

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA-UNIVERSIDAD DEL TOLIMA

APROXIMACIÓN A LAS POÉTICAS DE NELSON ROMERO GUZMÁN, JULIO
CESAR ARCINIEGAS Y LUIS EDUARDO GUTIÉRREZ.

Edison Damián Díaz Rodríguez

2012

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL TOLIMA-FACULTAD DE EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA

APROXIMACIÓN A LAS POÉTICAS DE NELSON ROMERO GUZMÁN, JULIO
CESAR ARCINIEGAS Y LUIS EDUARDO GUTIÉRREZ.

Edison Damián Díaz Rodríguez

Trabajo de grado como requisito para optar por el título de Mg en literatura

Director: Mg Orfa Kellita Vanegas

2012

CALIFICACIÓN ASIGNADA POR LOS JURADOS

Jurado número 1:

Jurado número 2:

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido el producto de un arduo esfuerzo personal. Quiero agradecer a mi esposa Catalina Hernández por el apoyo constante en cada momento de trabajo. También quiero dar gracias a mi directora de tesis la MG Orfa Kellita Vanegas por las revisiones objetivas y el ánimo que ofreció en los momentos necesarios. Al igual que las lecturas y aportes que generaron que este trabajo fuera fortalecido.

RESUMEN

El siguiente trabajo realiza una aproximación hermenéutica a las estéticas que construyen tres poetas nacidos en el Tolima. La investigación parte del enfoque hermenéutico; identificando sus referentes estético-estructurales, sus rupturas y propuestas en el panorama de la poética regional y colombiana. Asimismo vale anotar que este estudio es sólo una primera aproximación a un abanico de posibilidades temáticas investigativas que nos ofrecen las obras de los poetas abordados. Quienes evidencian construcción de estéticas desde la renovación de imágenes y la recreación del lenguaje con temas de la tradición animados desde su visión de mundo.

Palabras clave: estética, poética, hermenéutica, región, imagen, símbolo, ruptura.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
1. Panorama de la poesía colombiana a finales del siglo XX.....	9
2. Acercamiento a la hermenéutica y al concepto de estética.....	32
2.1. Definiciones funcionales o claridades conceptuales.....	41
3. Misterio de la naturaleza en la poesía de Nelson Romero Guzmán.....	43
3.1 . Poética de Nelson Romero Guzmán.....	43
3.2. Contexto sociocultural de la obra.....	43
4. El abandono y el recuerdo como posibilidad estética en Julio Cesar Arciniegas.....	74
4.1. Poética de Julio Cesar Arciniegas.....	74
5. El recuerdo como mecanismo de encuentro con la tradición en Luis Eduardo Gutiérrez.....	103
5.1. Poética Luis Eduardo Gutiérrez.....	103
6. Conclusiones: líneas recurrentes entre los poeta y el estado de sus poéticas.....	134
7. Bibliografía.....	144
8. Webgrafía.....	148

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene el propósito de realizar una aproximación a las poéticas de tres poetas del Tolima nacidos en el Tolima: Nelson Romero Guzmán, Julio Cesar Arciniegas y Luis Eduardo Gutiérrez. A partir de la producción que realizan entre 1990 al 2008, de cada poeta se toman tres poemarios para realizar la aproximación; a partir de estos se busca acercarse a la estética de cada autor, para evidenciar las formas en el tratamiento del lenguaje que caracterizan la obra de cada poeta.

La investigación parte de la idea que los poetas han logrado consolidar una estética desde la memoria colectiva, el sentido de lo regional, y el encuentro con la tradición como eje poético. A esto se agrega que los escritores son reconocidos por la crítica nacional e internacional y ganadores de premios nacionales de poesía; aspectos que consolidan la idea de investigar en torno a sus estéticas, lo que permitirá reconocer las posibilidades escriturales que en la actualidad presentan las letras en el Tolima. Investigar la estética se hace necesario en momentos donde los acercamientos e investigaciones en la región son limitados y se centran en el comentario, en el elogio fácil y los comentarios enumerativos, sin ahondar en los motivos propios de las producciones. Cabe aclarar que existen aproximaciones del grupo de investigación en literatura de la Universidad del Tolima quienes se han dedicado a explorar la narrativa del Tolima y han generado puntos de partida para otros investigadores.

Frente a la selección del corpus y el carácter regional, resalto que obedece a un gusto por este tipo de literatura, que se complementa con el interés de generar discusión en la región frente a producciones que se abren camino en lo nacional e

internacional. Existen otros poetas que muestran construcción de estéticas y aportes a las letras de la región, sin embargo, parto de la triada mencionada como necesidad de restringir la investigación y centrarme en sus producciones, la fecha en la que se cierra la brecha de producciones obedece a la continuidad de los poetas en sus publicaciones, lo cual generaría un trabajo continuo en el tiempo. De ahí que la investigación será motivo de dialogo futuro con otras obras y autores.

Como problema de investigación, aparece el sentido de la construcción estética, por esto la pregunta que me planteo ¿De qué manera los poetas Nelson Romero Guzmán, Julio Cesar Arciniegas y Luis Eduardo Gutiérrez construyen una estética?

1. Panorama de la poesía colombiana a finales del siglo XX

En el siguiente texto pretendemos un recorrido por la poesía en Colombia de fines del siglo XX, esto permitirá identificar las tendencias, los poetas, el contexto y las diferentes dinámicas que envuelven este período, lo cual develará algunas de las formas y tendencias que encierran la poesía en el Tolima.

El momento histórico en que se produce la poética de Nelson Romero Guzmán, Julio Cesar Arciniegas y Luís Eduardo Gutiérrez acude a dinámicas socioculturales de cambio constitucional. Los departamentos inician un proceso de expansión económica y política, intentando consolidar la idea de lo cosmopolita. Mientras que otros, intentan subsanar los constantes abusos de fuerzas guerrilleras o del mismo gobierno.

La firma de la constitución de 1991 generó que la sociedad se movilizara hacia dinámicas de resistencia y oportunidades para todos. Además se convirtió en fundamento para el desarrollo general en todos los ámbitos, lo que se refleja en el panorama cultural y en el literario con una libertad de expresión y transformación de las formas y motivos de escritura.

Durante esta época de final de siglo, se promovió una actitud de desencanto con respecto a las producciones condicionantes de la época, síntoma de una sociedad que convive con sus propias contradicciones, y en la que junto a los rasgos de la modernidad, empiezan a despuntar las señales de la posmodernidad en las actitudes de los sujetos en producciones de diferentes géneros y artes.

El fin de las utopías y los metarrelatos, elementos que generan un individualismo y auge de lo fragmentario, por lo que las producciones dejan de ahondar en el entendimiento del mundo para dedicarse al entendimiento de sí mismo. Es decir, la poesía actúa como forma de expresión de pensamiento individual; la comprensión del mundo se generaría como consecuencia del recorrido por el ser. Si bien el mundo es su fuente y mecanismo de interacción, ahora las dificultades particulares, los deseos redimidos y el desentrañamiento de sí serían el *modus operandi*, luego de la ruptura. Ejemplo de esta perspectiva la ofrecen los poetas abordados en la presente investigación, en Gutiérrez se evidencia un abandono del entendimiento del mundo y se pasa al ser, a su pasado, a su añoranza.

La mirada del desencanto inunda las producciones de final de siglo, y los poetas reflejan estos aspectos en sus estéticas, en este orden de ideas, las editoriales cumplen un papel esencial puesto que promueven las producciones, en ocasiones de consumo sin ningún rigor literario. En el caso de la poesía se publican libros tanto por editoriales comerciales como por fondos de cultura, gobernaciones y alcaldías. A la vez aparecen múltiples premios literarios y de poesía, que muestran el interés por este tipo de género. Es el caso de Romero Guzmán, Vargas Celemín y otros, con su texto sobre la narrativa y poesía en el Tolima.

En el ámbito de la poesía, diferentes figuras aparecen y marcan una generación envuelta en transformaciones. En sus producciones se evidencia un abandono de formas miméticas en las que poetas de diferentes épocas han incurrido; lo que llevó al cansancio, y a la suscripción de estos dentro de estilos estáticos. Pero esta generación de escritores de finales del siglo XX muestra estéticas distintas, dirigidas hacia la pluralidad y fragmentación, propios de una sociedad posmoderna y finisecular.

Las características de construcción parten de una deconstrucción del sentido de la verdad. Ahora el sujeto se construye en el poema desde lo fragmentario. De ahí que los poetas no se pueden inscribir a una tendencia o a un estilo exclusivo, porque los escritores habitan dentro de la intertextualidad, la parodia, la revaloración de los géneros, y el retorno a tradiciones antiguas. Estos serían rasgos característicos de la poesía colombiana de finales del siglo XX que aparece sin enfoques y escuelas definidas. Retomando a Alvarado Tenorio en “Antología crítica de la poesía colombiana”, podemos complementar estas ideas, Alvarado comenta que instrumentalizada y pervertida como oficio y como forma de vida, la poesía, colombiana o no, en Colombia ha desaparecido y no parece dar señales de vida en un futuro inmediato, porque los distritos y gabinetes han invertido para hacer brillar la lírica como joya de entretenimiento.

Continuando se puede mencionar que la mayoría de poetas jóvenes orientan sus producciones hacia la renovación de la experiencia y mimesis hasta ese momento dominante, de ahí que practiquen una poesía que reflexione sobre la condición humana, abierta a los elementos irracionalistas y visionarios.

El creciente número de antologías poéticas muestra un cambio en las formas editoriales y de producción, y se incrementa con respecto a periodos anteriores, pero estas antologías se reducen al comentario sobre el autor y un listado de poemas, sin mostrar distinción y rasgos de las estéticas en cada poeta; pero basta con mirar las antologías para comprobar que la presencia regional (Tolima) es reducida, y los poetas de la presente investigación aparecen en algunas antologías, con referencias cortas a sus producciones, dejando el camino abierto a las investigaciones que profundicen en sus estéticas.

En este orden de ideas aparecen nombres citados por Fernando Alberto Vargas en “Poesía colombiana contemporánea”¹ y por René Hernández, es el caso de Arturo Arcangel, Augusto Plinilla, Javier Herfano, Fernando Cely; Felipe García Quintero, Lauren Mendieta, Andrea Cote, John J. Junieles, John Galán Casanova, Felipe García Quintero. Este listado de poetas ha iniciado un proceso de renovación de las poéticas, son poetas jóvenes que han sido galardonados con premios regionales y nacionales, que si bien, los premios no necesariamente indican la innovación en la propuesta estética, sí muestran un camino que están labrando los escritores dentro del ámbito de la consolidación de una escritura.

Al hablar de poetas que escriben a finales del siglo XX no hemos de olvidar que autores que ya venían escribiendo desde los 80^o y antes continúan publicando obras. Por tanto, es menester referir el trabajo desarrollado por Jorge Cadavid en lo que se denominó “Panorama de la poesía Colombiana”². Donde realiza una aproximación a la Antología desarrollada por Catalina Arango y Ana Isabel Correa para la Biblioteca Luís Ángel Arango, donde incluyen un número reducido de poetas bajo los parámetros de obtención de premio nacional e internacional de poesía, dos textos de publicación, y que se incluyeran en antologías nacionales.

Los poetas que se mencionan en el trabajo del escritor Jorge Cadavid son: Horacio Benavides (1949), Piedad Bonnet (1951), William Ospina (1954), Rómulo Bustos (1954), Víctor Gaviria (1955), Gustavo Adolfo Garcés (1957), Alberto Vélez (1957), Fernando Herrera (1958), Flóbert Zapata (1958), Orlando Gallo (1959), Jorge García Usta (1960), Joaquín Mattos Omar (1960), Hugo Chaparro Valderrama (1961), Jorge Cadavid (1962), Nelson Romero Guzmán, 1962), Ramón Cote Baraibar (1963),

¹ Vargas Valencia, Fernando. (2008). “Mundo Cultural Hispano”. (Trabajo original publicado en 2008).

² Cadavid Jorge. (2010). Panorama de la poesía colombiana. Revista El Educador. Grupo editorial Norma.

Óscar Torres Duque (1963), Pablo Montoya (1963), Gloria Posada (1967), Juan Felipe Robledo (1968), Pascual Gaviria (1962), Felipe García Quintero (1973), Y Giovanni Gómez (1979).

Este listado de poetas es retomado por el autor y reflexiona en torno al número reducido de de ellos, agregando que estos funcionan como individualidades aisladas sin pertenecer a un movimiento poético, logrando desde su producción un diálogo con la tradición, de ahí que esta época finisecular se muestre como la ruptura con una tradición dedicada a la mimesis dentro de la poesía colombiana, aspectos que marcan a un grupo de escritores que interactúan con estéticas desde el tratamiento del lenguaje y la construcción de imágenes desde la naturaleza y la memoria colectiva, aspectos que se consolidan con la mirada desde lo regional.

Bajo esta perspectiva, se generan producciones de diferente nivel estético dentro del territorio colombiano, que es necesario profundizar para identificar los elementos de su construcción estética. Y lograr visualizar el aporte que realizan al desarrollo de la literatura regional y colombiana.

En el recorrido que se pretende hacer por la poesía colombiana dentro de la época de fin de siglo XX es indispensable retomar los criterios que menciona el escritor Cadavid dentro de su “Bitácora de la Diáspora”³, estos criterios muestran el camino de la estética actual y permiten acercarnos a los poetas de la presente investigación.

³ Cadavid Jorge. (2010). “Panorama de la poesía colombiana”. Revista El Educador. Grupo editorial Norma. Encontrado en banrepcultural.org en julio del 2011.

1. Son poetas que rinden homenaje a los maestros de las generaciones precedentes (Mito, Piedra y Cielo, Nadaísmo, Generación sin Nombre), en tiempos donde al unísono se hablaba de *parricidio*.

Ante esta primera instancia que plantea el escritor, encontramos que no existe una renuncia ante la tradición en el sentido de la negación que se plantea desde la postmodernidad; lo que se encuentra en esta muestra de poetas que retoman generaciones, abandonando el sentido de la repetición, para dar cabida a estéticas que conocen su tradición y reescriben, de ahí el valor de la poesía que no parte de la nada.

2. No plantean una ruptura con sus antecesores, sino que por el contrario los asimilan y realizan una lectura crítica de sus obras.

Este criterio complementa la visión anterior, puesto que la asimilación y respeto a las producciones se convierten en posibilidad de crítica y renovación.

3. Son voces plurales, en las que la experimentación e innovación se ligan a la tradición: *tradición de la ruptura*.

La pluralidad empieza a jugar un papel esencial porque las imágenes se convierten en el sentido desde la renovación, se recurre a la ciudad como forma de experimentación, porque esta se está transformando, y los poetas muestran a través de las imágenes una ciudad desde la periferia.

4. No existe una voluntad de grupo, generación o movimiento, sino que conscientemente encuentran en la diversidad una configuración de mundos.

