantos años de infamia

[...]

y el día —si acaso llega— reverbera sobre
la sangre que mana del reciente muchacho
que yace tendido y agoniza lento
El palacio es una trampa perfecta para el crimen
—Jorge Luis Borges— la entrada es la misma salida

[...]

Pero la fiera es imbécil —Amigo mío
y ayudado por la mujer y la poesía he descifrado
el misterio del camino y la he matado
La he matado —Te he matado amigo mío
al entender el laberinto que tu cuerpo

ha tendido como una trampa a mi deseo
Le he dicho a tu musculatura que es estúpida
He construido una casa de tu cuerpo
donde habita la muerte

(Gómez Jattin, 2006, p. 137)

Al igual que en otros textos literarios que tratan el mito del Minotauro —como “La casa de Asterión” (Borges, 1974, p. 569), una referencia inexcusable como lo pide el poema mismo—, aquí lo más interesante es la vuelta de tuerca que se hace con los elementos recurrentes de la narración mítica. Es notable que el suelo del laberinto —cuyo sentido solo se revela al final como símbolo del cuerpo del amante desdeñoso— es fangoso debido a los muchos años de carnicerías. Años que quizá correspondan a años de promiscuidad sexual, por lo que terminan en “la punta de los cuernos” y también dan lugar a la imagen de “la sangre que mana del reciente muchacho / que yace tendido y agoniza lento”. Se entiende así por qué el palacio —el cuerpo bello y adorado— es una “trampa perfecta para el crimen”. Así pues, Teseo se pierde en el laberinto del deseo: una pregunta cuya respuesta nadie sabe, parafraseando algunos versos de Cernuda. El yo poético muestra que T(D)eseo se pierde por el cuerpo del amante, en y por su laberinto (Palacios, 2004). Así pues, la otra casa que el poeta ha construido “ayudado por la mujer y la poesía” —es decir, el poema mismo, donde habita la muerte— es, paradójicamente, lo que da vida al cuerpo ya destruido por obra del tiempo, simbolizado también en el Minotauro (el amante desdeñoso). Solo la comprensión del tiempo como destructor y creador es la espada que se clava en el pecho del Minotauro. El tiempo mata, en lo que se pierde, y crea, pues solo su fugacidad es la que otorga intensidad vital. Lo anterior recuerda el momento de la muerte del dios Pan, cuando una voz le ordenó al piloto Tamo que anunciara tan triste noticia. Tamo obedeció y, tan pronto lo hizo, se oyeron llantos y lamentos, como de una gran cantidad de personas que hubieran quedado afligidas al oír tan triste nueva (Noël, 1991, *s. v.* Pan). Hay quienes incluso ofrecen la fecha exacta del tal acontecimiento: “una tarde de abril del año uno después de Cristo” (Graves, 1999, p. 23), con lo cual dan a entender el nacimiento del cristianismo como el comienzo de la muerte de los dioses

paganos. La muerte de Pan simboliza, pues, el comienzo de una dura represión sexual en el ámbito del cristianismo: la fuerza del tema del deseo, en la poesía de Gómez Jattin, es una lanza más que se rompe para que Pan retorne a la vida. Para que la vida reverbere de nuevo con la fuerza de *Ignis*.

Prometeo o de la rebelión (ῥδωρ / *Aqua*)

Logos versus Cronos

En la mitología griega, Prometeo es un Titán —amigo de los mortales— que fue castigado por robar el fuego de los dioses y entregarlo a los humanos para el uso civilizatorio. Tal acto de rebeldía le valió el castigo de Zeus, quien lo encadenó a una roca y le impuso la pena de que su hígado fuera devorado diariamente por un águila. Se dice que también formó al hombre del limo de la tierra y que Atenea (Minerva) —admirada por tal creación— le ofreció a Prometeo todo lo que pudiera ayudarlo a perfeccionar tal criatura. Prometeo argumentó que, para cumplir tal objetivo, le era indispensable conocer las regiones celestes para escoger lo mejor de allí. Atenea accedió y lo hizo ascender al Olimpo, en donde Prometeo se dio cuenta de que el fuego era aquello que animaba a los cuerpos celestes: razón por la cual robó un poco de aquel para entregarlo a su criatura, lo que le valió el ya mencionado castigo de Zeus. Dichas acciones circunscriben el rango de acción de Prometeo con los mitos generales de dioses civilizadores que bajan a la tierra y son sacrificados por el bien de la humanidad. Luego de la pena, tales dioses obtienen la redención y una nueva apoteosis cuando, casi siempre, un semidiós —parte del ámbito de los mortales y de los inmortales— libera al dios civilizador (Noël, 1991, *s. v.* Prometeo). Desde un punto de vista simbólico —en que privilegio la acción sobre el objeto: *Ignis*—, Prometeo encarna así la fuerza de la rebelión. Sin embargo, no sería el único en tomarse tal atributo, pues entre los actos de rebelión más significativos —en el contexto mítico— es imposible no relacionar aquel de los hijos del tiempo: los hijos rebeldes de Cronos que se oponen a ser destruidos, pero que finalmente fueron devorados por

él. Del mismo modo que Cronos —que devora a sus hijos cuando nacen—, el tiempo siembra la semilla de la destrucción tan pronto como los mortales venimos a este mundo: tal parece que solo cuando entramos —o caemos, según Cioran (1988)— en la Historia nos es posible retar a tan cruel padre. Lo anterior no quita que el asesinato de Cronos, a manos de su propio hijo, sea tabú y símbolo de manera simultánea. Así pues, el parricida es execrable, tal como “Carlos” en el poema “Un asesino” (Gómez Jattin, 2006, p. 39): en ese poema, cuando los lugareños rechazan al parricida, exonerado por un juez, responden primero al pensamiento mítico —en el que la sangre nunca puede lavarse de las manos— que al lógico-legal, según el cual no ha habido daño y por lo tanto no se necesita reparación. En este contexto, la poesía de Raúl Gómez Jattin puede ser también entendida como hija de Cronos. Esto es cierto en la medida en que el poema desafía la condición temporal y mortal del ser humano. El discurso poético anuncia un desgarramiento porque a veces afirma, con certeza, que la belleza sobrevive al tiempo y a la muerte y a veces afirma radicalmente lo contrario, como en los poemas en los que Gómez Jattin da la voz a un yo poético que lamenta el envejecimiento y la decrepitud, como lo he comentado antes. Bajo esta perspectiva, la rebelión que encierra la actividad poética es una promesa de que al final Cronos será destruido por alguno de sus hijos. Por esta razón, el mismo Cronos intenta devorarlos, ya que presiente su propia aniquilación. El discurso poético se convierte así en la metáfora de cómo el tiempo traga el cebo de una piedra —el cuerpo del poeta— porque piensa que es su hijo Zeus y, solo gracias a ese error, sobrevive la belleza —la palabra del poema—.

Luciérnagas en los ojos

El tiempo, destructor del cuerpo humano, transmuta una dulce criatura de “luciérnagas en los ojos” en una persona “indolente y malvada” (Gómez Jattin, 2006, p. 37), como lo deja en claro el poema “A una vecina de buena familia”, comentado antes (*véase* la sección La imaginería de la Tierra: el alma humana y la destrucción de la naturaleza, p. 147). Ello despliega una de las posibilidades del desgarramiento que mencioné antes, pues el Tiempo es enemigo de la vida, aunque

la vida que se destruye es amiga del poema: la experiencia que da origen al libro *Hijos del tiempo*. Ahora bien, la rebelión, que empieza por la condición sexual (véase la sección Lo que estaba cometiendo: Porfirio Barba Jacob, p. 73), se traslada al rechazo familiar, pasa por el desprecio del pueblo y desemboca en el poema. Este último es una rebelión contra lo que el yo real piensa y siente, por obra de la cultura a la que pertenece:

“Serenata”

Asómate amor mío
que el cielo ha encendido un fandango
en su comba lejana Y no hace frío

El viento musica entre árboles un gemido
que parece tú sintiéndome el placer
que parece tú inclinado en mi rostro
secreteándome señales en el camino
“Todavía no” o “Aprisa que me muero”

Asómate y no temas a tu padre con su Colt 45
que yo traje el mío

[...]

Así te supliqué y no respondiste Después supe
que días antes te habían mandado de vacaciones
a París Para que te olvidaras de mí El poeta
del pueblo Ése que se ha ganado una triste
fama de marica por tu cuerpo adorado

[...]

No olvides que el amor es más valioso
que todos éstos juntos Que hemos luchado
aun contra nosotros mismos Que nuestro placer
tiene toda la belleza viril que ellos nunca han tenido

(Gómez Jattin, 2006, p. 110)

El poema mismo —que suena como el viento entre los árboles y recuerda el gemido del placer— es la serenata nocturna. La voz del viento recuerda al yo poético las frases íntimas de los amantes. Lo anterior tiene un contrapunto en el escándalo del pueblo que no comprende a su poeta: “Ése que se ha ganado una triste / fama de

marica por tu cuerpo adorado”. El poema es un agua que lava la hipocresía —la falsa moral de unos “aburridos compadres verdugos de la vagina” y de unos “amigos falsos que les gusta mi falo”— de quienes mandan lejos al amante para privarlo de aquello que le subyuga. Así, el poema se convierte en el recuerdo torrentoso del que incluso ha tenido que luchar contra sí mismo.

