



<http://www.rosablindada.net/>

CARLOS FAJARDO FAJARDO

El pasear la ciudad: *El transeúnte de Rogelio Echavarría*

La ciudad asaltada: años cincuenta en Colombia

En la década de los cincuenta la violencia colombiana se acrecentó en el campo, lo que produjo una emigración de campesinos hacia las ciudades. Esto aceleró el crecimiento de los tugurios sin control alguno. Paralelamente se inició la construcción de viviendas para las clases medias y populares, y se impuso la corriente arquitectónica racionalista de Le Corbusier, el cual había llegado a Colombia en 1947. Así, por ejemplo, en Bogotá:

El concepto directriz de la arquitectura de los años 50 parece haber sido el de 'urbanismo'. En 1953 se dirige el Plan regulador de la capital que sigue al Plan Piloto de Le Corbusier y lo concreta. De este sexto decenio datan la Autopista del Norte, la calle 26 con sus pasos elevados de concreto (los 'puentes'), la Avenida 30 hasta la calle 63, el aeropuerto El Dorado, el Hotel Tequendama que reinó como gran rascacielos de la ciudad hasta que a finales de la misma década se inauguró el edificio del Banco de Bogotá, primer edificio de la ciudad con más de 20 pisos (...) El servicio telefónico se automatiza en los 50 y el alumbrado de mercurio en las calles se inicia en 1955 (Uribe Celis, 1992, p. 92).

De la misma manera, casi todas las principales ciudades colombianas modernizaron su arquitectura y sus espacios públicos, introduciendo las grandes

cadena de tiendas como los almacenes Ley, El Tía, la cadena norteamericana Sears. Las ciudades crecieron aceleradamente tanto por los cinturones de miseria, producto en buena parte de la violencia partidista, como por el auge de la construcción de viviendas, edificios y avenidas.

Simultáneo al cambio arquitectónico y urbanístico comenzó a producirse un cambio de sensibilidades y de mentalidades. Por aquellos años el impacto del cine norteamericano, y la imagen de su diva Marilyn Monroe por ejemplo; la música caribeña y el bolero –recordemos la música de Pérez Prado, de Benny Moré, Daniel Santos, la Sonora Matancera, Celia Cruz, y los grandes tríos, entre ellos Los Panchos– impactaron en la vida cotidiana de ciudades que se masificaban lentamente, poniéndose a tono con los cambios de mentalidades que se operaban en Latinoamérica. Un nuevo *sensorium* empezó a madurar y a establecerse en Colombia. En la formación de dicha sensibilidad cumplió un papel importante la radio, la cual, a principios de la década, trasmitía radionovelas de gran audiencia, junto a la vuelta a Colombia –cuya primera transmisión fue en 1950–, los partidos de fútbol, programas de humor (Los Chaparrines, por ejemplo) y la música popular del Caribe, el tango y el bolero –de gran impacto en la época–¹. La televisión, que dio inicio a su primera transmisión el 13 de junio de 1954 bajo la dictadura de Rojas Pinilla, fue quizá lo que causó el mayor impacto en la Colombia de esos años.

Los años cincuenta significaron para Colombia la apertura a una modernización urbana tímida, todavía incipiente, pero significativa en medio de la violencia partidista y la consolidación de una clase media cada vez con mayores posibilidades de educación superior y con mejor poder adquisitivo de bienes domésticos. El país fluía entre una premodernidad activa, política, económica y cultural, y una modernización urbanística a cuentagotas, impuesta desde arriba por un capitalismo semi-industrial y semi-agrario. Como afirma Carlos Uribe Celis:

¹ Carlos Uribe Celis afirma que “en 1952 había medio millón de receptores de radio para un país de once y medio millones de habitantes (...) La primera gran radionovela de esta última etapa del periodismo moderno fue ‘El derecho de nacer’, del cubano Félix B. Cagnet, cuyo protagonista, Albertico Limonta, se convirtió en uno de los personajes más conspicuos de la ficción popular. Otra radionovela de gran audiencia por esos años fue *El ángel de la calle*, de Efraín Arce (Uribe Celis, 1992, p. 96).

En los años 50 se estableció la diversidad. Muerte y destrucción horrenda al lado de bonanza cafetera, industrialización, tecnología televisiva y grandes obras de ingeniería y desarrollo económico. Violencia en los campos y rock-and-roll en las ciudades. Culto al sagrado corazón y Nadaísmo blasfemo, aparentemente permitido. Y, al final, unidad y abrazos entre los acérrimos enemigos que se habían trezado en la guerra atroz (...) Con los años 50 estamos ad portas de 'nuestra modernidad'. Las élites ya han hecho su arribo. Y al empezar a pasar de un país mayoritariamente rural a uno mayoritariamente urbano, con la alta migración a las ciudades de los desterrados de La Violencia, ya todo está dado para que la modernidad impregne a las masas. Eso se dará en los años 60 y de ahí para adelante (Uribe Celis, 1992, p. 99).