Estos poetas si bien reconocen su tradición, no pretenden la consolidación a través de un movimiento, se encuentran en la individualidad y comprenden que las producciones surgen desde el ser, y que los grupos y movimientos son metarrelatos de la modernidad.

5. Son autores que reflexionan sobre la poesía dentro de la poesía misma.

Dentro del proceso de construcción de estéticas, la poesía en periodo de finales del siglo XX se abocó en la necesidad de volver sobre sí. Las miradas más que apuntar a la recepción de modelos occidentales, propició el auge de un término lingüístico: la metacongiación, que si bien apunta a desarrollos de pensamientos complejos, permite comprender el manejo que los poetas generan durante esta época. De ahí que los poemas reflexionen sobre su construcción y generen cuestionamientos dentro de la dinámica del poema.

Su actitud crítica se refleja en una desconfianza ante el lenguaje y cierta tentación por el silencio. Mientras en algunos momentos de la historia las poéticas se enfrentaban a la necesidad de asumir un compromiso con su sociedad, durante este proceso de construcción de estéticas se concibe el lenguaje como generador de múltiples posibilidades, evitando restricciones estructurales hasta acceder a códigos como el pastiche que permiten un lenguaje informal, sin descuidar el uso de imágenes como elemento esencial dentro de la poesía.

6. Tienden a una eliminación de nexos sintácticos, a una destrucción del discurso lineal así como a una ruptura del *yo poético*.

En términos ya abordados, el discurso rompe sus estructuras rígidas, el valor sintáctico abandona su accionar, porque los poetas comprenden que la poética no se limita a una construcción gramatical, sino que es lenguaje en uso que reconstruye imágenes desde la tradición y búsqueda de formas diversas. A esto se agrega el orden secuencial que mostraba el horizonte, lo que se encuentra desde Cadavid, es una posibilidad de poesía como juego de lenguaje, y la linealidad existe en tanto muestra de ritmo, porque el sentido se maneja desde lo simbólico.

7. Gustan del empleo de metáforas herméticas, de difícil interpretación, con cierta oscuridad deliberada.

Este punto es polémico y entramos en un conflicto de estilos, no se puede restringir la poética de finales de siglo con unos rasgos rígidos, lo que se trata de lograr es una aproximación desde algunas características comunes a los poetas de este final de siglo. Porque afirmar que las poéticas emplean metáforas herméticas sugiere un manejo de estilo desde la forma, aspecto que es cuestionable. Lo que se puede afirmar es que los poetas encuentran en el lenguaje la forma de reinventar el mundo, y la memoria colectiva es un artefacto de interacción, en consecuencia las metáforas actúan como encuentro con la tradición y como posibilidad de abordaje de algunos motivos. Cabe anotar que en este final de siglo se maneja el símbolo como forma de regreso a tradiciones originarias.

8. Entienden la poesía como un palimpsesto. Relacionan cada discurso con los precedentes, llegando hasta la parodia, el *collage* o el pastiche.

En esta medida el palimpsesto actúa como posibilidad de reescritura. Es una conciencia de escribir sobre lo que ya se ha escrito, este mecanismo evita el excesivo hermetismo y la fascinación por un universo referencial. Esta dinámica nos muestra mecanismos de la escritura de poetas de finales del siglo XX, aspectos que permean las estéticas de los poetas que se abordan en la presente investigación.

9. Limando las aristas políticas, los jóvenes poetas siguen siendo disidentes a su manera, en especial de toda deshumanización, venga de donde venga.

Ante la dinámica social envuelta en transformaciones de orden industrial, político y de corrupción, los poetas rechazan las acciones que afectan toda deshumanización. Sin embargo, el compromiso y evidencia en la escritura no es un eje de construcción estética.

10. Hallan en la presencia desoladora de la poesía conversacional y coloquial una música sombría, que no otorga optimismos.

Ante esta propuesta se ha mencionado que las estructuras tradicionales dejan de ser una búsqueda, las formas a partir del adorno y lo figurativo; lo anterior se reemplaza por el sentido y el interés por las tradiciones antiguas.

12. Sus posiciones ideo-estéticas aparecen catalizadas por el humor y la ironía. Creen en el desprestigio de toda utopía (religiosa, política, filosófica, científica).

Aspectos del discurso posmoderno penetran en las construcciones estéticas, de ahí que la ironía se convierta en el mecanismo de burla frente a las formas rígidas, los modelos de control y las estéticas de repetición.

13. Cinco corrientes dominantes se advierten en esta *novísima* poesía: la primera y más notoria es la tendencia *crítica y autoirónica*, en la cual el verbo descarnado y el desenfado expresivo orientan su mirar hacia lo interior, busca al hombre escindido y anónimo de la ciudad, los espacios urbanos y la enajenación del cuerpo, los asuntos domésticos y la reflexión sobre la inutilidad de la escritura. En esta línea de acción cabe mencionar especialmente a Eva Durán (1976) y Andrea Cote (1981). La figura de Piedad Bonnet (1951) marca en este grupo un derrotero.

La propuesta que subyace con esta corriente recae en la mirada que evidenciamos en Romero Guzmán y Gutiérrez, la ciudad como construcción que se acrecienta. Pero es una idea de ciudad que parte del deambular. En los capítulos respectivos a cada poeta se ampliará la idea.

15. La segunda línea expresiva la constituyen los poetas de *talante clásico*. Poetas que, según el crítico Óscar Torres, "Asimilan sus propios modelos, pero dentro del vasto y muy suyo panorama de la poesía universal" (*La poesía como idilio*, 1992). 'Clásica', aquí, puede entenderse como *esteticista*. Se ubican en esta corriente: Miguel Ángel López (Vito Apüshana, 1964, cuyas

raíces se reconocen en la tradición épica Guajira, ganador del Premio Casa de América), Luis Mizar Mestre (1962), Hugo Chaparro Valderrama (1961) y Ramón Cote Baraibar (1963), el poeta más internacional, ganador en España del premio Casa de América (2003).

Ante esta línea se puede evidenciar el deseo por las tradiciones antiguas, son formas poéticas arraigadas que elogian la forma.

16. La tercera vertiente es la *barroca*, donde el reino de la imagen prolifera en una descarga estilística de símiles y retruécanos. En este apartado se incluyen a: Juan Felipe Robledo (1968), ganador en México del premio internacional Jaime Sabines, especialista en el Siglo de Oro español, y Gabriel Arturo Castro (1962). La sombra de Juan Manuel Roca ha ejercido un "indisimulable sortilegio" en este grupo de escritores.

La corriente que privilegia recae sobre el uso de imágenes recurrentes a partir de figuras retóricas; aquellas imágenes son robustas y tienen una carga de realidad que permite mostrar el sentido de la poesía desde el estilo.

17. La cuarta tendencia que se deja apreciar es la de carácter *prosaico y narrativo*. Cierta obsesión por la cotidianidad lleva a estos poetas hasta los límites de la prosa, con un lenguaje escueto, de corte coloquial (este giro prosaico se presta para "sutilezas críticas"). La sensibilidad del *rock* toca a estos poetas. Aquí se ubican escritores como: Óscar Torres (1963), Ricardo Silva (1973), Juan Carlos Galeano (1958) y Carlos Patiño Millán (1961). La influencia del trabajo cinematográfico y el corte narrativo de Víctor Gaviria (1955) es significativa.

La línea que se maneja bajo esta premisa es de orden asociativo, es decir, aparecen formas que incluyen diferentes posibilidades, es un estilo collage de formas que se dan en la cotidianidad. Estas características las apreciamos en Romero Guzmán con el recorrido del hombre por calles.

18.El quinto y último conjunto agrupa a los poetas que intentan solucionar el poema mediante un discurso de *corte filosófico*. La imagen poética sirve aquí para comunicar, argumentando, la percepción que subyace tras las apariencias sensibles. En esta corriente de *extrañamiento fenomenológico*, a veces metafísico o incluso místico, se reconocen poetas como: Pascual Gaviria (1972), Jorge Mario Echeverri (1963) y Felipe García Quintero (1973), ganador de varios premios internacionales, entre ellos, el Pablo Neruda en Chile.

19.Por su parte, el catedrático Enrique Ferrer Corredor plantea, en otros términos, estas tendencias: la *esencialista* ("avanza hacia la interrogación del ser"), muy cercana a la que he denominado *de corte filosófico*; la *transmoderna* ("ha pactado con la razón y con el progreso sin descontar las perversidades de la modernidad"), correspondería a la corriente *crítica y autoirónica*; la *cotidianista* ("búsqueda del símbolo de lo cotidiano y de lo elemental") y *del vértigo* ("radicalización de la ruptura de la vanguardia"), finalmente, se aproximan a la poesía de carácter *prosaico y narrativo*.

Estas dos líneas que encontramos reúnen el pensamiento frente al mundo, el *Da sein* es una forma de expresión que privilegia la escritura, el sentimiento por la vida, por el ser, por lo que circula se hace evidente, de ahí el corte filosófico que aparece.

20. Ramón Cote⁴ resalta la influencia de grandes maestros en las nuevas voces: "Jorge Cadavid (1962), Catalina González (1976) y Gloria Posada (1967) han hecho una lectura provechosa de José Manuel Arango y Elkin Restrepo. Jorge García Usta (1960), Joaquín Mattos Omar (1960) se beneficiaron en sus inicios con el huracán de Raúl Gómez Jattin. Federico Díaz-Granados (1974) y Rafael del Castillo (1964) le deben mucho de su trabajo a la obra de Héctor Rojas Herazo y Mario Rivero. Luis Mizar (1962) y Felipe García Quintero (1973) a Giovanni Quessep y William Ospina."

Las ideas planteadas anteriormente se pueden complementar con la mirada que hace Cobo Borda⁵ en su "Historia portátil de la poesía colombiana". En esta se menciona la producción poética desde 1880 a 1995. Incluyendo la Revista Mito, la agitación Nadaísta y las formas de expresión que se dieron con visos a la diversidad.

Siguiendo a Cobo Borda podemos decir que la poesía colombiana durante el siglo XX pretendió y quizá pretende estar al día con las producciones europeas. De ahí que la poesía tome el papel de la reflexión constante frente a la modernidad y posmodernidad, generando campos de asociación desde la imagen donde el hombre y su fracaso son fuente de interacción. Apropiándose de lo que se hace en las grandes metrópolis. Los ejemplos que cita Borda son claros, el caso de los Nuevos con las greguerías. Piedra y Cielo con Juan Ramón Jiménez; los de Mito con Perse. Y los Nadaístas con la repetición de Ginsberg. Esto para la mirada de los escritores de mitad de siglo, a nivel regional se consideraría la presencia de Diego Fallón, Juan Lozano y Arturo Camacho Ramírez, con formas descriptivas románticas y carácter

⁴ Cote Baraibar, Ramón. (2009). "Poesía colombiana actual". La Estefa del viento. La Revista de poesía de la casa de América. Actualización. 8 de marzo del (2009).

⁵ Cobo Borda, Gustavo. (1995). "Historia portátil de la poesía colombiana". Editorial Tercer Mundo. Santafé de Bogotá.

circunstancial propias de formas europeas. A esto se agrega la influencia de Neruda y Eduardo Carranza planteados por Andrés Holguín.

La propuesta de Holguín se detiene en Camacho Ramírez, al cual adjudica una poesía carnal, cargada de aromas, con un referente definido, lo erótico. Menciona Olgún que Camacho en sus primeros volúmenes es absorbido por la influencia de Neruda Y García Lorca, con un acento personal ahogado en frases caóticas.

En cuanto a los poetas finiseculares y de esta época, menciona Cobo Borda, caen bajo los deslumbramientos de Borges o el surrealismo de Cavafy, Holderlin, Homero. En esta línea poetas como Pardo García, Arciniegas Troncoso y el propio Gutiérrez muestran en algunas de sus producciones formas características de los poetas mencionados al inicio, la figura del sueño, el surrealismo, el ser en el mundo, son ejemplos de este deseo por estar al día. Diferente a los mecanismos que utilizan poetas como Romero Guzmán o William Ospina, quienes se apropian de la tradición, muestran interés por sus formas y tienen en la mente un sinnúmero de lecturas, autores y producciones lo que genera una recuperación de la tradición y una producción que parte de ella, pero que muestra la recreación, una desviación y propuesta estética a partir del lenguaje, del ser y del recorrido por la ciudad.

Agrega Cobo Borda, “La poesía colombiana, más allá de las fronteras patrias, no parece contar en el ancho del mundo en ningún sentido” “fuera de Colombia, seamos honestos, nadie parece saber quién es León de Greiff y mucho menos Aurelio Arturo, para no mencionar siquiera a Luis Vidales” (Cobo Borda. Pág. 4-5). Y qué decir de los poetas del Tolima, aparentemente la imagen de Pardo García en México tuvo gran acogida, y la nominación al premio Nobel da un carácter importante, al igual que Arciniegas Troncoso quien ha llevado su poesía a México; el caso de Ospina también

retumba en México y Argentina, pero seamos claros, no por la poesía, es por el ensayo y la novela.

El cierre que hace el crítico es iluminador, debemos leer los poetas del siglo XX desde la tradición, pero desde la propia, un diálogo de textos entre ellos mismos, de ahí que la investigación pretende evidenciar las formas estéticas que se construyen o están en proceso de avance, para lo cual partiré de las reflexiones que realiza Cobo Borda en los puntos que acabo de parafrasear.

Otro de los elementos esenciales que se retoman en el texto que se está citando es la influencia en la producción poética de factores como la violencia, la inmigración, el catolicismo, todos estos permiten que desnudemos la esencia que perduró en la poesía, y se da el ejemplo de Carranza y su intensidad erótica donde se producen datos que pertenecen al folclor de la región natal, y afirma, que si bien es una historia de amor, termina siendo una historia que a todos nos concierne, es el diálogo con todos. Al igual se puede ver en Arciniegas Troncoso, que con su lenguaje natural y el ambiente constante, ubica al lector en el desarrollo del campo, de la naturaleza.

Al realizar el recorrido por la poesía colombiana de finales del siglo XX se evidencia que el número de poetas regionales (Tolima) es mínimo, y se consolida la figura de William Ospina, pero dentro de las diferentes antologías consultadas que se han producido a finales del siglo, la presencia de los poetas de la presente investigación es limitada casi nula. Lo que se muestra son estudios ensayísticos, sin reconocer aun la trascendencia de los escritores y su consolidación a nivel nacional.

Retomando el estudio que realiza Andrés Holguín⁶, podemos encontrar referencias críticas en torno a las producciones sobre poesía en Colombia, en esta medida Olguín reflexiona sobre la crítica literaria y su papel en el siglo XX y finales, menciona que es igualmente abundante y engañosa. “Es mucho lo que se ha escrito sobre poesía. Pero muy poco lo que hoy podemos utilizar. Las obras de conjunto, sobre la literatura o la poesía colombiana, son escasas” (Holguín, 1974. Pág. 3).

