

Poetas colombianos de mediados del siglo XX:

Un reencuentro con el
lenguaje

Colombian Poets from mid-20th century:

A reunion with the
language

Jhon Edwin Trujillo Paredes*

Corporación Universitaria Minuto de Dios

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.27.2018.2>

* Magister en Literatura latinoamericana. Universidad Tecnológica de Pereira. (2017). Docente Corporación Universitaria Minuto de Dios, Uniminuto. *Correo electrónico:* jhonedtru@gmail.com



Recibido: agosto 20 de 2017 * Aprobado: noviembre 17 de 2017

¿Cómo citar este artículo?

¿Cómo citar este artículo?: Trujillo Paredes, J. (2018). Poetas colombianos de mediados del siglo XX: Un reencuentro con el lenguaje. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (27), (11-36). Doi: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.27.2018.2>

Resumen

El presente artículo toma como derrotero la llamada “Generación sin nombre”, con el propósito de dilucidar, de acuerdo con la teoría citada, la propuesta poética que caracterizó a esta reunión de escritores. El autor nuclear del estudio es Henry Luque Muñoz (1944-2005), con una selección de poemas de sus libros *Sol cuello cortado* (1973), *Polen de lejanía* (2004) y *Escrito con la garra del halcón* (2006), para de esta forma entablar un diálogo de interpretaciones junto a los demás poetas que acompañan el presente estudio. Así, dicho diálogo interpretativo posibilita una hermenéutica del texto poético, un entrecruce de voces y sentidos.

Palabras clave:

Poesía colombiana, lenguaje, Generación sin nombre, Hermenéutica, diálogo.

Abstract

The following article takes as a path the so called ‘Unnamed Generation’ with the aim of shedding light, according to the quoted theory, on the poetic proposal which distinguished this gathering of writers. The main author in this study is Henry Luque Muñoz (1944-2005) pertinently selecting poems out of his books such as *Sol cuello cortado* (1973), *Polen de lejanía* (2004) and *Escrito con la garra del halcón* (2006), so as for entering into an interpretation dialog along with the other poets that also comprise the present study. Thus, such interpretative dialog enables a poetic text hermeneutics, an intertwining of voices and feelings.

Key words:

Colombian poetry, language, Unnamed generation, hermeneutics, dialog.

Diálogo con la tradición poética

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

J.G. Cobo Borda

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

Cabe señalar que el presente artículo toma forma gracias a las antologías que se citarán más adelante, pues tal y como lo afirma Rogelio Echavarría en *Antología de la poesía colombiana*: “¿Cómo podrá conocerse –y reconocerse– la importancia de los poetas del pasado sin rastrear en las historias de la literatura, y la trascendencia de sus obras si no se acude a las antologías?” (Echavarría, 1997, p. 19).

No se puede olvidar que una antología es riesgosa por cuanto es asumida a partir de ciertos criterios valorativos que responden a los intereses del antologista, quien selecciona –con todo su derecho– los autores que para él tienen la potestad de aparecer allí. Ahora bien, este tipo de trabajos son fundamentales a largo plazo, dado que albergan autores, en ocasiones periféricos, rescatados por el caprichoso rastreo de quien les cede un espacio –merecido o no– en ese encuentro de voces.

Con relación a lo anterior, este primer apartado plantea un contexto dialogante entre la tradición poética de la cual se nutrió la escritura de Henry Luque Muñoz (1944-2005) –los grupos de “Los nuevos”, “Mito” y “Nadaísmo”, más próximos en términos paradigmáticos y temporales, y, por supuesto, la llamada “Generación sin nombre”– para comprender bajo qué valores éticos, estéticos, culturales e ideológicos fue construida su obra. Dadas estas circunstancias, se traza la primera parte de la ruta para

comprender cómo lenguaje y poesía se imbrican en un solo coro de voces que posee, en parte, la historia poética del siglo XX en Colombia.

El análisis de la tradición poética se torna necesario, no solo porque ayuda a visibilizar la presencia de los otros en la escritura, sino porque permite pensar en los procesos de reconstrucción o reformulación de lo recibido, de lo leído. El poeta es un sujeto heredero de la palabra y un hacedor de lenguaje, sin olvidar, de acuerdo con Aristóteles, que “Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas” (Aristóteles, 1946, p. 21).

Ahora bien, antes de examinar la poesía de Henry Luque Muñoz en el marco de una literatura nacional, es preciso detenerse en el movimiento surrealista, que lo influyó notablemente. El desarrollo del surrealismo en Colombia y América Latina permitió, entre otras cosas, incorporar preocupaciones puntuales sobre las fuerzas que estimulan la invención, pero también insertar elementos vitales de la cosmovisión personal en la poesía.

De este modo, veamos lo que declara Luque Muñoz en “El taller del silencio. Una poética de la escritura”¹ –recopilado por Blanca Inés Gómez Buendía y Luis Carlos Henao de Brigard, en *Artesanías de la palabra* (2003)– cuando manifiesta, a propósito de sus vínculos con el surrealismo: “[...] la seductora fuerza del azar, venida en buena parte de la minuciosa combustión surrealista. El azar, frente al papel, no era la dejadez ni confiarse a la inspiración, sino una forma del rigor, una manera de intelectualizar el lenguaje y la realidad” (p. 105).

Las palabras del autor iluminan el camino de la creación poética, que a esta altura sirve para iniciar el trazado contextual de las siguientes páginas. Así las cosas, Luque se desliga de toda doctrina que postula una poética idílica donde el poeta es puente entre las divinidades y el mundo de los mortales. El término azar, presupuesto surrealista, adquiere una acepción semántica novedosa: no es accidental ni fortuito, sino un hecho pretendido de manera consciente.