Un sentido del símbolo del Agua

Aqua —que en este contexto puede ser símbolo del poema— encarna la manifestación de una rebelión. El poema que resulta al final es la prueba que permanece luego de que ha terminado la lucha que se entabla, como diría León de Greiff en el poema “Relato de Sergio Stepansky”: “contra uno o contra todos, / [...] contra el cero o contra el infinito” (1972, p. 87). El poema toma la palabra del rebelde, la hace suya y escandaliza con sus palabras torrentosas:

Vengan a mis labios
los murmullos del agua clara
e inunden mis manos de alboradas
Yo no tengo presente
sólo futuro y pasado
antes del agua y ahora
que el agua viene

[...]

Yo no tengo amores
sólo tu ausencia
y el agua que viene
Yo no tengo soledades
sólo tu muerte
y el agua que a mis pies muere

(Gómez Jattin, 2006, p. 22)

La palabra que configura el poema es como el agua, ya tempestuosa, ya en calma, que va a los labios del poeta y que inunda sus manos de “alboradas”: el símbolo de la poesía es *Aqua*. Por ello dice el poeta que no tiene presente, sino “sólo futuro y pasado / antes del agua y ahora / que el agua viene”. El poeta no tiene caminos humanos, sino de ríos, de piedras, que son las letras que forman un sonido cuando el agua viene.

No tiene amores por los que sufrir; solo una ausencia y “el agua que viene”. No tiene soledades; “sólo tu muerte”: la del lector que recuerda su fugaz paso por la tierra en la lectura, y la del agua que “a mis pies muere”, esto es, el poema que acaba de ser escrito. En los términos de la rebelión, en otro poema la referencia del título a Charleville —el pueblo en el que nació Arthur Rimbaud que espiritualmente se parece tanto a nuestro Cereté— se articula muy bien con el cuerpo del poema:

“Última visita a Charleville”

Oye muchacho de mi pueblo
Muchacho hijo de una amiga de otros tiempos
Cuando a uno le gusta un hombre mayor
(Y más si es un poeta como yo) No hace tonterías
tales como mostrarle el nuevo carro de la familia
sin llevarlo a un lugar oscuro y bello

[...]

Muestra más bien con disimulo el vellón de tu ombligo
y entrega esas miradas borrachas y suspiros de ahogado
que te matan cuando te masturbas bajo la lluvia
en el patio de tu casa

[...]

Tienes ojos de burro chiquito Diáfanos y entornados
Tienes unos brazos como para forcejear bajo las sábanas
en busca de quién va primero Tienes ahí bajo la piel
una loca angustia de ser violado con dulzura

(Gómez Jattin, 2006, p. 130)

El poema es la invocación del poeta a un joven de su pueblo que gusta de la fama del poeta maduro y que, para lograr su atención, hace algunas tonterías presuntuosas, aunque sin rebelión. Ante ello, el yo poético insta a ese muchacho a que, como él mismo, transgreda —como si fuera un nuevo Prometeo— los límites de lo socialmente aceptado —que este personaje acata de forma hipócrita—, pues lo que en realidad tiene “ahí bajo la piel” es “una loca angustia de ser violado con dulzura”. Así, el poema revela el rostro verdadero, el que aún habita bajo todo el maquillaje de lo socialmente correcto. El agua en la poesía de Gómez Jattin es lo que puede lavar al alma y a la sociedad de su constante hipocresía. Así pues, en la sociedad

moderna, el poeta es (con certeras razones) el *nuevo Prometeo* —inevitable no recordar aquí a Mary Shelley (1797-1851)—. La palabra del poema permite a la humanidad la labor civilizadora, pues la separa de la forma corriente y mercantil del lenguaje, la abstracción del sistema al que nos habrían reducido hace mucho tiempo de no ser por su obra salvadora. No obstante, como en el mito, tal actitud no queda sin castigo por el propio sistema al que se cuestiona. Hoy el poeta, ya separado de la maquinaria del poder político por causa de su propia actitud de rebelión, vive en los límites de la pobreza y la marginación. Su obra —como en tiempos de Baudelaire— sigue siendo también un grito de espanto, pero no solo ante la belleza con la que lucha, sino también ante la miseria que constantemente amenaza.

Tántalo o de la poesía (ἄήρ / *Aer*)

El aire del ser humano

Que ninguna cosa sea donde la palabra falte.

STEFAN GEORGE. “La palabra”.

En la mitología griega, Tántalo era hijo de Zeus y de la oceánida Pluto. Se dice que fue invitado por Zeus a la mesa de los dioses en el Olimpo y que, jactándose luego de ello entre los mortales, reveló los secretos que había oído allí: ello le acarreó un castigo posterior. Así, después de muerto, fue eternamente torturado en el Tártaro por la imprudencia que había cometido. Como símbolo, Tántalo es un ejemplo del deseo eternamente insatisfecho, puesto que su castigo consiste en estar inmovilizado dentro de un lago con el agua a la altura de la barbilla y bajo un árbol de ramas bajas repletas de frutos que siempre están más allá de su apetito: Tántalo permanece así en el suplicio de no poder saciar la sed o el hambre eternas (Noël, 1991, *s. v.* Tántalo). De lo anterior se pueden extraer dos interesantes reflexiones. La primera nos muestra que el poeta es una de las formas de actualización de Tántalo, pues su palabra, el poema, es la revelación de secretos inmortales (e inmorales) a los mortales, lo que (a su vez) nos confirma una coincidencia interpretativa entre el mito y la interpretación heideggeriana de la labor del poeta (Heidegger,

1994). La segunda reflexión muestra que, así como el padecimiento de Tántalo acontece por la cercanía (y la imposibilidad) de saciar el hambre y la sed, el sufrimiento del yo poético ocurre por causa del lenguaje: el poema siempre está más acá de la experiencia que lo origina. El discurso poético, aunque nombre el cielo para hablar del cielo, no es más que eso, una palabra:

“Amarrado”

¿Quién fuera otro libre
pero analfabeto? no
y no lo quiero
Prefiero padecer con las palabras
padecer pensando

[...]

(Gómez Jattin, 2006, p. 174)

Paradójicamente, el suplicio que sufrió Tántalo también lo hizo inmortal en la memoria de los hombres. El yo poético, “en la guerra de los días”, lucha contra el paso del tiempo y ese combate lo hace perdurar, es lo que le devuelve una vida centuplicada:

Siento que la muerte me ama
y me busca para llevarme a su inframundo
Siento que tiende trampas a mi alrededor
y me llama luctuoso a festejar mi entierro

[...]

Pero la muerte no sabe que el poema
es un escudo —una espada— una armadura
en la guerra de los días
y que en cada verso me entrego a la vida
y ésta se me devuelve multiplicada

(Gómez Jattin, 2006, p. 215)

El poema revela una de las formas del fruto inalcanzable de la tantálica labor poética. El discurso poético —en una de sus facetas, la del desgarrar— se convierte, tanto para el poeta como para el lector, en una de las formas del recuerdo de su propia mortalidad que tiende trampas a nuestro derredor (Heidegger, 1994). Quizá por ello, el poema anterior también coincide con proponer que la labor del artista

sigue siendo una de las formas de rebelión ante la muerte (Nietzsche, 1999), ya que invita a pensar que la obra de arte —cuando canta la finitud del hombre—, en cierta medida es una superación: “la muerte no sabe que el poema / es un escudo [...] y que en cada verso me entrego a la vida / y ésta se me devuelve multiplicada”. Desde un punto de vista sociológico, el lugar preponderante que adquiere el discurso poético, como tema generador dentro de la poesía misma —el poema dentro del poema—, puede ser comprendido si se tiene presente que “en una sociedad muy integrada o religiosa, el fracaso está ocultado por el Estado o compensado por la religión; en una sociedad menos integrada y laica, como son nuestras democracias, corresponde a la poesía esa compensación” (Sartre, 1950, p. 64). De este modo, como se mencionó antes, la poesía puede ser uno de los signos propios de la rebelión en contra de la familia burguesa: no se trata de traer al mundo “hijos” —la mano de obra barata para el capitalista y el especulador—, sino de parir unos “menesterosos poemas” (Gómez Jattin, 2006, p. 50). El poema —la fecundidad del libertino y del homosexual, y quizá la única forma de recuperar la infancia— ofrece la posibilidad de que finalmente Tántalo pueda ir en busca de Gaia:

“El leopardo”

Como fuerza de monte
en un rincón oscuro
la infancia nos acecha

Así el leopardo —Martha Cristina Isabel—
El leopardo que se asoma por tus ojos
ha saltado derrumbando años
y sobre mi niñez —de bruces— me ha derribado

[...]

