

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura Hispanoamericana

Aproximación a la poesía de Rómulo Bustos

Lázaro Valdelamar Sarabia

2002

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Lázaro Valdelamar Sarabia

Septiembre de 2002

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría
en Estudios de la Cultura
Mención en Literatura Hispanoamericana

Aproximación a la poesía de Rómulo Bustos Aguirre

Lázaro Valdelamar Sarabia

Tutor
Mtr. María Augusta Vintimilla

Quito
2002

RESUMEN

El presente ensayo hace una presentación crítica de la obra poética de Rómulo Bustos Aguirre, una de las voces más importantes que desde los años 70 ha dado la lírica del Caribe colombiano.

Se hace un recorrido interpretativo de las principales líneas de sentido a través de tres poemarios de Rómulo Bustos Aguirre, concentrándose la atención especialmente en su, hasta ahora, último libro, *La estación de la sed*. Después de un análisis de su primera y tercera publicación desde el punto de vista de la tensión entre analogía e ironía propuesta por Paz como clave de la poesía moderna desde el romanticismo, se muestra cómo este último libro marca un giro importante en la obra del autor a causa de lo que se ha denominado aquí un exorcismo paradójal; exorcismo paradójal cuyas implicaciones dan cuenta de las crisis de lo sagrado y que colindan con cierta definición de lo trágico tomada del filósofo español Patxi Lanceros, y de lo siniestro, tomada de Eugenio Trías.

*A mi madre, Hilda Saravia, a su amor que ha sido,
es y será Dios.*

*A mi hermana Cielo Patricia, el otro rostro de Dios
en la ventana de mi vida.*

...este mapa a cuyo borde estás
negándote, adivinándote
casi invisible en algún punto de sus
pliegues

Rómulo Bustos Aguirre

AGRADECIMIENTOS

Sin la generosa beca concedida por la Universidad Andina, este anhelado sueño de realizar mi maestría habría sido imposible. Pero tampoco sin el apoyo y el afecto de sus miembros, especialmente de Alexandra León, Catherine Walsh y al personal de la biblioteca, Enrique Abad y Silvana Ayala.

Gracias infinitas a mi familia, por su fe, amor y respaldo incondicional. Y también a R. Bustos, ese amigo que aparte de regalarme su poesía, secunda mis riesgos.

Gabriela, ... “vos ya sabés comprender...”

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
1. LOS INICIOS: DE <i>EN TONO MENOR</i> AL OSCURO SELLO DE DIOS	13
2. LA TRADICIÓN: EL LEGADO DE HÉCTOR ROJAS HERAZO	19
3. DE LA DUDA AL ESCEPTICISMO	24
3.1. EL OSCURO SELLO DE DIOS O EL ASOMBRO PURO ANTE EL MISTERIO	24
3.1.1. UNA MÚSICA LEJANA	27
3.1.2. PERO DE NUEVO EL RUIDO	29
3.2. EN EL TRASPATIO DEL CIELO	33
3.2.1. LA INFANCIA ES EL CIELO	34
3.2.2. DE LOS JUEGOS CELESTES	41
4. <i>LA ESTACIÓN DE LA SED</i> , DEL ESCEPTICISMO ¿A LA REALIDAD?	48
4.1. ¿SE PUEDE EXORCIZAR A DIOS?	48
4.2. LA IRONÍA Y EL OPTIMISMO DE LA RAZÓN	53
4.3. DE LA METAMORFOSIS Y LO SINIESTRO	55
5. CONCLUSIÓN	62
6. BIBLIOGRAFÍA	65

INTRODUCCIÓN

La obra poética de Rómulo Bustos Aguirre¹ recorre un arco temático del que queremos dar cuenta con los subtítulos de las dos partes en que se ha dividido este ensayo: “De la duda al escepticismo” y “*La estación de la sed: Del escepticismo ¿a la realidad?*”. Ese arco temático tiene como núcleo tensionante una preocupación por lo sagrado que coincide y da cuenta, en la textura de una escritura cada vez más lograda, del hombre moderno. Pues siendo un hecho que la modernidad se inició íntimamente ligada a una ruptura con respecto a la esfera de lo divino, esa máxima representación de sentido que se condensa en la imagen de Dios, y es igualmente verdad que dicha ruptura se resume en la proclamación de la muerte de Dios que recorre también como un temblor el pensamiento y la sensibilidad del hombre contemporáneo, en la poesía de Bustos Aguirre la muerte de Dios es vivida no como liberación sino como orfandad. Como un vaciamiento del sentido de la existencia, con una tregua fugaz, urdida por la rememoración de la infancia, el yo poético se encuentra en su obra enfrentado al sinsentido, a la intrascendencia de su propio existir.

¹ Bustos Aguirre nació en 1954 en Santa Catalina de Alejandría, un municipio de carácter rural en el departamento de Bolívar, en la costa caribe de Colombia. Siendo el menor entre 13 hermanos crece en el ambiente rural de su pueblo natal, hasta que se traslada a la ciudad de Cartagena a la edad de nueve años. En la década del 70 estudiará derecho y se integrará al quehacer cultural de la ciudad. Pero la vivencia de la infancia en una casa rural, especialmente en su patio sembrado de árboles frutales, con la proximidad de la naturaleza, será fundamental en su poesía. En 1991 realiza estudios de doctorado en Bogotá, y actualmente es profesor de literatura en la Universidad de Cartagena. Ha publicado cuatro libros de poesía y una antología: *El oscuro sello de Dios* (escrito entre 1983 y 1984, fue premio nacional de poesía Lotería de Bolívar 1985); *Lunación del amor* (1990); *En el traspatio del cielo* (premio nacional de poesía COLCULTURA 1993); *La estación de la sed* (1998); y una antología que recoge los tres primeros libros titulada *Palabra que golpea un color imaginario* (1996).

Es desde esa herida del sentido y la búsqueda de la sutura de la misma desde donde nos habla el yo poético en la obra de Bustos Aguirre. Asistimos allí a la angustia de un ser atormentado por su intrascendencia, por su condena a la muerte y por no poder descifrar la opacidad del mundo, al mismo tiempo que somos testigos de sus denodadas ansias de unidad con el mundo, a su búsqueda de un sentido de trascendencia, esto es del sentimiento de lo sagrado: esa fulguración de comunión y pertenencia del ser humano a un Todo que insiste y persiste más allá de las determinaciones históricas de una idea particular de Dios.

De esa manera el yo poético responde a una exigencia definidora de lo humano como es la de buscar o presentir una experiencia de totalidad del hombre “consigo mismo, con el mundo y con el misterio (...) Tres elementos, que el proceso occidental de civilización ha separado progresivamente.”² Esa dimensión es la conformada por lo imaginario donde hallan su sustento el mito, el arte, y la multitud de ceremonias y ritos religiosos. Lo imaginario, sustento del sentido o sentimiento de lo sagrado, estaría regido por lo que Lanceros denomina el postulado trágico, de estatuto ontológico y según el cual

el todo está (*ab initio*) fracturado. La convicción al respecto de una fisura (*Spaltung*) radical, de una ruptura, que se tematiza como ausencia o abismo, entraña la necesidad de buscar formas de implicación que reconstruyan (siquiera de forma efímera o tenue) la totalidad escindida... De ahí que la primera referencia del pensamiento y el lenguaje sea el sentido: entendido éste como construcción eventual e inestable, como vínculo vulnerable de aquellos tres elementos [Dios, la Naturaleza y el Hombre] .

(...) En ese lugar comparece el símbolo como “imagen de sentido (*sinnbild*): sutura de la herida³.

Por su parte Octavio Paz, en *Los hijos del limo*⁴, ha mostrado cómo desde el Romanticismo la poesía moderna, en sus enfrentamientos e interrelaciones con el

² Patxi Lanceros. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona. Anthropos. 1997 p. 46.

racionalismo moderno, ha encontrado en la recuperación de la visión arcaica del universo como un complejo sistema de correspondencias que tiene su doble en el lenguaje un modo de “soñar” con la unidad primaria del hombre y la naturaleza. Es lo que él denomina la visión analógica.

Sin embargo, señala el mismo Paz, esa visión de la poesía moderna se halla “roída” por la crítica al cristianismo, por la conciencia de la muerte de Dios que al mismo tiempo significa la inscripción del hombre moderno occidental en la pura temporalidad histórica, donde la heterogeneidad de los seres, las cosas, las palabras y la muerte como frontera definitiva, deben ser asumidas con un desgarramiento existencial que aunque lúcido no deja de ser doloroso; se trata de la visión irónica. Es así como concluye que “el tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por otra en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía.”⁵

Pues bien, el desgarramiento existencial y la búsqueda de una sutura simbólica a esa herida son los extremos entre los que se desarrolla la obra poética de Bustos Aguirre. En la terminología de Paz, se tratará del diálogo entre analogía e ironía que desde el Romanticismo escenifica la poesía moderna en occidente.

El objetivo de este ensayo no es agotar las significaciones de la obra poética de Bustos Aguirre, sino presentar las líneas generales que desde nuestra lectura propician una comprensión de la misma. Para nuestro análisis consideramos que hay dos ciclos en

³ *Ibid.*, p.46

⁴ Octavio Paz. *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*. Barcelona. Seix Barral. 1987; cfr. especialmente los capítulos III y IV.

⁵ *Ibid.*, p.11. Queda claro entonces el sentido que tendrán las palabras analogía e ironía a lo largo del presente ensayo. La primera, remitiendo a la búsqueda del sentimiento de unión y pertenencia a un todo; sentimiento que se identifica con la percepción de una armonía del ser en sí mismo y con el mundo natural y social asociable a una imaginada sociedad arcaica, a la placidez prenatal, o al sentimiento oceánico freudiano gracias a los cuales se contrarresta el paso del tiempo (véase también la nota 38). Por su parte la ironía se entiende como la conciencia de que la visión analógica es irrecuperable o que es sólo un anhelo del ser humano quien así se enfrentaría a la disolución total en la muerte debido al efecto irreversible del tiempo histórico.

el desarrollo de la poesía de nuestro autor. El primero va desde su primera publicación *El oscuro sello de Dios* (1985), hasta *En el traspasamiento del cielo* (1993). A este ciclo lo denominaremos “De la duda al escepticismo”. El segundo ciclo lo constituye la *Estación de la sed* (1998), y lo hemos llamado “Del escepticismo a ¿la realidad?”.

Lo cierto es que los dos ciclos estaban ya anunciados en *EL oscuro sello de Dios*, pero alcanzan su realización con una voz poética madura en *En el traspasamiento del cielo*, el primero, y en *La estación de la sed*, el segundo. De hecho, debido a que el libro *Lunación del amor* es relativamente independiente de los otros textos no será abordado, aquí nos concentraremos en los tres libros ya mencionados⁶. Pero como todo poeta tiene antecedentes que lo adscriben a una tradición literaria y su periodo de formación, hemos decidido empezar con una presentación de los inicios literarios de Bustos Aguirre y una rápida contextualización de su obra en la literatura del Caribe colombiano, lo que creemos será suficiente estableciendo los nexos de su obra con la de un gran artista regional, Héctor Rojas Herazo.

⁶ Es importante señalar que *Lunación del amor*, por el tratamiento hecho de la temática amorosa, se inscribiría en la tendencia analógica de la poesía de Bustos Aguirre.

1. LOS INICIOS: DE *EN TONO MENOR* AL OSCURO SELLO DE DIOS

Las primeras incursiones de Bustos Aguirre en la literatura, previa a la publicación de su primer libro de poemas *El oscuro Sello de Dios*, fueron hacia mediados de los 70, en las páginas “Cine-Arte” y “Voces” del diario *El Universal* de Cartagena. Allí, junto a otros jóvenes intelectuales de la región Caribe como Alfonso Múnera y Amaury Arteaga, tomaba el pulso al devenir cultural de la región y publicó sus primeros poemas (en una tendencia poética de tipo social que abandonaría rápidamente). Pero sin duda, el paso más importante de esta etapa de formación fue como miembro fundador y colaborador de la revista *En tono menor*, donde se unió también a Jorge García Usta, Pedro Badrán Padauí, Manuel Burgos y Pantaleón Narváez⁷.