Esta precisión aplica para el recorrido por poetas del Tolima. El trabajo que se realiza en “Antología crítica de la poesía en Colombia” nos permite retomar varios elementos para dilucidar muchos de los motivos y referencias que enmarcan la creación poética en la región dentro del marco de los tres poetas que seleccioné, dejando claro que faltarán en esta investigación otros autores que han generado sus producciones dentro de esa época y que actualmente realizan esfuerzos por la poesía; sin embargo, es necesario escoger un corpus que parte del gusto, para ofrecer otras miradas sobre ellos.

Holguín retoma la figura de Pardo García, que si bien no nace en el Tolima, desarrolla buena parte de su obra bajo esta referencia, lo menciona desde una perspectiva de amplia sensibilidad, aspecto que ha sido negado en diferentes antologías, las cuales se quedan en la formalidad y rigidez de sus versos. Pardo García ha publicado treinta obras que le señalan un sitio particular en la lírica hispanoamericana. Ha habitado muchos mundos, sucesivamente, que él ha expresado fielmente en sus versos. Es una poesía, a la vez, de profundo contenido y de perfecta arquitectura.

⁶ Holguín Andrés. (1974). “Antología crítica de la poesía colombiana”. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/40370658/Antologia-Critica-de-La-Poesia-Colombiana-de-Andres-Holguin> abril del 2011.

La obra de Pardo García, nos lega unos cuantos poemas, perdurables, de punzante angustia; unas cuantas estrofas donde fulgura el recóndito misterio de lo poético. La antología se detiene en el poema "Tempestad" al cual menciona como uno de los poemas más bellos escritos en Colombia. Se reconocen en el poeta motivos como la angustia y el mar.

A los poetas mencionados agrega a Óscar Echeverry Mejía⁷ al cual adjudica una obra abundante pero desigual, perteneciente al Grupo Cántico, quien luego cambiara su producción poética hacia el periodismo y otros géneros.

La antología de Holguín cierra con la referencia a los últimos poetas, en este apartado reflexiona sobre el número mínimo de poetas dentro de cada movimiento, y retoma a los poetas nacidos entre 1935 a 1955 publicaron después de 1960. Dentro de este encontramos la referencia a Jorge Ernesto Leiva, menciona que la poética de Leiva está marcada por la interacción del poeta con la violencia del Tolima, sus obras están cargadas de emoción y expresión libre. Además, en sus poemas se puede divisar la figura marcada del recorrido por diferentes lugares del mundo y su sensibilidad frente a los mismos. Leiva aparece mencionado en un grupo selecto de poetas que marcan una nueva generación, algunos de ellos son Giovanni Quessep (Sucre, 1939), Gloria Inés Arias (París, 1954), José Manuel Crespo (Ciénaga, 1944), Mario Rivero (Bogotá, 1935), Jaime García Mafla (Bogotá, 1944), Harold Alvarado Tenorio (Buga, 1945) y Gustavo Cobo Borda (Bogotá, 1948).

Se evidencia bajo la mirada de Holguín, la de Cobo Borda, y otras antologías, que son pocas las referencias a poetas del Tolima, lo cual reafirma la necesidad de iniciar procesos de investigación en torno a poetas regionales, que derive en otras

⁷ Echeverry Mejía, Oscar. (1942). "Destino de la voz". Manizales, ed. Arturo Zapata.

investigaciones y aclare el panorama de lo que se produce, alejado de las simples referencias a los poetas, porque esa es otra dificultad dentro de la crítica literaria, actualmente se carece de estudios y críticos que ahonden en las poéticas del Tolima, porque esto se cambia por la mirada a otras regiones o a mención de nombres sin una investigación académica. De ahí que se resalte el trabajo desarrollado por el semillero de investigación de la Universidad del Tolima en torno a lo regional, y el trabajo de docentes como Leonardo Monroy, Jorge Ladino Gaitán y Libardo Vargas, los tres son lo que se han encargado de escribir sobre literatura del Tolima, quienes continúan con la preocupación y escritura en estos temas. Por eso es necesario que los estudios en literatura y las ofertas académicas en este campo orienten investigaciones al respecto y se enriquezca el panorama, y nos de otro estatus a nivel nacional e internacional.

La propuesta de Andrés Holguín finaliza con una reflexión que aporta a la investigación de los tres poetas del Tolima, me refiero las características de la poesía en los poetas más actuales, es decir, de fin de siglo. Ante esta poesía menciona que “desasosiega, enerva” (Holguín, 1974. pág. 411), la estética de este periodo se caracteriza por el sarcasmo, el humor negro, por el sentido de antipoesía (influencia de Arlt o Parra), que según Holguín, estos elementos al estar actuando por sí solos no serían poesía; sin embargo, es cuestionable, porque producciones como las de Roberto Arlt que se enfocan en uno de los sentidos mencionados (el humor negro), son fácilmente reconocidas como poesía, claro está, que sus obras se apoyan en elementos desde la imagen y la expresión del ser.

Agrega que son producciones adulteradas, escritas a la fuerza, sin cohesión interna, sin dominio del idioma, vemos en esta reflexión un limitante del autor frente a lo que debe ser la poesía, que se sería un recorrido por la tradición hecho en imágenes, con una estética del lenguaje que permita recrear el ser, donde el verso y la forma hacen parte de un engranaje del cual la esencia es la posibilidad de reescritura partiendo de

referentes y propuesta desde el mismo lenguaje, asociaciones y lecturas frente al mundo. El rastreo que se puede realizar de las formas que el escritor considera como poéticas es el sentido de la alianza entre emoción, intuición, sensibilidad y cultura. Estos aspectos permiten ratificar la mirada sesgada de Holguín frente a las formas poéticas, porque muchas de las producciones actuales si bien retoman uno o varios de esos elementos, son mecanismos que parten del ser, de la no expresión y de la otredad. Desde la idea de Buganza⁸ La otredad se origina al momento de considerar a los demás hombres (a sus culturas me parece un tanto problemático, y por ello no me adentraré mucho en ello). Pues el otro puede ser entendido como algo diferente a mí, inferior a mí, superior a mí, o igual a mí. Ahora bien, cabe precisar que “igual a mí” no quiere decir que el otro sea idéntico a mí en todos los aspectos posibles, porque de hecho no lo es. Yo tengo mi propia historia, mi propia procedencia, mis propias lecturas, mis propias preferencias, sean musicales o estéticas, etcétera. El otro es igual a mí en un sentido analógico, es decir, en algo somos iguales y en algo somos diferentes, como la analogía (la analogía nos dice que si hay relación analógica es porque hay una cierta identidad y una cierta diferencia entre dos entes o cosas).

Dichos aspectos se entrecruzan en la propuesta estética de los poetas seleccionados, de ahí que la interpretación ahonde en la desigualdad como forma de interacción en la sociedad. Entendiendo desde Buganza un sentido de igualdad al cual los poetas hacen el llamado. Si retomamos a Deleuze⁹ se entiende que el Otro ya no es más que el otro sujeto tal como se me presenta a mí; y si lo identificamos con otro sujeto, yo soy el Otro tal como me presento a él. Todo concepto remite a un problema, a unos problemas sin los cuales carecería de sentido, y que a su vez sólo pueden ser despejados o comprendidos a medida que se vayan solucionando.

⁸ Buganza, Jacob. (2006). “La Otredad o Alteridad en el Descubrimiento de América y la Vigencia de la Utopía Lascasiana”. Revista Razón y palabra, número 54.

⁹ Deleuze, Gilles. (1993). “El concepto de la otredad”. Revista Anagrama. Barcelona.

El Otro no se presenta aquí como sujeto ni como objeto, sino, cosa sensiblemente distinta, como un mundo posible, como la posibilidad de un mundo aterrador. Así pues, tenemos un concepto del Otro que tan sólo presupone como condición la determinación de un mundo sensible. El Otro surge bajo esta condición como la expresión de un posible. El Otro es un mundo posible, tal como existe en un rostro que lo expresa, y se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad. En este sentido, constituye un concepto de tres componentes inseparables: mundo posible, rostro existente, lenguaje real o palabra.

Finalmente, es necesario retomar el concepto de elementos colombianistas que plantea Holguín, según el autor, mientras que algunos poetas durante el siglo XX se dedicaron a repetir formas tradicionales españolas y modernistas, otro grupo de escritores logró expresar en su poesía rasgos propios de las regiones, ejemplo de esto es la poesía negra de Candelario Obeso, con una lengua de los Bogas. La poesía de Pardo García con la descripción de los páramos y montañas o las anheladas comarcas del sur de Aurelio Arturo, o los árboles y el ambiente natural de Arciniegas Troncoso. Esta dinámica es escasa en las producciones del Tolima, el territorio está ausente. Y agrega Holguín, “es poesía desenraizada, desligada del terruño y del habla y los modismos locales” (Holguín. 1974. Pág. 418).

El caso de la historia y la tradición sería otro damnificado en las producciones del siglo XX y finales, el mundo precolombino y la historia están ausentes, al igual que las guerras, la violencia, la miseria o el hambre, que si bien en algunos poetas se mencionan, son aislados y poco desarrollados, de nuevo aparece la sombra occidental y latinoamericana de poesía, donde se repiten modelos, se siguen formas, con la plena conciencia de ver eso como lo mejor, como lo moderno, lo que hará de sus escritos reconocidos, dejando de lado la idea de que muchos de los poetas de occidente parten de su historia para la escritura, el valor por la patria y sus procesos de liberación, son los referentes de escritura, porque ellos tienen la claridad de lo que

es su tradición, de ahí que suene extraño que imitemos modelos de historias y tradiciones que no nos pertenecen.

Por esto en “Antología crítica de la poesía colombiana” se referencia que no se puede determinar si una poesía colombianista sería mejor, lo que se busca es fortalecer la estética a través de la historia y los diferentes procesos que ha sufrido la región y el país. Por lo anterior, Holguín define que no puede hablarse de una verdadera poesía colombiana, y esto aplica para la poesía del Tolima o de otra región, existirían múltiples poesías, que en ocasiones recurren a referentes territoriales. Es el caso de William Ospina, que en su producción poética tiene como referente elementos de la colonia y el descubrimiento de América, además, la figura de los ríos, el indio, y los elementos naturales que encierran el actuar del individuo.

Otro de los aspectos que sustentan el abordaje de los tres poetas de esta investigación es el cambio que muestran los poetas en sus producciones para el final del siglo, me refiero a la vuelta sobre sí mismo, al trabajo con el ser y al abandono a los problemas sociales, es el caso de Luis Eduardo Gutiérrez, quien reflexiona en sus obras alrededor de su niñez; y de su deseo por recuperar cada instante, esto desarrollado con una alta sensibilidad y una visión personal del hombre y del mundo, en estos la tierra y la historia están ausentes, cada verso es creado para expresar su amor, su miedo, su soledad y deseo, “todo esto, agregando la nada, la muerte y el tiempo, le angustian, en lo más recóndito de su ser” (Holguín. 1974. Pág. 419). De ahí que la poesía colombiana continúe en el diálogo con el ser y la subjetividad sea una constante.

Dentro del panorama de los poetas tolimenses encontramos la referencia que realizan Romero Guzmán, Gutiérrez y Vargas Celemin. En su estudio de “La poética y la narrativa tolimense del siglo XX” 2003. Se presenta un recorrido por la poesía del

Tolima en fines de siglo, la mención que se realiza parte del poeta William Ospina, de éste se retoma la forma como la música impregna la estética y el uso de las metáforas como elemento generador de sentido. También se menciona a Luís Eduardo Gutiérrez y se muestra desde el misterio de la naturaleza, su estética es creadora de imágenes del mar.

Luego se retoma la poesía de Nelson Romero Guzmán, del cual se menciona que provoca la sacralización de lo profano, humanización de lo divino, donde el lenguaje es detonante del misterio. Es un poeta con diferentes premios nacionales de poesía y se evidencia una búsqueda constante por la construcción de una estética desde la liberación del lenguaje para ubicarse en lo eterno.

En este orden de ideas aparecen en el texto mencionado figuras femeninas como Gloria Constanza Monroy, Martha Faride Estefan Upegui, Lola Díaz, Edna Isabel García Zúñiga, Cecilia Rojas Cárdenas y Ana María Rivera. El texto menciona que existen otros poetas que quedan fuera del inventario, pero se limita su renombre porque no alcanzan a inscribirse como poetas por su excesivo trabajo con el molde tipográfico.

El texto finalmente retoma los nombres de dos poetas recientes, Jorge Ladino Gaitán y Carlos Arturo Gamboa, que construyen su estética desde la mirada a la ciudad, esta se transforma y ofrece el nacimiento de seres deshumanizados, que se enfrentan al trasegar.

Asistimos a una renovación de las poéticas. A nivel nacional se reconocen escritores y propuestas, pero en lo regional existe un desconocimiento del valor estético de los poetas que si bien son un número reducido generan búsquedas constantes de su

creación, lo cual es necesario abordar. Los poetas que aparecen en lo nacional muestran elementos renovadores, pero en lo regional existe la necesidad de continuar un trabajo riguroso que parta de la lectura, esta debe permitir el reconocimiento de una tradición como base de construcción, porque dentro del listado de poetas que se referencian en antologías, lo que se hace es escribir sin un acercamiento mínimo a lo que exige escribir este tipo de texto, confundándose con escritura libre y descuidada. Aspectos que limitan un avance en la consolidación de poetas universales, de ahí que estos se queden en intereses de publicación y reconocimiento, olvidando el sentido de la poesía como expresión y construcción.

2. Acercamiento a la hermenéutica y al concepto de estética

Este capítulo se centra en un esbozo preciso sobre el enfoque hermenéutico que facilitó el proceso investigativo; desde él se ha pretendido valorar la propuesta estética de los poetas seleccionados, identificando sus referentes estético-estructurales, sus rupturas y propuestas en el panorama de la poética regional y colombiana. Asimismo vale anotar que este estudio es sólo una primera aproximación a un abanico de posibilidades temáticas investigativas que nos ofrecen las obras de los poetas abordados.

Partamos de la idea del sentido de la hermenéutica filosófica, desde la propuesta de Gadamer¹⁰ quien excluye programáticamente la verdad de las llamadas ciencias del espíritu, y se cierra al concepto moderno de ciencia. Esto implica rebatir los viejos conceptos de “verdad y de método”, heredados de la ontología tradicional. Sin embargo, subyace un presupuesto esencial: el de la *unidad de la razón*, que hace posible el diálogo, y tras éste, un horizonte de acuerdo. Es así como la hermenéutica pretende huir de una concepción metódica del comprender, pero no renuncia a los fundamentos de una epistemología racionalista, dichos aspectos son esenciales en nuestra búsqueda del sentido que abordan los tres poetas seleccionados.

La comprensión de las ciencias del espíritu no ha de explicarse en el sentido de un método dirigido a un objeto, sino como existencial: “comprender significa primariamente orientarse en un asunto, y sólo secundariamente delimitar y comprender la opinión de otro en cuanto tal”.