Los años —Martha— con su carga de piedras afiladas
nos han separado
Hoy te digo que creo en el pasado
como punto de llegada

(Gómez Jattin, 2006, p. 49)

El poema recupera la experiencia de la infancia —aquel mito romántico de la Edad de Oro— que llega ahora como uno de los

animales más acechantes de la naturaleza: el que acecha al hombre maduro. Tal fusión —de mito romántico, tradición poética tipo Barba Jacob y símbolo propio— constituye una de sus mayores riquezas, pues es parte del palimpsesto que el poema mismo sugiere. La infancia se asoma por los ojos de Martha Cristina Isabel y arroja al yo poético a una meditación sobre un tiempo que pensaba ya clausurado: de ahí la imagen de la caída, contrapeso ideológico de la edad dorada. Para el yo poético, el tiempo es una “carga de piedras afiladas” que el ser humano va cargando y acumulando en número cada vez mayor. Sin embargo, el poema revela —a través de lo que se ve en los ojos de Martha— que el pasado no es el punto de partida, sino “el punto de llegada”. Es decir, el hombre no se hace viejo para separarse de la infancia y de la tierra, sino para poder volver a ellas y sufre (como Tántalo) mientras puede tomar conciencia de ese retorno que le ofrece el poema. Como ya he señalado (*véase* la sección Un sentido del símbolo de la Tierra, p. 164), el origen de la rebelión, y de la escritura, es la relación especial que el poeta entabla con los elementos naturales, en este caso el mar, en la época de la infancia. Así pues, el verso “Ante el mar encendí mis primeros poemas” (Gómez Jattin, 2006, p. 53) indica un hecho capital: el acto poético es visto también como un fuego frente al agua. En síntesis, fuego y aire —poesía— y agua —rebelión— guardan una importante relación: aunque muchas veces el poema es bálsamo para la herida, también es ira y bilis, purificación, catarsis pura.

“Ira infame”

Remite vulgaridad desde París
Joven aficionado al teatro y la poesía
Vanidoso de su suerte viajera

[...]

Yo lo quisiera con ese odio volcado
sobre el papel del poema
Despreciando a un mundo que lo ama
Enseñándole humildad a su alma altanera

[...]

Yo lo quisiera silencioso y tranquilo

Pero la Ira tiembla en sus entrañas
Ira de ceguera y soberbia Ira de sentirse poco
Ira de desleírse como una fruta podrida
Ira torpe del que padece una locura
que no es de su medida

(Gómez Jattin, 2006, p. 46)

El papel del poema es el del vertedero del odio. El discurso poético es un lugar preferente para la ira tantálica, por cuanto el amante odia y desprecia. El yo poético —como si descargara la “perla infame” que le endilga a otro y que no comprende los “espumarajos” que el muchacho deletrea— concibe la escritura del poema como un “odio volcado”. El poema, a punto de “desleírse como una fruta podrida”, se convierte en receptáculo de ese odio visceral y es catarsis del resentimiento tantálico que surge cuando no se puede alcanzar lo que se desea:

“El ambiguo y tormentoso sexo de mi ángel”

El ángel tiene en la diestra un airado cuchillo
con que destroza nubes de mal entendimiento
No quiere que me acerque a sus nerviosas alas
Ni quiere que me escape de su fiero poder

[...]

Era oscuro y pálido y polvoriento el día
cuando la maldad de su amor me sepultó en su pecho
cuando su mirada negra resquebrajó mis huesos
y enterró en mis sentidos el filo de su voz

Ay bestia negligente estúpida y cegada
de vuelo de paloma y vozarrón de trueno
vanidad hecha carne y plumas de placer
y con alma de hembra débil de dulzura mentida
te escribo este poema de temor y fastidio
con el resentimiento de no poder tenerte

(Gómez Jattin, 2006, p. 129)

A diferencia de lo que sucede en el poema anterior —en el cual el amor no basta para poseer al amado—, la poesía ahora reivindica el tiempo infantil y reconstruye una infancia perdida que adquiere

sentido por la belleza del poema mismo. El discurso poético reconstruye una imagen mítica de la infancia en la medida en que el poeta regresa allí —como sugiere Pavese (1984)— como quien regresa a una imagen poderosa, a algo único, que puede llegar a simbolizar toda su experiencia: tal imagen es como un “fuego central, no sólo de su poesía, sino de toda su vida” (Pavese, 1984, p. 62). Una experiencia que coincide con los versos finales del poema “A una amiga de infancia”:

Anoche
cuando soñaba contigo
pensaba
que tienes un gran poder sobre mí

[...]

Tú me quisiste cuando niño
y eso quiere decir para siempre

(Gómez Jattin, 2006, pp. 47-48)

El discurso poético bien se puede simbolizar con el suplicio de Tántalo, en la medida en que ofrece a los sentidos algo que nunca se alcanza de nuevo, y que tampoco se satisface ni se agota. Por esta razón, el poeta está siempre frente a la “dura prueba del poema inacabado” (Gómez Jattin, 2006, p. 101). No obstante, lo más trágico del suplicio poético es que quizá no sea algo que se elija, sino que se adquiera por sucesión. La poesía es la única heredad del poeta, como en el poema “Respuesta a una carta”, que habla, justamente, de la herencia del poeta Jaime Jaramillo Escobar (*véase* la sección Una poética de la ofensa..., p. 84).

Otro papel enemigo

En una sección anterior (*véase* la sección Un sentido del símbolo del fuego, p. 181) se comentó cómo la palabra poética es, hasta cierto punto, enemiga del poeta. Ello nos resultó claro cuando interpretamos el poema “De lo que soy”. Sin embargo, conviene recordar sus últimos versos: “[...] La poesía es la única compañera / acostúmbrate a sus cuchillos / que es la única” (Gómez Jattin, 2006, p. 115).

El poema dice que, a pesar del sufrimiento (como en el caso de Tántalo), existe una pequeña compensación: permanecer en la memoria de los seres humanos. La poesía, aun cuando es una tortura, permite (en otros) el surgimiento de espacios de vida. Así pues, la convicción poética de que la poesía es la “única compañera”, pero que no alivia (pues viene con “cuchillos”), se refuerza luego con la imagen que ofrece el yo poético cuando afirma que el poema llega con la tortura del “lápiz cuchillo”:

“Mi despojado y tú”

Ese tu enamorado es un cascarón vacío de aquel pobre muchacho atormentado y febril a quien tal vez tú hubieras podido querer
A éste no no hay nada en él que pueda inspirar pasión

[...]

Muy dentro de su ser con mi lápiz cuchillo
el tormento descifro quedándome tranquilo
tasajeo tu presencia y la convierto en versos
Con su dolor escribo cómo la haces doler

(Gómez Jattin, 2006, p. 219)

El despojado, ese “cascarón vacío”, es el yo poético que ya no es más el “muchacho / atormentado y febril” que apareció en uno de los poemas iniciales (*véase* la sección “Yo broté de un muchacho atormentado y febril” ..., p. 30). El poema es aquí una catarsis y una fuerza de sanación al mismo tiempo. Es la palabra que ahonda en la íntima herida de haber sido despojado de la juventud y, con ello, en la posibilidad de conectarse con ese “tú” del título. Así la obra poética de Gómez Jattin afirma que la poesía es un sufrimiento lleno de sentido, como se ve en el poema siguiente en el que los versos generan alivio en la condición desgarrada del ser humano, aunque nazcan de la desolación:

“Retrato”

Si quieres saber del Raúl
que habita estas prisiones
lee estos duros versos
nacidos de la desolación

[...]

crecidos como crece la hierba
entre el pavimento de las calles

(Gómez Jattin, 2006, p. 167)

En la imagen final se apoya una parte muy importante del efecto total del poema, pues es la metáfora de una vida posible (las flores) que aún puede crecer en medio de la desolación (el pavimento de nuestras grandes ciudades) la que captura la atención del lector. En este punto, la poesía sigue siendo para el poeta una pequeña luz de esperanza ante la oscuridad de los días y las calles. La poesía también es una pregunta constante no solo por obra de su terco crecimiento y resistencia, aun en los suelos más adversos, sino porque cuestiona de manera insistente aquello que creemos es lo más importante. La poesía nos pregunta constantemente por “lo que merecía otro tiempo más durable”, como se dice en el poema “Salamandra para Octavio Paz” y, por ello, “poesía mata al hombre nuestro” (Gómez Jattin, 2006, p. 66). Todo lo anterior reafirma que el poema sigue siendo un espacio preferente para que surjan las valoraciones críticas de la poesía misma —en el propio ámbito del poema— como fue anunciado antes (*véase* la sección “Sé que estoy vivo”: Jorge Gaitán Durán, p. 81), en función de que este rasgo de autocrítica constituye una de las características de su modernidad:

“Sin querer ofender”

Por qué va a entristecerte el no ser poeta

[...]

Tú eres un hombre bello
como no he conocido
porque vives lo bello

[...]