Es importante mencionar que la recepción del surrealismo en América Latina también puso en primer plano la relación entre imaginarios culturales locales y extranjeros. Si por un lado el movimiento contribuyó al desarrollo de producciones artísticas de todo tipo, por el otro fue enriquecido en el

1 Dado que recurriremos de manera constante a este ensayo, fundamental para los propósitos de la investigación, usaremos la expresión “Arte poética” seguida de la página a la cual pertenece el fragmento citado.

proceso mismo de asimilación: el territorio y los saberes latinoamericanos alimentaron, ratificaron y cohesionaron tal ideario estético. A este respecto, Carlos Martín, en *Latinoamérica: mito y surrealismo*, sugiere lo siguiente:²

América se convirtió en veta de ricas posibilidades para sus exploraciones de liberación humana y de renovación artística. [...] El surrealismo halla en el fondo del mundo mágico latinoamericano la comprobación de fundamentales principios de sus doctrinas, como es el del “azar objetivo”, planteado por Breton. Por él se llega a una realidad que supera la realidad circunstancial, que trasciende el concepto del arte heredado o recibido. (Martín, 1986, p. 65)

Tal acogida por parte de algunos poetas es un síntoma de cambio en la formas de pensar y realizar el arte. Así como ocurre con Luque y otros autores que iremos citando a lo largo del estudio, cada poeta se reconoce como un habitante en el lenguaje, y encuentra allí la posibilidad de reconocer a los hombres que le precedieron con todas sus pesadumbres y alegrías. El gesto implica asumirse como un escucha, para así lograr la dignidad del diálogo, y posicionar la voz con la tradición como apertura a nuevas posibilidades para la poesía.

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

Esa doble lectura de la poesía contempla una realidad que ha predeterminado al ser y, por ende, su actitud ante el lenguaje; una realidad que demuestra la precariedad del mundo, lo azaroso que es para el ser humano encarar sus aristas y encontrarle sentidos a esos signos que, de todos los puntos, le llegan para ser interpretados. Uno de los segmentos de la cita anterior, “los textos ya escritos”, hace palpable la fuerza que irradian las obras para los lectores. Toda escritura es reescritura de una lectura ya efectuada. Lo que se escribe es la trasposición de la tradición a la nueva hoja: la letra emerge nuevamente bajo el dominio de otro tono que guarda dejos de la primera entonación. En su voz habita el coro de la tradición. De esta manera, se

2 Este apartado corresponde al capítulo XI, titulado “Busca de una verdad presentida en Latinoamérica”.

vislumbra el carácter de lo poético como un hecho propiciador de nuevos mundos.

Una característica importante es que la erudición no es un campo por el que transita esta nueva propuesta de lo poético, sin que esto quiera decir, claro está, que carezca de profundidad. Lo que se produce es el despliegue de una poesía más íntima, es decir, aquella venida de lo más propio, y en cuyo interior reside toda una amalgama heterogénea, sumario del tránsito por el mundo. La literatura que estos escritores defendían se opuso a toda forma de dogmatismo, es decir, se distanció de principios irrevocables o absolutos. Entretanto, los autores prefirieron poetizar el mundo solo como posibilidad, aquella que les permitiera participar de la creación; de ser, en lo posible, dioses de tinta y papel.

Una lectura literaria a la “Generación sin nombre”

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

Álvaro Miranda.

El panorama literario colombiano a mediados del siglo XX presenta un proceso transicional en cuanto a la forma de asumir la creación poética y la percepción ante el mundo. En medio de los ímpetus tardíos de las vanguardias nacionales, fundamentalmente el “Nadaísmo”, se venía abriendo paso un grupo de escritores inquietos por consolidar, íntimamente, una forma diferente de construcción poética.

Es importante señalar que las acepciones de “grupo”, “generación” o “vanguardia” pueden llegar a ser problemáticas si se piensa³, por ejemplo, en los grupos de “Los nuevos”, “Gruta simbólica”, “Mito”, “Piedra y cielo”, “Cuadernícolas” y “Nadaísmo”. Los ya nombrados, en efecto, se organizaron alrededor de ciertos acuerdos –algunos con manifiestos como el *Primer manifiesto nadaísta* (1958)– que los emparentaron formalmente alrededor de lo que se pretendía era el hecho poético, contexto distinto al que nos ocupa en el presente estudio. En todo caso, el problema de los términos señalados consiste en que, al enfatizar en aspectos generales, ofrecen poca

³ De acuerdo con esto, y para evitar confusiones, se propone comprender los referidos conceptos como sinónimos que califican a la denominada “Generación sin nombre”.

información en torno a los valores singulares, a la especificidad estética de cada uno de los escritores. Leamos lo que plantea Gabriel Arturo Castro al respecto:

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

En consonancia con la idea de Castro, el presente estudio no busca reducir la obra de Luque Muñoz a un estereotipo que olvide la naturaleza misma de la obra; por el contrario, el análisis asume aquellos rasgos estéticos portadores de valor artístico, como se verá en las páginas siguientes. Y si se recurre a la “época”, la “biografía” y el “momento histórico” es solo con el propósito de sentar referentes, no para que estos se erijan como el motivo de la investigación.

En estos términos, no podemos olvidar la tendencia a conformar círculos literarios que se aprecia en el panorama de la poesía colombiana. Según Luque Muñoz, se construyen a partir de encuentros esporádicos en cafetines o bares, que luego son asumidos como reuniones de sagrado cumplimiento:

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

Entre los diversos grupos, vale detenerse de forma breve en “Los nuevos” como uno de los más importantes iniciadores del cambio de las letras en nuestro país. León de Greiff, Jorge Zalamea, Rafael Maya y Luis Vidales constituyeron un determinante camino para lo que vendría a ser la poesía de las generaciones venideras. El nacimiento de este grupo está ligado a la aparición de la revista *Los nuevos*, publicada en Bogotá el 6 de junio de 1925. En *Manual de literatura colombiana* (1988), Fernando Charry Lara comenta sobre las características de sus integrantes:

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

Más adelante, Charry Lara hablará de los presupuestos que las obras de estos autores consiguieron como elementos innovadores, al menos para el panorama colombiano. En relación con ello, a lo largo de este estudio veremos cómo la palabra poética se impregna de ciertos tonos que suponen un distanciamiento con respecto a la tradición poética nacional, cuyos recursos tendían al universo culterano.