Estos serán los escenarios desde los cuales se escribirá el libro *El transeúnte* de Rogelio Echavarría.

Rogelio Echavarría: poeta transeúnte

En una entrevista concedida a Rosa Jaramillo en 1978, Rogelio Echavarría (Santa Rosa de Osos, Antioquia, 1926-Bogotá, 2017) declaraba:

Empecé a escribir poesía en la niñez cuando sentí por primera vez el peso de la soledad, de la orfandad (...) y cuando tuve los medios elementales para hacerlo, proporcionados por la lectura de los versos que aparecían en los textos escolares. Ahora escribo muy de vez en cuando, pues no soy 'poeta profesional'. No concibo cómo se puede ser 'poeta de tiempo completo'. La poesía es algo mucho más importante. Mis poemas son resultado de instantes, unas veces enlazados con arduo trabajo, otras dejados espontáneamente a su propia inmadurez (1978, p.102).

En la edición de 1977, *El transeúnte*² de Echavarría, reúne 31 poemas, los cuales tocan el misterio de lo cotidiano con una palabra precisa, esencial, lo que supera la grandilocuencia y la retórica tradicionales colombianas. Libro de síntesis poética, que fluye entre la imagen y lo coloquial. Al decir de Romero (1985), Echavarría

² La primera parte de *El transeúnte* fue escrita entre 1949 y 1952 y publicada como primera edición por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia en 1964.

emprende en su obra una lucha rigurosa para lograr darle a lo cotidiano la carga de misterio que le pertenece, para establecer los vasos comunicantes entre el presente de nuestro ser de la calle y el infinito y oscuro presente de nuestra existencia (p. 158).

Su conciencia de escisión como sujeto, con una actitud atenta y crítica, lo une a las mayores pulsiones de la poesía moderna. La ciudad lo impregna de realidad social, de soledad y anonimato, de aislamiento y derrota; pero también lo vuelve solidario con esos seres perdidos en el fragor de las calles, en los buses y recónditos bares. Poesía sensual, de un cierto erotismo trágico frente a las presencias ciudadinas. Con profunda conciencia de un fracaso bajo el “tiempo de los asesinos” como diría Rimbaud, esta poesía descifra un exterior caótico, bello y terrible a la vez. Ambigüedades que expresa el poeta en su divagar iluminado por la ciudad. Por todo ello, Fernando Charry Lara (1985) afirmó que

las imágenes de Echavarría son unas veces casi visuales y otras están sumergidas en su propia abstracción, reverberaciones de un lenguaje que se debe tanto a la luz como a la explorada penumbra interior. El mundo suyo parece contemplado desde una subjetividad que se busca a sí misma (p. 144).

En la poesía de Echavarría, de un “lenguaje inmediato, natural, a veces callejero, al que una imagen directa añade frescura y espontaneidad” (Charry Lara, p. 145), encontramos los tonos, las temáticas y las atmósferas que explorarán los poetas nadaístas y posnadaístas, es decir, como lo sintetiza Jaime Ferrán (1977):

una valoración de lo cotidiano, el canto a las cosas de todos los días santificadas por la oración del poeta, que advierte que ellas también deben entrar en el ámbito de lo poetizable, que gracias a él entran en el ámbito de lo poetizado (p. 16)³.

³ Este cotidianismo en Echavarría está muy unido a su labor de periodista. En la entrevista a Rosa Jaramillo el poeta comenta: “Entré al periodismo por vocación literaria, en una época en que realmente el periodismo era escrito por escritores. Pero bien pronto descubrí que el periodismo nada tiene que ver, y aun es opuesto, a la labor literaria. La lucha es mortal, y en ella la poesía tiene la peor parte. ‘Tuércele el cuello al cisne, o si no, no podrás escribir chivas’ me dió un día el director de *El espectador*. Así lo hice, y sobreviví gracias a la prosa. ¡Pero cuánto le debo ese quehacer antipoético! Así aprendí cuál es la diferencia. Porque el periodismo es rico en muchas otras enseñanzas: por un lado la experiencia vital y social, el pulso de los acontecimientos, de la vida de nuestros contemporáneos, el espectáculo humano –generalmente decepcionantes–, el proceso cultural y político... Por otra, la profundización en la eficacia del lenguaje, el aquilatamiento de un cierto

“La poesía, dice Echavarría, es un pasajero. Lo efímero es la máxima condición del hombre, aunque esa condición la tienen también las plantas y los animales. Un día es efímero, especialmente en la eternidad. El corazón estalla de sólo pensar en el infinito” (Quintero, 2008, p.97). Su poesía introduce, desde los años cincuenta, junto a la de Vidales y Aurelio Arturo, nuevas tonalidades que se constituirán en un canon imprescindible para los poetas posteriores, los que levantarán sus poéticas desde, por y en las ciudades colombianas masificadas de finales del siglo XX.