En la década de los 70 y desde una perspectiva marxista, los miembros de *En tono menor* (intelectuales y escritores formados o llegados a la Universidad de Cartagena desde la provincia), hacían balances y críticas del estado de la cultura, en especial del cine y las letras de la región Caribe colombiana y del país en general. Sus actividades tenían mucho de rebeldía e iconoclastia, especialmente en una ciudad como Cartagena donde, a pesar de haber sido el lugar de formación de grandes innovadores

⁷ La revista *En tono menor* apareció en 1979, con 300 números que circularon principalmente en la Universidad de Cartagena, núcleo cultural de una ciudad que vivía aferrada a su pasado colonial hispánico. Se hicieron 7 publicaciones hasta 1982. Para un estudio de esta publicación y sus miembros ver Franklin Patiño. “Visión de la poesía de *En tono Menor*”. En: *Noventa y nueve*, Año I, Número I, Cartagena, 1999. (El primer libro de Bustos, *El oscuro sello de Dios*, fue escrito entre 1983 y 1984, y publicado en 1985).

como Luis Carlos López, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, las élites letradas insistían en los hábitos e ideas culturales de un señorial y rancio pasado colonial. Como afirma Franklin Patiño, *En tono menor* sería

el principal logro de una generación que se abría puertas con un discurso formado en las luchas sociales y en el pensamiento crítico, que además era una reivindicación de lo popular, de lo cotidiano, en una ciudad cerrada que hacía una exaltación ciega de sus valores coloniales y que negaba una verdadera tradición cultural y literaria de la que *En tono menor* se ocuparía.⁸

El entusiasmo y la rebeldía juvenil que esgrimían a finales de los 70 Bustos Aguirre y los otros miembros de *En tono menor*, se integra en el importante movimiento estudiantil y cultural que por entonces se daba en el país. Persistía el eco de la revolución cubana, de Mayo del 68, y la guerra del Vietnam y era una forma de resistencia a la ofensiva del pro-norteamericano estado colombiano. Este último, conformado por una oligarquía bipartidista que inició el desangre del país, trató de conjurar la protesta y los focos guerrilleros por ellos mismos generada, a través del llamado Frente Nacional, el cual no fue más que un modo de mantenerse en el poder y evitar las profundas reformas que el país demandaba, acallando otras opciones políticas a través de una terrible represión:

esta ofensiva del pensamiento crítico que desembocó en el movimiento estudiantil del 71, fue también una respuesta a la implementación de la elite colombiana y del gobierno norteamericano de la Alianza para el Progreso que, por un lado, era una política de abierta injerencia en nuestro país y, por otra parte, era la consolidación del proteccionismo como política de posguerra para frenar la expansión de modelos alternativos al capitalismo.⁹

En 1975, en medio de ese ambiente de resistencia política y de rebeldía juvenil propio de la época Bustos escribía acerca de la función del arte:

...es esta su misión: mostrar críticamente esa realidad, que dentro de los marcos de una sociedad clasista no puede ser otra cosa que la lucha de clases

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

en sus diversas formas de manifestarse. Partir de la realidad para tornar a ella y contribuir así a su transformación.¹⁰

A una afirmación como esa, le acompañaba la consecuente acusación de esteticista al arte y a la literatura ajenos a ese principio revolucionario:

El arte, en sus diversas manifestaciones, como instrumento de dominio y defensa de una clase puede mostrarse más o menos abiertamente como una apología de ésta. Otras, puede aparecer como una entelequia, con una existencia inmanente, sin ningún nexo con la realidad, con lo cotidiano, con los intereses específicos de una clase. Este es el caso del artista encerrado en su torre de marfil con sus musas, lo cual desde luego no deja de ser una forma sublimada de lo anterior. Aquí, la importancia del fenómeno artístico, se reduce en apariencia al mero goce estético y nada más.¹¹

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí podemos afirmar que como medio de inmersión en el contexto cultural y social de la época, y hasta de expresión de la rebeldía que se suele atribuir a la juventud, la de *En tono menor* fue una etapa importante para la formación cultural y personal Bustos Aguirre, especialmente porque el entonces joven poeta tuvo la oportunidad de afianzarse en su vocación literaria. Sin embargo, resulta muy difícil relacionar, ya sea por los temas o por el tono, la producción poética de ese entonces con la de sus cuatro libros publicados¹².

¹⁰ Bustos, Rómulo. “La posición del arte”, en: *El Universal*, página Cine-Arte, 23 de marzo de 1975.

¹¹ *Ibid.*

¹² He aquí un fragmento de un poema de esa época, citado por Patiño (*op.cit.*, p. 51) donde se puede notar una musa marxista revolucionaria; lleva por título “Camarada” y su tema es la despedida de Mao en la plaza de Tian an men,:

*Cada niño amarillo lleva una sonrisa
Hará una veintena de años
Y el otoño recogió las últimas hojas secas
Y olvidó la antigua ruta.*

*Hoy Tian an men respira su aire de plaza
En su cielo las nubes como pañuelos movedizos
Te despiden los niños hermosos de China
Los Guardias Rojos, los Camaradas soldados
Los obreros de Shangai, Tietsin, Pekín, etc.
Los campesinos en cuyas manos crecen espigas gordas*

En el camino hacia la madurez la poesía de Bustos Aguirre adoptará un registro de tipo religioso-existencial, que arranca con *El Oscuro sello de Dios*. En una entrevista, el mismo Bustos Aguirre señala su distanciamiento de las tendencias izquierdistas e iconoclastas de *En tono menor*:

No sé qué movimiento interior se dio. Primero, creo que mi actitud personal; segundo, una especie de desencanto desde adentro y desde afuera en un diálogo en que decido seguir lo que mi intimidad me está dictando. Eso me lleva a una preocupación religiosa y en eso es fundamental Borges. Borges era mal visto por la izquierda, Jorge una vez decía que Borges era un sabio y yo le respondía que era extraño que un sabio no entendiera la realidad y la historia. Después reconsideré eso, Borges fue definitivo y en ese entonces tuve una lejanía con mis amigos o más bien una distancia porque eso no afectó nuestra amistad, ellos entendieron que íbamos en distintas direcciones¹³.

Efectivamente, el viraje hacia la búsqueda de una voz y una preocupación propias, que se inicia en *El oscuro sello de Dios*, la presencia del tono reflexivo, filosófico, de Borges, con sus laberintos, espejos y paradojas, con sus remisiones a los imaginarios clásicos y su recurso a lo libresco, se hace se hace relevante. Lo cual es evidente en títulos como “Socrática”, “Borgiana”, “Monólogo del Minotauro”, “La rosa de los vientos” y “A la sombra de Stevenson”, entre otros. Citemos a modo de ejemplo “Socrática”:

No confíes en la respuesta del espejo
que tu cuerpo interroga
Lo que somos o no somos
es el secreto que hubiera salvado
del suicidio a la esfinge tebana
La verdad no es negocio de hombres
Recuérdalo
Siempre serás tú tu más íntimo forastero (p.41)

*Adiós camarada
Desde los portales de nuestra gran marcha
Nuestras manos también como pañuelos
Como nubes de Tian an men.*

¹³ Entrevista a Rómulo Bustos, 1999. En Patiño, *op. cit.*, p. 36.

El mundo, el universo y la existencia del ser que se constituyen como una opacidad cuyo fundamento aparece inaccesible a la conciencia del hombre (esfinge tebana expuesta a la muerte), con la consecuente percepción de la distancia que esa conciencia instaura entre el universo y la subjetividad enunciativa al interrogar por un fundamento de su propia fragmentación (desdoblamiento ante el espejo) en cuerpo y alma, materia viva y destinada a la muerte, conciencia de la muerte y ansia de infinito, son la médula de la poética de Bustos Aguirre en *El oscuro sello de Dios*.

La ausencia de elementos sensibles, sinestésicos y metafóricos que le confieren un tono distante a este poema, y a *El oscuro sello de Dios* en general, connota la situación de ausencia de armonía entre el yo y el mundo, entre la conciencia y la realidad, entre el yo y sí mismo.

Esa percepción del hombre como exiliado de la verdad, separado del fundamento del ser (“siempre serás tú tu más íntimo forastero”), se expresa especialmente en la percepción del tiempo que fluye llevando a los seres a la muerte y en el tópico de la muerte de Dios, a partir de la cual el universo quedará a la deriva y el ser en el desamparo.

Acaso sea nuestra sombra
indeleble sello de Dios
oscuro emblema del vacío
que nos acecha
(p.29)

Habiendo muerto su garante, siendo el vacío la única estela de Dios, el ansia de un fundamento no deja de acompañar al yo poético. La muerte de Dios deja al mundo como una opacidad que atormenta, que desgarrar existencialmente al ser; sin embargo, a partir de ese desgarrar el poeta intenta a través del sueño, del recurso a la más arcaica memoria y a la poesía recuperar el sentimiento de unidad. De ese modo el yo poético de

Bustos Aguirre oscilará entre la visión irónica y la visión analógica del mundo, los dos extremos que, de acuerdo con Octavio Paz,¹⁴ estructuran la lírica moderna.

Pero hay una presencia más cercana que la de Borges, geográfica, cultural y literariamente hablando, que coadyuva a la inscripción de la poesía de Bustos Aguirre en las tendencias de la poesía moderna. Se trata del también colombiano y caribeño Héctor Rojas Herazo. El diálogo intertextual con la desmesurada obra narrativa, plástica y poética de Héctor Rojas Herazo¹⁵ le posibilitará a Bustos Aguirre explorar en su poética el desarraigo existencial, así como una solución propia a su muy inicial preocupación por no disociar la literatura del entorno inmediato del escritor.

¹⁴ Octavio Paz, *op. cit.* Podemos adelantar desde ya que *El oscuro sello de Dios* y *La estación de la sed* se rigen por el principio irónico, mientras que *En el traspasado del cielo* lo hará por el analógico.

¹⁵ Este gran narrador, poeta y pintor nació en Tolú (dpto. de Sucre en la costa Caribe colombiana) en 1921 y murió en Bogotá en 2002. Fue una figura clave del llamado Grupo de Cartagena, donde se formó también G. García Márquez. Su primer libro, *Rostro en la soledad*, publicado en 1952, presenta ya los rasgos esenciales de su poesía y visión del mundo, igualmente recreadas en sus otros poemarios y novelas. Como poeta publicó *Tránsito de Caín*, *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), su último libro, *Las úlceras de Adán* (1995). Como novelista publicó:

2. LA TRADICIÓN: EL LEGADO DE HÉCTOR ROJAS HERAZO

Al lado de Gabriel García Márquez, Rojas Herazo es el escritor con más peso en la literatura del Caribe colombiano después de la década de los 60. Pero siendo también Rojas Herazo uno de los poetas que modernizan definitivamente la lírica de Colombia, es comprensible la cercanía que mantendrá con su obra la poesía de Bustos Aguirre¹⁶.

Hacia la década de los 50, en Héctor Rojas Herazo como en muchos otros escritores de su generación en Cartagena y el Caribe colombiano, era urgente el deseo de remover los restos de la estética parnasiana que, a través del piedracelismo¹⁷, persistían como un lastre difícil de soltar en la tradición poética colombiana. Parte de esa lucha la libró Rojas Herazo como colaborador de la importantísima revista *Mito*, a la que pertenecieron nada menos que Gabriel García Márquez, Eduardo Zalamea, Pedro Gómez Valderrama, y en especial dos poetas también clave en la modernización de la poesía colombiana: Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara¹⁸.

La revista es fundada en Bogotá en el mes de Mayo de 1955 por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla (quien impuso una paz pasajera en el llamado periodo de la violencia en

Respirando el verano (1962 segundo lugar del Premio Nacional de Novela ESSO, el primer puesto fue para *La mala hora* de G.G. Márquez); *En Noviembre llega el Arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1987).

¹⁶ En el marco general de la literatura colombiana Bustos Aguirre, por la fecha de publicación de su primer libro (la década del 80), se ubica dentro de la generación de autores que siguen a la denominada "Generación sin nombre" (conformada por M^a Mercedes Carranza, Giovanni Quessep, Juan Manuel Roca y Jaime Jaramillo Escobar, entre otros). La generación poética de Bustos Aguirre no ha sido arrotulada por la crítica, debido quizá a la dispersión de intereses y estilos de quienes la conforman; sin embargo, podemos afirmar que otro gran poeta de su de su generación sería Raúl Gómez Jattin.

¹⁷ Escuela literaria colombiana que durante la década de los cuarenta impuso una estética parnasiana, donde el aspecto formal del poema se imponía sobre cualquier necesidad de expresión de los dramas existenciales o cotidianos del ser. Sus principales representantes fueron Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Gerardo Valencia, Eduardo Camacho Ramírez, Darío Samper y Carlos Martín.

Colombia motivado por “El bogotazo” y luego quiso perpetuarse en el poder, siendo desplazado por la inmoral fórmula del Frente Nacional en 1957). A la muerte de Jorge Gaitán Durán en 1961, el grupo se disuelve.