El tema nos conduce a Luis Vidales, quien se constituye en figura clave, junto a los poetas ya señalados, a la hora de incluir situaciones humorísticas en el poetizar. Esta característica se aprecia en su libro *Suenan timbres* (2004), cuya primera edición fue publicada en el año de 1926. Tomemos un fragmento de su poema “CRISTOLOGÍA” como ejemplo:

Las cruces que hay en el mundo
son trampas puestas por los hombres
para cazar a Jesucristo.
[...]
Y sin embargo
Jesucristo ha sido siempre
a través de todos los tiempos
el más perfecto
MAROMERO.
Eso es. (p. 72)

A propósito del humor en la escritura de Luis Vidales, Charry Lara dice:

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

En este sentido, podemos plantear que, sin importar la época de la que se hable, en cada uno de los escritores siempre existirá una preocupación por el lenguaje, ya sea para preservar fielmente la tradición, o para volcar la tradición y hacer de ella una nueva forma de apreciar el hecho poético. Para decirlo de otro modo, si bien cada poeta entabla una preocupación con el lenguaje en determinado contexto, la diferencia radica en la preservación y la desarticulación que intente hacer. El grupo “Mito”, por ejemplo, apostó por una transformación de las formas. El contacto con otras culturas – vía literatura– lo condujo a examinar la palabra desde otro horizonte. Los poetas de “Mito” transformaron la noción estática de la poesía para llevarla al ámbito de la revolución artística. Cobo Borda señala al respecto:

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

Las libertades en el verso a las que se refiere Charry Lara y la exploración del carácter seminal de las palabras a las que apunta Cobo Borda son apuestas que se observan también en el grupo que llevó por calificativo oficial “Generación sin nombre”, a propósito del artículo de Álvaro Burgos Palacios, titulado “Una generación busca su nombre” (1967), publicado en *Lecturas Dominicales, El tiempo*. Sin embargo, este no fue el único apelativo con el cual se conoció a esta reunión de poetas. Entre los “motes”⁴ aparece el de “Generación de innombrables”, como la llama Jaime Ferrán en *Antología de una Generación sin nombre* (1970); “Generación de Golpe de Dados”, que alude a la revista nacida en 1973; “Generación del bloqueo y del estado de sitio”, como la nombra Isaías Peña Gutiérrez en *Estudios de literatura colombiana* (1979); “Generación desencantada”, tal como la denomina Harold Alvarado Tenorio en *Una generación desencantada* (1985) y “Generación del frente nacional”, como la refiere James Alstrum en *Historia de la poesía colombiana* (1991).

Es importante señalar que este grupo es el resultado de la lectura crítica de obras escritas por importantes poetas nacionales, a los cuales abordaron con total suficiencia. Así lo anuncia Jaime García Mafla:

Por los años de las primeras publicaciones de este grupo innominado, la escena de la poesía colombiana era presidida

4

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

por la acción de ciertas figuras de elección: León de Greiff, Luis Vidales, Aurelio Arturo, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, Rogelio Echavarría y Mario Rivero. Y es justo resaltar cómo en inmensa medida hicieron de gestores, al no haber en el paso de las generaciones ni rompimiento de parte de los jóvenes, ni retraimiento de parte de los mayores. Pero, en particular, estaba la gravitación de la generación de **Mito**, con la cual se abrieron los cauces de nuestra modernidad [...] (García Mafla, 1995, p. 50)

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

Una fotografía de 1968 reúne a quienes pueden considerarse pioneros: Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda, Darío Jaramillo Agudelo, David Bonells Rovira, José Luís Díaz Granados, Juan Gustavo Cobo Borda y Augusto Pinilla. Los jóvenes poetas de la fotografía han conservado durante más de cuarenta años la convicción de un destino común alrededor de la fidelidad a la poesía y a lo poético y comparten con otros que entraron o salieron por amistad o concepción. (Giraldo, 2014, p. 32)

A los autores mencionados por Giraldo se les atribuye el papel de iniciadores del grupo: todos jóvenes con menos de 30 años de edad, quienes a la fecha preparaban sus primeras publicaciones oficiales de libros de poesía. Libros que contendrán una transición, no solo generacional, sino con lo que representa la poesía vertida en un lenguaje armónico, crítico y personal: el ocaso de un periodo y el inicio de uno menos pendiente de lo público y más propenso a la intimidad.

Dicha transición es caracterizada por James Alstrum: “Se ha desarrollado así la poesía postnadaísta, aun cuando esta otra literatura hecha en casa refleje ahora una visión mucho más cosmopolita a pesar de su lenguaje frecuentemente coloquial” (Alstrum, 1991, p. 513). De esta forma, se dan los primeros atisbos de uno de los últimos grupos de las letras nacionales⁵.

5 En *Tambor en la sombra* (1996), Henry Luque Muñoz destaca a la “Generación de los 80” como la última generación de poetas, a quienes caracteriza de la siguiente manera: “Los autores nacidos en la última hornada nacional, y de preferencia los más recientes, tuvieron diversos espacios de comunicación, tangible en el auge de los talleres literarios, en la creciente y fervorosa investigación literaria, en las plataformas de lanzamiento bibliográfico ‘llámese casas de cultura, cafés recitales, entidades auspiciadoras’, en el recurso alterno de las revistas, en la propagación de los concursos literarios, en las ‘becas de

Por lo demás, es pertinente aclarar que al hablar de “posnadaísmo”, no pretendemos excluir a aquellos autores que salen del panorama generacional y que algunos estudiosos –el caso de Henry Luque Muñoz en *Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación* (1996)– delimitan a partir de los nacidos en 1940. Este criterio generacional no puede ser tan cerrado, pues dejaría de lado a figuras notorias como José Manuel Arango (1937) y Giovanni Quessep (1939), autores que aportan su voz en el presente estudio.