¹⁰ Gadamer, H. G. (1984). “La crucial mirada retrospectiva de Gadamer en Texto e interpretación”. También reproducido en *Hermenéutica*, compilación de J. D. Caparrós. Madrid, Arco, pp. 77-114

El intérprete no ha de eliminar ni superar su propio ser, su propia historicidad y los prejuicios en que se fundan, en interés de una captación lo más objetiva posible de su objeto, sino que tendrá que incluir estos prejuicios como factores positivos en el proceso de comprensión. Por lo anterior la fórmula Gadameriana «*historicidad de la comprensión*», que no sólo se refiere a las ciencias del espíritu, sino también a la historicidad del propio sujeto comprensivo, que no se abstrae de su posición, sino que conscientemente la pone en juego y de ella acepta el diálogo con lo que hay que comprender.

De ahí que comprender un texto significa aplicarlo a la situación actual, concretándolo en tal aplicación, a la manera como el jurista concreta la ley y el teólogo la predicación. Según Gadamer es necesario poner en el centro de la interpretación la esencia de la pregunta histórica. El teórico se aleja de la idea de método, se limita a concebir la hermenéutica como una descripción de cuanto hay, aunque esto no está exento de ciertos postulados metódicos, destinados a separar los prejuicios útiles a la comprensión, de los inútiles.

Y es ahí donde el postulado de la *unidad de la razón* adquiere su sentido de limitación al acto libre de la interpretación hermenéutica, determinando el ámbito de lo que puede ser dicho en el marco de un diálogo efectivo, bajo las reglas del sentido común.

La comprensión se entiende como automediación del intérprete con los documentos de experiencias pasadas, pero totalmente separado tanto del subjetivismo romántico como del análisis científico. Ahí aparece la noción de «lo clásico» como paradigma de todo comportamiento histórico. La comprensión, definida primero como la adquisición de una pregunta a la tradición, ya no es de pronto un comportamiento productivo, sino el ingreso en un acontecer de la tradición, y ese acontecer de la

tradición no puede entenderse como algo estático sino como el proceso que siempre adviene en el orden de la experiencia estética del hombre.

La obra de Hans Robert Jauss, otro teórico a medio camino entre la hermenéutica y la Estética de la recepción, supone una *evolución* con respecto a la de Gadamer, asumiendo de partida esa idea de relación necesaria con la tradición. Comprender no es ahora el insertarse en un acontecer de la tradición, sino también la apropiación activa de una obra por mediación de las apropiaciones anteriores que constituyen la historia de la recepción. En ese sentido, el intérprete se incardina en un doble marco histórico. Por un lado, el tiempo que de suyo le pertenece, el tiempo generacional en el que habita; por otro, el tiempo grande de la literatura en el que se enmarca su investigación y su lectura de las obras. El concepto fundamental en Jauss es el de *horizonte de expectativas*.

En su análisis de Ifigenia, Jauss afirma que un análisis sociológico del horizonte codificado de expectativas como parte del sistema de la obra, es menos importante que el *horizonte mundano de expectativas* como parte del sistema de interpretación. Pero tanto en el pensamiento de Gadamer como en el de Jauss, subsiste la pretensión especulativa de un *horizonte de sentido* que ha de ser explicitado bajo la forma categórica del diálogo. Y ese diálogo, caracterizado como tal, es un diálogo fundamental, cuya finalidad es el acuerdo, bajo la forma de la unidad esencial de la razón.

En su determinación postrera, el diálogo es en ambos sistemas una forma limitadora de la comprensión productiva. Frente a esta concepción especulativa y reduccionista del diálogo, la poética dialógica defiende el carácter circular e inacabado, irreductible en sus posiciones, de las alternativas del diálogo.

La traducción es el paradigma hermenéutico de la comprensión, porque traducir es ya constituir, articular sentidos que previamente se hallaban constituidos en otro lenguaje. En ese sentido, el *horizonte de expectativas* de la hermenéutica remite en último término a la pretensión de reproducir, en la traducción que toda interpretación supone, de al menos algunos de los sentidos constituidos en el original. Se busca, en definitiva, una unidad de sentido.

En el proceder hipotético-circular de la hermenéutica, pervive la idea de que la interpretación puede articular criterios de objetividad suficientes, reduciendo al máximo las limitaciones subjetivas del psicologismo, frente al que se presenta como una reacción crítica.

La crítica a la hermenéutica redunda en esta cuestión. La hermenéutica se presenta siempre como un intento de adiestramiento, desde la sensibilidad del intérprete, y eso implica una deuda con la tradición histórica de la que se parte. Esa deuda ha de ser esclarecida previamente, para que no obstruya la comprensión del otro en su otredad, entendido como una unidad de sentido distinta a la que nos enfrentamos y que constriñe necesariamente cualquier propuesta de sentido.

La actividad hermenéutica enfrenta al texto con la conciencia histórica del presente, y desarrolla en ese enfrentamiento una *tensión cognitiva* que habitualmente aparece solapada o ignorada. La labor de esta se entiende como un conciliar pasado y tradición con las exigencias comprensivas del presente.

El poeta comunica un contenido anímico probablemente imaginario, casi siempre construido a partir de la propia iniciativa del lenguaje. Como afirma Carlos Bousoño¹¹, “la poesía debe darnos la impresión de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal y como un contenido psíquico es en la vida real”. De este modo, quien habla en la poesía no es el poeta mismo, sino la imagen de un ser humano, construida a partir de la materia lingüística.

Esto es más evidente en la narrativa, donde se puede llegar a un desdoblamiento completo. Del mismo modo, el *estilo* literario no es sino la concreción formal de las intenciones creadoras del artista. Estilo e intención son los dos núcleos constituyentes de la obra literaria, independientemente de su valor estético, de la valoración que merece en los receptores. Una obra ya es literaria por su forma o su intención, aunque nunca obtenga una valoración positiva o no llegue a gozar de estimación pública como obra de arte. Desde Octavio Paz¹² podemos retomar el sentido de la poesía y su esencia, nos dice Paz que “Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo.

Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea, locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego. Trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un

¹¹ Bousoño, Carlos. (1985). “Teoría de la expresión poética”. 2 vols. Madrid, Gredos, p. 18 del primer volumen. C.

¹² Paz, Octavio. (1994). “El Arco y la Lira”. Fondo de cultura económica. Colombia.

caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (Paz, 1967. Pág. 3). Lo anterior indica un sentido de la creación y enfoque hacia lo poético. La poesía es todo y su esencia lejos de estar en la forma, está en las diferentes expresiones que subyacen en su interior, así como en el encuentro con la tradición e interacción con el mundo.

Las líneas de Paz dan cabida al referente “Poética” es un término de múltiples alcances, que ha cambiado a lo largo de la historia. Actualmente, la poética se puede entender a partir de una definición clara como la que propone Walter Binni¹³ quien indica que poética quiere esencialmente indicar la conciencia crítica que el poeta tiene de su propia naturaleza artística, su ideal estético, su programa, los métodos de construcción.

Se suele distinguir una poética programática y una poética en acción, pero la palabra tiene su valor verdadero en la fusión de los dos significados, es decir, intención que se convierte en modo de construcción. De todas formas, la claridad teórica acerca de la esencia del arte, que el artista puede tener incluso fuera del acto mismo, no se identifica con la capacidad autocrítica durante el acto creador; y de igual manera, la poética no puede identificarse con la poesía misma.

De esta definición se desprende la existencia de una integración de teoría y *praxis*, una aleación ente teoría y composición, y que tiene una parte que pertenece a la conciencia del sujeto y otra parte objetiva que se verifica en la construcción del objeto-poema. También de esta noción se retomamos la idea de “programa”, que es un ordenamiento de partes, un instructivo para la realización de una tarea.

¹³ Binni, Walter. (1936). “La poética del decadentismo”. Firenze Sansón.

Según Binni, la poética se diferencia de la estética pura en cuanto que la primera teoriza, mientras que la estética concretiza la teoría y esto se evidencia a partir del análisis de casos (obras): en otras palabras, se trata del modo como la teoría del poeta se verifica en objetos concretos. Mientras la teoría valoriza la abstracción teórica, la poética valoriza la experiencia.

Binni continúa clarificando los alcances del término: poética es el programa que todo artista, en cuanto tal, no solo sigue sino que sabe que sigue, aunque no lo diga explícitamente. Por consiguiente, toda poética supone un “arte poética”, y todo artista podría, si lo quisiera, escribir algo similar al “Art Poétique” de Boileau o de Verlaine, es decir, una crítica de su arte y un programa de trabajo. Sería, por el contrario, posible para todo autor reducir su propia poética a una serie de dictámenes, que sin embargo solo adquieren vida real en la poética, en acto de su poesía.

La precisión para el término resulta iluminadora: el artista *sigue* y *sabe que sigue* un determinado camino, por lo que hay una autopercepción de los movimientos. La función del crítico sería el poder establecer el “contrapunto” entre poética y poesía de un autor. Ahora bien: se puede dar que la conciencia del artista sobre su obra no coincide con lo que luego ejecuta. En ese caso, se puede observar una no concordancia entre poética y poesía, que es otro aspecto interesante de analizar para el crítico. Es decir, la obra pasaría a desencadenar diferentes posibilidades que se alejan de la idea inicial, siendo esta una poesía planeada y una poética ejecutada.

Binni sigue su exposición con una advertencia de mucho interés para entender la tendencia de la poética contemporánea general en contraposición a la poética clásica: actualmente, la poética puede estar construida como una preceptiva, o ser nada más que un “inventario de la sensibilidad del poeta”.

Esta característica será muy importante para las poéticas que se revisarán (Romero, Arciniegas y Gutiérrez) son construcciones poéticas mucho más cercanas al primer tipo, es decir, revierten los procesos escriturales tradicionales para ahondar en la búsqueda de formas variadas que den respuesta a la sociedad y a las condiciones de la ciudad.

Finalmente, Binni cierra la exposición de los alcances del término con una consideración no menos fundamental: la importancia de los estudios de poética radica, más allá del análisis pormenorizado de un autor y su obra, en la posibilidad de exponer los fundamentos de una historia literaria, en cuanto la poética es reflejo del “gusto de una época, las tendencias de un período literario. Hasta se puede decir que nunca se hace historia de poesía sino de poética.”

La siguiente definición de Pedro Aullón de Haro¹⁴ aporta una definición sintética para el término: la poética sería “la Techné, la teoría *a priori*, explícita y programática acerca de qué es y cómo se construye la Literatura”. En esta definición se relevan por igual la parte práctica (Techné) como la teórica (Teoría) de la poética.

La dimensión teórica de la poética nos da la posibilidad de observar la posición del autor frente a la literatura. Se podrán rastrear sus motivaciones, sus aspiraciones, sus impulsos éticos y estéticos para iniciar el acto de escribir. La dimensión técnica de la Poética, en caso de ser manifestada explícitamente, se transforma en una directriz que orienta la escritura bajo ciertos marcos.

¹⁴ Aullón de Haro, Pedro. (2011). “Educación estética. Sobre el concepto de lo estético”.

Texto encontrado en: http://www.educacionestetica.com/PDF/num03/03_05.pdf. Consultado en mayo del 2011.

Las inclinaciones de la normativa son variadas, las cuales al igual que las motivaciones teóricas, pueden ser fundamentalmente de dos tipos: razones estéticas, que tienen por objetivo la consecución de la belleza; o razones éticas, que buscan reglamentar el cómo se debe escribir atendiendo a alguna idea de “bien”. La determinación de uno u otro de estos propósitos a veces puede no ser tan transparente, como veremos en algunos ejemplos.

A esto se agrega la relevancia de la reflexión sobre la literatura, esta no se puede pensar como un conjunto de fenómenos aislados, sino como un movimiento general que solo puede entenderse a partir de una inquietud compartida y conformada a través del mutuo traspaso de influencias. Pensar en la construcción de poéticas desde los escritores abordados posiblemente nos lleve, en primer lugar, a develar que los procesos poéticos están en construcción, y que sólo en un poeta este asunto está mejor definido y de ahí en adelante se empezarían a escuchar las consonancias de los poetas que han construido una poética hacia delante, sino también hacia atrás, en la tradición poética que Romero Guzmán contribuyó como ningún otro a destronar. A lo que me refiero es a la interacción con la tradición y con esta, avanza en las construcciones estéticas reflejadas en los poemarios. Los cuales expresan y reflejan el mundo y las necesidades.

Un último alcance con respecto a poética y estilo (aunque no es lo mismo poética y estilo, la poética es mucho más amplia) suele equipararse una poética sólida con el estilo de un autor. Se puede hablar del “estilo” de Vicente Huidobro, del “estilo” de Nicanor Parra o de Lope de Vega, para dar cuenta de una poética reconocible. El estilo de un autor sería la superficie o la dimensión más visible de las elecciones que motiva su poética a un autor.

Retomando a Ricoeur¹⁵, podemos entender la poética como la revelación de una función central del lenguaje: la función de *mediación*, que se cumple dentro de tres ámbitos relacionales: entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, y entre el hombre y su sí mismo. La primera mediación puede denominarse “referencia”, la segunda, “diálogo”, y la tercera, “reflexión”. La potencia heurística del lenguaje actúa, entonces, en los tres órdenes: el de la referencia, el del diálogo y el de la reflexión. Por ello, se puede decir que el lenguaje transforma simultáneamente la visión del mundo, el poder de comunicación y la comprensión que cada uno tiene de sí mismo.

2.1 Definiciones funcionales o claridades conceptuales

A. Entenderemos como “poética” un proceso que comprende tanto la conciencia de un artista sobre su propia obra, como la ejecución material particular a que lo lleva esa conciencia. Este proceso es complejo, ya que tiene fundamentalmente una dimensión teórica y otra práctica inseparables, lo que explica los numerosos acercamientos al tema de los que da cuenta Binni. La sistematización de una poética da origen a un programa artístico. La poética de un autor permite una definición doble: por un lado permite situar su posición frente al arte; por otro, define cómo se verifica o actualiza esa posición en la producción de objetos (obras), pudiéndose dar o no la coincidencia entre el planteamiento teórico y la ejecución práctica.

B. “Arte poética” es un tipo de poema de contenido metapoético (poesía sobre la poesía), que expresa el programa poético de un autor. Por lo tanto, el “arte poética”

¹⁵ Ricoeur, Paul. (2011). “Creatividad, simbolismo y metáfora en: González Oliver, Adelaida”. Texto encontrado en: http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf. consultado en octubre del 2011.

se fundamenta en la poética general del autor. La expresión de este programa puede ser explícita o implícita, siendo más frecuente este último caso en la poesía contemporánea.

C. La influencia se verá como la red de relaciones significativas que conectan la obra de un autor con la de otros autores, modificándose a partir de ellas y modificando las poéticas con las que entra en contacto, provocando, también una modificación de la poesía general.

