

Cristo Rafael Figueroa Sánchez*

Tradiciones y renovaciones en la nueva poesía colombiana
(Arango, Roca, Ospina)

Para referirse a *la nueva poesía colombiana*, Henry Luque Muñoz determina un hito cronológico —poetas nacidos a partir de 1940—, señalando dos momentos de un mismo proceso: la denominada “Generación sin Nombre”, cuyos integrantes empezaron a publicar al iniciarse los años setenta, y la “Generación de los Ochenta”, un grupo más reciente de poetas nacidos a partir de 1950¹. Samuel Jaramillo prefiere hablar de “Generación Postnadaísta”, en la cual distingue tendencias más o menos marcadas —neorromántica, antipoesía y de “poetas de la imagen”—, sin descuidar la importancia de ciertas voces aisladas que comparten un espíritu de época y advirtiendo también el dinamismo del grupo de poetas de los ochenta². Más allá de precisiones historiográficas, nos interesa captar la convergencia, el cruce o la contaminación de poéticas que en un fino tejido de voces establecen subterráneos o evidentes sistemas de vasos comunicantes en el territorio reconocido de la nueva poesía colombiana³. Por una parte, el continuo movimiento de cercanía—lejanía de la tradición inmediata; por otra, una dinámica permanente de renovación a través de un diálogo intertextual e intercontinental que va más allá de las fronteras hispánicas. Si bien en muchos casos es imposible eludir la presencia de la muerte, la intensificación de la violencia o el descrédito del país político, en la mayoría de las voces es notoria la concepción del poema no tanto como “el reflejo de una situación”, sino como “el testimo-

* Director del Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana y profesor de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, en Bogotá.

nio de una tensión”; no extraña por eso el imperativo de asumir críticamente el valor de aquél, que se escribe a partir de un acto profundo de apropiación de la realidad, cuyo lenguaje es una suerte de exploración, capaz de sensibilizar la inteligencia y hacer inteligente la emoción, hasta conseguir trocar lo real en imaginario y viceversa⁴.

Dentro del coro de voces nos fijamos en tres poemarios, publicados en 1995, de autores con obras suficientemente consolidadas⁵: *Montañas*, de José Manuel Arango (1937); *La farmacia del ángel*, de Juan Manuel Roca (1946), y *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, de William Ospina (1954). El primero, cronológicamente paralelo al movimiento nadaísta, se distancia de su tremendismo y se acerca a las búsquedas de la “Generación sin Nombre” en cuanto al alejamiento de la retórica solemne y a la afirmación de una poética de la brevedad y la transparencia. Juan Manuel Roca se integra al espíritu de aquélla acentuando el encuentro entre vivir y poetizar, entre sueño y vigilia; por su parte, William Ospina, el más joven de los tres, rebasa límites para poetizar la historia contemporánea en una zona fronteriza entre lo lírico y lo narrativo sin abandonar el gusto por la imagen ni por la sugestión del lenguaje.

En *Montañas*, José Manuel Arango afirma y continúa su ya conocida trayectoria creativa. Se manifiesta como poeta entre *físico* y *metafísico*, pues busca el ser de los seres y el ser de la vida, no de manera abstracta, sino asociándolos con personas, sitios u objetos; percibe figuras cotidianas y en la enunciación poética es capaz de dar el salto hacia una metafísica probable. Transita alternativamente el paisaje de la ciudad, Medellín, y el paisaje de la naturaleza, las montañas de Antioquia, de donde extrae la fuerza vital de su mirada, la cual lo lleva o lo devuelve a las presencias de la vida diaria. De la misma manera que Aurelio Arturo fijó poéticamente el paisaje del sur colombiano —paraíso soñado—, José Manuel Arango fija el de las montañas antioqueñas —morada de intimidad—.

La expresión poética de Arango, decididamente *lacónica* y *directa*, prefiere el poema breve y por tanto la concentración lírica, la cual lo aleja del barroquismo y de la proliferación semántica; es quizá la suya la poesía más desnuda de la actual producción lírica del país. Esta contención expresiva proviene de nutrientes italianos —Ungaretti y Montale— y se refuerza con el conocimiento de cierta poesía norteamericana —Emily Dickinson especialmente, a quien traduce—. Así, al enunciar la intimidad de cada ser, de cada sitio y de cada cosa, la enunciación queda flotando en el espacio y en el tiempo para que el lector reconstruya el ámbito en que ella se genera.