En este orden de ideas, a partir de las antologías ya referidas y, básicamente, de la realizada por Luque Muñoz (1996), *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*, presentamos un listado de poetas que hacen parte de la “Generación sin nombre”. Ellos son:

Giovanni Quessep (1939), Elkin Restrepo (1942), Manuel Hernández B. (1943), Jaime García Mafla (1944), Henry Luque Muñoz (1944), Álvaro Miranda (1945), David Bonells Rovira (1946), José Luis Díaz Granados (1946), Augusto Pinilla (1946), Darío Jaramillo Agudelo (1947) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948), animador y difusor de los trabajos nacientes de su generación. (Luque, 1996, p. 39)

La lista de nombres no solo aporta conocimiento sobre la constitución grupal, sino que permite estudiar los modos en que la poesía de Henry Luque Muñoz se conecta con la obra de los otros miembros. Como se mencionó líneas atrás, estos poetas se reconocen en la tradición de la poesía nacional y extranjera, y evocan en sus versos figuras del ámbito literario que consideran relevantes. Así lo indica Jaime García Mafla:

Marcada por movimientos de carácter mundial como la cultura pop, nació la poesía de quienes en Colombia alcanzan su madurez vital en el inicio de los años setenta, en vibración al unísono con tensiones como las de C. Vallejo, F. Pessoa, L. de Greiff o A. Pizarnik; mundos como los de J. L. Borges, L. Carroll, J. Lezama o A. Arturo; idearios como los de A. Bretón, L. Cernuda, R. M. Rilke o J. Gaitán Durán; poéticas como las de O. Paz, E. Pound, J. A. Silva o H. Michaux. En la confluencia de estos cuatro puntos cardinales habría de avanzar la poesía colombiana por cuatro sendas, no siempre distintas, de la creación poética: la de la sugestión por las

creación* y en los encuentros nacionales” (p. 41). Escritores entre los que se destacan los siguientes nombres: Piedad Bonnett Vélez, Santiago Mutis Durán, Gabriel Arturo Castro Morales, William Ospina, Orietta Lozano, Víctor López Rache, entre otros.

fuerzas del lenguaje que incluye la construcción arcaica; la del habla coloquial y directa, que incluye la anécdota; la de la expresión directa, que incluye el humor y la imagen; la de la enumeración lírica, que incluye la leyenda. Al aficionado a los versos corresponde seguirlas en cada una de las voces aisladas. (García Mafla, 1995, p. 53)

Henry Luque Muñoz, autor nuclear del presente estudio, menciona o representa con frecuencia a algunos poetas que fueron importantes para él. Esto se advierte, fundamentalmente, en los autores rusos a los cuales estudió y tradujo al idioma español, como es el caso de Aleksandr Pushkin. En su libro póstumo *Escrito con la garra del halcón* (2006), encontramos el poema “V”, que versa así:

Busqué la inspiración
 En el lago donde se bañan las hadas, en el alto nido del
 halcón.
 Pregunté por ella en la noche sin fin.
 La inspiración es descender al abismo con pies descalzos,
 Redactar la tiniebla,
 Escuchar el reclamo ensordecedor de los muertos.
 A interrogarme vino Gógol si escribí la noche entera,
 Preguntó qué sería la inspiración.
 Yo jugaba a los naipes: quería abatir la carta del rey.
 La inspiración, digo, es hacer de la saliva una tinta.
 Oh, inspiración, perpetua desnudez en movimiento. (p. 9)

A la par de integrar la tradición en sus líneas, este poema comunica una búsqueda de la inspiración. “Busqué la inspiración”, dice la primera línea, y acto seguido nos transporta a dos mundos comunicados por el movimiento vertical de la imaginación poética: el “lago” y el “nido del halcón”. Ascenso y descenso que pretenden hallar el origen de donde proviene el lenguaje. Los dos espacios descritos en los que posiblemente se halla tal origen expresan una relación de espiritualidad: el lago es el lugar donde “se bañan las hadas”, imagen divina de lo femenino.

Acto seguido, se traza la imagen del halcón, ave cuya finura en las alas le permite elevarse a grandes alturas. Lo interesante de esta referencia es que el poeta da una mirada al nido, símbolo del nacimiento, principio de la vida. De esta manera, le pregunta a la sabia naturaleza si tal vez ella es quien está anidando en su cuna los principios de la imagen poética. Líneas más abajo, logra responder al afirmar que “La inspiración es descender al

abismo con pies descalzos”; pies que tienen contacto directo con la tierra, forma íntima de contactarse con la firmeza de esta, de advertir que sus heridas se curan con las sales terrenas.

Como todo acto poético, se ratifica que descender al abismo es ya tomar una actitud de riesgo ante la existencia. Esa es la escritura: ir por la línea adversa trazando versos que llamen insistentemente a la vida. A esa tradición de la que todos somos deudores, Luque Muñoz la contempla volcándose al ámbito del inframundo, en el acto de “Escuchar el reclamo ensordecedor de los muertos” que retumban en la mente como un presagio: la palabra vital permanece a pesar de que su propiciador haya partido. En definitiva, interpretamos que la trascendencia solo se alcanza por medio del lenguaje y que este nos sigue hablando con la insistencia de la voz que en el tiempo permanece.