Sobre las lecturas de los poetas de Mito, David Jiménez comenta: “más que la vanguardia, lo que preocupó a este grupo de poetas fue la modernización de la poesía colombiana. Rainer María Rilke, T.S. Eliot, Paul Valéry, Saint-John Perse, Neruda, Machado, Aleixandre, Cernuda fueron autores cuyas obras, muy leídas y comentadas en revistas y suplementos del país, permitieron plantear la cuestión de la poesía moderna y sus diversos significados” (Jiménez, 2002, p 178). Es en estos poetas donde encuentran las atmósferas y los tonos para la poesía que los integrantes del grupo Mito realizan. Así, por ejemplo, en Eliot encontraron la posibilidad de introducir el habla cotidiana, citadina al poema, la poesía conversacional. “Los prosaísmos como una forma de expresar con mayor libertad la sensibilidad urbana moderna, modos de experiencia y de sentimiento aún inéditos en la lírica colombiana” (Jiménez, p 182). Tal es el ambiente poético bajo el cual se escribe el libro *El transeúnte*, lo que lo sitúa en la sensibilidad de la más alta poesía moderna del siglo XX.

Un poeta secular y peatón

Rogelio Echavarría en su libro *El transeúnte* sintetiza lo pasajero, lo fugaz en medio del caos citadino, con una escritura discursiva y directa, coloquial. Al decir

estilo, la concentración y ahorro de palabras. Tal vez mi especialización en hacer títulos, en reducir largos artículos en pocas palabras, me haya ayudado –o perjudicado– y me haya convertido en un telegrafista, seco y poco inspirado. Pero prefiero eso al bla bla bla pseudo-literarios” (Jaramillo, p. 103).

del poeta: “las calles, más que la casa, son el hogar de uno. Y son la libertad, lo más parecido a la libertad. Las calles se acaban, pero la libertad puede seguir. Siempre tiene que haber libertad, de tal modo que, terminada la noche, al otro día salga y empate con ella misma” (Quintero, 2008, p. 98).

La concepción poética de Echavarría está en saberse uno con todos, es decir, un hombre de a pie, lo que rivaliza con aquella concepción del poeta como hombre diferente. Esto lo une con la concepción moderna de la pérdida de la aureola del poeta en la ciudad, tal como sucede en el poema en prosa *Extravío de la aureola* de Charles Baudelaire.

Se sabe que hacia mediados del siglo XIX, en el París del alcalde Haussmann, Charles Baudelaire escribía sus *Pequeños poemas en prosa*. Allí, por cierta "correspondencia" entre el poeta y la nueva ciudad burguesa moderna, Baudelaire sentía cómo se secularizaba la noción de trascendencia del artista, y se le ponía a navegar o a naufragar, sobre imágenes nuevas y asombrosas nunca antes experimentadas: cafés, vitrinas, luminotécnica citadina, vestidos, modas, bulevares.

Y es en esta ciudad donde Baudelaire se torna en un observador de la vida moderna, configurándose en *Flâneur*, un vagabundo que escudriña las “fisiologías” de la ciudad burguesa, y como un cartógrafo va por las tipologías tanto físicas como espirituales de las imágenes urbanas.

El *Flâneur* que podría traducirse como el hombre que vagabundea, que callejea, el paseante sin finalidad precisa. Es la figura donde se reconoce el pintor de la vida moderna y el escritor cuyo entorno de trabajo es precisamente la calle, el panorama urbano que se despliega a su alrededor (Xibille M., 1995, p. 162).

Este mundo citadino es el que observa Baudelaire y el que lo hace un artista secular moderno. Allí pasea y viaja como un visionario de la vida urbana. Su “domicilio” son los parajes, los bulevares, los kioscos de periódicos, las terrazas de los cafés, los

almacenes, las calles llenas de hombres anónimos; el ocio es su forma de asumir la existencia múltiple, diversa e inagotable:

El bulevar es la vivienda del “*flâneur*”, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio (Benjamin, 1999, p. 51).