Una característica sobresaliente de su poética es la actitud de *humildad* con que se acerca a todo lo que vincula al hombre con la naturaleza; al nombrar dichos vínculos

con la palabra justa y poco adjetivada, su poesía, *verbal* y *sustantiva*, expresa situaciones profundamente humanas y reales: la obstinación del *árbol* prendido del suelo sugiere el aferramiento del hombre a la existencia (“Pino”), el olor de una *flor* amarilla que guarda el semen del sol genera chispazos de vida (“Solar”) o la presencia del camino suscita la imagen de los nacimientos, el *agua* capaz de calmar la sed y el inicio de la forma (“El camino”). A su vez, una *zoología poética* connota sorpresas y secretos de la experiencia vital: por una parte, el origen del arrullo cuando se toca el buche de una paloma (“Fervor”) y el descubrimiento de la condición humana en la figura nerviosa, alerta y huidiza de una gacela (“Miniatura”).

El *ser* de los *seres* se expresa en la figura del viejo mendigo que durante la mañana se ubica en el atrio de la catedral y en la noche se encuentra “acurrucado en la puerta de algún burdel” (“Figura de mendigo”), en el gesto juguetón de un *niño* que cree medir con su jeme la gravedad de la montaña (“Medida”) o bien en el dueto que conforman el *borracho* y el *ciego* que mutuamente se guían por los vericuetos de la ciudad (“Dueto”).

Así pues, con tanta intensidad se capta el *ser* de la *vida*, que en su seno habitan la muerte y los muertos como presencias cotidianas que se desplazan con naturalidad; al tocar la mujer amada, los muertos del pasado rondan al poeta, incluso intentan sustituirlo en el acto amoroso al manotear sobre los pechos de ella (“Hora”), poco a poco se posesionan del ámbito vital e invaden los espacios del hombre hasta el punto de compartir “los gestos, los guiños / de los que hablan una misma lengua” (“Obstinación”). Al aceptar la convivencia con la muerte, el poeta puede acceder al misterio, y al contarlo se reconforta, incluso afirma su victoria sobre aquella en tanto asume el juego de contrarios de la vida. “Está bien / ha sido otro día / que le robo a la muerte” (“Reencuentro”).

Dentro de la historia reciente de la poesía colombiana, la de José Manuel Arango se inscribe en la tendencia preocupada por poetizar *lo cotidiano* que circunda cada experiencia vital: Rogelio Echavarría sería uno de sus antecedentes cercanos e igual actitud también anima *El hilo de los días* (1994), de Piedad Bonnett, y buena parte de *Con la vida* (1995), de Luz Mary Giraldo.

La farmacia del ángel, de Juan Manuel Roca, al contener algunos poemas ya publicados, adquiere cierto carácter de compilación, el cual se expande al relacionarse con poemas inéditos y conforma un ciclo cerrado, consecuente y autónomo. Su unidad es posible no sólo por la homogénea sensibilidad que lo anima, sino por la actitud poética que lo sostiene, cual es la confianza en la poesía para realizar viajes imaginarios y

riesgosos que transgreden todo tipo de límites y propician momentos excepcionales y, al mismo tiempo, la utilización de su poder de sugestión y conocimiento para impugnar y combatir la violencia, la represión y las estructuras de poder características del mundo actual y del país que habitamos⁶.

El libro manifiesta una indudable filiación a la estirpe de los *poetas malditos*, en especial Rimbaud, al *expresionismo alemán*, particularmente Trakl, y al horizonte *surrealista*. Se explica, entonces, que su concepción de lo poético se centre en los rincones oscuros y en los laberintos de la ciudad contemporánea con su galería de personajes marginales —borrachos, ciegos, vagabundos, prostitutas— y en la valoración del sueño, la noche y la locura como insurgencia creativa, como acceso a la interioridad o bien como instauración de lo excepcional. Los poemas suelen armarse sobre una amplia estructura narrativa, no tanto de sucesos exteriores, sino de la percepción interior de los mismos a través de seres fantasmales, irreales y literarios, o bien profundamente reales, táctiles e históricos. La función poética se sustenta en la *proliferación descriptiva*, la *acumulación de imágenes o preguntas*, y la *enumeración*, que como categoría estética aligera el ritmo del poema y rompe con las convenciones perceptivas del lector.