Del mundo de la imaginación del poeta emerge una presencia que indaga sobre su trabajo literario: “A interrogarme vino Gógol si escribí la noche entera”. En esta línea, en esta personificación de Nicolái Gógol dentro del poema, se hace palpable el diálogo con la tradición. Ahora, ¿qué nos querrá comunicar Luque con la idea de “escribir la noche entera”? Acaso el poder que tiene la poesía de evocar en una sola línea la totalidad del mundo, de convertir en materia lo que solo tiene vivencia en el mundo de la espiritualidad, para de esta forma unir el sueño con la vigilia como apertura hacia lo posible.

No en vano, Jaime García Mafla dice: “[...] es Luque Muñoz lúcido integrante de las que un poeta mayor llamara innominadas promociones posteriores al nadaísmo” (García Mafla, 1988, p. 150). Es claro, su escritura advierte una fuerza recreadora de su propio mundo. Así es su mundo, pues la voz personal en sus versos lo ratifica. Es una poesía que habla en primera persona del singular, no esconde su origen. Es, en efecto, una poesía visceral.

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

Luque asume la responsabilidad de dar a su tiempo una respuesta que sale de su total interioridad. Por eso, como ya se dijo, asume la voz en primera persona al decir que “La inspiración, digo, es hacer de la saliva una tinta”. Tinta que hechiza en el devenir de su propia consagración como poeta, tinta que se imprime en los poros del papel dando forma a cada letra, con pretensiones de que estas aviven la llama del lenguaje, de la memoria de su hacedor.

En este primer poema de Henry Luque Muñoz, vemos que su palabra se comunica arduamente con la memoria, el pasado, la tradición y la búsqueda por el lenguaje. El poema “V” permite comprender cómo nuestro autor construye universos en los que se erige un tema central, pero alimentado de otras inquietudes propias de la poesía de su tiempo, una poesía creadora de lenguaje.

La poesía de Luque Muñoz puede relacionarse con la de otros poetas nacionales, a partir del uso de referencias literarias. Se conecta, por ejemplo, con Juan Manuel Roca (1946), quien en su poema “Epigrama para María”, antologizado por el propio Luque (1996), construye un decisivo espacio poético donde también aparece una figura de la literatura. En este caso, el personaje es el resultado de la imaginación poética. Roca menciona a Tiresias, creación mítica de la antigua Grecia, cuya condición de hombre ciego, dotado con el poder de adivinar, nutre de símbolos el espacio del poema. Así se lee:

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

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

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

En cuanto al análisis de semejanzas temáticas, además del ejemplo de Roca, cabe mencionar un poema de Juan Gustavo Cobo Borda (1948), titulado “En un bolsillo de Nerval” y antologizado por Luque Muñoz (1996). El texto nos instala en el mágico mundo de Gérard Labrunie (1808-1855), más conocido por su seudónimo literario: Gérard de Nerval. El poema asume la voz personal del escritor francés en un monólogo que anuncia los últimos instantes del poeta, antes de suicidarse. Así, leemos la primera línea en Cobo Borda: “Hoy me ausentaré de mí, me excusaré de mi presencia/ diré adiós a mi envoltura [...]” (p. 339).

Nerval se dirigió por la calle de la farola antigua en París la noche del 26 de enero de 1855, para suspender su cuerpo en unos de los barrotes de la cloaca de dicha calle. A la par de toda la descripción del contexto en el que ocurrió este episodio, lo que relaciona el poema con nuestro tema es que se citan literalmente las palabras que dejó Nerval *ad portas* de su muerte: “*Hoy no me esperes porque la noche será negra y blanca*”⁶. Con esta línea, Cobo Borda da fin a los diecinueve versos que componen el poema. De este modo, hace un sentido homenaje a su referente, hecho que demuestra la forma innegable a través de la cual la “Generación sin nombre” se vinculaba con su tradición: la de hace más de tres mil años en Grecia, como en el caso de Roca, o la de la literatura rusa, como en el caso de Henry Luque Muñoz.

A partir de lo expuesto, notamos cómo estos escritores, ávidos por leer la literatura universal, lograron compaginar el pasado en cada uno de sus presentes, como una forma de encarar el futuro y la prolongación de las letras nacionales. Así lo plantea James Alstrum cuando sostiene que “[...] los posnadaístas ya participan plenamente en el diálogo intertextual del mundo. Aunque no constituyen un grupo homogéneo, reflejan

6 La cursiva aparece en la edición de Henry Luque Muñoz (1996).

circunstancias vitales de su tiempo” (Alstrum en Carranza, 1991, p. 525). Adicionalmente, el poema de Cobo Borda guarda relación con el titulado “Una carta de Alexandr Pushkin a Anna Kern desde el más allá”, de la antología de Henry Luque Muñoz *Polen de lejanía* (2002), en el que la voz poética se da a partir de la personificación de Pushkin. Este último texto se relaciona, a la vez, con uno ya escrito por el poeta ruso, dedicado a Anna Kern en el verano de 1825; detalle que Henry Luque Muñoz anota en *Tras los clásicos rusos* (1986): “Las visitas a Trigórskoie pusieron al solitario [Alexandr Pucshkin] ante Ana Petrovna Kern. De esta amistad quedó constancia en versos que se hicieron célebres” (Luque, 1986, p. 85). Citemos solo una estrofa del referido poema:

*Me acuerdo del minuto maravilloso
En que apareciste ante mí,
Como una vision instantánea,
Como genio de belleza pura*⁷. (p. 85)

De esta manera, tenemos que el poema es la reconstrucción de una situación particular que en realidad aconteció. Luque, valiéndose de ello, retoma la misma línea temática, pero propone un giro hacia el mundo de los muertos. Como se apreciará a continuación, la voz de Pushkin habla desde el más allá: “Qué monótona es la eternidad, todo huele / A flores marchitas, a incienso y a olvido. / Aquí la luz viste de capa, los ángeles son pardos / Y su suave rumor afina las alas del sueño” (Luque, 2004, p. 56).