Ser poeta es más que un destino literario
Tú lo sabes
Entonces por qué —me pregunto—
esas flores de papel descolorido y sin gracia
a la salida de tu barrio de ensueño

(Gómez Jattin, 2006, p. 38)

La presencia de Cesare Pavese —que he comentado ampliamente a propósito de la relación entre mito y poesía— resurge en el discurso poético de Gómez Jattin, aunque ahora lo hace como un motivo de creación. En este caso, la imagen del poeta italiano se hace materia poetizable, pues el yo poético —el que vive (a diferencia del yo real que ha muerto)— impregna la palabra de este nuevo poeta que, a su vez, toca la experiencia del lector (como sucede en el poema “Perpetuo agosto”). Para el yo poético, el poeta italiano no ha muerto, porque su palabra permanece en la suya. De este modo, la poesía de Gómez Jattin es una palabra que ha efectuado aquella “salvación de lo marcescible” (Quessep, citado en Jaramillo, 1978, p. 147). Se trata entonces de la vida de la palabra de otro poeta e incluso de parte de la vida del poeta como tal, de su posibilidad de volver a surgir con cada lectura. En el contexto de la imagen de Tántalo —la poesía como un sufrimiento sagrado—, resulta comprensible que cada nuevo poema sea visto como “otro papel enemigo”. Tal experiencia se entronca con aquello que el yo poético rescata de la experiencia de otro poeta de su admiración: Kavafis. Aquí la convicción que da origen al poema es la de que la poesía es un sufrimiento necesario y sagrado:

“Un probable Constantino Cavafis a los 19”

Esta noche asistirá a tres ceremonias peligrosas
El amor entre hombres
Fumar marihuana
Y escribir poemas

Mañana se levantará pasado el mediodía
Tendrá rotos los labios
Rojos los ojos
y otro papel enemigo

[...]

Y ese poema tampoco expresará su llanto

(Gómez Jattin, 2006, p. 122)

Para el yo poético, la práctica de la poesía es una peligrosa ceremonia porque solo deja un papel enemigo más, otra derrota, pues el poema que queda, luego de dichas ceremonias, tampoco “expresará su llanto”. El poema es enemigo no por intención sino por necesidad.

La palabra del poema no expresa el llanto del poeta: es papel enemigo porque las palabras siempre se quedan cortas en relación con la experiencia vital, lo cual nos hace entender este poema como resultado de una “visión”, en el sentido que ya se planteó en este ensayo. Lo anterior implica que el poema es la evidencia de la derrota del lenguaje cuando quiere expresar un contenido vital como el sufrimiento. A este respecto, quizá sea el libro *Hijos del tiempo* el que mejor muestre la necesidad de la poesía por medio de la poesía misma. Muchos de los personajes que aparecen allí pueden ser entendidos como otras formas del yo poético en estado de creación. Desde esta perspectiva, Micerino es una de las máscaras que mejor ayuda a comprender este problema, pues, para el yo poético, este personaje es el símbolo del poeta mismo: anhela construir una obra eterna —su obra poética, es decir, la pirámide— antes de que llegue la muerte.

“Micerino”

La barca dorada navega lenta entre nenúfares
y los danzarines nubios tratan de alegrarlo
mas el faraón tiene la imaginación absorta
en presentimientos sombríos y no los mira

[...]

La pirámide está casi terminada
y su truncada cima se divisa a lo lejos
Allí reposará la momia embalsamada
de Micerino que ahora sonrío distraído
a su hermana y esposa la faraona de los tres Egiptos

[...]

Pero la construcción es piedra a piedra
y parece que la tumba no avanzara
¿Alcanzaré —se pregunta Micerino— a morir a tiempo?

(Gómez Jattin, 2006, p. 135)

La obra de Micerino es su propia enemiga, pues su construcción demanda que se ponga de espalda a la vida misma, aquello que se quiere conmemorar. De este modo, el poema señala lo paradójico que es emprender una construcción que se hace para conmemorar la vida, pero cuya elaboración exige en parte traicionar esa misma vida:

así la obra del poeta, así la obra del crítico. La anterior posición es opuesta a aquella que mencioné antes, a propósito del poema que empieza “siento que la muerte me ama” (véase la sección El aire del ser humano, p. 191), en donde el poema es una labor agradecida pues devuelve una vida multiplicada. En otro de los giros y tensiones de la obra, el yo poético (y que ahora funge como artista), como un Micerino, no encuentra alegría en los placeres de la vida que lo rodean, porque sabe que la construcción de su arte se hace “piedra a piedra”, esto es, palabra a palabra. Además, parece que la construcción de su tumba, la propia obra poética, no avanza. En otro lugar de su obra, esta experiencia es más explícita: “[...] Emborráchate de nostalgia Empieza un verso / Apúrate pendejo que por ahí entre tus glándulas / transita la vejez inerme” (Gómez Jattin, 2006, p. 80). He ahí la razón por la cual el poeta acude a la máscara de Micerino: él es el otro, pero él es también el mismo, parafraseando a Borges.

Un sentido del símbolo del Aire

En el mismo libro, *Hijos del tiempo*, el poeta se identifica con la figura de la adivina Casandra, en cuyas profecías nadie cree, pero que no por ello son menos ciertas. La voz de Casandra habla con la verdad, aunque no es escuchada. Esto es, entonces, una forma de suplicio (tantálico) en la medida en que se posee un don precioso que es, al mismo tiempo, un gran maleficio:

“Casandra”

La muchacha troyana grita voces de alarma
Agamenón —dice ella— serás muerto al atardecer
Veo un pozo de sangre en tu pecho abierto
Los buitres descienden a devorar tu cuerpo
Huye y llévame lejos de este lugar de crimen
Pero el atrida —como antes los troyanos—
no cree en las predicciones de la infanta su cautiva

[...]

En el lejano confín de los mares quedó Troya
vuelta cementerio y ceniza y silencio y nada

[...]

y ve el hacha que Egisto con furia descarga
una y otra vez y ve el agua manchada de sangre

[...]

(Gómez Jattin, 2006, p. 141)

Como rasgo de modernidad, el poema mismo elabora las metáforas de su máscara cuando recurre a la literatura como fuente de inspiración. Por ello, otro de los símbolos más completos para el suplicio de la labor poética proviene justamente de una de sus obras capitales, *Las mil y una noches*:

“Scherezada”

Está enamorada del asesino que la obliga
noche tras noche a exprimir su memoria
de la ancestral leyenda multiforme y extensa
para salvar por un momento su indefensa vida
Y mientras cuenta y cuenta Scherezada
el Califa la besa y acaricia lujurioso
y ella tiene que seguir entreteniéndolo contando

[...]

El artista tiene siempre un mortal enemigo
que lo extenúa en su trabajo interminable
y que cada noche lo perdona y lo ama: él mismo

(Gómez Jattin, 2006, p. 150)

El poema nos ofrece, una vez más, otra vuelta de tuerca en relación con las ideas que la tradición nos ha legado acerca del personaje. Sabemos que —en el comienzo de *Las mil y una noches*— Scherezada no está enamorada del Califa, sino que solo busca preservar su propia vida. Algo diferente, sin embargo, ocurre en el poema cuando el poeta se desdobla y se encarna en Scherezada que está enamorado(a) de un asesino —el poeta— que, noche tras noche, lo obliga a dar vueltas a la memoria de la “ancestral leyenda”, para “salvar por un momento su indefensa vida”. Así pues, mientras que el yo poético-Scherezada cuenta una tras otra sus historias, sus poemas, el Califa “la besa y acaricia lujurioso”. El yo poético —desdoblado ahora en la figura del Califa— experimenta la poesía como un deber, por lo cual no puede abandonar el terreno de la escritura. Es claro, entonces, que el poema se ha convertido

en un campo de reflexión acerca de la poesía misma cuando nos presenta uno de sus temas centrales: el del sufrimiento del poeta en el momento de la creación de la obra de arte; la lucha que surge para crear un poema es el tema de la obra poética y, así, se confirma aquí una vez más que una de las grandes fuentes de inspiración de la poesía moderna es la propia poesía, y en especial la angustia de su creación. De igual forma, en este catálogo de máscaras de la palabra poética existe una plena identificación entre el yo poético y la experiencia. El yo poético se encarna en quien goza de embriagarse con unos amigos que vienen de lejos y también es aquel a quien lo embriaga la furia de escribir como respuesta a la muerte, una de las motivaciones que mencioné antes. Para el yo poético, el encuentro cercano con el río —que es el río Amarillo y el río Sinú al mismo tiempo— efectúa la comunicación de las aguas por la piel de la Tierra. Así, un río es todos los ríos:

“Li-Po”

[...]

El viejo poeta chino se levantó muy temprano
y triste ha sorprendido el desastre del viento
Anoche se embriagó con unos nuevos amigos
que anduvieron muchos días para conocerlo
Todavía conserva en el bolsillo el poema
escrito con afecto por uno de ellos
en la mano con una copa de vino
y bebe emocionado mientras mira las flores
Ha escrito tantos versos como ha podido
y siente a la muerte vigilándole los pasos
Beberá todo el día y al anochecer la luna
lo llamará en silencio a mirarla borracho

[...]

y en el agua del río Amarillo la mirará
más hermosa que en lo alto del cielo

[...]

Y Li-Po va en busca de la luna en el agua
del río Amarillo De donde nunca jamás Li-Po volverá

(Gómez Jattin, 2006, p. 151)

El poema también denuncia que no corren buenos tiempos para el arte y la poesía. Esto es notable en la identificación del yo poético con el pintor Andrea Mantegna (1431-1506). La poesía y el arte son vistos aquí como causas de sufrimiento debido al trueque obligatorio que debe hacerse con estas para obtener los bienes materiales, indispensables para mal vivir. En el siguiente poema, el yo poético, como un Miccerino (sin reino) debe terminar su obra para cambiarla por unas cuantas baratijas:

“Andrea Mantegna”

Los pinceles y los óleos encuentra desordenados
y tirados sobre el viejo piso de madera
Ve el lienzo que trabaja desde hace varios días
manchado de aceite de cocina y mugre
Sabe quién ha cometido el infame atropello
y maldice a la esposa que le deparó la vida

[...]