El objetivo explícito de la revista *Mito* era combatir la retórica vacía que creaba un abismo entre la realidad nacional y su letras, hasta entonces indisociables del poder político. *Mito* aglutinó a escritores que abogaban por la abolición del parnasianismo con su estética preciosista y evasiva¹⁹; en oposición, pretendía especialmente una poesía más “humana”, cercana a la situación cotidiana, existencial del hombre; todo esto en diálogo con la lejana herencia de J. A. Silva:

La integración de lo poético y lo cotidiano, herencia del surrealismo, la afirmación de ciertos tonos narrativos y anecdótico dentro del poema [...] la preocupación por la palabra como hacedora del poema, objeto del poema; la inmersión en el poema del poeta como personaje que busca su propio yo, en la lucidez de una conciencia que viene a través de la imaginación fundada en la realidad [...] en fin el cierre completo del ciclo instaurado por Silva y el fin del monopolio centralista de la cultura colombiana. Todo esto hemos afirmado como logro de la actividad poética de “Mito” (sic)²⁰.

Mito instalará en la moderna poesía colombiana los temas de la muerte y de la *degradación* del hombre, su carácter de criatura percedera y desamparada en la tierra. Actitud que surgió en rechazo de “la sublimación poética de la realidad que era el legado del piedracielismo”²¹, marcando el paso definitivo a las tensiones entre analogía e ironía que según Octavio Paz son los dos grandes ejes de la poesía moderna desde los Románticos.

¹⁸ Armando Romero, *Las palabras están en situación*. Procultura. Bogotá.1985, p.120

¹⁹ Como ejemplo paradigmático de esa tendencia evasiva se tiene el poema “Soneto con una salvedad”, de Eduardo Carranza., donde de espaldas a los avatares socio-políticos del país y de los problemas existenciales del individuo, se dice proclama que “todo está bien”. Ver Jaime García Duque. *Momentos y opciones de la poesía en Colombia, 1890-1978*. Inéditos. Bogotá 1979, p. 81-82.

²⁰ Armando Silva, *op. cit.*, p.179.

²¹ *Ibid*; p.140. *Mito* consolida el clima de modernidad literaria del país, situación que se acentuará con esa vanguardia retrasada treinta años y básicamente iconoclasta (con poco valor literario a la larga) que fue el Nadaísmo en la década del 60.

Pero, centrándonos en nuestro tema, vale aclarar que cuando Rojas Herazo llega a *Mito* ya era un poeta formado, lo cual siempre ha hecho difícil incluirlo del todo en el grupo, a no ser por sus frecuentes publicaciones en la revista, porque heredero de la tradición desacralizadora del también costeño Luis C. López, “Rojas Herazo, originario de la costa de Atlántico, lleva una nueva voz para la poesía colombiana... su deuda con el ‘piedracielismo’ estaba cancelada antes de llegar a Bogotá.”²²

La libertad en la forma, el tono reflexivo y anecdótico de esa voz tutelar, la temática existencial (extensivas a todos los miembros de *Mito*), y algunos motivos recurrentes como la infancia, los ángeles con sus implicaciones solares en torno a la pregunta por la divinidad y, muy especialmente el patio, serán el legado que hereda en gran medida la poética de Bustos Aguirre quien, como Rojas Herazo, es también pintor (aunque no novelista).

Es esa función vital de la poesía como “arma para el descubrimiento de sí mismo y, por ende de los demás”²³, bajo el signo del exilio de la condición sagrada y de la constatación de lo cotidiano con su ineludible precariedad legada de Héctor Rojas Herazo, la que entrará a regir el universo poético de Bustos Aguirre desde la publicación de su primer libro. Del mismo modo la importancia del recuerdo, de la reinención por la memoria que tiende a hacer de la infancia real vivida en un patio rural metáfora del paraíso perdido es otro vínculo intertextual fuerte con la escritura Rojas Herazo²⁴.

En 1999 en una conferencia sobre la obra de Rojas Herazo que tiene mucho de autorreflexión, Bustos Aguirre establece la relación entre la recurrencia de las imágenes

²² *Ibid.*, p.170.

²³ *Ibid.*, p.170.

²⁴ En la poética de Rojas Herazo “con la ayuda de estos elementos [el recuerdo y la memoria], el hombre asumirá su verdadera realidad, su verdadera conciencia de sí que es para el autor la conciencia del destierro. Así pues, el poeta aspira a crear en el lector la conciencia del destierro (el tema del destierro es

ígneas, del fuego, como conciencia de la separación del hombre de un tiempo armónico primero de la que se deriva la irrupción de la discontinuidad, de la muerte y de esos elementos con la geografía propia en la narrativa, la poesía y la pintura de Rojas Herazo. Allí trata de establecer la relación entre los avatares y enigmas del ser y una geografía cultural. Tales relaciones se condensan en la simbología del sol y del verano como imágenes por excelencia del fuego que son también representaciones de la lucidez, de la conciencia de orfandad existencial y, a la vez, del padecimiento de esa lucidez:

En realidad, el fuego es centro de un doble clima: [por un lado] un clima geográfico, una manifestación externa, escenográfica del fuego --un fuego en que habita el habitante-- que se encarna particularmente en la imagen del verano, magnífica, hostigantemente descrita en la página inicial de *Respirando el verano* (sic)... Por otro lado, un clima existencial, un verano del ser, una manifestación interna, biológico-religiosa --un fuego que habita al habitante-- cuya encarnación más temible es la **culpa**. Y con esta palabra, desde luego, nos colocamos en el centro del discurso bíblico, en sus dos modulaciones: bíblico-mosaico y bíblico- cristiano (con sus ejes de culpa y redención, respectivamente).²⁵

A esos dos símbolos Bustos suma, en su análisis de la obra de Rojas Herazo, el del patio como microcosmos donde ha sido posible vislumbrar, aunque fugazmente, un tiempo, una condición de plenitud vital donde primaban las presencias coloreadas, maternas de la unidad del ser ajeno a los estragos del tiempo:

La noción de geografía es un aspecto fundamental en las reflexiones que este autor ha desarrollado en la conformación de una poética. Sin ir más allá pensemos en el patio, tan capital en su obra, como microcosmos geográfico. Ya lo dijo él en alguna ocasión en una frase que es ya emblemática: "No soy de un pueblo, soy de un patio". Desde luego en la noción de geografía hay invocación a una cultura y a una historia...²⁶

leitmotiv persistente en su obra." Amílkar Caballero. *Revista virtual Casa de Asterión*. Universidad del Atlántico. Online: <http://lacasadeasterionhomestead.com>.2001.

²⁵ Rómulo Bustos. "El Caribe purgatorial: la imaginación del fuego en Héctor Rojas Herazo." Existe una versión publicada en *Revista virtual Casa de Asterión*. Universidad del Atlántico. Online: <http://lacasadeasterionhomestead.com>.2001.

²⁶ Rómulo Bustos, *Ibid*.

En resumen, de Rojas Herazo heredará Bustos Aguirre la insistencia en la exploración poética del desarraigo existencial que se esbozará en su primer libro *El oscuro sello de Dios* y que se radicalizará en el último, *La estación de la sed* y ciertos motivos característicos como el ángel, el fuego y el patio ligado a la infancia vivida como edad de oro en un mundo rural, pleno de naturaleza y afecto; estos últimos serán los elementos centrales en el libro *En el traspatio del cielo*.

existencia. De ahí que esas imágenes de luz deriven en paradójico e inquietante autoextrañamiento:

Encender el misterio
de una lámpara ciega
cuya luz imposible
acaso nos haya sido prometida
He aquí el terrible regalo de los dioses
(p.10)

La conciencia que no se autoexplica estaría entonces definida por medio un oxímoron: es luz ciega. Y es valorada por el yo poético en términos también contradictorios, pues a la vez que un don de los “dioses” (porque con ella el yo poético puede percibir lo que le rodea y a su propio ser), es lucidez dolorosa, la marca de su distanciamiento del mundo, oscuro sello de su distancia con la fuente, con el Todo; la conciencia es signo del rompimiento de la unidad primordial, como lo vemos más claramente en el poema “Náufragos”:

Asperjados de luz
derivamos en la vasta ilusión del universo
Misterio de este don
que nos hace desdichados y perfectos
(p.3)

La palabra “asperjados” del primer verso alude a la incompletud de la visión que le ha sido concedida a la conciencia humana, mientras que se la atribuye la ya comentada doble naturaleza de don y marca del desgarramiento existencial: “nos hace desdichados y perfectos”.

A la escisión entre el ser y el mundo la acompañará entonces la escisión de la propia subjetividad. Esta última está expresada en el poemario en términos platónico-cristianos, como el hiato entre cuerpo/alma entre los que se siente dividido el yo poético:

Dad al cuerpo lo que es del cuerpo

al alma lo que es del alma
 Sagrada fórmula
 para este par de rivales que me comparten
 y se reparten mis asuntos
 (p.53)

La división cuerpo/alma se hará cada vez más profunda, hasta dar paso a la constatación de que la inestabilidad subjetiva implica la sujeción a la discontinuidad, exponiéndose el yo lírico al paso constante, arrasador, del tiempo con su despeñarse inevitable en la muerte:

El rito cotidiano de la sangre
 Nuestros íntimos ríos galope adentro
 Cualquier instante es la trampa
 la pupila abierta al vacío
 Y el lento desangrarse al mar previsto.
 (p.54)

Ese estar desnudo ante el vacío lleva a que la dicotomía cuerpo/alma sea desdoblada por el yo poético en metáfora de otra dualidad: conciencia de la muerte por parte del hombre y su aspiración a la trascendencia (“llenarse de cuerpo”, “ser siempre”):

Fuera la vida un ancha ventana
 para saludos de cuerpo entero
 Y que nadie quedara sin regresos
 Llenos de cuerpo, siempre, sin adioses,
 Este largo paseo no nuestro
 ¿Quién lo inventara?
 (p.20)

Ante la falta de un asidero del ser y a partir de la inminencia de la muerte (el viaje “al mar previsto”) del que no hay “regresos”, el yo poético empieza a urdir en el revés de la conciencia, en el sueño o la memoria del inconsciente, una posible protección de la intemperie existencial. Se trata de un intento supeditar a la conciencia racional, que no es sino conciencia de separación y muerte, al inconsciente donde estaría oculta la memoria de la unidad perdida. “Ícaro dudoso”, el yo poético intenta el salto porque:

Tal vez
 llevamos alas a la espalda
 Y no sabemos
 (p.9)

3.1.1. UNA MÚSICA LEJANA

Ese desplazamiento está señalado por el recurso a la visión analógica del mundo expresada en la preferencia de elementos auditivos (música, voces) y femeninos (la madre, la infancia) en lugar de los oculares y masculinos del raciocinio. Dejemos hablar de todo esto al poema “Hay alguien que yo sé morándome”:

Hay alguien que yo sé morándome
 Arrastra sus alas de ángel sonámbulo
 como quien busca una puerta
 entre largos corredores
 Triste de sí
 Pulsando inútil las cuerdas más dulces
 de mi alma
 Quizás me existiera desde siempre
 ¿De qué ancho cielo habrá venido
 este huésped que no conozco?
 (p.12)

Obsérvese cómo la escisión del ser, indicada en el primer y décimo verso, es asimilada a la existencia de un elemento divino en el hombre, pues tiene “alas de ángel” y viene de un ancho cielo”. Ese componente divino del ser humano permanece desafortunadamente perdido, sepultado, “triste de sí”, en el inconsciente pugnando por ver la luz, “como quien busca una puerta/ entre largos corredores” y es ajeno al paso del tiempo ya que “existe desde siempre”. La alusión a la música en el verso seis es claro símbolo del anhelo de la armonía primordial, tesoro desenterrado por la visión analógica

que a través del ritmo intenta la restitución del orden cósmico. Y es que para la visión analógica el mundo, más que visto y pensado, es oído²⁸.

Es así como por momentos se suspende en *El oscuro sello de Dios* la visión irónica.²⁹ Con la analogía, la poesía “hace del sueño una ‘segunda vida’ y, aún más, un puente para llegar a la verdadera vida, la vida del tiempo del principio. La poesía es la reconquista de la inocencia”³⁰, es una sutura de la herida simbólica, del sentimiento de separación de la unidad primordial, del sentimiento de orfandad. La parte I de “Desde Kayam” es otro texto que esboza a ese intento de reconciliación por la analogía es:

En la ciega aventura que a todos corresponde
cada día golpeamos el báculo contra el muro
y el corazón cree descifrar en el eco
la música de las esferas
(p.55)

El yo poético de *El oscuro sello de Dios* intenta esbozar un mundo ritmado de unidad al cual sería posible volver. Muestra así su resistencia a quedar a la intemperie existencial, y busca en la analogía no ya la ensoñación de una trascendencia divina, solar, a través de una comprensión racional suturar el desgarró, sino a través de una insinuación de la rememoración de la unidad en las imágenes de la fusión prenatal y del tiempo feliz de la infancia como metáforas más accesibles, por vividas, de una plenitud arcaica como se observa por la imaginería de la infancia, de un sol no ígneo sino pasado por agua, de un ángel que come del mismo plato que el yo poético niño y las frondas protectoras del jardín donde está presente la madre del poema “Del cielo fabulado”:

En el materno recinto de los árboles
como un manto o una ancha mano extendida
El juego de las ramas eran delgados niños
En un país muy dulce con un claror de ángeles
Y todo era sol

²⁸ Octavio Paz. *Los hijos del limo. op. cit.*, p.97.