Si en Cobo Borda se asume la muerte de Nerval como despedida del mundo ante la desilusión, en Luque la muerte es apertura a la posibilidad de reencuentro entre el poeta y su amada, uniendo, en un solo momento, vida y muerte. Fuerzas que no pueden desligarse una de la otra, de su poder de atracción: la muerte como regreso.

La recurrencia de los poetas de esta generación por generar atmósferas de intertextualidad con autores de su preferencia los llevó a que en sus libros se creara un coral de poetas de la tradición universal, como acto de admiración y sobrecogimiento ante las nuevas posibilidades de crear lenguaje. Otros poetas que ratifican este gesto son, por ejemplo, Álvaro Rodríguez Torres, con su poema “Flannery O’Connor”, alusivo a la poetiza norteamericana; Álvaro Miranda, con “La última noche de Bretón”, entre otros. A propósito de ello, Luque Muñoz dice:

⁷ La cursiva pertenece al libro citado.

El interés referencial de poemarios así, sugiere no solo la búsqueda de nuevos sentidos por mediación de un corpus informativo un hacer hablar a una época, sino una manera de conectarse con otros mundos, un modo de perseguir el acceso a la universalidad. (Luque, 1996, p. 53)

Universalidad que se refleja en el diálogo con la poesía colombiana y la de otras latitudes. Se trata de una poesía conectada con el pensamiento literario, que traspasa fronteras estéticas y territoriales. Especialmente si recordamos que, en lo que respecta a la “Generación sin nombre”, no limitó los espacios de creación y renovación, pues “En el transcurso de tres décadas de su existencia como generación o como voces únicas, todos continúan reconociendo a los autores que los han nutrido [...]” (Giraldo, 1997, p. 60).

Como pudimos apreciar en esta primera mirada al panorama de la tradición de la poesía nacional en relación con la poética de Henry Luque Muñoz y algunos autores de su tiempo, se da un acercamiento contextual que abona el terreno de comprensión y desarrollo conceptual que a lo largo del ensayo se realiza.

El lenguaje: un asunto para valorar

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

Juan Gustavo Cobo Borda

Adentrarse a la aventura de comprender la obra poética es asumir que en cada uno de los enunciados que componen un poema se demarca una visión estética del autor. Este rasgo puede estar explícito en el verso, en el acto de titular un poema con los términos “Poesía” o “Escritura”. También puede estar implícito, si el sentido apunta a ofrecer una valoración de lo que se entiende por creación poética. Así, la intención que se busca es propiciar una poética dentro del poema, reflexionar, sin más, sobre lo que es el lenguaje para el autor.

Este tópico es precisamente el que se yergue sobre la “Generación sin nombre”, grupo que de manera recurrente se ve inmerso en la preocupación

por comprender lo que es el lenguaje, para así comprenderse dentro de este. Tal actitud fue una constante para los autores, un hecho que los emparentó. Este tipo de lenguaje, apunta Cobo Borda, “[...] subvierte, a través del pastiche deliberado, el fraudulento peso de una retórica ancestral, o busca, mediante una palabra en que sonido y sentido sean tan precisos como sugerentes, tan inmodificables como equívocos, la restitución de un lenguaje que nos sea propio” (Cobo Borda, 1995, p. 234).

El alejamiento de todas las formas tradicionales del lenguaje significa dar un salto a lo profundo, buscar la novedad, sin olvidar—como se planteó en el apartado anterior— la tradición de la que se proviene, tanto para anticiparla como para superarla, si es este el objetivo. Dice el propio Luque: “[...] la colombiana seducción por el lenguaje va transformándose con el tiempo y adquiere formas diversas, que debemos leer no sólo en el influjo literal de un sistema expresivo: sino también en la actitud global” (Luque, 1996, p. 52).

De esta forma, para este grupo de poetas, el lenguaje pasa a constituir el leitmotiv en la conformación de sus obras. El asunto es que la palabra nos llega desprovista de todo sentido impuesto y es el poeta el que lo sugiere; es decir, el poeta problematiza el sentido convencional de las palabras, que es común a todos los hombres. En cambio, aporta nuevas significaciones. Cada libro de poemas revela una mirada, una concepción personal del lenguaje.

Ahora bien, no se debe entender que las anteriores tendencias estéticas — ya mencionadas someramente en el apartado anterior— se despreocuparon sobre este asunto. Es más, cada uno de los periodos de la literatura se ha interrogado al respecto. Sin embargo, en el periodo que nos ocupa, esta inquietud se presenta de un modo particular. Es particular por cuanto la reflexión se da dentro del poema mismo, es decir, allí se pone en cuestión el asunto de qué se debe hacer o cómo se debe proceder, para lograr que la palabra alcance el umbral del lenguaje.