No tardará en venir hasta el estudio
donde él ahora limpia el cuadro averiado
a gritarle que se apure y lo termine pronto
que no hay una moneda para la comida
¿Qué puede hacer Andrea sino terminar el cuadro
y llevarlo al ventero de la esquina cercana
a cambiarlo por frutas panes y jamones?

(Gómez Jattin, 2006, p. 152)

En otra de sus máscaras, el yo poético se identifica plenamente con los sufrimientos de María Estuardo (1542-1587). Siente que su espíritu está encerrado en un cuerpo que envejece, así como María envejece cautiva en la Torre de Londres, según lo afirma el poema. De esta forma, el yo poético ha tomado conciencia —por medio de una lectura comprensiva de la historia aberrante de la humanidad— de aquello que le espera al final de su vida: una muerte innoble.

“María Estuardo”

¿Por qué ella ahora y antes persiguiéndola siempre?
Ha podido liberarla desde hace mucho tiempo
O matarla piadosamente con un veneno indoloro
O perderle la vida y enviarla a un compasivo destierro

Pero su hermana la fea la bastarda la cruel Isabel
ha querido para ella legítima hija de Enrique VIII
dejarla envejecer entre la angustia y el terror
de una muerte monstruosa que puede llegar
el día que la usurpadora quiera ver su sangre

[...]

En el pequeño espejo que Isabel le ha permitido
mira el bello rostro envejecido y el rubio cabello
con canas que aumentan cada día como sus penas
Ve el cuello delgado de cisne o de golondrina
que un día de éstos será cercenado dolorosamente
y siente un miedo cervical tan tremendo que el espejo
—ese compañero en tantos días de soledad y desespero—
se le escapa de las manos y se rompe contra el suelo

[...]

Cuando le aten con una sogla las manos a la espalda
y la muestren indefensa a una multitud
que se burlará de su miedo y su próxima muerte

[...]

Cuando el verdugo levante el hacha
y ella mire el sol por última vez

(Gómez Jattin, 2006, pp. 155-156)

La máscara más cruda para mostrar el sufrimiento —acerca del cual nos hemos referido a lo largo de esta sección— se muestra en el yo poético cuando este se identifica con la experiencia de Kafka: allí se encuentran el padre, los “oscuros tiempos”, el derecho y la “maldad de esos contemporáneos que detesta”. En la vida y obra de Kafka —uno de los símbolos más perturbadores de la literatura del siglo xx y de su historia trágica— se hermanan en el dolor y la incomprensión: se encarna lo que el mito ha transmitido desde tiempo inmemorial.

“Franz Kafka”

Lo amarga hasta las más íntimas fibras el padre
Lo destrozán los oscuros tiempos que le tocó vivir
Escribe por amor a una vida que se le escapa
entre la oficina de abogado y la indiferencia
y maldad de esos contemporáneos que detesta

[...]

A sus hermanos de sangre los están esperando
Dachau Auschwitz Treblinka Buchenwald con los hornos
con las hambres festejadas por los verdugos nazis
Serán jabón o nada o esqueletos apenas cubiertos
por una piel terrible y deshumanizada
Serán la muerte desolada de tantos incontables
Serán la víctima inerme que Franz —el tierno Franz—
fue en su vida y en sus narraciones geniales

(Gómez Jattin, 2006, p. 158)

El discurso poético se vuelve autorreferencial y, a la vez, revela que la escritura es un “amor a una vida” que se escapa. También el poema es amor hacia la especie, pues anuncia la destrucción próxima de “los hornos” y “las hambres festejadas”. Quizá sea aún más inquietante que la palabra tortura —por la conciencia, por el pensamiento— y al mismo tiempo sana —por el poema— a mujeres y hombres. El poema hiere porque recuerda las llagas, los campos de exterminio —Dachau, Auschwitz, Treblinka y Buchenwald—, pero también sana, gracias al tiempo recobrado, el del “tierno Franz”. En conclusión, Tántalo (hoy, sobre todo) sigue siendo el símbolo del proceso que experimenta el creador cuando intenta abordar el placer, y el dolor, de enfrentarse con la página en blanco. El mito toca el centro de una realidad incuestionable: la belleza parece ser, al menos en la época moderna, resultado más del dolor que del gozo de la vida. Lo paradójico de tal constatación consiste en que tales poemas —producidos en medio de la desolación, y a pesar de la misma desolación que puedan dejar en sus lectores— siguen siendo obras de arte esperanzadoras, pues, a pesar del suplicio, son piezas de arte que demuestran que el ser humano sigue vigente, con conciencia, a pesar de las terribles encrucijadas históricas que siempre le tocan en suerte.

Poeta
A la naturaleza hay que ir
A contemplarla
A defenderla.

RAÚL GÓMEZ JATTIN. “Poeta urbano”.

No deja de causar sorpresa que hayan sido precisamente unos versos de Raúl los que fueron elegidos como homenaje a veintiún “ángeles clandestinos”: ¿no había sido acaso la obra de Raúl marginada de muchas antologías poéticas —en especial de aquellas que solo responden a la refrendación de una moral social represiva y vigilante que pontifica sobre la conveniencia de obras y autores— porque hablaba en Colombia de un tema tan escandaloso como la zoofilia? Aún más, ¿no había sido su propia persona, arrojada a vivir en las calles o en hospitales de caridad, la tierna y furiosa víctima de la enfermedad y de la marginación? ¿Cómo habían leído los familiares de esos veintiún niños muertos aquellos versos —si es que en algún momento supieron que eran de Raúl— para haberlos elegido como ofrenda fúnebre? Y más aún: ¿por qué habían elegido esas precisas palabras si provenían de un poeta marginado, sátiro-loco y vagabundo/indigente/habitante de calle/ciudadano en condición de calle (o como quiera que haya que decir dentro de seis meses para una condición en la que lo único que cambia son las palabras que la nombran)? Preguntas como estas fueron una suerte de “brújula hermenéutica” para reinterpretar la poesía de Raúl: solo una lectura —herida por la vida, como esta poesía misma— había podido poner entre paréntesis todos los datos morbosos de la vida del poeta y, por eso justamente, estaba en capacidad de leer y escuchar el poema. Tal lectura —desde el sufrimiento de la condición humana— no ubicaba el poema en el marco del prejuicio literario o moral, sino que se dejaba interpelar por el texto y, afincada en la fuerza vital de lo simbólico, en su “excedente de sentido” (Ricoeur 1995), apelaba a esa palabra para continuar viviendo. Quienes leían así, es decir, interpretando la nueva condición de los difuntos como “ángeles clandestinos” —con todo lo que implica hablar de “clandestinidad” en nuestro país— me mostraron que solo cuando se lograba poner entre paréntesis la vida (y milagros) del poeta se generaban condiciones básicas para que salieran a la luz nuevos sentidos en

la obra. En ese momento, y aunque ya había leído una buena cantidad de entrevistas —al poeta y a quienes lo conocieron—, testimonios, artículos de revistas —e incluso hasta amagos de biografías—, aún seguía sin comprender mucho de la obra de Raúl, todavía no podía ir más allá de los lugares comunes. La herida de esa lectura me marcó un nuevo sendero: la necesidad de volver a la (aparente) sencillez del poema mismo y escuchar su palabra. Ante la “situación límite” de la muerte, esa lectura confirmaba que en un tiempo que ha padecido la “huida de los dioses” es la voz del poeta la que “dice lo sagrado en la época de la noche del mundo”, para expresarlo con las palabras de Heidegger (1995, p. 201), a propósito de las obras de Hölderlin y Rilke. Según el filósofo alemán, los poetas, en tiempos de penuria, “deben decir expresa y poéticamente la *esencia* de la poesía” (Heidegger, 1994, p. 100; énfasis añadido). Una *esencia paradójica*, creo yo, pues responde a experiencias diferentes según el país y el tiempo que le toquen en suerte al poeta y a su lector: las coordenadas para la fusión de sus “horizontes de sentido”. En esa dirección, la obra de Raúl *nombra* la esencia de la poesía en la medida en que señala que su función es mostrar al ser humano sus conexiones con lo sagrado. Al respecto se ha dicho, hasta el cansancio, que poco tienen de sagrado los más escandalosos poemas de Raúl. Ahora bien —partiendo del planteamiento de Gadamer (1993), que señala que los poetas no han enmudecido, sino que han *bajado el tono* y que, por ello, ya no los escuchamos—, se podría afirmar que “los poemas del escándalo” son, en Raúl, una subida deliberada de tono que justamente por eso nos ensordeció ayer. Hoy, de la práctica totalidad de las “salidas de tono” de Raúl —inútiles algunas, risibles otras— tan solo unas pocas conservan parte del sentido que tuvieron en su momento y podrían aún aportar en la labor hermenéutica. La poesía de Raúl —hecha ya la labor de despertar a un lector ensordecido por la detonación de las armas de fuego— interpela el panorama de la poesía colombiana, pues su voz muy personal es una invitación a hablar y a escuchar sin grandilocuencias por medio de un susurro que revele el habitar poético del ser humano. Al respecto, Heidegger también concluye —en aquel lugar de su lectura que apunta a la “penuria” en la poesía de Rilke— que “los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están *capacitados* para ello” (Heidegger, 1995,

p. 203; énfasis añadido). Hacia un conocimiento similar también apunta la poesía de Raúl, cuando nos revela la certidumbre de nuestra muerte en el fluir del tiempo: muchos de sus poemas nos recuerdan que el lector es también uno más de aquellos *Hijos del tiempo* que, algún día, serán devorados por este. Ahora bien, en ese fluir del tiempo, poco a poco, empecé a notar que la voz de sus poemas venía de muy lejos, de otros poemas, de otras lenguas, de otros siglos... También quedó en claro que asumir de manera directa cuáles eran los lugares de la poesía de Raúl que merecían o no interés, en la medida de la vida misma del poeta, era un camino que no conducía a ningún lugar desconocido.