3. Misterio de la naturaleza en la poesía de Nelson Romero Guzmán

3.1. Poética de Nelson Romero Guzmán.

Una primera aproximación a la poética de Romero Guzmán nos puede permitir la siguiente observación: es limitado el estudio realizado a su poética, lo que se encuentra se restringe a ensayos en revistas nacionales, es decir, su producción carece aún de trabajos de investigación que den luces con respecto a las formas de escritura que construye el poeta. Lo que encontramos son reseñas a nivel ensayístico que tratan de recoger una visión general de lo que pretende la obra de Romero Guzmán, dejando claro que no se pretende desconocer su función, lo que se quiere es indicar la necesidad de profundizar en su estudio.

3.2. Contexto sociocultural de la obra.

Cabe mencionar que la obra que se toma de Romero Guzmán aparece enmarcada dentro de cambios sociales como los ocasionados por la constitución del 91; a su vez, dentro de un ambiente de tensión en la producción de poesía del Tolima, con poetas representativos del paisaje, es decir la representación realista del mundo, buscando el retrato,; aspecto que limita una producción desde lo estético.

Es por lo anterior que el surgimiento de Romero Guzmán se da como punto de quiebre de “poéticas” que manipulaban el ambiente literario y oscurecían las creaciones del Tolima. Como bien expresa Romero Guzmán, Gutiérrez y otros, (2000. Pág. 17). “En el género de la poesía no perseveramos mucho. A los poetas

les ha faltado la disciplina de la lectura de poesía y ensayo, que son actividades del espíritu indispensables para escribir poesía.”

La primera idea que se debe plantear, es si podemos afirmar que efectivamente se encuentra una poética definida en Nelson Romero Guzmán. Ante esta debemos adentrarnos con la caracterización de lo que implica una poética.

En lo que respecta a este trabajo, se podrán apreciar las formas poéticas que los escritores pretenden partiendo de la tradición como elemento generador, y otra que corresponde a manifestaciones del arte que se ha definido como propias de la posmodernidad, todo esto internamente conectado por influencias mutuas. Hay que decir que toda poética construye un espacio en el que se insertan sus obras: este espacio como tal y dependiendo de la “fuerza” de la poética que lo construye, es perfectamente visible, y va dejando “lugares habitables” para los poetas posteriores, que al tomar por primera vez al acto de escritura encuentran el terreno diseñado de cierta manera.

No es lo mismo “espacialmente” escribir poesía antes o después de Romero Guzmán. Lo mismo podemos decir de Arciniegas y Gutiérrez. La poética, en última instancia, se puede ver como ese espacio que el poeta construye para sí pero en el cual edifica su posteridad para generaciones siguientes, dejando un espacio más o menos habitable.

Los textos seleccionados de Romero Guzmán son “Rumbos” (1994) texto que obtuvo premio de poesía Fernando Mejía Mejía. “Surgidos de la luz” (2000) texto que obtuvo el premio Nacional de poesía Universidad de Antioquia, premio que editó el texto y es la edición con la que se trabajará. Finalmente el texto “Obras de mampostería”

(2008), obra que obtuvo premio Nacional de literatura Ciudad Bogotá. Y la edición que se abordará es la que hizo la Alcaldía Mayor de Bogotá.

Al realizar una interpretación de las producciones mencionadas, se encuentra que los textos guardan algunos vasos comunicantes que oscilan entre el manejo del tiempo con el uso del pasado, la naturaleza, la muerte y la creación a partir del lenguaje. Si iniciamos con el poemario “Rumbos” podemos decir que en este se conjugan los elementos de la naturaleza de manera dispar, todo ha sido tocado, transformado, desde la visión de la tradición que siempre guía las palabras del poeta, elemento que fortalece una idea de poética. De ahí que aparecen voces variadas, desde lo mitológico hasta “Las Mil y una noches”.

El poema *Ítaca* permite aventurarse en un viaje y uso del pasado, donde Ulises recorre y se enfrenta a su yo. Lo que logra Romero Guzmán es partir del viaje como elemento generador de realidades. Aquel viaje del hombre al igual que Cavafis se integra con el sentido del origen, ¿de qué?, del mismo hombre, de lo visible, del tiempo que no es tiempo, del deseo, de la naturaleza. Ahora bien, el origen que plantea el autor ofrece una visión desde lo mitológico, centrado en la idea de Dios. Lo anterior se puede complementar con el poema *Deseo en el ojo*, se advierte allí una vuelta al pasado desde un Dios desacralizado, pretendiéndose reinterpretar el sentido del origen y de las fuerzas que lo generan. Es un Dios errante, que navega; que incita al hombre al viaje.

El mar en el ojo, y Dios navegando. Yo pudiera esta noche irme con él muy lejos,
visitar a esa muchacha que me escribe en la brisa
desde una península
contándome que la tierra es allá
y no donde habitan la paloma y la serpiente.
Yo pudiera sacarle más rápido a los días

para hacer mi cama al lado de ella
y como quien prepara otra vida en el sueño
partir sin dar aviso
ah, yo pudiera esta noche
ser el ojo de Dios
viajar a ese azul, mar adentro.

Deseo en el ojo. (Romero. 1994. Pág. 13).

En esta medida vemos que el primer acercamiento a una poética se realiza desde la creación y el pasado; es un lenguaje renovador de imágenes que pulveriza los temas en posibilidades diferentes, el origen, Dios, el tiempo, el caminar son objetos estéticos. Desde Ricoeur¹⁶ la poética describe cómo el simbolismo, al producir sentido, acrecienta la experiencia humana, a través de la triple mediación de la referencia, el diálogo y la reflexión. El lenguaje incita a la aventura del pasado, al gozo, lejos de una representación taciturna de lo que existe, porque el poeta logra establecer una relación entre lo visible y lo invisible, lo real e irreal, pero esta relación rompe el sentido de la distancia entre estos opuestos, no busca anteponerlos ni diferenciarlos, simplemente habitan y permiten el trasegar del hombre sin rumbo.

Continuando con el sentido del pasado del hombre y de los símbolos que utiliza Romero Guzmán, se puede mencionar el aporte de Ricoeur (1967. Pág. 6), donde menciona que el hombre está constituido por estructuras de pasividad y de actividad. La pasividad es “lo otro que está en mí”, es la carnalidad que liga al hombre al cosmos y que lo coloca en situaciones que no elige voluntariamente, situaciones en las que se halla inmerso sin haberlo decidido él mismo.

¹⁶ Ricoeur, Paul. (2011). “Creatividad, simbolismo y metáfora en: González Oliver, Adelaida”. Texto encontrado en: http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf. Consultado en octubre del 2011.

La pasividad es “lo que se da en mí sin mí”; la plataforma finita desde la que el ser humano actúa en el mundo, el conjunto de motivaciones que el mismo no elige libremente; en otras palabras, los aspectos involuntarios de su vida: el nacimiento, la vida, el inconsciente, el carácter. El sujeto es, en este sentido, un yo dependiente, pues no se hace solo a sí mismo, sino que es solidario de un cosmos, participa de una cultura, de un lenguaje, de un determinado contexto histórico. El yo siempre necesita ser ayudado por otro, requiere de la alteridad.

La crítica que inicialmente planteará la poesía de Romero Guzmán es, una crítica al lenguaje de la poesía tradicional que carece de renovación de imágenes, pero cabe mencionar que esta no es directa, en cambio, se genera desde el interés por la palabra y por la imagen atrapada en una tradición, como si por defecto le correspondiera una investidura que obligara al sujeto a subir unos escalones para declamar desde el foro. Desde esta crítica se entiende su interés por la poesía que de alguna forma recogía o tenía presentes temas y elementos populares, y que además mantenía la estructura tradicional del verso y la estrofa, como si la poesía se fundara en la forma únicamente.

Pues bien, la renovación y construcción de un nuevo lenguaje para la poesía partieron de los temas que al autor le interesan: lo mitológico, la ironía, la libertad de expresión. Siguiendo con el poemario “Rumbos” nos encontramos con esta caracterización del lenguaje y motivos temáticos. Ejemplo de esto es *Retrato*, una posibilidad reestructurante del sentido de la creación, pero es creación de otras realidades, de otros mundos, de otras existencias, la hermosura oculta la imagen de Dios que ahora es un medio para introducirse en el infinito, en criaturas que habitan lo terrenal. “En tus ojos nos muestras el infinito, El color imaginado de la piel de Dios Y en tu canto Cantas otro mundo, otra existencia”. La figura de romper las condiciones tradicionales de ver el mundo es un modo de construcción que ahonda

en las múltiples posibilidades, en las otras realidades, elemento que se erige desde el giro hermenéutico.

El lenguaje desempeña un papel fundamental en este proceso de conocimiento. Existe con anterioridad a la existencia individual del ser. Sin embargo, el lenguaje, amoldado a la naturaleza humana, propicia la individualización del mismo. La oscuridad de un mundo inarticulado desaparece cuando el individuo expresa de forma inteligible a sus congéneres los avatares de su propia identidad. No obstante, no se debe ignorar que los sentidos de la vista, el tacto y el oído desarrollan un papel esencial en estos encuentros interpersonales. En definitiva, la oscuridad impregna el espacio en el que el ser se desenvuelve cuando no es capaz de establecer relaciones lingüísticas inteligibles con los demás. Esa oscuridad caracteriza la falta de definición sobre sí mismo y su existencia. La semejanza entre el ser humano y los animales radica en la importancia de la percepción sensorial como medio de construcción del conocimiento.

La palabra poética actúa a modo de luz, que cae sobre los objetos nombrados por Dios y les da forma. Consiste en la creación guiada por la inspiración y relacionada con la dificultad inherente del material con el que se trabaja. Los sentidos desempeñan un papel fundamental en este proceso puesto que son testigos del proceso a la vez que intervienen en él.

En la misma vía, pero con más incisión el poeta Romero Guzmán desmitifica la imagen de Dios desde el pasado, que ha abandonado los cielos que mantuvo durante siglos. *En Visión de un retorno*, Dios aparece de nuevo, es fácil afirmar que su presencia está en duda, pero lo que muestra Romero Guzmán no es el ataque a Dios y a la tradición judeo cristiana, en cambio, reconoce su existencia, se menciona constantemente, con un tinte distinto; lo que logra el poeta es una reconfiguración

desde el lenguaje retomando la idea de Dios desde perspectivas variadas que abandonan las representaciones y retratos que se planteaban hasta el momento.

Yo en el cuarto,
Dios encerrado en la pupila.
En mi garganta un agua azul

Como bañando a una mujer
de oscuros lenocinios, purificándola.
Junto a mi boca un sauce, mi cuerpo
Acompañado por una rama joven
Y al borde de sus labios se pone el cielo claro.
Por la ventana se filtra una escalera
Para que ascienda el invitado
Que saliendo del cuarto abandona mi pupila

Me dejó su túnica
Y su báculo para tantear sobre la tierra.

Visión de un retorno. (Romero. 1994. Pág. 21).

Desde *Peregrinaje* se complementa el sentido de la creación orientado en la naturaleza, el agua, el vuelo y el asno no son imágenes en sí, son el sentido que se atribuye desde el poema a estos referentes, porque el escritor encuentra en la figura poética el abandono, el desprendimiento y la indisoluble separación de lo natural, divino y humano. La idea de una mariposa de agua reviste en el olor a fresco que se respira en los sauces que el poeta permite recorrer; esto sin caer en mostrarnos una naturaleza inanimada, acabada, en cambio, lo hace desde el origen, desde el despertar que logra con cada verso.

Hondos animales
Brillan bajo la lluvia,
Pasan
Leopardos con la piel de días salvajes,
Alacranes de luz emponzoñada,
Mariposas de agua de fluido vuelo,
Asnos de pelambre plateada.

Desprendidas de altos riscos
Hasta mi puerta llegan a despertarme con su balido
Las cabras celestes.

Peregrinaje. (Romero. 1994. Pág. 23).

“Rumbos” es un despertar de la vida y la creación, y un llamado a los opuestos, el origen con la destrucción también tienen cabida en *apocalipsis* que burla el sentido bíblico dejando en vilo el morir o vivir, esta es la dualidad que no se resuelve desde lo tradicional, lo que hace el poema es revivir el motivo de los opuestos. Además posibilita el manejo del destino como repetición, aquel que ha representado el mismo Homero en la Odisea, es un destino que se alimenta del ser y éste lo precipita. Aquel funciona como círculo repetitivo en el camino del hombre.

Este recorrido nos ha permitido develar el sentido del rumbo en la poesía de Romero Guzmán que parte del lenguaje como herramienta de transfiguración. Pero queda el interrogante de si en verdad con este poemario existe una propuesta y renovación de lo poético. Evidentemente nos hemos encontrado con una poesía *diferente*, que maneja elementos naturales desde el lenguaje con el sentido del despertar ante un sin número de realidades que nos han determinado, este nos invita a ver, degustar, cuestionar, negar.

El sentido de la creación se aborda en “Surgidos de la Luz” (2000), vemos que es una línea recurrente en la poética de Romero Guzmán. Ofrece una dinámica de transfiguración desde la figura del pintor, del arte como sentido y de la obra como renovación. Como menciona García Giraldo¹⁷ en “La Imperiosa necesidad de ser

¹⁷ Giraldo Garcia, Juan Aurelio. (2010). “La imperiosa necesidad de ser otro”. Armenia. Consultado en septiembre del 2011.

otro”: “Surgidos de la luz” es una literal y nada artificiosa recreación del universo del Van Gogh se aprecia un misticismo hacia el pintor, y se realiza un recorrido por su origen y evolución. El eje temático que recorre este poemario es la obra del pintor, pero existe un motivo determinante y una posibilidad creadora en este tributo.

A lo que me refiero es al mundo creador, en este poemario sus formas utilizan las artes visuales como mecanismo de muestra. Nos encontramos en este sentido ante formas despersonalizadas de creación, mecanismos de relación entre el autor y su obra; la creación y el interior, la obra y los lectores, aquellos que trasegarán a través de los años y que encontrarán una obra inacabada y que se termina con la lectura de otro. Bajo esta mirada el poeta nos muestra un camino variado de creación y una renovación con las formas escriturales dadas en la región.

La propuesta que subyace en “Surgidos de la luz” se enfrenta al mundo, y anticipa una discusión entre la relación mundo-obra desde el sentido de la creación. Ya que esta se encuentra desarrollada a través de esta relación. Si revisamos algunos de los poemas inscritos en el poemario, nos encontramos con el recorrido, propuesta de creación, sentido del mundo, relación con el lector, interior del artista, asumido por Romero Guzmán. “En Instalación al aire libre” el autor inicia el ascenso desde las pinceladas de Van Gogh. Y este ascenso se convierte en lienzo puro.

Para ella subo
A las basílicas de la luz,
Apuntillo el cielo
Y cuelgo los girasoles de Van Gogh
Para que la eternidad
Sea un lienzo purísimo.

Instalación al aire libre. (Romero. 2000. Pág. 15).