En estos términos, podemos acentuar que el escenario poético generó una reflexión propia del texto ensayístico. Se observa un traslado paulatino y su consecuente tematización para el ámbito de la literatura. Lo anterior es notorio si recordamos que, de forma amplia, estos poetas también incursionaron en la crítica literaria, generando como resultado la publicación de antologías poéticas y libros ensayísticos, efecto de sus investigaciones. No en vano James Alstrum recuerda que

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

La cita de Alstrum subraya dos rasgos importantes de la generación explorada: el primero es el “diálogo intertextual”, diálogo que cumple la función, ahora, de redefinir el rumbo de lo poético; el segundo, es el interés de articular una poética en las márgenes provistas exclusivamente para el poema. Conviene examinar esta última característica en una serie de poesías elaboradas por los escritores citados en este ensayo. Esto con el propósito de relacionar y sustentar las ideas que intentamos defender. Así las cosas, tomemos como eje direccional el poema “III”, del libro *Escrito con la garra del halcón* (2006) de Henry Luque Muñoz:

Tenía apenas la estatura del silencio,
Cuando oí cantar un ruiseñor.
Era Batiushkov, el poeta.
Mi cabeza vacilaba si escribir en la tinta francesa
O bajo el ímpetu ruso.
El brío con que nuestros caballos enfrentaron a Napoleón
Me convenció de abrazar la lengua eslava:
Dibujé en el metal y en la roca
Hasta que edificamos murallas de palabras.
No pudieron enseñorearse los invasores, no pudieron.
Vi que las palabras no dan un paso atrás.
Vi que una palabra puede más que la Doctrina y sus pergaminos. (p. 7)

En la primera línea del poema, apreciamos que la acción es de contemplación ante la realidad, realidad reflejada en una naturaleza que, a su vez, es simbolizada por un ave. El ruiseñor es quien tiene la potestad de romper el silencio: “[...] cuando oí cantar un ruiseñor”. Solo la naturaleza es capaz de asumir por vez primera la responsabilidad de apartar la bruma del silencio y dar apertura a la palabra, lo que revela una concepción de la entidad natural como espacio de sabiduría.

El tema del poema puede ser caracterizado como la recreación de un campo de batalla, metáfora de lo que vendría a ser la escritura. Ello puede apreciarse si consideramos, por ejemplo, la alusión a la confrontación sostenida con el ejército napoleónico: “El brío con que nuestros caballos enfrentaron a Napoleón”. El hecho histórico sirve como pretexto para acentuar las preferencias de Luque por la tradición literaria rusa, dado que remite al poeta Konstantín Batiushkov (1787-1855) como figura que determina bajo qué signos idiomáticos se debe crear su obra poética. Signos que se entienden no en términos precisos del idioma, sino de la influencia que ejerce la poesía rusa en la palabra construida por Luque Muñoz.

Tal apropiación pone de relieve, nuevamente, el movimiento complejo de lectura y transformación de la tradición estética al que nos hemos referido desde el principio. Lo anterior, a su vez, traza una estructura compleja en la consolidación del ser poético y su advenimiento en el lenguaje. En este sentido, Luz Mary Giraldo plantea una reflexión sobre el vínculo entre mundo-lenguaje-ser en el marco de esta generación poética:

Apropiándose de diversas tradiciones consolidadas o de expresiones arraigadas [...] se lanzaron a la aventura múltiple de la dimensión vital, poética y del poema, y algunos, sin abandonar el verso, poco a poco conquistaron el espacio de la prosa en el ensayo, el cuento o la novela. Tejiendo la urdimbre del lenguaje, su mundo literario se hizo analítico, reflexivo y cuestionador. (Giraldo, 1997, p. 58)

Como lo dice Giraldo, el lenguaje se fue tejiendo a manera de urdimbre, gracias al enjuiciamiento gradual de la poesía en el poema. Esto se advierte en los versos de Luque al momento de confrontar “la tinta francesa” con “la lengua eslava”. Las dos referencias, que aluden al contexto paisajístico e histórico, indican que la encrucijada arroja al poeta hacia la búsqueda por el lenguaje primordial. En efecto, el poeta se inclina por “abrazar la lengua eslava” como indicativo de una comunión que, a su vez, se ratifica en la acción de plasmar en el “metal” y la “roca” “murallas de palabras” ante el peligro que se avizora.

El lenguaje es refugio del “ser” frente a las vicisitudes de la época: lo resguarda, le permite mantenerse y avanzar en el tiempo, y llegar a los lectores con una fuerza vivificante capaz de sobreponerse como advenimiento y apertura ante el mundo. Decir que el lenguaje se sobrepone es consolidar la idea de que “las palabras no dan un paso atrás” en ese instante íntimo y espiritual que sobrepasa los límites de “la Doctrina y

sus pergaminos”. En la poesía de Luque Muñoz, asistimos a un amplio escenario en el que la reflexión sobre el lenguaje permea de manera insistente la escritura.

Demos paso ahora a Darío Jaramillo Agudelo (1947), con el propósito de interpretar la forma en que, a partir de la poesía, el autor asume la potestad de preguntarse sobre el género estético y el lenguaje. Leamos el poema que hace parte de la antología *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* (1996), a cargo de Luque Muñoz:

El oficio

La poesía, esa batalla de palabras cansadas; nombres de cosas que el ruido escamotea;
llegan los fieles a reconocer el signo, heráldica donde cada rito tiene su lugar:
allá la cornucopia, el ara, el gerifalte, aquí muy cerca una noche y una estrella:
amplia red de sonidos que ocultan este corazón aterido y amargo, un gajo
de uvas verdes, el silencio irrepitible de una calle de mi infancia.
La poesía: este consuelo de bobos sin amor ni esperanza, borrachos por el ruido del verbo, aturcidos por cosas que significan otras cosas,
sonidos de sonidos.
Prefiero mirar tus cartas que leerlas; de súbito dibujas un beso;
la poesía: esta langosta, esta alharaca, esta otra cosa que no es ella,
la risa de Alejandra, el esplendor de tantos sueños silenciosos una forma callada. (p. 330)

La elección del título “El oficio” demarca la convicción de encontrar una respuesta a la pregunta por el significado de escribir. Si para Jaramillo la poesía es una “batalla de palabras cansadas”, podemos interpretar que la palabra, como hecho inmanente, lleva el cansancio del uso y precisa ser renovada. La renovación no consistiría en crear otras palabras, sino en construir nuevos sentidos, innovar en las posibilidades de denominar otros objetos y atribuirles nuevas cualidades, para reformular la vida y las formas de la percepción.