Lo anterior me llevó a preguntarle a las tradiciones del Romanticismo y del Simbolismo —pues fueron las que me mostraron más afinidad con la obra de Raúl— qué tenían que decirnos con respecto a la elaboración de un marco de lectura que le diera cuerpo, aire y sentido a esta poesía. La idea de la unidad romántica en la naturaleza y la teoría de las correspondencias —o de las analogías o de la Gran Analogía, como también se le ha llamado— me sugería que el género poético podría leerse como un todo en simultaneidad —por cuanto el poema responde siempre, en primer lugar, al lenguaje—, y por ello los siglos de distancia que separaban los poemas de Raúl de la poesía romántica y simbolista empezaron a pesar menos en mi interpretación. El lenguaje se mostró, de esta manera, como la forma privilegiada en la que nos relacionamos con el mundo, al mismo tiempo que el poema se reveló como un espacio privilegiado del acontecer de ese lenguaje. No obstante, descartar el aspecto histórico del lenguaje me pareció un salto al vacío, razón por la cual acuñé la categoría “poética histórica” con el fin de dar cuenta de la forma en la que el tiempo había modelado imágenes, ideas y marcos de interpretación. Estos pasos previos invitaban a preparar un marco de referencia propio —colombiano, latinoamericano— para mostrar la continuidad histórica de aquellas poéticas. Así, quedó en evidencia que las poéticas europeas permearon de manera paulatina la tradición de la poesía colombiana —que en los siglos XIX y XX se había fundamentado sobre el aspecto “ornamental” del lenguaje— y propiciaron el desarrollo de nuevas poéticas que rechazaron el poema como mercancía literaria. Ahora bien, y no obstante

la fuerza de tales poéticas, tampoco parecía apropiado descartar las aportaciones personales, del talento individual, de ciertas voces de la poesía colombiana: Valencia, López, Barba Jacob, Arturo, Gaitán Durán, Mutis, Jaramillo Escobar... Cada poema —que no respondía a la tradición mercantil del lenguaje— resonaba con los ecos de la palabra de otros, se conformaba como un espacio de otredad, terminaba siendo un rastro que se bifurca. Ese diálogo con las obras particulares de los poetas colombianos, aquellos que leo más cercanos a la poética de Raúl, puso de manifiesto que el poema moderno es una suerte de palimpsesto que exige una lectura de trasluz. Por una parte, el recorrido por una selección del corpus poético colombiano mostró que el yo poético, al menos el preponderante en la poesía colombiana, también se caracteriza por una suerte de simultaneidad, y que ello no es un obstáculo para que la voz propia de la poesía de Raúl —la de la protesta, la rebelión— se hubiera aglutinado en torno a cuatro fuerzas simbólicas. Por otra parte, ese mismo ejercicio de retrospectiva nos mostró que las poéticas tienen una influencia determinante en cada poema nuevo que se escribe. Así pues, las coordenadas de las poéticas del Romanticismo y el Simbolismo europeos mostraron una continuidad efectiva con el Modernismo y la Vanguardia en Latinoamérica. De esta forma, el quehacer poético en nuestro país se puede leer como una tensión entre distancia y proximidad con los movimientos estéticos fundadores de la modernidad literaria: la medida de la continuidad y la fuerza de las rupturas con tales tradiciones se convirtió en un criterio útil para la caracterización de la poesía de Raúl, y el poema se mostró como una zona en donde convivían en orden simultáneo —como lo propone Eliot— toda una suerte de poéticas. A este mismo respecto, la lectura de Borges —quien también sostiene la lectura de la simultaneidad literaria, siguiendo a Nietzsche— me confirmó la idea del poema como el de un encuentro de ámbitos diversos de forma simultánea: un *Aleph*, si se quiere, para recurrir a uno de los cuentos “simbolistas” del poeta argentino. La metáfora nos propone que —en la palma de la mano, el poema de unos pocos versos— se presentan de manera simultánea e infinita la historia, la sexualidad, el mito, el arquetipo, la literatura, etc., es decir, una lectura total del acontecer humano. Tal condición,

al menos teórica, con la que se autodescribe la obra de Borges —y la poesía de Mallarmé, por ejemplo— deja en claro que el poema ya no es un “afuera” del lector. En ese sentido, el poema no es algo que el lector “lee” y de lo que luego “escribe”, sino algo que le sucede y que, por lo tanto, puede extenderse a su experiencia vital. Así, la palabra poética tiene la capacidad de superar la dicotomía lenguaje-mundo, con lo cual ya no hay que buscar el mundo fuera del poema: cada lectura del poema es su nueva recreación. En ese sentido, la poesía ha anunciado por siglos la “muerte de Dios” —sobre todo el que se basa en una idea racionalista— y tal parece que dispersó lo sagrado por la totalidad del mundo. En última instancia, la poesía ha llevado lo sagrado a los más insospechados lugares que pueden ir hasta una nota de disculpa por haber comido un fruto —del Paraíso quizá— como ocurre en el poema de Williams. La poesía ha hecho que hasta los actos más simples se puedan sacralizar, como se concluye de la poesía de Raúl, o de la obra de Eliade, por ejemplo. Los poemas de Raúl —convertidos ya en un patrimonio inmaterial de la poesía colombiana y de la tradición moderna— reactualizan el problema de la metafísica mallarmeana, por cuanto le arrebatan su carácter de “trascendencia vacía”: muchos versos de Raúl son la escritura de lo sagrado que nos salva de una poesía sin dioses. De esta forma, cuando el lector se acerca a estos poemas comparte la salvación que le otorga esa palabra. Ella revela su conexión con los símbolos de la presencia de lo divino en el ámbito de lo humano: la trascendencia en la inmanencia, como la entendían los románticos. En el caso de la obra de Raúl, mi lectura me llevó a concluir que tal efecto se logra gracias a que esta palabra se construye como un refugio para la cuaternidad: de nuevo aparece la conexión entre los dioses, los mortales, el cielo y la tierra. Dicho papel de lo simbólico, fundamentado en el mundo de las imágenes, es otra forma de llamar aquello que ya ha sido identificado como la “salvación por medio de las formas” (Friedrich, 1974, p. 45). El poema que dice algo no lo hace solo porque sea una pieza de arte muy elaborada, sino porque también puede leerse —desde una justificación estética de la existencia— como una forma que engendra un sentido. Por último, y una vez concluida la labor de situar la obra de Raúl en el marco de las poéticas

fundadoras de la poesía occidental (y más influyentes en la poesía colombiana), pude configurar las condiciones para una lectura en clave simbólica, como se hizo en la segunda parte de este libro.

En la segunda parte de este ensayo, presenté mi lectura concreta de algunos poemas a través de la figura del “comentario de texto”. El objetivo de tales comentarios fue desplegar —o condensar, según el caso— los aspectos simbólicos de la obra de Raúl, aunque sin desconocer el genio y el trabajo del poeta, pues procuré que los poemas dialogaran de manera amplia con el marco de aquellas poéticas históricas y con aquellas obras que —desplegadas en los poemas mismos— terminaron por convertirse en interlocutores válidos. Bajo esa perspectiva, mi esfuerzo de interpretación se fundamentó en establecer el sentido de cuatro símbolos —Tierra, Fuego, Agua y Aire— con el ánimo de rastrear la “originalidad”, en el sentido de “original” porque es “viejo”, porque trata de los “orígenes”. Ello equivalía a establecer la función del mito y, a su vez, el sentido de este en su calidad de símbolo. Ante tal desafío, no es un secreto que mi guía fue la obra de Cesare Pavese porque se trata de una reflexión muy completa, pues no contempla de una manera aislada la crítica literaria en general, la reflexión misma sobre la poesía y la creación literaria como tal, sino que las lee integradas con la escritura de una vida humana. Las reflexiones del poeta italiano, muy en la línea de encontrar lo divino en la tierra, me permitieron desplegar una conceptualización tripartita del concepto *mito*: primero como un *relato*, en general de acciones, guiadas por el deseo y término final de condensación de una experiencia. En segundo lugar, consideré la infancia humana como *origen* poético, como fuerza, como recuerdo, como espacio privilegiado para el relato de una vida. Y tercero, entendí el mito como la síntesis de un *tiempo fuera del tiempo*. Por su parte, y con respecto a la conceptualización del símbolo, sería injusto no subrayar que la reflexión anterior también debe mucho al pensamiento de Baudelaire, de Heidegger y de Ricoeur, pues no solo determiné como básica su *doble naturaleza* —elemento fundamental en el pensamiento simbolista—, sino que la lectura hermenéutica invitaba también a la reflexión sobre la escritura como un *construir* y, en el caso del poema, como un *habitar*.