²⁹ Pero esa suspensión es apenas esbozada en este libro, pues en este mundo, en este cuerpo, en el tiempo histórico -dice el verso seis-, esa música es imposible, “inútil”. Sólo en *En el traspasío del cielo* se define con claridad.

³⁰ *Ibid.*, p.94.

pues el sol doraba nuestra sangre
(p.32)

Lo que se quiere decir con todo lo anterior, es que se mantiene cierto optimismo con la idea de que quizá la búsqueda de la unidad no sea un aciago darse de bruces contra la indiferencia del vacío, aunque se debe repetir que ese optimismo alcanzará su mayor desarrollo –y su clausura- en otro libro (*En el traspasado del cielo*). En “Metáfora” se afirma que aparte del sentimiento de orfandad, en el corazón humano

También están el oasis casual, el lejano
espejismo
Todo eso que en verdad no es solo
una metáfora (p.47, subrayado nuestro)

Sin embargo, es necesario señalar que el juego entre memoria inconsciente, sueño ya olvidado en la conciencia temporal de esa unidad arcaica y división de la subjetividad que veíamos en “Hay alguien que yo sé morándome” como puesta en marcha de la analogía, se resuelve en la imposición de la ironía, del fracaso total de la búsqueda de la trascendencia en cuanto se parte de la muerte de Dios.

3.1.2. PERO DE NUEVO EL RUIDO

Anotábamos que la visión analógica, como un modo de conjurar la heterogeneidad y la irrupción de la muerte, se revelaba por la recurrencia de la simbología acústica, esencialmente de la música y la voz como un modo de subsanar el desgarramiento del ser al integrarlo a una instancia superior donde encuentra sentido la existencia. Pero esa trascendencia divina, socavada por una profunda desesperación ante su impenetrabilidad se revela como un vacío. El verbo “creer” en la primera parte de “Desde Kayam” (Y el corazón cree descifrar en el eco/ la música de las esferas) introduce la duda. La voz ritmada que testimoniaría la presencia de un fundamento se reduce al eco de una ruina en la segunda parte de ese mismo poema:

“Nos es dado escuchar ecos
del eterno banquete de los dioses
más solo hemos sido invitados
a los festines del polvo”
(p.56)

El conocimiento a la trascendencia a la que aspira la conciencia humana está vedado; los dos primeros versos nos hablan de la incesante aspiración del hombre a lo absoluto, esa motivación profunda del yo poético en el libro, mientras los dos últimos dan cuenta del sometimiento del humano ser a la corrosión del tiempo, “a los festines del polvo”. Como en “Socrática”(p.41), la respuesta a la pregunta por la razón de la opacidad del mundo “no es negocio de hombres”.

Por ello la música simbolizadora del anhelo de aspiración trascendental se revela como incomprendible; la voz que dentro de la fragmentación de la subjetividad permitiría el acceso a un centro, se desdobra también. Y donde debería haber una voz cantante se infiltra la disonancia, la heterogeneidad, el ruido:

Diversas voces nos llegan desde adentro
ocultas manos revuelven el cordaje del alma
Nuestros ayes y clamores
acordes de una extraña música que no
entendemos
(p.11)

Mientras en los dos primeros versos de este poema se observa la dispersión de la subjetividad, en los versos tres y cuatro se escenifica la transformación de la música en ruido, así como de la voz y el poema donde se intenta la armonía en grito, en angustia. Esta impenetrabilidad del fundamento del mundo no puede sino derivar, como sucede desde los románticos, en el hallazgo de que el centro está vacío, en el tema de la muerte de Dios³¹. Como nos enseñara Paz, esta situación instala la ambigüedad de la poesía

³¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op .cit., p. 73 y ss.

moderna ante la religión, “negación de la religión: pasión por la religión” que se expresa en dos momentos “en el sentido musical de la palabra”³², ironía y angustia:

La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo está desierto: la quiebra de la religión”³³

A partir de la muerte de Dios, precisamente el tema del poema que da título al libro, el hablante percibe al universo como dejado a la deriva y a sí mismo como perdido en ese vasto misterio sin una clave, sin un fundamento o centro al cual referir su existencia; “el corazón del cielo” de lo que “todo nace está vacío”³⁴. El Hombre, esa pregunta por lo trascendente, esa flecha que busca dar en el centro, está perdido, desorientado, si el blanco al que apunta no existe; se encuentra como todos los seres y las cosas a la deriva:

...Tal vez la brisa exista
solo para despeinar a los árboles
Si el blanco es un color invisible
¿qué será de la flecha?...
(p.24)³⁵

En su vuelo hacia el absoluto, queda entonces “Ícaro abrasado” pues no hay trascendencia que alcanzar a pesar de su deseo:

Extraño exvoto
en un templo ya vacío
cuelgan mis dos alas abrasadas
(p.37)

Otro rasgo importante que se nota en el tratamiento de la muerte de Dios y la consecuente orfandad existencial por parte del yo lírico, es la imposibilidad de definir si la ruptura con la unidad primordial pudo ser causada por una culpa cometida por el

³² *Ibid.*, p.72.

³³ *Ibid.*, p.73.

³⁴ “Todo nace del corazón del cielo”, p.26.

³⁵ Véase también “Al otro lado”, p.19.

Hombre o es parte de su condición vital y, por lo tanto, tiene un sentido trágico.³⁶ Esa indefinición se encuentra en “Un vaso de aguas del Leteo”:

Un vaso de aguas del Leteo
 no bastara para esta bronca memoria
 Es el peso de Caín
 el que nos duele y nos asecha
 Va y viene con sus quijares
 derrotándonos el alba
 Y luego se nos arrima
 Y reclama su sitio en nuestro lecho
 El sitio que sin duda también le corresponde
 (p.57)

La memoria indeleble, el inconsciente, no es sólo huella del absoluto primordial al que se intenta retornar, sino también del exilio por una culpa que si bien no es la propia individual, nos marca a todos (el peso de Caín). Como la aspiración a lo sagrado, la culpa también tiene su sitio en la subjetividad, no se puede borrar del ser ni bebiendo las aguas del mítico río. Por otra parte, esa remisión al símbolo del pecado de Adán es un intento, también metafórico, de explicar el por qué de la imposibilidad de la conciencia humana para realizar su anhelo de luminoso de trascendencia (“nos derrota el alba”). En términos generales podría afirmarse que el símbolo del pecado original que condensa las dos posibilidades es lo que se encuentra expresado por el yo poético bajo el término de la culpa que explica la irrupción del mal, esto es de la separación de la totalidad y la irrupción de la muerte, como señala Ricoeur³⁷.

Podemos concluir este apartado diciendo que la búsqueda de la totalidad a través de la ensoñación poética, emprendida por el hablante lírico de *El oscuro sello de Dios*, es derrotada por la ironía. El ruido del tiempo y la muerte interfieren su sueño de

³⁶ Es la combinación entre el mal que ya está en el mundo (simbolizado por la serpiente) y el mal que es elección del hombre (la voluntad de Adán) y que se encuentra resumida en el relato bíblico de la caída, permite señalar simbólicamente la condición de exilio de todo el género humano. Cfr. Paul Ricoeur, *La simbólica del mal*. Buenos Aires. La Aurora. 1976. p. 18-23.

³⁷ *Ibid.*

armonía, de unidad primordial. El último poema del libro, “Consejo desde Orfeo”, da testimonio de la precariedad del consuelo concedido por la palabra poética:

Sigamos arrancando
 ilusas melodías de nuestra pobre
 siringa
 No como Orfeo miremos impacientes
 hacia atrás
 y descubramos
 que todo ha sido una falsa
 promesa de los dioses
 (p.61)

Pero aunque precario, el consuelo de la poesía sostiene al ser humano en su tránsito por la existencia. Tal como afirma Guillermo Martínez en la brevísima presentación del poemario comentando las ansias “de totalidad y el viaje al vasto país de las criatura solares” del yo poético,

El oscuro sello de Dios nos indica del hombre anonadado por el universo, nos indica la paradoja del hombre. Somos lo imposible, somos algo más terrible que los dioses, por lo negado, por lo inexistente. Vano intento metafísico o desvarío del hombre anonadado por el universo, lo cierto es que esta rebelión nos sostiene. Insoportable sería la realidad sin la potencia de ir más allá de lo contemplado³⁸.

3. 2. EN EL TRASPATIO DEL CIELO

La actitud de duda que observamos en *El oscuro sello de Dios* halla una resolución intimista, nocturna, en la tercera publicación de Bustos Aguirre. Efectivamente, el análisis que presentaremos de *En el traspatio del cielo* mostrará a un yo poético desarrollando sus aspiraciones a la unidad primordial gracias a las posibilidades de la visión analógica con sus prerrogativas nocturnas, femeninas, bajo la concepción de la infancia como metáfora de la realización secular del sentimiento de lo sagrado³⁹. Se da así una neutralización de la visión irónica que distinguía al yo poético

³⁸ Presentación de *El oscuro sello de Dios*, p. 65.

³⁹ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus. 1982. Según Durand, la imaginación se enfrenta siempre a la angustia del tiempo, de su fluir ineludible, cuyos rostros simbólicos son la tiniebla, la agitación, lo heraclíteo y la caída. Frente a esos rostros terroríficos, en la dinámica interactiva

del primer libro. Por tal motivo, a diferencia del tono racionalista coincidente con versos y poemas cortos, con ausencia de elementos y formas sensibles, observados en *El oscuro sello de Dios*, los versos y poemas de *En el traspatio del cielo* son en general emotivos, ricos imágenes plásticas y formas coloreadas, de largo aliento y muy rítmicos, en un intento de reproducir con la propia materia verbal el tempo lento, evocativo y onírico de la plenitud primordial que para el yo lírico caracterizará a la infancia⁴⁰.

3.2.1. LA INFANCIA ES EL CIELO

Este cambio de tono y perspectiva se marca desde el primer poema del libro, “Días lentos”

*Días lentos y verdes y amarillos como grandes camaleones
a la orilla del tiempo*

*Y tal vez azules
Yo los quisiera eternos
sobre un cielo redondo dulcemente curvado
por la mano de un niño*

*Yo los quisiera azules y redondos
como la vieja taza de peltre en cuyo fondo
volaba una brisa hechizada de pájaros*
(p.11)

El título de este primer poema, “Días lentos”, nos indica la perspectiva que adopta el yo poético a lo largo de *En el traspatio del cielo*; para él el tiempo de la poesía

entre lo síquico y el entorno (natural y cultural), se articulan dos actitudes básicas del Imaginario que a la vez configuran dos grandes regímenes simbólicos, el Diurno y el Nocturno. Las ensoñaciones del primero se caracterizarían por una separación decidida de lo negativo por la afirmación agresiva de la racionalidad y lo masculino, sobredeterminada por el privilegio que la dominante postural concede al dominio de la visión nítida y de la mano. Las del Nocturno se caracterizarían por la inversión de la negatividad temporal misma, la síntesis de los contrarios en estructuras cíclicas, de la fusión sensorial y místicas, así como por la búsqueda del reposo y la intimidad. Todo esto bajo la tutela de la feminidad benefactora con la sobredeterminación de las dominantes digestiva y rítmico-sexual. La dinámica del régimen nocturno se corresponde con las aspiraciones sinestésicas, oníricas, metafóricas y tendientes a la repetición del tiempo “sin fechas del principio” de la visión analógica.