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

En ella conviven la “noche”, la “estrella”, las “uvas verdes”, “una amplia red de sonidos” y “el silencio” que evocan los momentos de infancia vividos en una calle que aún permanece en la memoria. Podemos concebir el poema de Jaramillo como un vasto escenario en el que confluyen pasado, presente y futuro, todos mediados por la acción eterna del verbo íntimo de cada sujeto.

El poeta se atreve a construir lo que para él es la poesía. Asumir ese riesgo es comprender que en la palabra habitan las posibilidades de ser, que es el mundo de lo posible, de las proyecciones, de encuentros y desencuentros que develan a su hacedor. Entonces, entendemos por qué Cobo Borda sostiene que estos poetas “Abominaban el énfasis y buscaban un lenguaje más sobrio, una percepción más aguda de su propio oficio. Intentaban hallar el poema en las palabras que lo ocultan, no en las ideas” (Cobo Borda, 1995, p. 236).

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

Por su parte, el poeta Elkin Restrepo (1942) se pregunta por la labor misma, no de la poesía sino de quien la engendra, al titular su poema “Qué es un poeta me pregunto [...]”. En este texto, recopilado por Luque Muñoz (1996), Restrepo demarca un estado anímico propio de los tiempos en que estos escritores compusieron sus versos. Al formular la pregunta –que aquí osaremos llamar “fundamental”– se enjuicia la acción misma de escribir y las condiciones en que se produce. Así, se comprende que la situación

Conclusiones

De acuerdo con el panorama antes señalado, la poesía colombiana que surge a partir de 1965 permitió considerar los alcances de los grupos que la precedieron como una construcción estética que contempla el lenguaje como su más intrincada preocupación. Lo anterior se comprendió al leer los poemas, cuya pregunta giró en torno a la condición del poeta, la importancia o no de la escritura y el sentido que esta aloja como posibilidad de ser en el mundo gracias al lenguaje. g

Adicionalmente, pudimos apreciar el diálogo que sostuvieron los poetas citados con la tradición —en especial Henry Luque Muñoz—, como un modo de aceptarse a una historia que cada escritor logró construir a partir de sus versos. Así las cosas, la tríada poesía, historia y lenguaje constituyó cuerpo y alma del ser de la época.

Atendiendo a lo anterior, vale decir que esta reunión de poetas no evadió su momento histórico, pese a que sus elecciones temáticas no contemplaran de manera directa las problemáticas sociales de su tiempo; solo que las formas de poetizarlas se articularon de manera diferente. En otras palabras, sí hubo un reclamo ante dichos tiempos menesterosos, pero el lenguaje fue menos directo, sin llegar a ser hermético.

En términos generales, apreciamos que la llamada “Generación sin nombre” transitó entre lugares en donde el lenguaje se determinó como fundamento y búsqueda que propició el camino para renombrar el mundo. Insistimos, no fue una congregación con misticismos dogmáticos; sin embargo, las condiciones históricas la llevaron a interrelacionarse alrededor de la poesía —que en nada se relaciona con la evasión al mundo— como encuentro de voces, de sentires, de soledades asaltadas por la posibilidad de hallarse en el lenguaje.

Lo cierto es que, con o sin nombre, los escritores de la generación estudiada delimitaron las fronteras del antes y después, y generan hoy espacios de discusión sobre el devenir de las letras nacionales. Así mismo, a través de sus indagaciones y hallazgos estéticos o críticos, permiten reconocer en qué medida la literatura colombiana ha logrado advertir nuevos vientos de cambio, tras la incesante búsqueda por un lenguaje que traspase los linderos de la complicidad con el poder, venga este de donde venga.

Referencias bibliográficas

- Alstrum, J. (1991). "Generación de Golpe de dados". En M. M. Carranza. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de poesía Silva.
- Alvarado Tenorio, Harold. (1958). *Una generación desencantada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bedoya, Luis Iván. (2003). 30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías. *Estudios de Literatura Colombiana*, (12), 115-150.
- Burgos Palacios, Álvaro. (1967). Una generación busca su nombre. *Lecturas Dominicales, El tiempo*.
- Castro Morales, Gabriel Arturo. (2012). *Ceniza inconclusa*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*. Bogotá: Tercer Mundo S.A.
- Echavarría, Rogelio. (1997). *Antología de la Poesía Colombiana Ministerio de Cultura*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Ferrán, Jaime. (1970). *Antología de una generación sin nombre. (Últimos poetas colombianos)*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.
- García Mafla, Jaime. (1988). ... y pro. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 25(17). Bogotá: Banco de la República.
- García Mafla, Jaime. (1995). Travesía de una generación poética. *Cuadernos de literatura*, 1(2), 45-54.
- Giraldo, Luz Mary. (1997). Poesía y poéticas en la "Generación sin Nombre". *Cuadernos de Literatura*, 3 (6), 57-71.
- Giraldo, Luz Mary. (2014). "Mapa de una identidad poética". En *Tres ensayos. Colección un libro por centavos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Luque Muñoz, Henry (1986). Moscú: Editorial Progreso.
- Luque Muñoz, Henry. (1973). *Sol cuello cortado*. Bogotá: Italgaf, S.A.
- Luque Muñoz, Henry. (1996). Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación. *Universitas Humanistica*, año XXV (43-44).
- Luque Muñoz, Henry. (1996). *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*. México: Verdehalago.
- Luque Muñoz, Henry. (2004). *Polen de lejanía*. Bogotá: CEJA.
- Luque Muñoz, Henry. (2006). *Escrito con la garra del halcón*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Miranda, Álvaro. (2010). Soliloquio en torno a una fotografía. La generación sin nombre. *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. Recuperado de http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/03_05_10.html
- Peña Gutiérrez, Isaías. (1979). *Estudios de literatura*. Bogotá: Ediciones el Huaco.

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