El primer símbolo que rastreeé en la obra de Raúl fue *Terra*, apelando al mito como un interlocutor válido como sucede con el mito de Gaia. Ahora bien, este mito-símbolo —que desde el punto de vista cuantitativo aparece en mayor número de ocasiones en la obra de Raúl— da lugar a un conjunto muy amplio de metáforas e imágenes (el fruto tropical del mango dulce, las aguas del río Sinú, el árbol del mamoncillo, las aves, las serpientes, etc.) y responde a la forma personal en que Raúl emprende su defensa de la naturaleza. Lo anterior —que podría ser también una de las razones por las cuales la poesía de Raúl tiene una gran acogida entre lectores jóvenes— sitúa esta obra poética en las disputas por el ambiente —que otros llaman “ecología”— y nos invitó a leer entre líneas la urgencia de defender la naturaleza de las manos codiciosas de quienes solo quieren ver en ella una fuente inerte de recursos. En relación con el segundo de los símbolos que rastreeé, *Ignis*, puse de relieve, desde el punto de vista del mito, la figura del dios Pan. El dios antiguo se transmutó en un símbolo que, entre otras cosas, me permitió leer la forma en que el yo poético se entendía a sí mismo como un dios de la mitología. La ampliación de esta lectura me llevó a reconocer el poema como una suerte de cuerpo, sometido también al calor del fuego y a la posibilidad de la limpieza del agua. Para rastrear este último elemento —*ὑδωρ* para el pensamiento antiguo, por lo que puede leerse también como “lo húmedo”, es decir, las múltiples formas de *Aqua*—, entendí la escritura como una lucha contra el Tiempo (Cronos). Ello dejó en claro la naturaleza rebelde del discurso poético de Raúl, por cuanto acontece como un desafío al tiempo, a la muerte. Por último, *Aer* —como mito y como símbolo— me llevó a entender el poema como un aire humano y, desde el otro lado del espectro, también como un papel enemigo.

Todo lo anterior permite concluir que hay, en la obra de Raúl, una línea doble que empieza en el descubrimiento de la naturaleza y el deseo, y que luego confluye en la rebelión, quizá por obra de la frustración de la relación con los dos elementos primeros. Otra de esas imaginarias líneas críticas muestra que, cuando se parte de un amor desdichado, reducido a deseo, estamos en presencia de una experiencia que también puede dar lugar a la poesía. No obstante, Tierra, Fuego,

Agua y Aire mantienen una característica aglutinante: a su modo, cada uno de estos elementos es también la expresión de una protesta, de una inconformidad con el mundo. Así pues, el recorrido por la obra revela un sentido “espiritual” —en el que lo temático es apenas la piel de la naranja— porque la escritura de esos “papeles enemigos”, aun a pesar de que la poesía puede leerse como evasión o catarsis, se convirtió para el yo poético en una forma legítima de habitar en el mundo. De igual modo, el estudio de aquellos cuatro elementos-mitos-símbolos puso en claro que la poesía de Raúl constituye un paso muy importante en la tarea de renovación del panorama de la poesía colombiana —y es en la actualidad uno de sus puntos más destacados—, pues está más allá del escándalo, ese al que invitan muchos de sus poemas, porque su fuerza radica en que reestablece la conexión simbólica —a través del lenguaje— con la experiencia y el tiempo del mito. El poema se reveló como una experiencia que toca los elementos fundamentales de *Natura* que entran en constante relación con el ser humano —la Tierra, el Fuego, el Agua y el Aire— y, a su vez, como una forma de conectar lo humano con lo divino, es decir, con la experiencia del lenguaje y sus representaciones metafóricas: los dioses, los humanos, el Cielo y la Tierra. El conjunto de las dos perspectivas de lectura —aquellas que se presentan en cada una de las partes de este ensayo— nos permitió volver a la obra de Raúl e invitar a un acto de justicia. Aquel que empieza cuando dejamos descansar a la atormentada vida de un ser humano que escribió desde la fuerza que reside en una conexión simbólica con la existencia que posibilita la mirada renovada del planeta. Los poemas más intranquilizadores de Raúl replantean los problemas centrales de la condición humana y ello ocurre, de manera deliberada, en contravía de la normalidad imperante. Aquella que pregonan los medios de comunicación masiva y las instituciones que detentan el poder: razón por la cual la obra de Raúl es también una protesta contra los lugares comunes de lo que significa ser colombiano, pues sus poemas también son preguntas incisivas acerca de lo importante en la vida humana. He aquí el verdadero talento individual de Raúl —no el de las anécdotas escandalosas que cualquiera con un poco de ingenio y oportunidad podría repetir—, ya que su obra es un hito ineludible cuando se piensa

en la necesidad de renovación del panorama de la poesía colombiana: se ha convertido en un clásico. Por paradójico que parezca, la obra de Raúl se vuelve así un clásico que renueva a través de la escritura poética de una serie inédita de experiencias nuevas, frescas, definitivas, y que se dirigen sobre todo al grupo (cada vez más amplio) de jóvenes lectores que se acercan a estos poemas. La poesía de Raúl se ha convertido en un nuevo clásico del corpus de la poesía colombiana, por cuanto no solo señala un antes y un después en la historia de nuestra poesía, sino que la influencia de su obra ha trascendido el ámbito regional del Caribe colombiano. Bajo esa perspectiva, lo más importante de la obra de Raúl no es lo que representa, ni siquiera lo que interpreta, sino la forma en que cuestiona la realidad de una manera original; algo muy similar a lo que acontece cuando se lee a César Vallejo. En casos como estos, el lector no se pierde en lo local peruano, o en lo local caribeño colombiano, sino que dialoga con los elementos permanentes de la condición humana, razón por la cual estas dos obras pueden ser juzgadas con justicia como verdaderos clásicos de sus respectivas literaturas. Ahora bien, y sin descuidar ese elemento que podemos llamar “individual”, la obra de Raúl también replantea de forma radical la manera en la que leemos a los poetas anteriores y contemporáneos —no obstante que quizá lo más importante de sus poemas, y del diálogo que emprendimos con esos textos, es que nunca se trató solo de un problema estético o de teoría de la recepción—, ya que los versos de Raúl son una inagotable fuente de riqueza en los tiempos de miseria espiritual y material que nos tocaron en suerte. Su obra responde con certeza a aquella vieja pregunta que indaga por el sentido de los poetas en tiempos tan aciagos, tan oscuros, y por eso nos hace *sentirnos en casa*. Estos “menesterosos poemas” (Gómez Jattin, 2006, p. 50), al mismo tiempo que salvan lo que parecía ya perdido —como el mendigo que visitaba aquel umbral en Tlön— seguirán siendo por mucho tiempo el fruto extraño que brota de la rara comunión entre βίος y λόγος.

- Alvarado Tenorio, H. (1988, febrero). Conversando con Raúl Gómez Jattin. *Papel de Luna*, 4(2), 59-62.
- Arévalo, M. (2005). Raúl Gómez Jattin. *Mundo cultural hispano*. <http://www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article2293>
- Arturo, A. (1985). *Morada al Sur*. Oveja Negra.
- Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1970). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral.
- Bajtín, M. (2003). La palabra en Dostoievsky. En *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Fondo de Cultura Económica.
- Barba Jacob, P. (1984). *Poesías*. Círculo de Lectores.
- Barthes, R. (2006). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1970). *Mithologies*. Seuil.
- Baudelaire, C. (1961). *Les fleurs du mal*. Garnier.
- Baudelaire, C. (1984). *Escritos sobre literatura*. Bruguera.
- Baudelaire, C. (1994). *El spleen de París*. Susaeta.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. El Áncora.
- Baudelaire, C. (2004). *Las flores del mal. Antología*. Universidad Nacional.
- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1980). *Poesía y capitalismo*. Taurus.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Cadavid, J. H. (1989). La inocencia del poeta genuino. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 26(18), 103-104.
- Cadena Silva, C. (1991). Aurelio Arturo. En *Historia de la poesía colombiana*. Casa de Poesía Silva.
- Camacho Guizado, E. (1982). La literatura colombiana entre 1820 y 1900. En *Manual de historia de Colombia* (t. 2, pp. 613-693). Colcultura-Procultura.
- Cardona, F. (1992). *Mitología romana*. Edicomunicación.
- Castillo Matamoros, R. del. (1990). “Raúl Gómez Jattin o la desafiante solidaridad del poeta”. En *Antología poética de Raúl Gómez Jattin*. El Tiempo Presente.
- Cioran, É. (1988). *Historia y utopía*. Tusquets.