La farmacia del ángel, título del libro, de su primera sección y de un poema de la misma, señala el sitio en que el poeta Georg Trakl se habituó al cloroformo y abre una perspectiva de lectura centrada en el *ángel* como figura paradigmática de Occidente; las referencias son abundantes, desde *ángel caído*, *descarriado* o *quebrado*, hasta *temible*, *mendigo* o *sin voz*, imágenes que connotan el alma de un niño que sufre por la vida, el espíritu puro que al no saber ni poder vivir se estrella con el mundo, tiene entonces que alimentarse de sí mismo, lo cual lo inclina a la locura, y ésta lo conduce a los alucinógenos en busca de ensoñaciones para calmarse. Por este camino, Trakl llegaba hasta los límites de la vida, y al regresar se encontraba precisamente en “la farmacia en que un hombre solitario / desalado, negro ángel de luz, / fue aprendiz de largos viajes”.

El mundo de la gran ciudad es el espacio donde se estrella el ángel; en ella el poder enajena a los hombres, quienes nacen heridos y dispuestos a la guerra, como muertos viajan en los metros —fosas comunes—, son rutinarios y están decrepitos (“Poema sin rima, pero con metro”). Asimismo, los lugares de la ciudad se encuentran signados por la destrucción: cabarets empolvados y teatros demolidos que contienen mujeres sin piel y meseros que sirven vasos vacíos, como una galería de muecas y máscaras en medio de ruinas y telarañas (“Por los teatros, anfiteatros y otros reinos innombrables”). En este ámbito, el ángel cae en desgracia y conoce el sufrimiento al infectarse de la

peste del amor (“La enfermedad del ángel”); luego el ángel—poeta pierde la inocencia, siente su corazón secuestrado y ni siquiera desea regresar al paraíso (“El ángel sitiado”).

De todas maneras el conocimiento, las categorías de visión y la fortaleza que otorga la poesía le permiten enfrentar la realidad y situarse frente a sus carencias y vicios, crueldades y dolores, así como denunciar la inexistencia o la flaqueza de sueños del país que ama. Nos arenga, entonces, a revitalizarlos como una manera de eliminar lo terrible de la realidad: mientras él imagina lo grato y lo bello, ésta lo suprime con heridos, prostitución y mentiras. Con todo, no se evade, a mayor resistencia más tenacidad en el empeño, es decir, más sueño, más poesía: “Imagino una flauta. Un flautista. Y ustedes siguiéndolo hasta el río” (“Arenga del que sueña”). Invoca a Rimbaud para denunciar que los opresores, como vampiros, invaden el aire de la noche, sólo construyen cárceles y falsos placeres, y en nombre de la poesía pide clavarles una estaca en el corazón, única manera de exterminarlos (“Viejas familias”).

La voluntad de escribir es inquebrantable; el poeta no puede sustraerse pues lo presionan los demonios que lleva consigo, sus muertos, que viven y sueñan dentro de él (“Un horrible poema”); decide convertirse entonces en cerrajero del amor, de la noche y del paisaje, y con la llave en el cerrojo de la amada puede entrar en realidades posibles que el lenguaje poético transforma en reales (“Palabras de cerrajero”). Finalmente, se identifica con el guardafaros, quien “viene de la misma estirpe / Del poeta, no otra cosa hace que cuidar / Las noches, que preguntarse por la luz / Y cambiarla de curso / Para que las naves lleguen a buen puerto”. En consecuencia, se exige a sí mismo la fuerza necesaria para “alumbrar las palabras que quedan / Luego de los silencios del naufragio” (“La soledad del guardafaros”): ésta es su misión, su deseo y su posibilidad de estar en el mundo.

Después de habitar la farmacia del ángel y salir a la caótica ciudad, se hace evidente que Juan Manuel Roca es quizá uno de los poetas colombianos que más claramente han impuesto su lenguaje con posterioridad al “Nadaísmo”, situándolo entre la vigilia y el sueño, entre el delirio y el presentimiento, para asumir así el compromiso y los riesgos que entraña ser poeta en tiempos de crisis.