Este es su heroísmo en tanto que construye cartografías urbanas en el anonimato y las multitudes. El poeta vive el drama y la teatralización secular que se ha operado por la incomunicación y la anomia. Baudelaire anuncia en su *spleen* la ciudad que se toma los espacios públicos construidos para el diálogo y los encuentros. La destrucción de las fisiologías tradicionales de la ciudad va acompañada de la pérdida de territorio y de identidad, conceptos que están unidos a las nociones de participación y pertenencia. Por lo tanto, el *flâneur* no sólo ve el teatro ciudadano burgués del siglo XIX, sino que también visiona sus transformaciones en una masificación sin antecedentes que desterritorializa a una gran parte de la población pobre, gracias a la creación de los nuevos espacios para el uso y el consumo modernos. Cotidianidad y heroísmo moderno conflictivo con la misma ciudad, la cual el poeta ama y rechaza a la vez. De allí la búsqueda de una belleza trágica. El movimiento y la fluidez de la máquina urbana es lo que embriaga al *flâneur* quien decide, según Baudelaire, “levantar su hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y reflujo del movimiento, a mitad de camino entre lo fugitivo y lo infinito” (Berman, p. 1988). Con estas alternativas, el poeta entra a formar parte de esa realidad de sobresaltos, rescatando las imágenes misteriosas que surgen de aquellos bulevares y tiendas que el alcalde Haussmann había construido.

Por tanto, el poeta dejaba de poseer la voz de la tribu; pasaba de aedo, rapsoda, juglar y chamán a ser un simple peatón secular, un ciudadano. Toda su lucha por trascender como sujeto metafísico se vio interrumpida por el auge de la masificación urbana, la máquina y el desarrollo de la reproducción técnica de la obra de arte.

Baudelaire sintió estos espasmos, no huyó de ellos, los asumió y reflexionó; hizo poesía desde estos lugares aparentemente anti-poéticos y anti-estéticos. Su obra es una profunda lucha por alcanzar a comprender qué le había pasado al poeta, y qué le depararían los tiempos venideros. Hablando de Baudelaire, Matei Calinescu (1991) afirma:

La tarea del artista se parece a la del alquimista que extrae oro del barro —o si traducimos esta metáfora típicamente baudelaireana— descubre la poesía escondida tras los contrastes más horripilantes de la modernidad social: Baudelaire es bastante explícito a este respecto cuando caracteriza el 'heroísmo de la vida moderna', con, entre otras cosas, 'el espectáculo de la vida elegante y las mil existencias errantes —criminales y queridas— vagando por los subterráneos de una gran ciudad'. (p. 62).

El poeta, entonces, se mundaniza, se seculariza en medio de esta ciudad burguesa en vía de masificación. Paradoja de la poesía moderna: el poeta se vuelve crítico mordaz contra la deshumanización de la ciudad, pero a la vez la ama, la desea. En el poema *Extravío de la aureola*, el poeta pierde, por los bruscos saltos en la calle, ese símbolo que lo hace artista. Sin embargo, trata de encontrar en su humanidad *mundanizada* al otro poeta, al que se halla en la cotidianidad, el que busca no la belleza metafísica de lo perfecto, sino la belleza de lo terrible e imperfecto. Ese poeta es el que ha perdido su aureola de metafísica trascendental y se descubre siendo poeta cantando "la metafísica material" de la secularización. "Su aureola que cae en el fango del macadán corre peligro, pero no es destruida, sino más bien arrastrada e incorporada a la circulación general del tráfico" (Berman, p. 162).

Observémoslo esta mundanización en este poema de Echavarría sobre los jubilados:

En la mesa de los jubilados

—en el café siempre a sus horas—
¿de qué hablarán tanto
(cuando hablan... porque a veces
el recuerdo sustituye a la acción imposible
y a la cascada conversación),

*de qué ríen, en qué porvenir meditan?
¿En la mesada que no llega o llega demasiado tarde?
¿En la muerte que les sonrió cuando eran soldados
y ahora les hace una mueca civil y sibilina?*

*En su mesa los pensionados
ahora sólo con un uniforme: el cabello blanco
o la calva brillante de opacos pensamientos,
la vejez y sus inevitables carencias,
la sordidez y la sordera,
la prótesis ya asimilada en el alma
y esa creciente e insaciable avaricia
que sustituye al apetito y a las ilusiones.*

*En la mesa de los jubilados
—unos dicen adiós y otros hasta luego—
siempre hay un sitio para alguien más,
corren sus sillas para abrir campo al que llega
con la misma estrecha asignación.*

*Allí está tu puesto —por supuesto—
cuando ya no tengas otro
y cuando en todas partes te digan no, gracias,
por haber cumplido demasiado.*

También en el poema “Lugar común” se confirma la secularización del poeta y la pérdida de su aureola:

Lugar común

*Ya que no todos podemos ser
poetas
comprender lo sublime
o exaltar lo sencillo
hablemos francamente
confesemos nuestro fracaso
de hombres sin alas
de hojas muertas en el estío
nuestros engaños ciegos
sin metáforas vanas
nuestra identificación con todos
o con casi todos
y si alguien nos entiende
y fecunda nuestra impotencia
eso también es poesía
o por lo menos una gota*