Referencias

- Cobo Borda, J. G. (2003). *Historia de la poesía colombiana siglo XX: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*. Plaza y Janés.
- Cobo Borda, J. G. y Jaramillo Zuluaga, J. E. (1991). "Modernismos". En *Historia de la poesía colombiana*. Casa de Poesía Silva.
- Darío, R. (2006). *Antología*. Universidad Nacional.
- Dickinson, E., W. C. Williams y Whitman, W. (1991). *Tres poetas norteamericanos*. Norma.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, trad.). Guadarrama.
- Eliade, M. (1994). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Altaya.
- Eliot, T. S. (1998). Tradition and the Individual Talent. En *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Dover Publications.
- Fajardo, D. (1991). "Los Nuevos". En *Historia de la poesía colombiana*. Casa de Poesía Silva.
- Ferrer Ruíz, G. A. (2006). Poética e identidad en Raúl Gómez Jattin. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (3), 201-226.
- Flórez, J. (1970). *Obra poética*. Minerva.
- Freud, S. (1972). *Obras completas*. Biblioteca Nueva.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Seix-Barral.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton University Press.
- Gadamer, H.-G. (1993). ¿Están enmudeciendo los poetas? En *Poema y diálogo*. Gedisa.
- Gadamer, H.-G. (1999). *¿Quién soy yo y quién eres tú?: comentario a Cristal de aliento de Paul Celan*. Herder.
- García Gual, C. (2006). Acerca de las fábulas griegas como género literario [Prólogo]. En *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Gredos.
- García Maffla, J. y Arévalo, G. A. (1991). Mito. En *Historia de la poesía colombiana*. Casa de Poesía Silva.
- Girondo, O. (1996). *Obra*. Losada.
- Gómez Jattin, R. (1995). *Poesía (1980-1989)*. Norma.
- Gómez Jattin, R. (2006). *Poesía completa*. La Casa de Asterión.
- Graves, R. (1999). *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Millenium.
- Greiff, L. de. (1972). *Selección de poemas*. Instituto Colombiano de Cultura.

- Grotowsky, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Gutiérrez Girardot, R. (1980). La literatura colombiana en el siglo xx. En *Manual de historia de Colombia* (t. 3; pp. 445-536). Colcultura-Procultura.
- Hegel, G. W. F. (2002). *Lecciones de estética*. Ediciones Coyoacán.
- Heidegger, M. (1987). *De camino al habla*. Odós.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Odós.
- Heidegger, M. (1995). *Camino de bosque*. Alianza.
- Hofmannsthal, H. von. (2008). *Carta de lord Chandos*. Universidad Nacional.
- Jaramillo Escobar, J. (1985). *Los poemas de la ofensa*. Fundación Simón y Lola Guberek.
- Jaramillo, R. (1978). *Oficio de poeta. Poesía en Bogotá*. Universidad San Buenaventura.
- Jáuregui Didyme-Dome, Carlos A. (1997). *Tierra, muerte y locura: lectura crítica de la obra de Raúl Gómez Jattin*. West Virginia University.
- Jiménez, D. (1991). Romanticismo. En *Historia de la poesía colombiana*. Casa de Poesía Silva.
- Jiménez, D. (2002). *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía colombiana*. Norma.
- Jung, C. (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trotta.
- Kavafis, K. (1998). *56 poemas*. Mondadori.
- Lázaro Carreter, F. (1978). *Cómo se comenta un texto literario*. Cátedra.
- Lázaro Carreter, F. (1990). *De poética y poéticas*. Cátedra.
- Le Galliot, J. (2001). El dominio mítico. En *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Edicial.
- Lévy-Strauss, C. (1994). *Antropología estructural*. Altaya.
- Lezama Lima, J. (1971). *Algunos tratados en La Habana*. Anagrama.
- Lichtenberg, G. C. (1989). *Aforismos*. Fondo de Cultura Económica.
- López Mills, T. (2006). *La noche en blanco de Mallarmé*. Fondo de Cultura Económica.
- López, L. C. (1984). *Obra poética*. Círculo de Lectores.
- Lotman, Y. (1996). Literatura y mitología. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura del texto*. Cátedra.

Referencias

- Lurker, M. (1992). *El mensaje de los símbolos*. Herder.
- Mallarmé, S. (1981). *Obra poética*. Hiperión.
- Mann, T. (1999). *La montaña mágica*. Millenium.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.
- Marinovich Posso, V. (1998). *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*. Ministerio de Cultura.
- Martínez Pereira, E. M. (2006). *Una poética del sufrimiento: Raúl Gómez Jattin a través de Karl Jaspers*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Maya, R. (1975). *Letras y letrados*. Instituto Caro y Cuervo.
- Mukařovský, J. (2000). *Signo, función y valor*. Plaza y Janés.
- Mutis, Á. (1959). *Memoria de los hospitales de ultramar*. *Revista Mito*, 26, 103-110.
- Mutis, Á. (1981). *Caravansary*. Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*. Tecnos.
- Noël, J. F. M. (1991). *Diccionario de la mitología universal*. Edicomunicación.
- Ory, J. A. de. (2001). Raúl Gómez Jattin, el príncipe del Valle del Sinú. *Escáner Cultural*, (37). <http://www.escaner.cl/escaner37/lector.htm>
- Ory, José Antonio de. (2004). *Ángeles clandestinos: Una memoria oral de Raúl Gómez Jattin*. Norma.
- Osorio T., N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho.
- Ospina, W. (2000). El país de Raúl Gómez Jattin. *Revista Número*, (25), 73-75.
- Palacios Mahecha, J. A. (2011). Hacia un poema pobre: de las poéticas de Jerzy Grotowsky y Raúl Gómez Jattin. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), 215-234.
- Palacios Mahecha, J. A. (2004). El deseo en la poesía de Luis Cernuda. En *A la sombra sagrada de los cedros*. Caro y Cuervo.
- Pavese, C. (1971). *El diablo sobre las colinas*. Salvat.
- Pavese, C. (1984). *El oficio de poeta*. Nueva visión.
- Propp, V. (1974). *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Quessep, G. (2000). *Libro del encantado*. Fondo de Cultura Económica.
- Quevedo, F. de. (1998). *Antología poética*. RBA.

- Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Ricœur, P. (1995b). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Rilke, R. M. (1997). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Alianza.
- Rimbaud, A. (1991). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones. Cartas del vidente*. Mondadori.
- Rivero, M. (1966). *Poemas urbanos*. Antares / Tercer Mundo.
- Rodríguez de Montes, M. L. (1961). Sobre el uso de hierbas en la medicina popular de Santander (Colombia). *Thesaurus*, xvi(3), 719-729.
- Romero, A. (1985). *Las palabras están en situación*. Procultura.
- Salinas, P. (1948). *La poesía de Rubén Darío*. Losada.
- Sartre, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?*. Losada.
- Steiner, G. (1997). ¿Qué es literatura comparada? En *Pasión intacta*. Norma.
- Sucre, G. (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1981). *Teoría del símbolo*. Monte Ávila.
- Triana, R. (1995). *Raúl Gómez Jattin o de la ensoñación* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=6GTCYPN7hTA>
- Valencia, G. (1984). *Obra poética*. Círculo de lectores.
- Vallejo, C. (1980). *Obra poética completa*. Oveja Negra.
- Vallejo, F. (2009). *Discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa en Letras de la Universidad Nacional de Colombia*. Universidad Nacional.
- Autores varios. (1998). *Nueva Biblia de Jerusalén*. Desclée De Brouwer.
- Autores varios. (2004). *A la sombra sagrada de los cedros*. Caro y Cuervo.

Jaime Alberto Palacios Mahecha

Profesional en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia. Diploma de Estudios Superiores en Textos y Lenguas de la Antigüedad Clásica por la Universidad de Salamanca (España). Magíster en Estudios Literarios y doctor en Historia por la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como profesor en la Universidad Pedagógica Nacional.

Correo electrónico: jaimopalacios.jaime@gmail.com

Al entretrejer materiales de análisis como la tradición poética y la fuerza de los cuatro elementos, este ensayo literario aborda muchos de los componentes centrales de la obra del poeta colombiano Raúl Gómez Jattin (1945-1997). En un recorrido que inicia por las calles de Bogotá, a partir de un bosque sembrado en memoria de 21 niños que perecieron en un terrible accidente, el autor conduce a sus lectores a través de lecturas, conexiones y desentrañamientos de los poemas de una de las figuras más estremecedoras de la literatura colombiana. En un análisis que acude a lo biográfico, no como norma interpretativa, sino como marco de relaciones, y que establece vínculos con voces y poemas de la literatura nacional e internacional, Jaime Alberto Palacios Mahecha no solo reitera el lugar de importancia que tienen Gómez Jattin y su obra, sino que ofrece nuevas perspectivas para su interpretación y recepción.

El autor comparte con sus lectores los descubrimientos hechos en los textos del poeta nacido en Cartagena de Indias, departamento de Bolívar, y ofrece sus perspectivas sobre las apuestas ortográficas de los textos, los diálogos con temas y autores colombianos y universales, las imágenes recurrentes, los versos telúricos, aéreos, acuáticos, ígneos. Las páginas contenidas en esta obra son la invitación a caminar por y de la mano de la obra poética de Gómez Jattin, dejándose seducir por su ímpetu y dejándose discurrir por los lugares y ámbitos en los que su voz poética aún resuena.

COLECCIÓN
Literatura
y Lenguaje