La iniciación se articula con el recorrido por la naturaleza ante lo que se puede interpretar es un motivo estructurante dentro de la poesía de Romero Guzmán. En *Invitación que hace Van Gogh a Theo desde un cuarto de postigos cerrados*, apreciamos el origen de la creación basada en el diario vivir, la belleza aparece como elemento que está en el mundo, pero el hombre puede verla sólo si lo asume, además, el poeta hace una invitación a recorrer los campos, los bosques, y a luchar en la tempestad, el camino de la escritura tiene conflictos de orden social, psicológico y lingüístico, es una tempestad eterna a la que se debe enfrentar y el camino está en el recorrido por la vida que bien puede ser bosque, selva, ciudad.

Encuentra bello todo lo que puedas:
la hilera de sauces llorones en la pradera,
el mistral despiadado que barre con furia las hojas muertas.

Invitación que hace Van Gogh a Theo desde un cuarto de postigos cerrados.
(Romero. 2000. Pág. 16).

El sentido de la lucha frente a las tempestades también aparece dentro de los opuestos, en *Soles en Arles* se hace alusión a las inclemencias de la naturaleza y el efecto que tiene en las personas, es el trasegar final que con una pincelada desaparece.

Todos llevaban grandes sombreros para ocultar los soles. En las calles resplandecían trigales. Joseph Roulin se atareaba trayendo cartas desde la noche a las bellas arlesianas y algún recado para Vincent.

El pintor, en su taller alucinado, regalaba su camisa a los vientos,
excitado de sobrenaturaleza.

Soles en Arles. (Romero. 2000. Pág. 18).

El encuentro entre mundo y escritos, y el viaje interno provoca en Romero Guzmán un sentido poético variado. De ahí que la culpa retome las líneas, esta culpa es transformada, ya no es aquel cuchillo, sino la gloria. Por eso, el poeta reúne el pensamiento de un hombre, desde las múltiples escenas que el recorre.

Que algo suceda en la parte oculta de la tela:
un crimen, por ejemplo, y en la escena
unos ojos al revés y una oreja vendada.
Todo ocurrido como en un día sin fecha.
Sólo así nos regalas la confianza
de que la culpa no es del cuchillo que mutila,
sino de la mano que trazó, de un crimen, la
gloria.

Señales de un autorretrato. (Romero. 2000. Pág. 20).

Se interpreta un tratamiento del lenguaje con uso de imágenes que apuntan a la mano creadora, aquella que recorre con pinceles, plumas y martillo el camino de la humanidad y lo terrenal de los dioses que se hacen hombres de culpa. Este aspecto se complementa en la versión de *Reflexión* donde la existencia tiene un papel esencial, es el sentir de un hombre que recorre desde la nada, es una tormenta que ataca el pensamiento. En este poema se reúne la condición humana como esencia del ser. Desde Heidegger¹⁸ el hombre es un “ser ahí” y ahí es el mundo, nuestro *Da sein*, es arrojado al mundo sin posibilidad de elección, sin conocimiento previo, que está fuera de su control. Este mundo ya estaba constituido cuando nosotros llegamos y seguirá estándolo después de nosotros, por ello nuestro *Da sein* está

¹⁸ Heidegger, Martín. (1995). “Arte y Poesía, El origen de la obra de arte”. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F. P. 117.

invariablemente unido a él. El *Da sein* únicamente es posible en el mundo y éste a su vez sólo existe en tanto que existe el *Da sein*.

En tanto que el mundo (cultura, tradición, religión, entorno social) es previo a nuestra existencia, nosotros nos constituimos según nuestro entorno. En el mundo donde es proyectado el *Da sein* hay otros que también han sido arrojados a ese mundo, de tal suerte, que el ser en el mundo, siempre es un ser con otros, así en su experiencia de *Da sein*, el yo, nunca está sólo. Esto, dice Heidegger, tiene un aspecto negativo. Existimos en relación con otros, por lo tanto, nos enajenamos de nuestro yo y nos volvemos un *das man* (uno), una masa. En esta medida el hombre y la situación del ser en el mundo que propone Romero Guzmán es atravesado por las circunstancias del *Da sein*, es por esto que la condición humana adquiere un sentido desde el control al que es expuesto el ser, está arrojado y el poema es la esencia que demuestra dicha reacción.

Vemos hasta este momento que son dos los aspectos claves dentro de la estética del poeta abordado, en primera instancia la condición humana, en segundo lugar la relectura que se da a la figura de Dios y las creencias tradicionales del hombre. Lo que se logrará a través de las líneas siguientes es mostrar la forma como el poeta lo expresa en sus diferentes poemarios. Otro aspecto que tendrá gran trascendencia es la reflexión sobre el proceso escritural, de ahí que la investigación también retomará este aspecto.

De nuevo se denota el proceso creador del poeta y los mecanismos de tratamiento de lenguaje que utiliza, las imágenes desencadenan en el ser humano y en sus acciones en el mundo. Lo alto es sólo para los dioses, pero los hombres están condenados a los desniveles, a la crueldad, a la tormenta interior.

La tormenta que me lleva y me trae
Hace de mí un pájaro desvalido.
¡La vida no me dio alas! Sólo desniveles.
Tuve que vengarme de su crueldad
Negándola en la belleza.

Reflexión. (Romero. 2000. Pág. 21).

La visión a la que Romero Guzmán nos enfrenta, parte de una posibilidad equilibrada entre la luz y la oscuridad. Donde la oscuridad privilegia, en esta medida la muerte asume el papel de creación, la soledad del hombre es acompañada de un deseo creador que los seres humanos desafían. La imagen de muerte recorre la creación y permite que el ser humano comprenda su camino, mencione que está en la tristeza y la soledad, que la luz es apenas un soplo de vida, pero la muerte y la oscuridad es el trasegar.

Lo que sigue del texto “Surgidos de la luz” renueva la mirada sobre las posibilidades de construcción y destrucción, el artista da vida y termina con ella. En los versos de *Parto de la alegría* se mezcla la alabanza al pintor y lo determinante que es para sus creaciones. Esto se complementa con el recorrido por las formas de creación de Van Gogh que de nuevo se muestran desde los opuestos. En *Carta* se divisa el autorretrato como excusa para mostrar los demonios que atacan al pintor, pero que a su vez recorren a Romero. El pretexto del ocio, la muerte, los deseos, se transfiguran en el poeta trabajado y son formas que asume en cada verso. Bajo esta mirada se afirma la influencia desde el juego con el lenguaje y las imágenes, los artistas crean desde los opuestos, ahora Romero Guzmán genera mundos desde el tratamiento de motivos, pero un tratamiento que resuena en los sentidos, porque se enmarca dentro de la multiplicidad de posibilidades, su poesía es vida, muerte, es mundo.

Todo me pareció al final desolado, y en la
Mitad del cuadro me dibujé a mí mismo ca-
Minando, como quien va a arar en una tierra
Estéril. Todas las mañanas de ocio me con-
Templo allá en las profundidades de ese hori-
Zonte con una azada al hombro. Creo que me
Encamino dispuesto a matar a un hombre.

Carta.

El verso final rompe cualquier concepto de secuencia o estructura, el poeta no juega a una forma, en cambio juega con el lector, utiliza el desconcierto como mecanismo de rechazo a formas tradicionales de asumir la creación. Ese hombre que se pretende matar, es cualquiera, resulta ser el lector, esta interacción y equiparación que el poema permite remarcar la necesidad de interpretar al poeta Romero Guzmán como eje de un nuevo camino en la creación, que parte del sentido y la fuerza expresiva. Es una conjugación de sentidos que se dibujan en formas de vida diarias que convierten sus líneas en versos actuales.

Desde la mirada de *Canción para un final*, se remarca uno de los motivos poéticos de Romero Guzmán, el sentido del origen y del pasado, este es una vuelta a varias cosas, en primera instancia es el regreso a la mirada sobre los dioses que gobiernan la realidad, es decir, el mismo hombre, la naturaleza que lo rodea, estos serían los dioses que encierran al individuo en las diferentes erratas. De ahí que la voz poética sea el testigo de algo efímero, de un desborde de existencia que marca una línea en los ejes que maneja el poeta.

Vida que te vas, eternidad que viene,
Me encuentro en tu final como al principio.
Ya se alistan mis alas de mensajero
Por los colores del mundo.

Hacia tus secretos se extienden maravillosos.

Si fui feliz, ¿a quién importa?,
Si el sufrimiento me cercó, ¿quién nos redime?
Todo el aire luminoso caiga sobre mí como
Epitafio
Y no se sacien ojos ajenos en lo intenso del
Instante que fui.

Canción para un final. (Romero. 2000. Pág. 29).

El sufrimiento de nuevo marca la línea de acción, el juego de la felicidad se convierte en metarrelato moderno, porque nos encontramos en el camino de las múltiples posibilidades, y el tiempo no es más que una imagen que el hombre y la naturaleza apenas pueden resistir. A lo que nos expone Romero Guzmán es a un cambio de foco en la producción poética que en la región carece de propuestas de este tipo, exceptuado las miradas de William Ospina y tal vez Pardo García. Que plantean una renovación de motivos e imágenes.

El recorrido que se ha realizado permite mencionar los poemas *Paisaje en acuarelas y Levedad*, en el primero de nuevo se exalta la capacidad creadora del pintor, y de sus formas de crear realidades desde el color y del sentido que logra con sus obras, porque se convierten en materiales vivos que ahora son la realidad. En ese momento pasamos a ser un sueño o representación de aquella obra, mostrando una riqueza estética que parte de la recreación de valores antes tomados, pero no tratados desde el lenguaje. A su vez la realidad posible que se evoca desde el pintor, permite la convivencia de tiempos, porque allí el tiempo ha transcurrido.

El acuarelista que pintó el río, dejó la tela demasiado cargada de realidad. Así por instantes, sobre todo en verano, en la pared donde se encuentra colgado el cuadro, oímos fluir el río. En la casa donde ya no hay rincón para

las desgracias, hasta los sueños se ponen en
Contra nuestra.

Ha sido necesario amurallar con piedras los
bordes del cuadro, y aún así fluye un agua
indecisa de la cual bebemos sin aplacar la sed.
Frente al cuadro he visto a mi madre hacien-
do unas señales de despedida, porque las em-
barcaciones pasan rápidas como los sueños.
Cuando el río baja su caudal, recogemos de
entre sus despojos alguna joya pérdida en las
profundidades del tiempo.

En el ángulo inferior del cuadro hay
puesta una firma que fluye, y que nadie ha
podido descifrar.

Paisaje en acuarelas. (Romero. 2000. Pág. 36).

Una niña en el aire
sentada sobre un sillón
 tañe una mandolina,
como un ángel que se negó a subir
que se negó a bajar
alimentándose de lo celeste y lo terreno.

 Señor Chagall,
 bien podría allí instalar su caballete
 y pintarle una escalera.

Levedad. (Romero. 2000. Pág. 39).

Finalmente cabe resaltar los poemas *Surgidos de la luz* y *Por un paisaje surreal*; en el primero la creación y el modo de combinación de objetos permiten un retorno a la intimidad, pero el lienzo es la ventana, el camino a abandonar metarrelatos que planteaban realidades únicas. Es un camino desde el círculo hermenéutico. Y en *Por un paisaje surreal* el autor logra mezclar de manera magistral el sueño con la realidad, mostrando que la distinción no debe ser el sentido de la discusión, en

cambio, debe ser las posibilidades que ambos ofrecen para que el ser humano interactúe. La luz es la que ofrece el color, la vida. De ahí que la naturaleza representada por los girasoles, camaleones, aves, paisajes, son símbolos de luz. Por esto se puede afirmar que la creación en Romero Guzmán se da desde la naturaleza, el lenguaje y el pasado.

Por un paisaje más surreal que cierto
va el niño, más cierto que surreal.
Lo miro desde lejos, casi desde la evocación
de una postal.
Se detiene próximo a las maravillas del
árbol que mana luz.
Tienta sus frutos, los acerca a la boca, no
los come,
Los devuelve al árbol,
Porque-dice-podrían las aves enmudecer,
Podrían sus nidos lanzarse a las nubes como
guijaros,
Si este es cierto, o es el contraste
de la realidad y el suyo.

Por un paisaje surreal. (Romero. 2000. Pág. 46).

La imagen desde Paz es el producto de imaginarios. No son éstos sus únicos significados, ni los que aquí nos interesan. Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Este acercamiento a la idea de imagen posibilita la comprensión de las formas estéticas que intentan los escritores. Se agrega a lo anterior la idea de la función que cumplen las imágenes en la poesía, este recae en la revelación de la condición humana. Para Romero Guzmán sería el encuentro con aquel *Da sein* mencionado.

Aquella luz que retoma el poeta se amplía con los argumentos que ofrece Bachelard¹⁹ donde la imagen de aquel “Surgidos de la Luz” se sitúa bajo la dependencia de un referente global que es la imaginación a través de la luz. Bachelard hace referencia a la lámpara que vela, por lo tanto vigila; cuanto más estrecho es el hilo de luz, más penetrante es la vigilancia. Lámpara es el signo de una gran espera. Por la luz de la casa lejana, la casa ve, vela, vigila, espera. El referente al que Romero nos sumerge es una posibilidad de contemplación, la luz actúa como elemento de espera ante las diferentes situaciones a las que se enfrenta la voz poética. Esto lo podemos evidenciar desde el título, que nos adentra en lo que surge de la luz, y en el poema que lleva el nombre, se amplía la idea de aquella cortina que permite el surgimiento de diferentes objetos.

La cortina en un lienzo
donde la luz pone acuarelas.

En un acontecimiento
que allí surjan objetos
jamás habitados,

y nos hagan felices
volcando en ellos lo íntimo.

Surgidos de la luz. (Romero. 2000. Pág. 40).

El lenguaje tiende a opacarse y a llamar la atención sobre sí mismo cuando el objeto o el hecho que recibe la atención poética adquiere una dimensión inefable. Es decir, hay situaciones que resultan rebeldes al tratamiento poético, debido a que el objeto poético adquiere un halo de divinidad o de magnificencia tal, que se escapa a las palabras. En otras ocasiones, no es el objeto poético en sí el que presenta

¹⁹ Bachelard, Gastón. (1965). “La poética del espacio”. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. Argentina.

problemas, sino el propio lenguaje. Se debe fundamentalmente a que las palabras pierden su frescura, se anquilosan y malogran su universo referencial. A pesar de estos problemas, el poeta sigue creyendo que las palabras albergan la cualidad de recrear o de ofrecer un reflejo trasmutado en clave lingüística.

En este sentido, utilizar el lenguaje para expresar sentimientos de dolor sirve para aligerar la carga existente en el alma del sujeto lírico. La poesía preocupada por la comunicación del sufrimiento produce una sensación de catarsis o, al menos, de disminución de esa sombra que impregna los habitáculos del alma. La expresión lingüística, en este caso, se asocia con la claridad, la luz y la iluminación, mientras que el sufrimiento está ligado a la oscuridad en la que se encuentra el alma del sujeto poético.

La labor de Romero Guzmán reside en prestar atención permanente a la realidad para percibir la revelación de los misterios ocultos en el devenir cotidiano, y poder plasmar las formas existentes de la cotidianeidad en su creación poética.