*en la sed del infierno
cotidiano.*

Frente a este “infierno cotidiano”, el poeta declara su amor a la amada, buscando una soledad que prolongue la suya, que afirme su condición de hombre fragmentado, en crisis con las verdades últimas y disperso en la ciudad masificada. La ciudad se vuelve escenario de este amor desgarrado del más solo entre los solos. Descentrado, busca su amada, su último centro, un punto de gravedad que lo salve en la multiplicidad volátil y voraz de estas cartografías calidoscópicas, donde se encuentra diseminado ante el infierno urbano. Sólo la amada puede inventar el madero que lo saque de este torbellino contemporáneo, de esta resquebrajada realidad que se hunde palmo a palmo, y desde la cual el poeta alerta a todos sobre su pronto hundimiento:

*Mírame: yo soy el que ves siempre a la orilla de tu lecho
y con quien habrás de rasgar el velo que cubre tus sueños.
Soy el diseminado, que tiene en ti el último centro.
Busco una soledad que prolongue la mía.*

.....
*Mi brazo atiza el fuego de las columnas de humo
que contienen el peligro del cielo sobre la ciudad*

.....
*¡Ah, sí! Soy el que verás siempre a la orilla de tu lecho.
Háblame con tu voz que tiene un dejo de feliz tristeza,
paisaje con árboles sobre los cuales ha llovido.
Porque yo soy el más solo entre los solos
y desde hoy tendremos una misma estrella en el plato*

.....
¡Oh flor de mi más alta confianza!

(Fragmentos de *Declaración de amor*)

Esta utopía moderna, elaborada por el poeta, está ligada a la permanente búsqueda de un soporte existencial en un mundo burgués desdichado. El poeta establece la comunión con algo que se sabe está perdido, y, sin embargo, no acepta que todo naufrague en el vacío del abismo. En medio del desastre y la miseria citadina, se puede encontrar la fervorosa presencia de un milagro.

El viaje, lo transitorio y el horror de lo cotidiano

“Todas las calles que conozco son un largo monólogo mío”. He aquí a un *flâneur*, a un paseante, al poeta peatón en medio de una ciudad que se ha masificado, y donde el poeta siente la comunión con los que, ausentes, pasan “batidos por oscura batahola”. La calle entonces se establece como un lugar de encuentro y desencuentro, de una soledad comunitaria, donde todos viajan en busca de algo, de un utópico signo, de un espacio diferente. Estas calles cargan la ciudad del dolor que masifica nuestro rostro y nos convierte en extraños. El yo poético se une a un dialogismo permanente con el mundo y esta relación intersubjetiva crea aquel primer, sugerente y hermoso poema del libro *El transeúnte*:⁴

El transeúnte

*Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío
llenas de gentes como árboles
batidos por oscura batahola.
o si el sol florece en los balcones
y siembra su calor en el polvo movediza,
las gentes que hallo son simples piedras
que no sé por qué viven rodando.
Bajo sus ojos que me miran hostiles
como si yo fuera enemigo de todos
no puedo descubrir una conciencia libre,
de criminal o de artista,
pero sé que todos luchan solos
por lo que buscan todos juntos.
son un largo gemido
todas las calles que conozco.*

La categoría de transeúnte, al decir de Fernando Cruz Kronfly,

es exclusivamente urbana, ciudadana. Ella inaugura un nuevo tipo de nomadismo: el nomadismo urbano. El habitante de la ciudad que sale de paseo por calles, plazas y avenidas, un poco a la deriva o con destino

⁴ En una entrevista concedida a Robinson Quintero Ossa, Rogelio Echavarría aclara que el poema *El Transeúnte* lo escribió a los 20 años más o menos, y que “lo pensé en la calle, en la carrera séptima en Bogotá (...) sentí, desde el primer verso, que había un ritmo. Pero después me dije ‘esto es un poema’ cuando me repetía ‘Todas las calles que conozco son un largo monólogo mío’. En todo caso, ya estaba la primera piedra. Pero yo no escribí el poema; el poema me escribió a mí” (Quintero, 2008, p 96).

preciso aunque siempre de regreso a su original punto de partida, circunscrito de todos modos al territorio de la ciudad y que deambula ante la mirada de otros, igualmente nómadas urbanos que observan y a su vez son observados, realiza la imagen exacta del transeúnte. (...) Vagar a solas entre la multitud, recibir la mirada anónima y ejercer en contraprestación equivalente la mirada anónima, esto es precisamente aquello que constituye al transeúnte, que constituye lo urbano, los espacios privados y públicos, y la ciudad misma en toda su grandeza, en toda su especificidad pero también en toda su crueldad y dureza (1998, p. 174, 175).