⁴⁰ El simbolismo de los colores y la musicalidad se conjugan para la visión analógica y nocturna porque implica “el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique [de retorno a la madre], pero también es el medio de exorcizar y rehabilitar mediante una especie de eufemización constante la sustancia misma del tiempo”. Durand, *op.cit.*, p.214. Es decir, mediante las fantasías del complejo de retorno al reposo en la calidez amniótica del vientre materno simbolizada por los colores y la armonía rítmica, la analogía enfrenta la heterogeneidad de los instantes caracterizadora del tiempo

se hace efectivamente “el tiempo de antes del tiempo, el del la ‘vida anterior’ que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas”.⁴¹ Los días de la infancia permanecen como una plenitud intocada por la degradación del tiempo, a la “orilla” del mismo. La plasticidad del poema viene dada por un juego cromático donde el azul representa el deseo del hablante de permanecer en esa vivencia fuera del tiempo, mientras que el verde alude a la naturaleza plétórica de la vida en su comienzo, como potencialidad pura que vuelve sobre sí misma, como las plantas. El amarillo tiene por su parte la doble connotación tanto de esplendor vital y de sustancia esencial preciosa que se guarda en la intimidad de la memoria, como de sustancia secreta y maleable para el deseo del sujeto enunciador. Todo ello revela la puesta en marcha de un proceso de retorno al reposo y a la calidez prenatal y de la materia primigenia, como lo muestra la sinestesia que funde lo visual y lo táctil: “yo los quisiera azules y redondos.” Es así como la taza de peltre estaría señalando, por su cualidad de redondez,⁴² el vientre materno donde flotaba, en su elemento como pájaro en el cielo, el ser antes de ser arrojado a la temporalidad y la muerte. “Uno con el mundo que lo rodea, el feto es vida pura y en bruto, fluir ignorante de sí. Al nacer, rompemos los lazos que nos unen a la

histórico y lineal ligado a la racionalidad adulta y cuya consecuencia es el desasosiego ante la eminencia de la muerte.

⁴¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo. op.cit.*, p. 71. Por otra parte, Adalberto Bolaño ha señalado la intertextualidad del primer verso con otro de Rojas Herazo, correspondiente al poema del libro *Rostro en la soledad* y titulado “Segunda estancia y un recuerdo”; el verso de Rojas dice: “recuerdo tu voz en esta aldea curvada por el tiempo”. A. Bolaño “Palabras acerca de un color algo imaginario”. *Viacuarenta* N°6, segundo semestre de 200. p. 72.

⁴² Esta interpretación la refuerza el poema de dos líneas “Bañera”: “En su redondez de agua /fueron puros mis días” (p.51), ya que lo importante aquí es el esquema que mediante la relación *continente/ contenido* que remite al complejo de retorno a la madre característica del régimen nocturno que sustenta al pensamiento analógico. Esa relación es postulada y analizada por Durand, *op. cit.*, p.224 y ss., dedicadas a los símbolos de la intimidad, entre los que se incluyen la casa, la gruta, la cueva, la concha, el atamor alquímico, el bajel y el vaso, todos representados para este autor en la copa: “el vaso se sitúa a medio camino entre las imágenes del vientre digestivo o sexual y las del líquido nutritivo, del elixir de vida y juventud. Poco importa que el bajel sea, en gran cavidad: caldero, barreño y tazón, o en cavidad pequeña palangana, cuenco, copa o cuchara.” *Ibid.*, p. 244.

vida ciega que vivimos en el vientre materno, en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción. Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura”⁴³.

Otro aspecto importante de *En el traspatio del cielo* es que las ensoñaciones analógicas del yo poético en este libro son indisociables de una referencia espacial autobiográfica por parte Bustos Aguirre. Esa referencia es la infancia vivida en un patio de una zona rural del Caribe colombiano⁴⁴.

La vinculación de la infancia con un espacio, en este caso el patio, como correlato imaginario en la recuperación de las vivencias de unidad con el todo, que mitigue el desgarramiento existencial, no es nada extraña ya que “el sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio”⁴⁵. En consecuencia con lo anterior, en *En el traspatio del cielo* las ensoñaciones de la intimidad y el refugio, como armónicas de la inocencia paradisiaca de la infancia en el patio, son transpuestas al plano de las jerarquías axiológicas del hablante en la medida en que se imponen la pureza y la ausencia de la conciencia discursiva de esa edad con el absoluto.

El patio será centro sagrado para el yo poético por cuanto es imagen nocturna y matricial, condensadora de los lazos con el punto originario de la que brota y en torno a la cual se rememora la vida como totalidad.⁴⁶

Ese espacio sumergido en el inconsciente está armónicamente poblado por árboles con sus enramadas frutales, los hermanos con sus juegos y, sobre todo, por la madre. Además encontramos un ser que simboliza la armonía entre el mundo y su fuente: un

⁴³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Madrid .Cátedra. 2001. p.341

⁴⁴ La infancia ensoñada como tiempo paradisiaco ligado a los espacios donde se vivió es un tema recurrente de la poesía. Véase Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. FCE. México 1965. Como motivos poéticos prácticamente indisociables son un vínculo intertextual fuerte con la tradición literaria del Caribe colombiano a través del diálogo con la obra de Héctor Rojas Herazo.

⁴⁵ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁶ “Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros [que] conservan incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, “única”; son los lugares ‘Santos’ de su universo privado.” Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Labor. 1992. p. 28..

ángel niño que funge como máscara infantil del yo poético, o como su alter ego en la escena poética. Un ejemplo de lo anterior es el ángel que aparece en “La visita”

(...) *El ángel estaba asomado a la ventana
bajo la enredadera llamada trompeta de ángeles
Pero él no tocaba sus trompetas sino que repetía
“dame un poco de ese dulce de tamarindo”
En su camisión blanquísimo se veían manchas
desleídas
Una nube azul cubría sus ojos abiertos
como alguien detenido en un perpetuo asombro
“es que me manché el vestido comiendo pepas
de Camajorú”
Dijeron las sonajas que agitaba en su garganta
Y yo le contesté
“lávalas con agua de astromelias
para que cuando regreses no te regañe tu madre”
Afuera parecía que hubiera caído a la tierra
el más suntuoso de los astros
(p.15)*

El poema trata de un ángel caído, pero en la inocente tentación de probar la jalea de tamarindo que come el ángel niño que es el yo poético. La naturaleza onírica del poema permite que el ángel sea parte natural del ambiente. Aquí el mundo humano y el divino son uno solo. En verdad, este ángel no es divino, o por lo menos es tan divino como el yo poético niño: tiene los mismos problemas, pues la madre lo regañará por ensuciar la ropa mientras juega.

Las mismas implicaciones tiene la presencia del árbol como escala hacia lo absoluto, y que en el libro aparece bajo la forma de un árbol típico de la región caribe, llamado Camajorú, cuya ubicación en el traspatio de la infancia como *axis mundi* aparece como orientador del deseo retorno. Además del poema que lleva ese título, como el motivo del ángel, el “Árbol Camajorú” (p.12) —árbol de la flora caribeña que aquí funge como *axis mundi*— articula semánticamente la temática de *En el traspatio del cielo* en torno a esa búsqueda de lo sagrado. Así el ángel y el árbol ratifican la orientación de la búsqueda de lo absoluto al tiempo anterior y milagroso de la infancia.

El poema que da título al libro, “En el traspatio del cielo” (p.28), conjuga todos los elementos señalados hasta ahora. En él, de manera ejemplar, las alusiones al absoluto —fruto invisible, Deseo Resplandeciente de lo Alto, círculo— aparecen explícitamente relacionadas con la pureza debido a la asimilación del cielo con el agua lustral, elemento purificador por excelencia⁴⁷, a la par que insiste en el árbol como escala comunicadora del abajo profano con el arriba sagrado, de tal forma que la infancia simbolizada en el traspatio donde transcurrió es la fuente de la pureza absoluta:

*Sobre nuestras cabezas —flotante—
la casa del agua
Altos bosques acechantes de lluvia
Árboles con raíces en otra parte
en cuyas frondas mora el fruto invisible
que la gente al pasar mira y señala con el dedo
y nombra diciendo Deseo Resplandeciente
de lo Alto
Allá sobre nuestras cabezas —flotante—
el río que una mano oculta estremece y deshoja
como un árbol
y así en mitad de sus ramas queda suspendida
la infatigable barca que lo surca
el viejo roble que enflora y desangra
en el traspatio del cielo
cuyo extraño reflejo en el agua es un círculo.*

...como en toda epifanía que se precie de serlo, la trascendencia sólo se presenta a través de símbolos. Pero es interesante notar que aunque se alude a la trascendencia con imágenes solares de elevación (“Deseo resplandeciente de lo Alto”), el texto nombra la materialidad de las sustancias con la recurrencia a lo acuático y femenino. Encontramos aquí, como en todo el libro, que las frutas, el bosque y sus frondas -flexibles, penumbrosas y apenas cálidas-, más frecuentemente nombrados y cualitativamente más

⁴⁷ El agua lustral hace parte de las técnicas de purificación arquetípicas, “tiene de entrada un valor moral (...) se convierte en la sustancia misma de la pureza y algunas gotas bastan para purificar un mundo”. Durand, *op. cit.*, p. 162.

(pez), terrestres (caballo), humano femenino y masculino (mujer y muchacho). El reino vegetal por su parte, aunque enunciado fuera de la serie, está presente en la forma del celaje y del “árbol de los frutos rojos”; su papel no es para nada marginal porque simboliza la ausencia de separación entre el hablante que mira sin perturbaciones bajo el árbol y lo que su mirada abarca, que es todo. Por su mediación el tiempo se materializa en substancia (tiene la consistencia de las nubes), y se hace cobijo como las ramas del árbol para arrullar en su seno al ser; de ese modo el yo poético imprime al tiempo mismo de la infancia la cualidad amniótica del vientre materno ⁴⁸.

La piedra de toque del poema está en el último verso de la serie, pues este señala la unidad última del mundo y su fundamento divino, porque si la nube contiene y refleja todos los reinos de la naturaleza al mismo tiempo que el temor de ángeles, es porque lo sagrado está en todo, unificando lo diverso.

A su vez el poema como tal, en su disposición y materialidad verbal, es reflejo de percepción del mundo como un todo armónico: la repetición de la estructura sintáctica de la serie que repite también la palabra nube al inicio de los versos, así como la reiteración de las palabras pez, mujer y árbol produce un efecto pausado, rítmico, de armonía. Ese efecto rítmico que se corresponde con la concepción del mundo como flexible unidad que apenas fluye, connotado por la aliteración del fonema /s/ a lo largo del texto, está reforzado por la supresión del elemento gramatical de la comparación, el adverbio; el reemplazo de este adverbio por los guiones reflejan también la identidad,

⁴⁸ La definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua en su última edición...“Celaje”: aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices de colores”, nos permite comprender que esa substancialización del tiempo se da imaginariamente por la combinación de color y materia sutil delicuescente tan valorada por el régimen nocturno como posibilidad de fusión de todas las cosas porque “Las ensoñaciones del descenso nocturno traen naturalmente a la mente la imaginería coloreada de los tintes. El tinte, como ha observado Bachelard a propósito de la alquimia, es una cualidad íntima, sustancial [...] El sueño ante la paleta o ante el tintero es un sueño de sustancia”. Durand, *op. cit.*, pp. 210-211. Es así como en la lógica eufemizante del tiempo del régimen nocturno “el color, como la noche, nos remite, pues, siempre, a una especie de feminidad sustancial”. *Ibid.* p. 212.

por cuanto *continuum*, de la nube con todas las cosas y de todas las cosas y el ser humano entre sí.

Por su parte la aliteración de los fonemas nasales /n/ y /m/ que neutralizan la posible brusquedad del fonema explosivo /p/ en la fluidez sonora de la serie, podrían estar connotando el arrullo materno, reforzando el tono onírico y armónico del poema. El tiempo de la infancia es entonces el tiempo de la unidad, del reino de la analogía. La infancia es el cielo.

3.2.2. DE LOS JUEGOS CELESTES

De otro lado, no es de extrañar que la rememoración de las vivencias de la infancia como metáfora de la unidad arcaica rescate del valor mágico de la palabra. Pues para el niño (la máscara que tiende a asumir el yo poético en *El traspatio del cielo*) están abiertas todas las posibilidades, tanto la de permanecer ajeno al discurrir lineal del tiempo como la de la confianza plena en la capacidad mágica de la palabra:

Gracias al juego y a la imaginación, la naturaleza inerte de los adultos — una silla, un libro, un objeto cualquiera— adquiere de pronto vida propia, por la virtud mágica del lenguaje o la del gesto, del símbolo o del acto, el niño crea un mundo viviente, en el que los objetos son capaces de responder a sus preguntas.⁴⁹

Por eso en el poema “Matarratón”, el yo poético goza de la transparencia de las palabras, y con el solo deseo y la eficacia del conjuro, logra hacerse de un caballo que corresponde a su ensoñación:

*El árbol de los relinchos lo llamamos
Basta tocarlo con la mano y el árbol
se llena de relinchos
Entonces nos ponemos bajo las ramas
y soñamos un caballo
Y este es el conjuro del caballo
ángel frondoso que estás en el árbol*

⁴⁹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Madrid. Cátedra. 2001. p. 350.

venga a nosotros el más fino caballo
las firmes patas del caballo
la grupa sudorosa del caballo
el viento impetuoso del caballo
las alas invisibles del caballo
la blanca maravilla del caballo
Y el ángel que habitaba en el árbol
nos lo daba

Se trata de un poema impregnado por completo de la visión analógica del mundo. El uso de la segunda persona del plural remite al sentimiento de integración de ser en una comunidad armónica, representada ésta por los hermanos que aparecen explícitamente en otros poemas. También se observa la concepción del mundo como conjunto de correspondencias pues el árbol de matarratón contiene en sí a los caballos y responde como estos, con relinchos, al tacto en los versos dos y tres; además el árbol está habitado por una potencia creadora de realidad accesible y que responde inmediatamente a los deseos del ser humano, el ángel que concede el caballo en las dos últimas líneas.