¿Con quién habla *Virginia caminando hacia el agua*?, de William Ospina, puede leerse en gran parte como una reactualización del proyecto romántico inicial en cuanto a la responsabilidad del poeta en la construcción de una realidad mejor y de su respectiva toma de conciencia. Si bien el caos en que el mundo se ha convertido genera escepticismo, la lucidez de la poesía vislumbra nuevos caminos y posibles solu-

ciones. Gracias a su poder para instaurar universos expresivos, permite ver, sentir o comprender más, en este caso, acontecimientos, procesos y personajes del siglo XX, que en palabras de Ospina es el más terrible y a la vez “el más entrañable de todos”. Conscientemente asume el riesgo de atenuar el efecto del lenguaje en favor del conocimiento, tendencia que cuenta en Colombia con nombres como Mario Rivero, Jaime Jaramillo Escobar y Elkin Restrepo. La intensidad de los enunciados, la retórica fuertemente apelativa y la afirmación sensible del yo constituyen una actitud *neorromántica*, a la cual el autor suma una clara conciencia de escritura, una amplia reflexión sobre el lenguaje, la poesía o la cultura misma, y el difícil quehacer de la traducción literaria⁷. Sin desmoronarse de lo nacional, el libro se ubica dentro de una poética culta que ha mirado el siglo: entre otros, Trakl, Pound y algo de Cernuda en la sensibilidad que despierta lo cotidiano dramático.

La conciencia creadora y el deseo de dialogar con el lector se evidencian en la “Introducción”, la cual *explicita los asuntos, declara las búsquedas literarias, reconoce la presencia de discursos cruzados y señala las obsesiones del autor*. Por su parte, el aparato de notas que cierra el libro es una confesión erudita de los secretos y las vicisitudes del proceso creativo: ubicación de motivos inspiradores, procedencia de rasgos literarios, transformación de personajes, datos verídicos y ficticios, en fin, logros y limitaciones del imaginario poético frente a hechos históricos, imperativos de época y exigencias de lenguaje. El poemario es unitario en su composición: Ospina, fiel a la idea de nutrir su escritura con procesos históricos, personajes, conflictos e imaginarios del siglo XX, lo inicia con “Weimar 1900”, poema monologal construido sobre una recurrencia según la cual Nietzsche, al mirarse en el espejo durante los últimos días de su vida, no descubre su rostro, sino el reflejo profético de los episodios más terribles de este siglo, los cuales empezarían con su muerte. Si bien el cuerpo del libro incursiona en situaciones dolorosas, enfrenta personajes conflictivos, tiranos o grandes criminales, y reconoce la incapacidad del poeta frente a la insensibilidad de todos, el último poema contiene la imagen luminosa del árbol de miel y simbólicamente la alusión a un parto, a un nuevo nacimiento, el cual es reconocido por el poeta en la nota final: “[...] me alegró poder concluir este libro de episodios tremendos y sombríos con una sencilla excursión de buscadores de miel en una aldea de Camerún...” (“Una mañana de miel”).

00 Dos actitudes básicas de William Ospina en *¿Con quién habla Virginia...?*, la *reconstrucción de personajes* y la *percepción sensible* de situaciones y acontecimientos con sus respectivos procesos de estructuración, permiten agrupar los poemas en *mo-*

*nólogos*⁸ y en *enunciaciones líricas*. A través de los primeros el autor se mantiene por fuera del personaje —objeto poético— que quiere destacar y cuyo conflicto dramático es relevante para apelar a la sensibilidad y a la memoria del lector. Trae a escena seres catastróficos, tremendos o torturados del siglo XX, cuyos discursos son reconocimientos dolorosos, insospechadas confesiones o delirios solitarios: Mussolini, Rudolf Hess o Apollinaire. Asimismo, Ospina expresa inquietudes irresueltas u ocultas posibilidades de la historia a través de monólogos de personajes memorables por su visión poética, por sus búsquedas científicas, por representar determinadas formas de vida o por haberse convertido en símbolos de una época: el desencanto de Virginia Woolf en su lento acercamiento hacia la muerte, el lamento de Kafka al aceptar su incapacidad de enfrentar la vida, la visión de Ezra Pound sobre el siglo XX, la conciencia de fracaso de Porfirio Rubirosa, la paradójica confusión del asesino de John Lennon o el desdoblamiento de Einstein en poeta soñador y perplejo.