Pero si en este poema encontramos al poeta que se une al dolor de una ciudad en vías de masificación, de anónimos paseantes y viajeros perdidos, en el poema *Polvo* la isotopía es la ironía ante el régimen que impone la ciudad en su esplendor de poder diurno, con su día lleno de normas y condiciones patriarcales, solares, con su trabajo y sus días de miseria y desgaste de la vida:

Polvo

*El sol esta mañana, escancia la humedad de la noche,
las mujeres lavan su cuerpo de la sombra del lecho,
tibiaza de los sexos y azúcar del amor.
las calles amanecen entre rotas ventanas...*

Las calles y sus desastres; los oficios ciudadanos y sus voluntades aniquiladas por el imperator solar, símbolo de los deberes y los oficios.

*Pasan los que recogen la basura
y llevan al olvido cuanto los hombres tocan.
Si las noches fueran más largas
las mujeres se ahorcarían en sus cabellos, llamas oscuras
que multiplican la pesadilla o el espasmo.
pues la niña que se asoma al día por el espejo
parece recién salida del paraíso...*

(*Polvo*)

En contraste está la noche. El poema se edifica con base en estas dicotomías. En la noche se encuentra lo erótico, el sueño, la imaginación, pero también el espanto y el horror. La ciudad nocturna es tanto la ciudad del ensueño erótico como la de la muerte y la pesadilla:

*Si las noches fueran más largas
la tierra afirmaríá su dominio sobre todas las cosas.
yo siempre duermo con mi única fiel compañera,
que me acaricia el rostro con sus manos de hollín.*

(Polvo)

Crítica situación la de la ciudad expansiva: el día es cruel herida para la monótona vigilia de sus habitantes, pero la noche también es llaga y polvo para sus durmientes. El grito de Edvard Munch no podría ser más patético:

*El hombre se defiende de la muerte
en la noche, y todas las mañanas
debe luchar contra el puñado de ávida ceniza
que le adelanta a su sepulcro
la vida*

(Polvo)

Estos contrastes y paradojas se hacen más explícitos en el poema *Ved*. Aquí se establece la verdadera imagen que el poeta tiene de la ciudad como un escenario de paseantes ciegos, de ojos vaciados ante la inmensa realidad palpitante. Los paseantes no ven al ciego “que va vociferando su haz de prensa y a su pequeña hija miserable”. Son más ciegos que aquel hombre que vende “luz a los que pasan”. Es el símbolo de una ciudad rodeada de muerte. La ciudad en su rutinario devenir no mira, ignora la otredad, se ignora a sí misma:

Ved

*Ved al ciego que va voceando su haz de prensa
Y a su pequeña hija miserable, engendada
La misma noche que hoy tiene diez años.
(Todos engendramos nuestros lazarillos).
Vedlo
vendiendo luz a los que pasan
por un valor de cobre y de rutina.
De las floristerías sale un olor a muerto,
mas él conoce sólo la tez de los jazmines
que riega la pequeña en su jardín errante;
y el pulso que adivina las piedras del camino
pide, torpe, a los cielos su última moneda.
En esta encrucijada en que se anida*

*el tránsito en un urbano remolino,
los dedos de la niña tejen el verde paso
y, náufrago en los hombros de los rudos peatones,
el ciego les perdona a los hombres no verlo,
mientras sigue buscando sus pupilas caídas
entre el polvo de estrellas sin distancia.*

De allí la paradoja, la experiencia de una ciudad ambigua, que se expande con atroz poder aniquilador y que a sus moradores los enceguece. La ironía aquí se acrecienta cuando el poeta muestra el verdadero lado de la realidad cruel y triste.

Pero si la ciudad se ha quedado sin ojos, sobre ella también cae un mal mayor como castigo: cae el “Demonio de la lluvia”, “un látigo de lujuria”; una lluvia nada cantarina, sino horrible cantata sobre la piel de los paseantes. Es una lluvia nada rural sino citadina, triste, dolorosa como castigo. He aquí un agua histórica cayendo sobre las multitudes, estruendosa; ella no limpia la ciudad de sus manchas; no es un agua bautismal que limpia las culpas, sino que hace más visibles los pecados y el horror de esta Sodoma maldita por la historia:

A la lluvia

*Demonio de la lluvia, látigo de lujuria,
no rompas con tus dientes vidriosos el abrigo
del tibio pecho, lo único tibio del humilde;
no nos traigas el frío de la tan alta nube,
no persigas al perro sin puerta con tus piedras,
no rompas el pulmón del obrero que canta
siguiendo el pie descalzo de sus hijos sin cielo,
no mancilles las barbas secas del pordiosero,
no llegues hasta donde no pueden evitarte.
Deja tu voz curial para el cultivo de los ríos,
para la faz de las persianas donde hay dueño,
para el paraguas, que es tu flor arcaica.
Demonio-dios, que envidias y que amas
las multitudes y caes ruidoso sobre todos,
disuelve ya a Babel y permite que asome
el sol como un henchido seno de leche pródiga.*

La simbología cristiana es notable. La lluvia, como látigo y castigo, es un demonio-dios que cae estruendoso sobre toda la masa de ciudadanos perdidos, sonámbulos, náufragos en esta Babel del pecado.