Así mismo notamos que no hay en “Matarratón” distancia entre el ser y las cosas, pues lo real se corresponde punto por punto con lo soñado, ya que el poema permite deducir que se obtenía el caballo con todos los rasgos pedidos, incluso con alas. Por último, nótese cómo ese tiempo primordial, que se concibe como inmóvil, está reflejado en la estructura verbal del texto: el asunto del poema está enunciado en presente, lo cual confiere a lo expresado en él la inmovilidad de un tiempo estático, no sometido a la brusca y fatal heterogeneidad de los instantes del tiempo lineal. A través de los verbos principales, “llamamos”, “tocarlo”, “ponemos”, se da la sensación de que no hay discurrir. La variación del tiempo verbal en la última línea, a la vez que reproduce el efecto de la inmediatez del deseo por la transparencia entre las palabras y el mundo, apunta apenas tangencialmente a la naturaleza pasada, perdida, de ese tiempo primordial.

Manteniéndose en el campo de la analogía, el yo poético hace corresponder la existencia y su deseo de lo sagrado con el juego infantil de la peregrina, también llamada rayuela. Así como en el juego de la peregrina el objetivo es alcanzar el último nivel, llamado cielo y con forma de círculo pues los demás son rectángulos, el yo poético concibe que los versos y los poemas que elabora son al mismo tiempo los guijarros y los pasos previos para alcanzar el sentimiento de unidad con el mundo, el sentimiento de lo sagrado. Que esta es la base de su poética en el *En el traspasio del cielo*, lo expresa el hablante en el epígrafe tomado del poeta Raúl Gómez Jattin: “sigo tirándole piedrecillas al cielo/buscando un lugar donde posar sin mucha/fatiga el pie.” Precisamente “Peregrina” es el nombre del siguiente poema:

*El ángel asciende al tercer cielo
a jugar con el gemelo de agua
Pez delicado, ángel sumergido
como si en un extraño vuelo
aquél hubiera girado sobre sí mismo
Gozosa criatura que se complace
invirtiendo sus gestos
y tan frágil que el aliento de la brisa
puede deshacerla
En el juego preferido
(salta el ángel con el pie derecho
mientras el gemelo –sonreído- lo hace
con el izquierdo)
empujan un guijarro imaginario
hasta hacerlo caer sobre la tierra
Cierta vez imaginaron que la mano de un niño
lo lanzaba de vuelta y pudieron recogerlo
Así quedó trazad la ruta de los peregrinos
del cielo
(p.32)*

Vemos que aquí el yo poético concibe que al cielo oculto de la armonía arcaica no se accede en una idea de Dios como pensaba en *El oscuro sello de Dios*, sino en la propia memoria. Por ello en el poema ascender al tercer cielo es hacer emerger del inconsciente al niño que fue (y el tres es superación de lo dual). Al cielo de la infancia se

puede volver entonces, “girando sobre sí mismo” bajo la máscara onírica de su doble infantil —gozoso “ángel de agua” que emerge—, a través de la magia de la memoria activada por el ensueño poético.

Que ese cielo tuvo su metáfora en la infancia y que, sin embargo, se derrumba por la irrupción de ironía, de la discontinuidad entre la conciencia y el mundo cuya consecuencia es la muerte por la sujeción del yo poético a la acción devastadora del tiempo lineal lo confirma el otro epígrafe del libro, tomado de Elíseo Diego: “...la belleza será solo el fragmento/ de algo roto que tuvo en cada sitio su/ áureo centro y hoy es fuga y nostalgia/ y extrañeza”.

Resulta interesante que esa pérdida de la unidad primera se tematice, también, por medio de la metáfora del juego. En “Ajedrez” (p.38), por ejemplo, el hablante inicia indagando por su extrañeza ante la condición perdida: “el caballo, sus ijares de madera y viento / ¿aún levanta su delgado vuelo?”, para luego constatar, desencantado (no en vano este poema está dedicado a Giovanni Quesseps),⁵⁰ la pérdida de su confianza en la ensoñación poética, solo encuentra despojos, “los guerreros del sueño / sus verdes armaduras caídas / como fantasmas en el vasto patio”; y termina dramáticamente preguntando: “¿dónde, madre, las torres desaladas de tu reino?”.

He aquí la magia de este libro de poesía. Proviene a la vez de la tensión entre la belleza que se recuerda y se nombra y a la que se aspira como absoluto, y la muerte que se tiene presente aunque no se nombra directamente. El rostro de la muerte que se adivina e insinúa en los pocos poemas que tematizan el discurrir temporal... Retorno de la ironía. En este punto es pertinente lo afirmado por Eugenio Trías (siguiendo de cerca a Freud):

⁵⁰ El desencanto ante la posible ineficacia de la palabra poética es uno de los rasgos definidores de la escritura de Quesseps, uno de los mejores poetas colombianos. Cfr. Luz Mery Giraldo. “El encantado y su amarga desdicha”, *Gaceta*. COLCULTURA, vol. V, N 37/38. Bogotá.1982. pp.14-16.

...la obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo... [la obra artística] en ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza... de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia –velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa, el arte carecería de vitalidad⁵¹

Uno de esos poemas reveladores del retorno de la visión irónica, con su signo de muerte es “Poema a la hermana menor”:

*El cielo estaba a tiro de guijarros
en aquellos días, ¿recuerdas?
(...)
El aire se atareaba
De nubes bajas y verdes en aquél juego, ¿recuerdas?
Jaime, Hugo, Deya, Alberto, Anamaría...
¿En qué momento equivocamos el pie
y tropezamos contra los astros ingenuos
que iluminaban aquél juego? Y luego
como si un ser malvado hubiera borrado los surcos
con una rama
sólo han quedado confusos trazos sobre la tierra
las débiles líneas, los fallidos guijarros del poema
yo tenía muy buen tino, ¿recuerdas?
(p.35)*

Sin ser claramente imputable a una culpa humana (“en qué momento equivocamos el pie”) o a la presencia de una fuerza externa, previa, al ser humano (“como si un ser malvado hubiera borrado los surcos con una rama”)⁵², la irrupción del tiempo histórico (pues todos crecemos) con su ineludible precipitación del ser en la muerte, es elaborado por la mediación de la poesía. Pues ella permite el recubrimiento fugaz de la herida trágica al implicar lo bello y lo siniestro, la vida y la muerte, en clara alusión a la condición humana de ser el límite confluyente de lo uno y lo otro a través de la repetición, por la palabra analógica de la poesía, de la ausencia del sentimiento de separación vivido en la infancia.

⁵¹ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Ariel. 1988. pp. 41-42.

⁵² Ver nota 31.

La mano del tiempo aliada al principio de realidad de la razón adulta (¿que adúltera?) parecen haber borrado ya la ruta, como sostiene en otro poema sintomáticamente titulado “Nubes”:

*Señales enviadas
desde un ya perdido país
en la delgada lengua del humo*

Se puede ver, tanto por el laconismo como por el tono breve y sentencioso, que recuerda el de *El oscuro sello de Dios* y anticipa el de *La Estación de la sed*, que este poema aparece como contraparte negativa del ya analizado “La casa de los pájaros”⁵³, significando la irrupción, otra vez y con más fuerza, de la ironía.

Y los únicos guijarros con los cuales cuenta ahora el yo poético, las palabras, los versos del poema, también pierden eficacia en su deseo de acertar lo absoluto. Las palabras parecen como inútiles “guijarros imaginarios” ante la irreparable pérdida del patio de la infancia. Escepticismo.

Por eso el libro concluye con la imagen del arquero (ahora armado con una honda) apuntando a un absoluto que se desvanece, que quizá sólo existe aun (¿será que insiste?) en el poema.

*La palabra golpeando un color imaginario
Es tan alto el techo del mundo con su incansable azul
siempre alejándose
Hay una ventana o un abismo en cuyo borde se escuchan
trompetas ¿O son pájaros invisibles picoteando
inútilmente el fruto dorado, el almohadón de oro
donde Dios recuesta su fatiga?
La palabra rompiéndose en la falsa flor del eco
Cayendo pedregosa
O dormida en el aire. O lanzada en el fragor
de una honda
largamente tensada en el más indigente y fervoroso
de los sueños
(p.52)*

⁵³ *Supra*, p.38.

Todo aparece como si Ícaro dudoso, sostenido por la ensoñación nocturna y cálida de la memoria, lograra sostener por un momento el vuelo para, al final, desplomarse en el escepticismo, y abstenerse incluso de soñar por medio del poema. La posibilidad de un absoluto se revela como mero juego de lenguaje: “palabra rompiéndose en la falsa flor del eco”. El velo del ensueño poético se descorre y muestra la puntada que lo cifra, el de ser canto para aplazar “en el más indigente y fervoroso de los sueños”, como Sheerezada, lo que al fin es su Destino: ser inevitablemente para la muerte. El yo poético se enfrenta el vacío, Orfeo mira hacia atrás.

Partiendo de que es la búsqueda religiosa el eje de la poética de Bustos, nos atrevemos a decir que habrá en *La estación de la sed* un doble exorcismo: el de la figura de Dios y el de la racionalidad ilustrada. Esta última como duda extrema que se devorará a sí misma, acentuando el carácter ineludible de la búsqueda. Pero ¿es eso lo que sucede exactamente en *La estación de la sed*?

El acceso a la unidad arcaica en la metáfora de la infancia se revela como un posible efecto del juego del lenguaje y se agudiza en el hablante lírico con la reflexión, tan típicamente moderna, sobre la poesía misma. Vemos a Ícaro abrasado por completo después de haberse refugiado en el paraíso maternal y nocturno de la memoria.

Allí se inicia la siguiente estación, incluyendo en el término sus resonancias de *vía crucis*, del yo poético, *La estación de la sed*.

Sin embargo, este es el único poema que en *La estación de la sed* alude a la posibilidad de acceder a lo sagrado, sea por vía religiosa o por la vía subjetiva. Es decir, se da una imposición total de la ironía. Lo dicho remite inevitablemente al análisis hecho en los apartados 3.11 y 3.1.2. Allí vimos como esa música lejana, ahora el canto de un pájaro, simbolizaba la búsqueda de una trascendencia divina que mitigue la soledad existencial del yo poético. Luego en 3.2 vimos cómo esa búsqueda halla un sustituto en el retorno a la infancia por la visión analógica, sin embargo esa solución subjetiva y onírica también se reveló como vana.

De ahí que estilísticamente en *La estación de la sed* se presente también un cambio desde la tendencia rítmica, metafóricamente fusiva, nocturna y reposada en el tono y las imágenes de *En el traspatio del cielo*, al lenguaje impersonal, áspero e irónico que caracteriza a la conciencia crítica. “La poesía es la palabra del tiempo sin fechas — ha dicho Paz—. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de muerte”.⁵⁴

Lo dicho permite entonces comprender a cabalidad el primer y en un principio bastante enigmático primer poema del libro, titulado “Crónica”. El extrañamiento que produce en el lector de Bustos Aguirre ese poema viene dado por el cambio de tono con respecto al observado en *En el traspatio del cielo*, y por hallarse instalado sin preámbulos en el derrumbe de la visión analógica:

A los pocos día de nacido apareció el demonio
 Se posó sobre el cabezal siguiendo con su pico
 el movimiento de mis ojos
 Una vez más
 madre lo espanta con un grito en medio
 del recuerdo
 y agrega sonreída:
 “ahora estaría ciego, hijo mío”

⁵⁴ *Los hijos del limo. Op.cit., p.87.*

“si, madre –digo
mirando fijamente el vacío horizonte
(p.9).

Este poema condensa sin duda la experiencia poética más extrema del hablante lírico y da las claves sobre la manera en que se desarrolla la misma en este último libro. Para tal efecto consideramos que el tema de “Crónica” se podría intentar parafrasear de la siguiente manera: “desde que nací, desde que me separé de mi madre, estoy, inevitablemente, condenado a la orfandad existencial. Y a pesar de sus esfuerzos por abrigarme, y de los míos por retornar a su refugio a través de la ensoñación y la poesía como en *En el traspatio del cielo*, debo enfrentar mi soledad, mi no saber por qué o para qué nací si tengo que morir”.