Por lo tanto, es un error afirmar que el poeta trabajado creó un lenguaje poético nuevo: en realidad lo que hizo fue introducir para la poesía un lenguaje ya existente en el habla. La renovación consistiría en la pureza de las formas y del lenguaje, aspecto que no se puede encontrar, porque las formas puras tendrían que estar alejadas del contexto. Por ser una producción social muestra la tradición y parte de lo existente. El poeta retoma el mundo, aprehende la realidad y recrea con el lenguaje, es decir, ofrece una propuesta desde el lenguaje poético partiendo del existente, en eso consistiría su estética, aspecto que no es fácil de lograr porque requiere del peso de la tradición.

Si retomamos los planteamientos de Octavio Paz²⁰ en torno al lenguaje poético y la construcción de la estética, evidenciamos un sustento a las ideas planteadas nos menciona Paz que el lenguaje es poesía en estado natural. Agrega que cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso. Bajo esta perspectiva hablar de lenguaje poético o de poesía nos guía directamente a una reconfiguración del lenguaje natural, para usar la metáfora como elemento base. La estética en esta medida requiere de un esfuerzo con el lenguaje, esto marcaría la diferencia con intentos estéticos desde la forma, siendo el lenguaje el mecanismo que ofrece mayor esteticidad.

Lo anterior se complementa con el sentido que le da a la palabra, se refiere a ella como aquel símbolo que emite símbolos. “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es la constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es una prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética. El lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas” (Paz. 1994. Pág. 11).

La creación del lenguaje sería la tarea del poeta y la marca que diferencia una producción de otra. Las imágenes que se evocan simbolizan el mundo, la sociedad, el hombre y su tradición. A lo anterior, Paz complementa y menciona que el habla es la sustancia o alimento del poema, pero no es el poema. De ahí establezca que “La

²⁰ Paz, Octavio. (1994). “El Arco y la Lira”. Fondo de cultura económica. Colombia.

distinción entre el poema y esas expresiones poéticas —inventadas ayer o repetidas desde hace mil años por un pueblo que guarda intacto su saber tradicional— radica en lo siguiente: el primero es una tentativa por trascender el idioma; las expresiones poéticas, en cambio, viven en el nivel mismo del habla y son el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los hombres” (Paz. 1994. Pág. 11). Por esto, el lenguaje poético lo que hace es partir de la tradición y de las construcciones que la sociedad se ha encargado de consolidar, el habla sería el mecanismo que se complementa con el pasar del tiempo y la poesía la forma de expresión que retoma aquellas particularidades lingüísticas, creando imágenes y dando otro sentido al mundo.

En efecto, por obra de la poesía, el lenguaje común se transformó en imágenes míticas dotadas de valor arquetípico. Lo que podemos evidenciar es que Romero Guzmán a través de las diferentes imágenes que crea y de la luz que da a cada poemario, propone un juego con el lenguaje común, y lo dota de imágenes míticas, que se actualizan en la ciudad actual y en la naturaleza que es la esencia del ser.

Al igual, Julián Malatesta²¹ plantea algunas consideraciones en torno a la poesía que es necesario retomar para continuar dilucidando la estética que construyen los tres poetas de la presente investigación. Menciona que la poesía es la manifestación de una irracionalidad que tiene como fuente a la naturaleza en su sentido primario y sería a su vez la manifestación de una racionalidad que tiene como fuente al lenguaje, sólo que ahora su propósito no sería la instalación de un orden en el ámbito naturaleza, sino la exploración profunda del desorden como acontece. Las ideas de Malatesta vuelven sobre la cuestión del lenguaje y su reconfiguración. El sentido de la poesía estaría en lo racional e irracional, el primero del lenguaje y su función a

²¹ Malatesta, Julián. (2007). “La imagen poética”. Escuela de estudios literarios, Facultad de humanidades. Universidad del Valle. Cali.

partir del habla que retoma la tradición y se actualiza en las formas de comunicación comunes. Se apoya en la naturaleza y genera un lenguaje poético, una estética del lenguaje.

Con los elementos mencionados podemos decir que Romero Guzmán encuentra motivos e imágenes desarrolladas en la tradición universal, no cabe duda que el poeta a partir de sus modos de ver y leer a Van Gogh, crea otro mundo: más estamos en una lectura, en una visita guiada en la que no por ver a través de sus ojos, deja de ser tentador este mítico universo pictórico que en teoría podría descartar las mediaciones.

Estamos en un mundo que se edifica sobre otro mundo, a partir de una lectura radical de sus propios códigos. Leído a profundidad, casi se puede sentir el hormigueo de sus muchas voces bajo un piélago de espigas que se alzan hasta el azul desde la oscuridad, desde las raíces de la fe: voz de Schopenhauer invitando a que aceptemos ver el mundo tal como lo vemos; voz del místico, que entregaría su vida por un tajo, por un rayo de luz; voz de quien asimila el acto estético al nivel de una vivencia trascendental.

En su poemario, "Obras de mampostería" (2007) se conjugan muchos de los elementos de "Surgidos de la luz (2000) y Rumbos" (1994); la naturaleza y la creación vuelven a ser el centro del hombre moderno. El encuentro de imágenes y la recreación son las formas que el poeta denomina mampostería. En este texto la luz es un referente de creación como forma de convivencia con la oscuridad. Estas imágenes generan en el lector el choque visual, la mariposa por ejemplo. Pero esta luz no es solo de creación, el poeta logra representar en ella la vida, el deseo, la realidad y la construcción como aquella piedra que se forja y crea.

A lo anterior se agrega un impulso de la luz hacia la oscuridad, esto a través del reloj muerto, que funciona y activa las imágenes que como Kandinsky forman un cataclismo que logra reunir la humanidad, si bien está muerto, contiene las horas, porque es la existencia la que se toma el espacio de creación y como Hamlet, este reloj contiene la no existencia, el no rumbo, el camino sin camino, el poder de transfiguración que se logra entonces, permite entender que el hombre domina el tiempo sin tiempo, de nuevo la imagen del pasado y la creación es recurrente.

-¿Qué hora es en ese reloj muerto?
-Son todas las horas.

Es la ceniza del cálculo,
la noche podrida.

Es Hamlet que lee el tiempo en las calaveras.
Sigamos en el barro sin tiempo.

Sigamos sin coordenadas
porque fuimos elegidos para asesinar a Saturno,
el Dios que devora a sus hijos.

Poema 4. (Romero. 2008. Pág. 20).

Las imágenes son bellas y permiten adentrar al poeta en lo universal, en temas del mundo con tratamientos diferenciales desde las imágenes y propuesta expresiva. Esa ceniza que retoma el poeta es señal de los hombres y su camino hostigado. Y esa noche acabada, es la invitación a continuar por un camino terminado.

En el *poema 5 y 7* el poeta retoma la visión de la guerra entre la luz y la oscuridad, esta batalla que se ha labrado desde tiempos memoriales, pero fácilmente se confunde el sentido que quiere dar el poeta, plantea la batalla como representación de la historia que con un poder de trascendencia de las barreras de lo real. El sentido de la creación a partir de la escritura comienza a tomar forma en “Obras de mampostería”, porque el abecedario muerto permite la aparición de palabras que dan

vida a otras palabras, es una creación bella que Romero Guzmán logra a través de la luz, de nuevo la propuesta de Bachelard tiene cabida, entendiendo que la luz es creación y posibilidad de encuentro, con el aliciente de la espera, que nos aporta el sentido de la creación a partir de la mampostería, acompañada de una pausa. Aquella imaginación es luz, que recrea las palabras trabaja con el lenguaje y ofrece un objeto estético. De ahí que las imágenes de la naturaleza recrean para dar un nuevo significado es el caso de la piedra, las carretas, el bosque y el abecedario. Que funcionan como eje individual de la creación, el árbol se recrea cuando el bosque siente una ausencia.

El iluminado y el oscuro se enemistaron por una rosa.

El oscuro arrastró por el jardín sus entrañas como una escritura,

como un río el iluminado trazó en los muros
una violenta línea de plata,

un hombre o mi hermano a la orilla de ese río
pesca o divisa troncos.

Él me manda escribir este poema blanco
con la tinta del Oscuro

para borrar el cadáver reventado de la rosa
que todos los días vemos pasar frente a nuestra puerta.

Poema 5. (Romero. 2008. Pág. 21).

Si nos detenemos en este poema encontramos una dualidad entre lo oscuro y lo claro, la iluminación es la posibilidad, se acompaña de la rosa, elemento natural que irradia vida, el río apoya y da luz, y la voz poética termina indicando que este poema es blanco, dejando la claridad que la oscuridad hace parte del proyecto de la luz.

En esta medida la tradición y la existencia se conjugan en la historia del hombre, que es arrojado en la ciudad, en la búsqueda de la existencia. Se interpreta que el poeta da un paso más en este poemario y avanza hasta la imagen de ciudad como laberinto del ser humano. Un lugar que se recorre en la soledad bajo la mirada del sueño que desencadena en la poética, efectivamente Romero Guzmán bajo esta perspectiva nos enfrentaría a un arte de escritura, que parte del trasegar en diferentes contextos.

Las piedras duermen unas sobre otras,
sexuadas se duermen,
hablan bajo,
se cuentan mil y una historias
de faraones,

Se invierten en las pesadillas para flotar
miran y se ríen del hombre que pasa por la carretera
en la bicicleta inestable
en el sueño viven,
pero tuve que despertar de nuevo
Con la maldición de volver a ser hombre.

Poema 9. (Romero. 2008. Pág. 25).

En el recorrido que se intenta realizar un acercamiento a las imágenes de la ciudad que hacen parte de la propuesta estética del poeta. Para esto retomo algunas consideraciones del proceso que sufrió América latina. Los procesos de “industrialización ligados al urbanismo” han sido mucho más abruptos y violentos que en otros lugares del urbe y estuvieron vinculados al “nacionalismo y al populismo, al modelo de industrialización para la sustitución de las importaciones, a las violencias y a la migración campo-ciudad”. Todo lo anterior conllevó una rápida saturación demográfica en donde las grandes urbes no pudieron dar cabida a la creciente demanda de servicios básicos (vivienda, trabajo, alimentación, salud, educación, etc.)

Este proceso se ve agravado en la década del 30, ya que se produce una gran migración en la que los habitantes de las zonas rurales viajarán a la ciudad buscando “oportunidades” para superar la crisis económica mundial, apareciendo rápida y sistemáticamente en el hábitat urbano los *suburbios*, los *tugurios*, los *conventillos*, las *vecindades* y las *favelas*. En oposición a estos cambios urbanos no planificados, Brasilia emerge como la representación urbana moderna por excelencia fruto de una planificación central de cuño militar que comienza a operar en toda Latinoamérica a partir de la década del 60’, proceso que se ve agravado por la instauración del libre mercado.

La ciudad “post-industrial, post-moderna o neociudad” en tanto construcción del ingenio y tecnología moderna se presentará como la expresión máxima del desasosiego y alienación citadina, en tanto se presenta como “como un laberinto donde uno se pierde, donde andamos como ratas pegados a las paredes para encontrar la línea”, es decir la ciudad como un “rizoma”. Lo interesante de esta noción de ciudad es que el *rizoma* carece de centro, ya que “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”, derrumbando la noción estructuralista de la historia permitiendo la interacción de diversos estados de elementos que confluyen tanto en la ciudad como en el cuerpo textual del poema lo que no “sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden.

Podríamos plantear que lo que propone Romero Guzmán es mostrar la ciudad hipertextualizada, el pastiche antes analizado. Feminismo, negritudes, gays, verdes, neonazis, pacifistas; el transnacionalismo, el alto consumo cultural, el consumo de drogas y las libertades sexuales, la liberalización de las costumbres, el surgimiento de los nuevos pobres, la realización de la babel, los centros de negocios internacionales, las grandes avenidas para alta velocidad, el gran parque automotriz privado, los servicios masivos de transporte, los centros de ferias, las macroedificaciones para espectáculos culturales de elite y de masas, la construcción

vertical o las zonas de rascacielos son variaciones de la ciudad que no se muestran en la poética de Romero, pero que se vislumbran en un hombre que habita la ciudad y se siente abandonado.

Este recorrido dentro de la ciudad y diferentes contextos de la historia conllevan a una visión de hombre que pierde sus fronteras, de ahí que aparezca la imagen de hombre dentro de otro, motivo que no se evidenció en los poemarios anteriores, lo cual muestra una reestructuración dada por la tradición y lecturas constantes, además una visión de la poesía desde el sentido e interacción con el mundo. Esta figura predominante en el estilo del poeta reúne perspectivas de la tradición universal en poesía.

La relación que los habitantes establecen con su ciudad, es dialógica y por lo tanto dinámica, se arma en el día a día y está determinada por la forma que tenemos de habitar ciertos espacios. Tiene que ver con el construir, que no es sólo edificar, sino también proteger, estar, cultivar, es decir, habitar. Todos verbos activos.

Para el filósofo alemán Martín Heidegger²², este “habitar” es parte de la esencia del ser humano. “Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar... hombre es en la medida en que habita... Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir”. Desde esta perspectiva habitar, es estar en la tierra a diario, es una experiencia cotidiana, es, según Heidegger, “lo habitual”, la vida cotidiana entonces desde la poética del poeta estudiado muestra la vida que desde la

²² Heidegger, Martín. (1995). “Arte y Poesía, El origen de la obra de arte”. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F. P. 117.

insignificante apariencia de su superficie ha de abrir el acceso, así lo pensamos, a una reflexión sobre aspectos esenciales de la vida humana.

Puesto que la realidad permite múltiples posibilidades, no existe una sola, ahora son variedades que ante los ojos de los sujetos se reconocen como la historia, una herramienta del hombre que se posibilita desde la subjetividad al igual que en el *poema 18*, el hombre construye sus realidades, esta posibilidad que utiliza Romero Guzmán permite dilucidar el sentido de ruptura con respecto a metarrelatos de la modernidad como única realidad y un sujeto y objeto que están fuera de ella. El asunto es que todo ocurre sin afectación alguna, el hombre sigue siendo hombre aún con la introspección de la ciudad y de otras miradas.

Dios en lo visible remedia la afrenta a sangre y fuego
Ya en lo no visto
La frontera desaparece,
La mariposa en astilla de aire,
El hombre al fin puede estar dentro de otro hombre
Y aquel dentro de otro sin perturbarse.

Poema 12. (Romero. 2008. Pág. 30).

Otra dinámica a la que nos enfrenta el poeta es la presencia de Dios, se desacraliza y ahora es real porque existe. Es decir, las cosas existen porque son reales, en un momento se cae en la paradoja, las cosas que se ven son reflejos, costumbres que la tradición nos ha enseñado a ver, o nos ha impuesto, se retoma la idea de Dios como constructo diario, de nuevo por la tradición que lo pone ante nuestros ojos. Y se ironiza porque es en los cataclismos donde se pide a un Dios, pero lo que se ve es guerra. Así como en el *poema 22*. Donde el escritor se adentra en la ironía para mencionar el sentido de la destrucción, es un país el que está podrido, es un país de piedra y viento, es fuerte pero ligero, cambia constantemente, es invisible, ahora la

voz poética recurre al caminante que deambula por las ciudades y ve destrucción, es la figura del ciudadano errante que ya no encuentra la ciudad como forma dilucidada.