Las enunciaciones líricas agrupan aquellos poemas donde lo fundamental es la expresión de una actitud lírica en la que Ospina enuncia situaciones y episodios, recrea diversos acontecimientos, homenajea personajes o desata emociones al vivenciar sensiblemente sucesos poco relevantes de la realidad. En contados casos, el *yo lírico* se funde con el objeto poético, pero sí lo rodea, lo comprende y lo expresa a través de una disposición anímica que se vuelve vínculo afectivo, aprendizaje del espíritu o estímulo eficaz a la tendencialidad del lector. Incluso en algunas ocasiones el poeta crea un interlocutor ausente, con quien establece un diálogo en el cual son frecuentes las advertencias y las locuciones sentenciosas, o transformado en vocero de la colectividad enfrenta problemáticas sociales, políticas y existenciales del siglo XX, ratificando la responsabilidad y el papel del poeta neorromántico en medio de la crisis que caracteriza el mundo contemporáneo. Finalmente, el mismo Ospina descubre la poesía en un joven nórdico que, al observar en la pantalla de televisión una comunidad de Madagascar donde todavía los ritos son importantes y las canciones crean vínculos, reconoce el llamado ancestral y entiende que el camaleón es sagrado porque su mutación contiene “el ayer y el futuro” y representa el proceso natural de cambios que define la condición humana (“Lo que vio el joven nórdico en la soledad de la noche”).

El proyecto poético de William Ospina se sitúa en una zona fronteriza entre *lo lírico* y *lo narrativo*. Si bien se vale de personajes, acontecimientos y procesos históricos del siglo XX, no lo hace con la perspectiva de un narrador, pues no objetiviza dicho mundo, ni lo independiza de su subjetividad; por el contrario, tales elementos operan como *catalizadores* de la emoción lírica. El afán de situarse en la historia del siglo XX

le implica a Ospina la poetización de personajes, la necesidad de documentar el poema y la fijación de una distancia. En este sentido, su poética se contrapone decididamente a la *canción lírica*, al *laconismo expresivo*, al viaje interior de conocimiento o al imaginario legendario y fantástico, líneas todas representativas de la nueva poesía colombiana⁹.

Es evidente que Arango, Roca y Ospina, al igual que otros exponentes de la nueva poesía colombiana, heredaron de la generación de *Mito* la conciencia de escisión del hombre contemporáneo, agudizada ahora por la invasión de distintas formas de violencia, la desconfianza en los sistemas políticos, el resquebrajamiento de paradigmas, las intensas vivencias de conflictos personales, regionales, nacionales o mundiales. Sin embargo, la actitud contestataria que los anima no desemboca en propuestas ideologizantes y renuncia a cualquier tipo de militancia, lo cual no impide que la poesía se convierta en otra forma de la acción antes que en éxtasis contemplativo¹⁰; así, el alto grado de conciencia estética del poeta hace que la poesía vuelva inteligible el peso de la realidad. No extraña, entonces, que los tres libros comentados se ubiquen en aquella tradición colombiana que, desde Domínguez Camargo hasta Aurelio Arturo, se ha dejado seducir por las sugerencias del lenguaje como posibilidad de apropiarse de un espacio atravesado por poderes verticales, códigos represivos y tiranías de toda índole. En cada caso la elaboración poética adopta formas diversas: el *laconismo verbal* de Arango, fundado en lo sustantivo, es capaz de captar el ser de los seres y de las cosas y de construir una morada de intimidad a partir del entorno antioqueño, donde es posible ganarle batallas a la muerte; el *discurso acumulativo* de Roca, situado entre el sueño y la vigilia, busca acceder a los laberintos de la ciudad contemporánea, donde el ángel-poeta pierde la inocencia, si bien al mismo tiempo el conocimiento y la fuerza vital que obtiene de la poesía lo convierten en *cerrajero* que abre puertas y en *guardafaros* que ilumina senderos y evita más naufragios; finalmente, *la narrativización* del monólogo dramático y de las enunciaciones líricas, gracias a la cual Ospina reconstruye la historia del siglo XX, evidencia inquietudes irresueltas y ocultas posibilidades de su devenir.

Notas

1 Véase: Henry LUQUE MUÑOZ, "Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación", en: *Universitas Humanística*, año XXV, N° 43-44 (Bo-

gotá: Universidad Javeriana, 1996), pp. 51–60. Igualmente ilustrativo es su prólogo a *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX* (México: Editorial Verdehago, 1997), especialmente el apartado II, “Tinta que fluye”, pp. 39–44.

2 Véase: Samuel JARAMILLO, “Los últimos veinte años de la poesía colombiana”, en: *Magazín Dominical, El Espectador*, Nº 552 (Bogotá: 28 de noviembre de 1993), pp. 6–7.

3 Para conocer datos, obras, publicaciones, tipologías, comentarios críticos, etc., de la reciente poesía colombiana, se puede consultar: Juan Gustavo COBO BORDA, *Poesía colombiana* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1987), especialmente “La década del 70”, pp. 241–265. Sobre libros de poesía aparecidos entre 1992 y 1995, premiados en concursos nacionales, es puntual y lúcida la reseña crítica de Henry Luque Muñoz, que agrupa a ocho poetas jóvenes, entre ellos William Ospina. Muchos han recibido influjos de la “Generación sin Nombre”; véase: “Premios de poesía”, en: *Gaceta*, Nº 38–39 (Bogotá: Colcultura, abril de 1997), pp. 64–69.