En resumen, sostenemos que *La estación de la sed* se encuentra estructurado a la manera de un relato que va desde la agonía del símbolo de lo absoluto, Dios, hacia una especie de depuración de los consuelos que se ofrecía a sí mismo el yo poético con la visión analógica. Ese relato sale ahora de lo meramente subjetivo para extenderse a una suerte de exorcismo de cualquier elemento que el ser humano haya colocado como consuelo, es decir incluye las religiones bajo la crítica a la idea de Dios, como a las esperanzas de un futuro siempre mejor garantizado por el racionalismo y la ciencia imperantes desde la ilustración.

Se trata de un exorcismo paradójal que en una primera instancia daría cuenta de la disolución de Dios; pero en su movimiento incluirá ahora sus utopías sustitutas, es decir las utopías del racionalismo moderno para internarse en las zonas del sinsentido. Y decimos paradójal porque tanto el exorcismo de Dios como el de la racionalidad, continúa respondiendo a la búsqueda de lo sagrado que, como se anunció al principio, consideramos es el núcleo tensionante de la poesía de Bustos Aguirre.

En el poema “Escena de Marbella”, Dios es literalmente una quimera ahogada:

Junto a las piedras está Dios boca arriba
 Los pescadores en fila tiraron largamente la red
 Y ahora yace allí con sus ojos blancos mirando al
 cielo

Parece un bañista definitivamente distraído
 Parece un pez gordo de cola muy grande
 Pero es solo Dios
 hinchado y con escamas impuras
 ¿Cuánto tiempo habrá rodado sobre las aguas?
 Los curiosos observan la pesca monstruosa
 Algunos separan una porción y la llevan
 para sus casas
 Otros se preguntan si será conveniente
 Comer de un alimento que ha estado tanto tiempo
 expuesto a la intemperie
 (p.37)

El dios judeocristiano que al principio de los tiempos se mecía sobre las aguas es cuestionado como causa y, con ello, la confianza en la existencia de un fundamento último que llene de sentido la vida del hombre. Este Dios historizado no representa una garantía de sentido último para la existencia humana. Se marca así distancia con respecto a las religiones, pues “los escépticos”, como lo es ahora el hablante lírico, se preguntan si no corren el riesgo de intoxicar su lucidez con un alimento que no brinda ya ningún sustento. Comparemos este texto con un fragmento del poema “Metáfora” (p.47) de *El oscuro sello de Dios*, allí “la joroba en el alma” y el “arenal adentro” expresaban el deseo de acceder a lo absoluto del yo poético, a la vez que el tono reflexivo, sentencioso, señalaba la seriedad, la sacralidad de esa aspiración, pues su objetivo es más que puro lenguaje⁵⁵, que una metáfora:

Llevamos el arenal adentro, la joroba
 en el alma
 También están el oasis casual, el lejano
 espejismo
 Todo eso que en verdad no es sólo una metáfora
 (p.47)

⁵⁵ Cfr. *supra*, p.28.

En los dos poemas arriba citados se abren las compuertas del absurdo, dando paso a lo informe; al sentimiento de ausencia de sentido lo acompaña el del horror. “Cuando el absurdo se hace presente, cuando lo oculto se manifiesta abriendo grietas a los cimientos del orden, de lo establecido, se produce la experiencia de lo siniestro, de lo ominoso insoportable.”⁵⁶ Pero esto último será analizado con detalle más adelante.

4.2. LA IRONÍA Y EL OPTIMISMO DE LA RAZÓN

A la par que posibilita el rompimiento con las concepciones religiosas históricas, la visión irónica del yo poético cuestiona también los más exaltados optimismos de la modernidad. Y esto es posible porque ronda los extremos de la experiencia del absurdo: el cuestionamiento de determinismo causal (que dio origen a la fe en la ciencia clásica) y de la finalidad (que dio origen a la *Mitología* del progreso a una versión ya no teleológica del destino divino, sino racional, de la superioridad del hombre sobre la naturaleza y sobre el mismo hombre)⁵⁷.

Pero la revisión crítica de los fundamentos del existir es extendida por el hablante lírico de *La estación de la sed* a las certezas y homogeneidades de la razón moderna cuyo lenguaje universal, la ciencia, infructuosamente ha intentado dar un sentido secular a la vida humana. Tal cuestionamiento se aprecia nítidamente en el poema “Acción de Gracias”. La tortuosa escalera del poema parece remitir a ese largo y enrevesado recorrido efectuado por la razón desde la consolidación de la modernidad hasta su crisis a finales del siglo XX. Recorrido tortuoso, pues como lo expresara Víctor Bravo “la asunción y la certeza del progreso han legitimado, por un lado el avance tecnológico y, por otro, la universalización de los valores occidentales en el globo. [Pero] las guerras mundiales del siglo XX, el poder destructor de la energía nuclear y la conciencia

⁵⁶ Víctor Bravo Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas. Monte Ávila

ecológica de las últimas décadas, han puesto en evidencia el rostro terrible de la *Mitología del progreso*⁵⁸. La confianza en que la existencia podía ser gobernada en todos los ordenes por la voluntad del Hombre, “llega a su agotamiento en las últimas décadas del siglo XX”⁵⁹. ¿No es a ese agotamiento al que se alude en el símbolo del cascarón de madera a punto de derrumbarse tanto como con la monstruosa pesca de “Escena de Marbella” simbolizaba la muerte de la idea de Dios? Y el ser no tiene ya sustento en esos pilares. He aquí el poema⁶⁰:

ACCIÓN DE GRACIAS

En el centro reposan las ofrendas
Plátanos, grandes ahuyamas, frutas de estación
Se trata de una construcción del siglo XVIII
de la cual se enorgullece la isla

Algo de los viejos himnarios flota en la única
enorme nave

Una empinada escalera asciende tortuosamente
a otro nivel
Un revoloteo incierto sobre tu cabeza. Un murciélago
o tal vez un ángel
Numerosos, toscos arbotantes sostiene el cascarón
de madera
todo piel y huesos y recóndita respiración
como si un gran huevo hubiera sido vaciado
de todo su alimento
(p.42)

Pero, ¿quién y por qué sigue llevando ofrendas?, ¿a quién o a qué?. De hecho a ninguno de esos dioses. Lo único claro es que persiste en el yo poético el sentimiento religioso y, un detalle fundamental que irradia luz sobre el contenido profundo de *La estación de la sed*, se puede afirmar a esta altura del análisis que no se trata ya de que

Latinoamericana - CDCHT Universidad de los Andes. 1997. p.103.

⁵⁷ *Ibid*, p. 89.

⁵⁸ *Ibid*, p.61

⁵⁹ *Ibid*, p.62.

⁶⁰ Nótese la degradación de la figura del ángel, tan cara al yo poético en textos anteriores como símbolo de la búsqueda de lo absoluto como pureza. Esto refuerza nuestra lectura en cuanto se presenta una

no persista una búsqueda de bases para la existencia humana sino que es el horizonte humano, la casa que se ha construido para sí el hombre moderno, la que está vacía. Vacío de la casa, no del habitante. Pero, como se ha dicho, se trata de un suerte de exorcismo de la casa del yo poético que se resiste a ser mero lenguaje, a través del despliegue de la conciencia irónica.

El cuestionamiento a la razón científicista se observa también, en menor grado, en cierto giro paródico que el texto hace del lenguaje objetivo, especializado y tendiente a la descripción precisa de cosas y procesos propio de la ciencia. De tal modo que parodia y paradoja se conjugan para dar paso al absurdo. Así se aprecia en “El Ojo” (p.30), “Botánica” (p.27) y más claramente en “Consejo” donde, con la exactitud de un manual de instrucciones, se invita a hacer un experimento “científico”, cuyo resultado es... el vacío existencial y la desesperanza:

Elegir con cuidado un punto en el aire
 cubrirlo con el cuenco de ambas manos
 Arrullarlo
 Irlo puliendo en su silencio
 Piensa en Dios cuando construyó
 su primer huevo
 Acerca el oído para oír como late
 Agítalo `para ver si responde
 Si no puedes con la curiosidad
 haz un huequito para mirar adentro
 Nada verás. Nada escucharás
 Has construido un buen vacío
 Ponlo ahora sobre tu corazón y aguarda
 confiado el paso de los años.
 (p.45)

4.3. DE LA METAMORFOSIS Y LO SINIESTRO

La definitiva constatación de la muerte de Dios y el derrumbe de los optimismos de la razón ilustrada conducen al yo poético a una experiencia del absurdo. Y de acuerdo con Bravo, una de las consecuencias de esa experiencia es “esa forma psíquica de la

homologación de Razón y Absoluto en tanto objetos sobre los que recae la crítica de la conciencia

discontinuidad que es el horror”⁶¹. Nos encontramos, por la asunción del absurdo, ante una experiencia de lo siniestro. El hablante está mirando directamente a los ojos de la medusa. Desde esa abismal fascinación se desovilla la quemante escritura de este libro, de ahí proviene también la mezcla de fascinación y repulsión que se experimenta durante su lectura. La fatal fuerza de gravedad del agujero negro que es lo siniestro es lo que apenas logra velar esa retórica de lo monstruoso que, dijimos, tiene su clima y su guarida propios en *La estación de la sed*. Lo siniestro apenas si velado tanto en la deformación grotesca como en metamorfosis sin fin que conlleva a la visión del vacío en el centro del lenguaje.

El terrible temor, a la vez que el deseo, de descorrer el velo de la muerte que motiva esta escritura halla concreción simbólica en la recurrencia de las imágenes de la animalidad, y más precisamente de animales asociados imaginariamente a lo tenebroso e informe pululante —murciélagos, moscas, hormigas, parásitos—. Todos signo, como lo señalara Durand⁶², del terror y el resquebrajamiento de la psiquis ante la amenaza insoslayable de su disolución en la muerte. Y esa amenaza de lo teriomorfo se adquiere un carácter tétrico al concentrarse en la miniatura casi invisible. Esa diminuta animalidad pululando en la oscuridad, en lo recóndito, que revela las morbosas inclinaciones de la psiquis se condensan en “Chassmodio”:

Su tamaño no es mayor que tu puño cerrado
 Su estomago como una red muy fina
 Puede atrapar una presa nueve veces
 más grande
 Habría que imaginar su digestión lenta
 Diminuta, inapelable

En las silenciosas profundidades del océano
 (p.18)

irónica.

⁶¹ Bravo, *op. cit.*, p. 97.

⁶² Durand, *op. cit.*

Dentro de este mismo orden de ideas podemos dar cuenta de las recurrentes operaciones metamórficas registrables en el texto: Dios transformado en mosca en “De la dificultad para atrapar una mosca”, en hormiga en “Vuelo” y en monstruo en “Escena de Marbella”; el ángel de la pureza metamorfoseado en murciélago en “Acción de Gracias”, o en animal de pelos y pezuñas en “Ángel”. Según Víctor Bravo, esta proliferación de transformaciones es posible en la literatura de fines del siglo XX porque se ha asumido el sinsentido, la oscura presencia del absurdo. La metamorfosis, asegura, se despliega porque se habla no desde un centro, sino desde el vacío:

El juego metamórfico es, sin duda, una de las más claras separaciones de la esencia: sobre el apoyo o la borradura de las esencias, la metamorfosis se despliega en una multitud de máscaras, de apariencias, de apariencias que, cuando se hace hipertélica va más allá del modelo y revela, en lugar de la esencia el vacío. El impulso extremo de la metamorfosis es la proliferación desde el vacío... [poniendo en duda] toda fijeza de lo real, la legitimidad del orden y del saber, y el esplendor del sentido que brota de lo originario.⁶³

De esa manera lo informe, incongruente, grotesco y monstruoso, en una palabra, lo siniestro, halla guarida en la poesía de Bustos Aguirre. Algo impensable de acuerdo a lo visto en *El traspatio del cielo* o en *Lunación del amor*. Constatamos entonces el tránsito del yo lírico desde la actitud de duda en *El oscuro sello de Dios*, pasando por la entrega a las ensoñaciones nocturnas de *En el traspatio del cielo*, hacia el escepticismo y la suspensión en el vacío en *La estación de la sed*. Pero quedan todavía aspectos que desarrollar.

Resumiendo lo expuesto hasta aquí, se puede afirmar que en Bustos Aguirre la poesía se torna, además de registro y fuente de experiencias sensibles, estéticas, en forma de conocimiento y, además, espacio donde se escenifican y registran, a partir de la conciencia irónica, los avatares e inquietudes del hombre del siglo XX. Tal experiencia

tiene todas las implicaciones de lo trágico en la medida en que es la asunción de un Destino, a la manera de Edipo, eludido en los libros anteriores y aquí enfrentado: todos los hombre mueren.