En el poema *La Libertad* se establece una poética metafísica, diríamos una ontología poética. Es la libertad de las soledades e intimidades en la ciudad masificada. “La libertad no me encadena pero nunca me deja libre”, dice el poeta, y prosigue

La libertad

*La libertad sigue mis pasos
la libertad sigue mis pasos y me oculta todas las puertas,
la libertad está en mi casa y tiene un nombre
de alas clavadas que lloran: la soledad...*

La libertad de los habitantes solitarios en los parques, en la oscuridad de las salas de cine, en los sórdidos restaurantes, en los anónimos bares. La libertad encontrada en los lugares para el desgarramiento. Este dualismo libertad-soledad posibilita la metáfora de los hombres encadenados a sí mismos y al ritmo de la ciudad diurna. Los hombres son soledades buscándose para ser libres en una ciudad sin rostro. La soledad entonces es ese lugar único, posible, para encontrar el simulacro de ser libre en este panóptico ciudadano:

*La soledad, mi solidaria en el teatro y en el parque,
la soledad en la sopa fría y en los comensales del restaurante,
la soledad a la mesa sentada, sentada en el bar
y en la moneda disoluta y en mi corazón impar.*

*La libertad está prohibida por los jueces y por el día,
la libertad quema su l{ampara y mi novia es la libertad,
la libertad que separa a los hombres del pan,
la libertad que nunca nos comprende: la soledad...*

*La soledad es una mendiga que come con los cinco sentidos,
la soledad, mendiga de amor,
la soledad no sé qué es, por eso estoy tan solo
y pregunto a los que han muerto por mí ¿qué es la libertad?*

(La libertad)

De esta manera, la ciudad se presenta como un viaje, como un cotidiano transcurrir por realidades en tránsito hacia la nada. Paseantes ebrios que el poeta ve desde su puesto de vigía permanente. Todos los transeúntes marchan entre las multitudes hacia la región de los muertos; ciudadanos con un destino marcado en la frente:

Tránsito

*Debemos mirar a cada hombre y llamarlo y tomarlo
de la mano y preguntarle de dónde viene, desde cuándo,
nunca hasta dónde va, porque lo mismo
sabe que yo, que tú, que nadie.*

*o si lo sabe es un loco como aquel
que creía que lo sabía.
o si canta viendo que los gusanos lo esperan
entre su cuerpo, dejadlo...*

*Dejadlo que siga cantando, porque está ebrio.
(Desde mi ventana los veo: a los ebrios, a quienes
les crece la barba de impudor y descuido).
los veo mientras ellos me ven girar como una luna....*

Conciencia del tiempo, del imparable devenir; conciencia moderna de una ciudad que viaja llevando a bordo el lenguaje de sus muertos masivos bajo la luna ciudadana. He aquí al poeta moderno que sabe que es parte de un todo, pero a la vez se distancia para observarse mejor; que odia y ama la ciudad que le signa, convirtiéndola en amante y enemiga a la vez. El poeta es “los otros”, su intimidad se integra al ritmo colectivo:

*O cuando voy por la avenida –yo también entre ellos–
y la que era niña mía es mujer de quien yo ignoraba,
y el que era niño mío se alza y me pega a mí...*

*¿Qué soy sino –por fin– el que viaja con otros
que no saben de dónde vienen*

*más que evacuados de una mujer,
ni a dónde van
si no a ocupar el sitio que su sombra señala?*

(Tránsito)

Ante esta atmósfera trágica y atrayente, la búsqueda del amor se hace insufrible, como también la espera de comunicación en la ciudad del aislamiento. Entonces, la necesidad de escuchar una palabra en esa agónica extranjería, en el anonimato, clama que “llegue tu carta, mano larga, pulso sellado, llegue pronto/a darme libertad con la fecha que inventa”. El poeta trata de inventar la posibilidad de realizar un diálogo con su amor en medio de las multitudes; pide inventar el amor en la soledad:

*Llegue tu carta que musita tu nombre en todas las ciudades
por donde pasa prisionera, triste de su virginal goce
a los ojos de los carteros, que me ven y se van alegres;
llegue y caiga, paloma derribada
en mis manos, que saben hallarle los secretos,
interpretar la forma del mundo de que vives,
el sueño de que está alimentada la ausencia,
el pedazo de tibio paisaje que me cambias
por este negro y frío túnel de pensamientos.*