4 Cfr. Jaime GARCÍA MAFFLA, “Travesía de una generación poética”, en: *Cuadernos de Literatura*, Nº 2 (Bogotá: Universidad Javeriana, Fundación Fumio Ito), pp. 47–49.

5 José Manuel Arango ha publicado los volúmenes de poesía *Este lugar de la noche* (1973), *Signos* (1978), *Cantiga* (1987), *Poemas escogidos* (1988) y *Montañas* (1995); Juan Manuel Roca ha publicado *Memoria del agua* (1973), *Luna de ciegos* (1975), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Señal de cuervos* (1980), *Fabulario real* (1985), *Ciudadano de la noche* (1989), *Pavana con el Diablo* (1990), *Monólogos* (1994), *Luna de ciegos* (antología, 1994), y *La farmacia del ángel* (1995); William Ospina ha publicado *Hilo de arena* (1986), *Antología poética* (1991), *El país del viento* (1992), *La luna del dragón* (1993) y *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* (1995). Los libros que comentamos aparecieron bajo el sello de Editorial Norma (Bogotá, 1995).

6 Para un examen general de la denuncia presente en la poesía de Roca, véase: COBO BORDA, “La poesía en Colombia: también en crisis”, en: *El coloquio americano* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1994), pp. 157–164.

7 Indiscutiblemente existen vínculos entre el poemario y su trabajo ensayístico, especialmente con el libro *Es tarde para el hombre*, publicado en 1994. En este texto, a partir de la oposición romántica entre razón y sentimiento, Ospina define la necesidad de recuperar este último como posible salvación para la humanidad, de cuyo caos culpa al capitalismo, la industrialización, el racionalismo, la tecnología deshumanizadora.

nizante, el consumismo, la publicidad, el utilitarismo, etc. Propone, entonces, un regreso a lo ancestral, a las tradiciones, a la magia y a la naturaleza primigenia. Con insistencia se ha cuestionado esta visión de Ospina por considerar extrema su aversión a los logros de la modernidad, por la no suficiente fundamentación filosófico-crítica de sus argumentos y por una posición "evasiva" de la realidad. Si bien son discutibles varios de sus puntos de vista, muchas de dichas ideas son el asunto de gran número de poemas, cuya elaboración otorga una "relativa autonomía" a los enunciados, los cuales se descontextualizan de los marcos ensayísticos y hacen parte de un discurso "imaginario" que hace sentir y percibir de otra manera la problemática planteada en aquéllos.

8 Los monólogos dramático-líricos de Ospina se inscriben en la tradición de Shakespeare, autor a quien admira y traduce, y quien al prescindir del coro en sus tragedias determinó la existencia del monólogo, según el cual el espíritu del personaje se desnuda y muestra directamente la intensidad de su conflicto. Más tarde Borges, otro de sus autores predilectos, decantó dicho procedimiento de manera peculiar; recuérdese el monólogo de Otto Dietrich Zur Linde, el asesino que justifica sus crímenes en el cuento "Deutsches Requiem" de *El Aleph*, o varios poemas de *Elogio de la sombra*, uno de ellos dedicado precisamente a Robert Browning, dramaturgo heredero de Shakespeare que a su vez insistió en introducir al público en la conciencia del personaje criminal.

9 Cfr. GARCÍA MAFFLA, *op. cit.*, pp. 53-54. Aquí Maffla enuncia cuatro sendas por las que habría de avanzar la nueva poesía colombiana: "[...] la de la sugestión por las fuerzas del lenguaje, que incluye la construcción arcaica; la del habla coloquial y directa, que incluye la anécdota; la de la expresión indirecta, que incluye el humor y la imagen; la de la enunciación lírica, que incluye la leyenda". La poética de Ospina no se ubica en estas sendas, referidas especialmente para la "Generación sin Nombre"; sin embargo, se vincula con ellas en cuanto a la sugestión por el lenguaje y por la imagen, para su caso en un afán por poetizar la historia del siglo XX con sus personajes y su imaginario correspondientes.

10 A este respecto, véase: LUQUE MUÑOZ, texto citado, pp. 55-56.