Desde esa visión *La estación de la sed* interroga, pone a prueba, confronta los diferentes dispositivos ensayados por el hombre moderno —la ciencia, las esclerotizadas creencias religiosas y la poesía misma— para proporcionarse una realidad o un sentido para la existencia o, si se quiere, un sentido de realidad. Desde la visión irónica, el yo poético se da a la tarea de “remover las letrinas”⁶⁴ del fin de siglo. El poema “Ciempiés” (p.15), condensa aún mejor lo indicado:

El ciempiés en el piso del retrete
tratando de escalar la pared
O braceando
en la pequeña vorágine de la taza

Las lisas, inexpugnables paredes

Las cien patas de tu alma

Como se ve, la inversión del arriba y el abajo con la inflexión de lo grotesco, pues aparte de la absoluta opacidad del mundo (“las lisas, inexpugnables paredes”) el alma ya no tiene nada de divino, es un desesperado insecto. Todo esto nos revela una mirada escéptica. Como en “Ángel” (p.43) y en “Escena de Marbella”⁶⁵ (p.37) la extrema ironía disuelve cualquier orientación axiomática.

Ante el derrumbe de la confianza en la Razón y en la, literalmente, figura de Dios, se genera un suspenso nacido de la desorientación del ser en “el vacío horizonte”. De esa manera, como en el caracol donde el animal es la concha, y el habitante la casa, el hombre no puede moverse sin una, aunque sea, delgada piel de sentido, sin un mínimo de ser y sentirse *Real*. La desgarradura, la ausencia de límite que produce la

⁶³ Víctor Bravo, *op. cit.*, p.121

⁶⁴ “Medallas”, p.26

razones aparecen en este último libro poemas que nombran directamente esa otra experiencia que, junto a las vivencias paradisíacas del patio, le anunciaban su propio destino. El poema “Escena I”, tiene la virtud de condensar cuanto hemos dicho sobre la poesía de Bustos Aguirre:

De aquella escena entre paredes de caña
y tierra apisonada
sólo recuerdas
el desleído rostro del difunto y la mosca
nítidamente emergiendo de su boca entreabierta
Luego está esa pregunta del catecismo
que nunca supiste responder
¿Qué significan las palabras Vida Perdurable?

La pregunta sigue revoloteando
zumbante como una mosca
(p.10)

Hemos tenido finalmente razón al concebir el movimiento de la voz poética, con su asunción de lo absurdo y su mirada frontal a lo siniestro, como un ritual exorcizante⁶⁸.

Exorcismo de la razón ilustrada, exorcismo de la idea judeocristiana de Dios, los ojos fijos en la mosca, la poesía de Bustos Aguirre llega a habitar en su exposición del ser a la intemperie la contradicción. El ser y no ser confluyen y son y no son al mismo tiempo en esta poesía configurando, por abarcar la totalidad, su estatuto trágico, porque habita la desgarradura, porque remite a la escisión originaria que persiste como lo Otro irreductible sin lo cual no es posible la vida. Como genuina palabra poética que es, la palabra de este autor no explica como la razón pero tampoco excluye como el dogma. Y sin embargo palabra donde nos encontramos por y a pesar de la soledad de la que brota, porque es la misma soledad desde la que se constituye y reconoce cada ser humano:

⁶⁸ “el arte siempre es ritual -confirma Trías-: promueve un descenso al infierno, un viaje a lo imaginario y al horror, pero ese viaje reconduce de nuevo a lo cotidiano, de manera que el sujeto queda, a través del

La herida trágica —constitutiva y originaria— se *divierte* en contradicción y conflicto. Y así la escisión se insinúa como único vínculo; lo cual quiere decir que la realidad (la herida) es simbólica (vinculante) y la palabra que de ella surge y a ella tiende es así mismo símbolo que acoge la escisión como tal (sin abarcarla ni redimirla nunca por completo).⁶⁹

Al afrontar eso que *hay* el hombre asume su realidad, y es un ser extranjero en tránsito, caminando como equilibrista que “tolera terror y esperanza en cuanto hay de paradójico”⁷⁰ en su presencia que es en sí misma pregunta abierta, sed en el desierto, como lo sintetiza el poema final “Quiromántico”, un fragmento del cual dice:

Hay demasiadas grietas en esa línea de la vida
 Y la del corazón
 Es [sic] una tensa cuerda abierta
 sobre un abismo
 Alguien ha usado tus pasos y como un animal
 que muda de piel
 ha dejado sus despojos
 ha trazado este mapa a cuyo borde estás
 negándote, adivinándote
 casi invisible en algún punto del paisaje...
 (p.59)

recorrido, transformado. No desde luego fortalecido, pero sí probado.” *Op. cit.*, p.77. Esa vuelta a lo cotidiano permeado de lo imaginario está bellamente expuesta en “Orishas” (p.50).

⁶⁹ Patxi Lanceros, *op. cit.* p.207.

⁷⁰ *Ibid.*

5. CONCLUSIÓN

Poesía sustentada en la exploración de la naturaleza humana y en la crítica del racionalismo extremo de occidente, la de Rómulo Bustos Aguirre es sin duda uno de los más logrados registros de la experiencia del hombre moderno en el marco de la literatura del Caribe colombiano. Llegando al límite de las interrogaciones concedido e impuesto al Hombre, la poesía de Bustos Aguirre enfrenta la soledad radical del sujeto en el mundo y la frontera irremediable de la muerte. Y a partir de allí, inevitablemente cuando se tiene la valentía para ello, la pregunta y la búsqueda de un sentido último, totalizante, que se revela como trágico límite simbólico, en el cual inscribir ese ambiguo signo de dolor y alegría, de angustia y esperanza, de lucidez e ignorancia que es cada uno de nosotros. En definitiva, con Bustos Aguirre la poesía sigue siendo, como ha sido en toda la época moderna, uno de los últimos refugios de lo sagrado

Porque si se entiende lo religioso en su acepción primera, esto es como “religare” o sutura simbólica, como búsqueda de la experiencia de la totalidad (de lo sagrado) ante el sentimiento de desgarramiento existencial que padece el ser humano, comprendemos que el llamado desencantamiento del mundo llevado a cabo por la Modernidad generó no sólo la relegación de las particulares concreciones histórico-discursivas de ese sentimiento (los cultos religiosos), sino la remisión de los símbolos y prácticas anejas a la experiencia general de lo sagrado al inconsciente, al último y privado plano de la existencia humana. Y contradictoriamente, como todo lo que acontece con la modernidad, la literatura occidental ha sido a la vez cómplice y crítica de esos avatares de lo sagrado.

Cómplice en el sentido de que coadyuvó al desmonte de los dogmas religiosos aprovechando la división en campos diversos de la cultura para desembarazarse de las

prerrogativas morales de esos dogmas. Y crítica por cuanto ve en la racionalización excesiva de la vida el peligro de una deshumanización del mundo por la vía de la reducción de la realidad a lo meramente instrumental o productivo⁷¹. Es de ese modo como comprendemos que siendo el sentimiento de lo sagrado constitutivo del ser humano su contrario, la ausencia de ligazón, de unión consigo mismo, con la naturaleza o con los dioses (eso Otro que lo abisma), en una palabras la ausencia de un sentido profundo para el ser, la padezca el Hombre como desgarro y deriva existencial.

Partiendo de esa ambigua experiencia, e irremediabilmente moderna por lo autorreflexiva y crítica, la voz poética de nuestro autor se interna en los laberintos individuales (incluso rompiendo con los consuelos de la rememoración de una infancia feliz) y culturales (la razón y su pretensiones trucas de “ordenar” el mundo y la historia) que sustentan al ser para terminar enfrentado al vacío encarando incluso al fantasma de la Muerte. Es decir, la experiencia poética de Bustos Aguirre se nos presenta como un viaje órfico, al constituirse como pregunta por el ser y como río que remonta la palabra hasta el hombre que la emite para hallar en su silencio el silencio que sostiene todas las cosas hasta con-fundirlas, con-fundiéndonos, en eso que la conciencia racional apenas alude con la palabra Misterio.

Por último, se hace imprescindible decir que ese carácter ritual del viaje poético a lo Otro (al abismo), la asunción compleja de lo real a través de lo trágico (el hombre es, se dice con un guiño a Nietzsche, “una tensa cuerda sobre un abismo”) son en sí mismos un talismán contra la deshumanización de Hombre. La poesía es así un don que se le ofrece al yo poético, y a los lectores, para protegernos de los estragos de la abstractamente racional y unificadora ley del mercado cuyo pico transparente amenaza con disolver y volver a la palabra y con ella a nosotros, los ojos magos de la mágica

⁷¹ El Romanticismo aparecería en ese sentido como el inconsciente de la Ilustración. Los comentarios aquí desarrollados tienen su apoyo en Patxi Lanceros *op. cit.*, y en Octavio Paz, *Los hijos del limo, op.*

vida, en objetos de intercambio y de consumo, en coca-cola que no sacia nuestra sed más profunda... la de Amor:

LOS BRUJOS DURMIENTES

a

Lucía Mejía, tejedora

El movimiento de tus ojos le indicará la índole
de los sueños y el punto exacto donde alcanzarlos
sumergiendo su pico. Cuando los haya devorado todos
trashumará a otro durmiente
Entre los Oneidas de Norteamérica existen los llamados
brujos durmientes. Cuando algún miembro de la tribu
está afectado por esta plaga, el brujo lo reemplaza
en su lecho y sueña una fuerte red. El animal así
atrapado es entregado como trofeo o talismán
al verdadero durmiente

Ingenuas imitaciones de estos talismanes pueden
conseguirse a buen precio en tiendas para turistas

6. BIBLIOGRAFÍA

-Obra poética de Rómulo Bustos

La estación de la sed. Bogotá. Magisterio. 1998.

Palabra que golpea un color imaginario (antología). Sevilla. Universidad Internacional de Andalucía- Universidad de Cartagena. 1996.

En el traspatio del cielo. Bogotá. Premio nacional de poesía COLCULTURA. 1993.

Lunación del amor. Cartagena de Indias. Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo. 1990

El oscuro sello de Dios. Cartagena de Indias. Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo. 1985.

- Bibliografía de apoyo

Alstrum, James “La generación de Golpe de dados”. *Historia de la poesía colombiana.* M^a Mercedes Carranza (ed.). Bogotá. Casa Silva. 1991.

Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte.* Caracas. Monte Ávila. 1988.

Bolaño, Adalberto. “Palabras sobre un color algo imaginario”. *Viacuarenta.* Barranquilla. N°6, segundo semestre de 2000.

Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía.* Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT Universidad de los Andes. 1997.

Carranza, María Mercedes. “La poesía colombiana posterior al Nadaísmo”. *Manual de literatura colombiana.* Bogotá. PROCULTURA. 1988. Tomo II.

Cobo Borda, Juan Gustavo. “El Nadaísmo”. *Manual de literatura colombiana.* Bogotá. PROCULTURA. 1988. Tomo II.

- Cobo Borda, Juan G. "En un país de poetas la poesía en crisis". Kohut, Karl. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Madrid. Iberoamericana. 1994.
- Collazos, Oscar. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá. Casa de Poesía Silva. 1991.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus.
- Echeverría, Rogelio. *Quién es Quién en la poesía colombiana*. Bogotá. MINCULTURA y El Áncora editores. 1998.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona. Labor. 1992.
- García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Cartagena. Escribir Asesores. 1995.
- Giraldo, Luz Mery. "El encantado y su amarga desdicha". *Gaceta*. Bogotá. COLCULTURA, vol. V, N° 37/38. 1982. p.14-16.
- Jiménez Panesso, David. *Fin de siglo, decadencia y modernidad, ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá. COLCULTURA y Universidad Nacional. 1994.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires. Siglo XXI. 1989.
- Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona. Anthropos. Barcelona. 1997.
- Otto Rudolph. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid. Ediciones Revista de Occidente. 1965.
- Osés Ortiz, Andrés. *Cuestiones fronterizas. Una filosofía simbólica*. Barcelona. Anthropos. 1999.
- Patiño Frank, "Visión del mundo en la poesía de En tono menor". *Noventa y nueve*. Cartagena. 1999.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona. Seix Barral. 1987.
- _____ *El Laberinto de la soledad*. Madrid. Cátedra. 2001.
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la postmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá. Tercer Mundo. 1990. p. 26.

Romero, Armando. *Las palabras están en situación*. Bogotá. Procultura. 1985.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona. Ariel. 1988.

Valdelamar S., Lázaro. El cronotopo del patio en textos de cuatro autores del Caribe colombiano. Cartagena de Indias. Tesis de grado. Universidad de Cartagena. Facultad de Ciencias Humanas. Dpto de Lingüística y Literatura. 1997.

Villegas, Juan. en *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Masciensa.1984