*Llegue tu carta, mano larga, pulso sellado, llegue pronto:
alce tu carta su callado murmurio de pluma en el viento;
mida tu carta el blanco espacio que separa las voces, los
besos.*

(Llegue tu carta)

En el poema *Náufragos*, los anónimos intentan sobreaguar en los bares que son un mar de soledad en las ciudades. Seres en silencio que buscan en la barra un madero que los salve de su hundimiento:

Náufragos

*Acodados en la barra
aislados
solitarios entre los demás*

*con los pies altos del suelo
huyen de las aguas reptantes
que borran sus huellas
en la tibia cabina del bar
que transporta y destierra
de espaldas al juego al vaivén
al espejo empañado
miran los inasibles mensajes
ahogados en frascos sellados
que guardan misteriosos signos
sin fecha
vidas muertas risas lágrimas
con mano temblorosa empinan
su última fuerza su desconocido aliento
asidos al último leño
que en medio del mar
les ha dejado el naufragio.*

De estos lugares salen luego los hombres desafiando la muerte en una ciudad antagónica, encontrándose con las rutinas del día. En el poema *Vida corriente*, Echavarría ha rescatado la oralidad de los peatones, de los que entran a este caos movible con unas voces muy particulares. Allí se expresa la efusiva vida de ciudad, sus ruinas, las cosas más comunes y, sin embargo, más importantes: el periódico de la mañana, el carro colectivo, “la misma ruta, la misma rutina”, los “viejos al parque niños a la escuela”, la luz del sol, el mismo desayuno, las mismas tontas y torpes palabras, la idéntica soledad. El poeta escucha, mira y escribe su poema con un ritmo acelerado de ciudad, con un ritmo compulsivo como lo son las avenidas, el transporte público a la hora en que se viaja en este bus de los sonámbulos.

Vida corriente

*La misma luz del sol el mismo sol y el mismo desayuno
—recuelo tibio y pan duro de recoleta—
el mismo beso y el mismo sombrero.*

*El periódico y siempre paralela
la calle a lado y lado su lectura
mismas letras igual nomenclatura
marcha del hambre sobre el capitolio
gobierno de los mismos misma guerra*

siempre hacia el paredón o hacia el telonio.

*Y el carro colectivo y su destino
de alfoz a plaza en alternada meta
a la misma hora con la misma gente
en la esquina de siempre pero siempre
fatal itinerario y rauda suerte
la misma ruta la misma rutina
alguien viene de lejos y aún le queda
alguien apenas entra ya se apea
alguien se baja acá y alguien avanza
alguien de pie adelante atrás sentado
alegre triste distraído humilde
estrecho holgado libre perseguido
a éste dónde lo he visto qué más vale
uno habla dos replican ella otea
yo en silencio tú sueñas él dormita
soledad recordando compañías
Juan rozagante Pedro deslardado
pobre al trabajo rico a su mercado
un hombre una mujer una familia
viejos al parque niños a la escuela
ruanas y dioses chompas prendedores
ajos y gasolina anís espliego
no se puede fumar apague el fuego
una mano en bolsillo equivocado
calderón calderilla tango roto
tocata en Bach y fuga de Gorgona
y moto con andante moderato
una limosna una canción protesta
el agente y el árbol cuánto falta
déjeme por favor perdón señora
el seguro de muerte en la cabrilla
cómo no te había visto adiós y ciao
de dónde viene aunque subió en la esquina
adónde va aunque vaya aquí conmigo
tan pronto como estamos ya no estamos
es que la vida es este bus corriendo
que de pronto paró y hemos llegado.*

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter. (1999). *Imaginación y sociedad. Iluminación I*. Madrid: Taurus.
Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. España: Siglo XXI.

- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Charry Lara, Fernando. (1985). *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura.
- Cruz Kronfly, Fernando. (1998). *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Santafé de Bogotá: Ariel.
- Echavarría, Rogelio. (1984). *El transeúnte*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Ferrán, Jaime. (1977). Rogelio Echavarría y *El transeúnte*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Jaramillo, Rosa. (1978). *Oficio de poeta*. Bogotá: Universidad San Buenaventura.
- Jiménez Panesso, David. (2002). *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Quintero Ossa, Robinson. (2008). *Entrevistas a poetas colombianos (y una conversación imaginaria)*. Bogotá: Fundación Domingo Atrasado.
- Romero, Armando. (1985). *Las palabras están en situación. Estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura.
- Uribe Celis, Carlos. (1992). *La mentalidad del colombiano*. Santafé de Bogotá: Ediciones Alborada.
- Xibille Muntaner, Jaime. (1995). *La situación posmoderna del arte urbano*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia y Universidad Pontificia Bolivariana.