País envenenado
Cierto
Hecho en las tinieblas,
Mitad realidad,
Mitad desaparición,
Otro mueble echado a la hoguera
De la historia

El viento mueve su cortante hoja de parra
País de piedra y de viento

Las rosas no caben en el hospital
Con una puntilla atravesada en la lengua
El muerto camina
No sabe que es real.

Poema 22. (Romero. 2008. Pág. 43).

Las ideas que se retoman en los párrafos anteriores se conjugan con las imágenes que se crean en el *poema 24* son de muerte como orden, Dios como brujo constructor, ese Dios es ironizado, porque se arrepiente de la creación, pero los hombres ya se han apoderado de todo, Lo que se evidencia hasta aquí es un deseo del poeta de deconstruir la figura sacralizada de Dios, dando a los hombres el destino de sus vidas, las estructuras rígidas que gobiernan las vidas de los seres humanos son transferidos a cada hombre quien asume su trasegar y su sentido en el mundo, de nuevo se evidencia una corriente existencial en el poeta. Quien quita a Dios su función tradicional y genera muchos dioses, muchos hombres.

El brujo hizo con humo este plantea.
El aire es una pared caída- dijo.
La muerte es otro orden dentro del orden-sentenció.
La creación del hombre es una maniobra del humo-dijo.

Dichas esas palabras
El brujo se hundió en la oscuridad

Lanzó llamas para apagar la creación
Pero ya era tarde.

Poema 24. (Romero. 2008. Pág. 45).

A partir del *poema 29* el estilo de escritura cambia, se abandona el verso y estrofa para acudir a una escritura en prosa sin cuidado por la forma rígida, se pretende la reflexión como forma de escritura, el collage un estilo que pretende retomar diferentes formas en lo que es un poema, aspecto que muestra una búsqueda de estéticas desde diferentes posibilidades como la forma.

Se me revela de pronto o alucino. Es una redondez
Expulsada del círculo, una caída en el centro tan violenta,
Que la periferia desaparece. Dice que viene de Malaparte, la
Que fue destruida, a fundar de nuevo aquí Malaparte. Trae
Frutos oscuros en sus manos y el canto terrible de sus aves
Salpican el crepúsculo. Despliega sobre la arena un mapa
Redondo, señala en su centro la Casa de la Espada y descarga
Los gruesos códigos que aplastan la hierba donde fundará
Su ciudad. Trae un músico ciego que le aporta una lámpara
Y el fruto pálido de dos muchachas para la casa donde hará
Un lecho de flores. Su forma es la redondez, pero su poder
Es destruir el círculo. Ya sus obreros empiezan a levantar
Los muros de la ciudad. El ciego tañe en su instrumento
Mustio la canción que nos cuenta de alguien que acaba de
Retornar de un paraíso amargo y las lágrimas acompañan sus notas.

Poema 29. (Romero. 2008. Pág. 53).

Las reflexiones se vuelven cada vez más agudas y cortantes, el poeta cambia el tono y las imágenes naturales para adentrarse en el sentido del hombre, en la figura de la mujer y lo terrenal, en trasegar en la ciudad. En el *poema 30* las cosas existen cuando alguien las piensa o pronuncia. Se trivializan los grandes metarrelatos de la iglesia católica, todo es una ironía ante la tradición. Ya no es Eva, ahora es Narcisa, una mujer ciega, la ha hecho carne, la ha puesto en el mundo, ha puesto a Dios en lo terrenal, como un psiquiatra que atiende a enfermos. Vemos una configuración de la tradición cristiana desde las imágenes de caída, de noche.

Finalmente Romero Guzmán plantea la discusión al lector del sentido de la historia, retoma a Dios como eje de transformación. El caminar continúa siendo el eje de diálogo; en esta medida asistimos a una mirada de sujeto nómada que abandona las estructuras de poder y del catolicismo para deambular buscando ver lo que quieren ver en su mundo, porque cada quien construye su realidad. El recorrido que se hizo permite evidenciar unos motivos recurrentes en la poética del escritor, además, una reconfiguración del estilo y sentido que le da a su poemario final, los temas son abordados desde la tradición y el sentido individual en la interacción con la sociedad. El mundo deja de ser la preocupación, así como la naturaleza y sus preludios, ahora es el ser en el mundo.

4. El abandono y el recuerdo como posibilidad estética en Julio Cesar Arciniegas

4.1. Poética de Julio Cesar Arciniegas.

Una primera aproximación a la poética del autor nos indica que el contexto genera los referentes de la creación, estos se entremezclan con los acantilados, ríos, lagunas, quebradas, árboles, y la naturaleza que lo rodea a diario, estos motivos son el botín poético de Arciniegas, quien logra identificar y recrear los vestigios naturales, con el beneplácito de la imagen transformada, es la posibilidad del encuentro con los árboles infinitos que mantienen su materia, pero avanzan en sus significados a través del recorrido por los tiempos.

Si hacemos un recorrido por las obras que se escogieron para este acercamiento, encontramos que el poeta mantiene una figura del misterio de lo natural durante todo su recorrido estético, la naturaleza adquiere formas variadas de tratamiento y de sentido, donde logra entretener un lenguaje de tal virtud, en tanto la calidad de sus imágenes, la hondura, la reflexión, y esa clave, ese misterio, el intrincado manejo de los recursos estilísticos, en donde se denota un paciente trabajo de decantación, de búsqueda interior, que “obliga” al lector a una mirada atenta, con el consiguiente goce y plenitud espiritual.

La imagen es un motivo de reflexión y regocijo que realiza el poeta, en este punto podemos volver sobre las ideas de Paz²³ en torno a la imagen, según el autor resulta

²³ Paz, Octavio. (1994). “El Arco y la Lira”. Fondo de cultura económica. Colombia.

escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser, estas ideas serán el eje de construcción estética de Arciniegas quien encuentra en el misterio natural las imágenes que renuevan a partir del lenguaje, partiendo de la tradición, al igual que Romero Guzmán; en esta medida las imágenes que ofrece el poeta son cadenas de lo natural que de disipan en ambientes variados de su tradición, estas se presentan como consumación, también como renovación, más adelante retomaremos la interpretación desde sus versos.

La renovación a la que estamos expuestos genera un placer en allanar el complicado tejido de esta palabra cercana al surrealismo, caer en su precipicio de certezas, vislumbrar las raíces que pueblan de destellos y milagros la más profunda oscuridad de su silencio, independiente del resultado pragmático, es decir, sin importar que al final no se logre desentrañar el sentido o propósito de la palabra contenida en “Consumaciones” (Colección Escala de Jacob, Universidad del Valle, 2008), porque de ese recorrido solitario por los predios de la grandeza de sus imágenes, de sus metáforas, surge una alegría y una felicidad tan altas que comprometen al ser integral del lector en una suerte de experiencia mágica, de realización interior, de placer profundo. La palabra poética, antes de comunicación, comporta disfrute, deleite, exaltación de los sentidos, experiencia vital.

Encuentro la luz revelada entre las hendiduras,
bellamente construida como llave o un feudo de sol.

Hendiduras. (Arciniegas. 2008. Pág. 17).

Retomando a Guerra Tovar²⁴ se puede mencionar que el poeta nos advierte que *“la flor es el descuido de una ley”* y que *“el árbol es toda la herida del mundo finalizada la adivinación del aire”*, se llega a “Consumaciones”, en donde el autor nos revela esta hermosa y a la vez dolorosa imagen: *“Mientras la tarde se toma el cuerpo de mi padre, él penetra a un universo esquivo, como un viejo ángel que no sabe de su materia”*, para significar la continuidad en la temática y el tono, un camino que recorre lentamente a través de la poesía de valía ascendente, y que llega a un nivel en donde el padre, *“que no conoció otro saber que la certeza de las raíces”*, es motivo a la vez de abrazo en lo telúrico, restitución de y a la materia ignorada y consumación de un sueño en que valoración y evocación se unen en la nostalgia de la partida.

El poeta podría actuar desde diferentes enfoques, como sacerdote asume una realidad dual. Insiste Guerra en la mención del papel de los dioses, quienes han dotado de unas condiciones especiales que le permiten realizar su propósito de guía espiritual de los pueblos, en el mejor sentido de Holderlin, Blake, Nerval, reduciendo el riesgo de la caída en su andar, en la inmersión por las profundidades del ser del hombre y de las cosas, en su trasegar por la aridez del sueño humano, del desvarío, de la noche profunda que es abismo, o del ascender a cimas no reveladas, ignotas, en donde habita el fantasma de la ilusión, de la utopía arrojada de fuego: *“Le pusieron alas ligeras, dos espacios abstractos, ojos abisales, una forma de fresco abismo, lo vistieron de abatimiento, de vientre oscuro, de acento, de glacial y de sombra”*. Y es esta posibilidad, Arciniegas la disfruta, además, en su doble sentir de poeta y trabajador de la tierra, la que le permite ahondar en el contenido de la historia, del rumor que deja el paso del hombre o de la bestia, con sus construcciones de templos cimentados en el horror, del silencio, de la oración que convoca los elementales de “la cal, el agua y la escoria triturada” como argamasa

²⁴ Guerra Tovar, Hernando. (2009). “Consumaciones de Julio César Arciniegas Troncoso”. Texto encontrado en <http://lapipademagritte.blogspot.com>. Fecha de búsqueda junio del 2011.

que fija el derrotero del hombre hacia el “embargo” de la muerte, *“porque la muerte y la semilla de la flor siempre van juntas, desde que las hadas danzaban alrededor de las viejas piedras, del primer mundo, el del elíxir de las fuerzas de Dios, de la labranza, cuando los árboles tenían lengua y contaban cosas sencillas”*.

Finaliza Guerra Tovar con la reflexión en torno al papel del hombre, predador multiforme, que no logra detener ni detenerse en la “geografía” de su sueño avasallante, de la guerra por la guerra, y como la polilla, continúe *“en la mudanza del universo y la compulsión de las tiranías”*.

El poeta sabe, y así se lo dice al lector como una posibilidad de siembra, al formular la pregunta que lleva implícita la respuesta cálida de esperanza, de cosecha, tal vez de sosiego, luego de reconocer la filiación de la tragedia en el horror de la barbarie, que sólo la poesía nos puede salvar de la consumación de la condena: *“¿Sin la palabra dónde viviríamos? ¿En las landas salvajes de los infortunados, los perseguidos y los proscritos? ¿En los anfiteatros donde toda rebelión es sorda?”*. Y puntualiza con otra pregunta-afirmación todavía más elocuente, quizás más acertada que la bala que busca el blanco entre la profunda oscuridad del fuego: *“¿Qué es el guerrero si no una conjunción del verbo?”*.

Lengua de los átomos, consumaciones. Palabras que advierten desde Guerra Tovar la hecatombe, palabras dirigidas a quienes fungen y detentan el más sórdido poder, el de “las monedas hijas del saqueo”, el “del borde de la revelación del agua”, el de “la soledad apostada de los genocidios”, con el deterioro acelerado de los ocasos, de la contaminación del sueño, y toda desgracia de patologías de la mal llamada modernidad del ahora, del aquí, del albañal y la cloaca.

Oscuro habitante de la tierra *con la flor del sol sobre el cuello* plantea Guerra Tovar, Arciniegas sabe de su doble propósito, de su doble condición de Poeta y *Arte-sano* del surco, de la siembra, de la cosecha del signo como fruto. *“Ella (la tierra) lo sustrae del escándalo de la sed, padeciendo el milagro de la esperanza y no el riesgo de la renuncia”*.

En conclusión para Guerra Tovar el signo, el acento, el invierno, la alzada, la sed, la montaña, el aroma y la aldea, se conjugan en la posibilidad del asombro, en la parcela infinita de las visiones, en el compromiso ineludible con el hombre: *“Algo fundado entre dos orillas permanece”*. Arciniegas reflexiona sobre la palabra poética, sobre la tradición, del símbolo y el signo.

Retomando la aproximación que hace Jorge Ladino Gaitán²⁵. En "El otro lado de la luz" – Aproximación a "Números hay sobre los templos" – podemos evidenciar el valor del número en la creación poética y aprehender algunos elementos que Ladino escudriña para fortalecer la interpretación. De los misteriosos poderes del número dan cuenta egipcios, árabes, judíos y tantas culturas que les atribuyen funciones simbólicas y mágicas. Los números, como las letras, impulsan las cosas y los seres y aspiran siempre a la belleza y armonía. Son un llamado a la creación y por eso en "Números hay sobre los templos", el poeta es convocado a *"sacar con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado"* (Ladino, 2006. Pág. 4), para formar un universo particular donde quedarán erigidos variados templos, algunos bellos e insinuantes porque recrean el lado oculto de las acciones; otros menos atractivos y a veces tan herméticos que en ellos sólo pareciera estar la imagen por la imagen.

²⁵ Ladino Gaitán. (2006). "El otro lado de la luz- Aproximación a "Números hay sobre los templos". Grupo de investigación en literatura del Tolima. Universidad del Tolima. Ibagué. Encontrado en septiembre del 2011.

Ser el otro lado de la luz otorga una fortaleza incorruptible. No importa si la suerte hace zancadilla o si "*las mujeres vendrán pasadas las señales*", queda, en todo caso, la posibilidad de la poesía, con sus secretos encantos, sus emboscadas y llamados humanizantes. Así el poeta habrá de enfrentar la aridez de la página en blanco para sembrarla de símbolos e imágenes, tornando el dolor en placer estético.

En la obra de Julio César Arciniegas se indagan las dificultades y satisfacciones que provoca el fenómeno artístico. La labor del poeta viene marcada por una maldición de tiempos remotos. La memoria lo golpea con gritos tormentosos y con los ecos de tantos textos literarios que obligan al artista a rescribir obsesiones. "La memoria es la encargada en la segunda parte del libro, titulada precisamente "Números hay sobre los templos", de otorgar la categoría de Dios al papel para que merezca una sincera veneración por encima de divinidades que desatan desgracias, egoísmos y oscuras guerras: dinero, poder y misil" (Ladino, 2006. Pág. 5).

Ellos interceden por nosotros, nos proveen de lo elemental y acaso, a través del poeta, nos alertan sobre la llegada del Dios de los desechos. En ese mundo recreado, donde la crueldad y la estupidez atrapan al hombre con falsas verdades que erigen la ceguera, la indiferencia y el olvido, acaso la voz del poeta lo sueñe más dialógico y solidario desde las posibilidades liberadoras de lo incierto: la reflexión, la lectura y la "creación literaria". En definitiva, "Números hay sobre los templos" se ubica desde Ladino como uno de esos libros que trabajan, ahondan la dignidad de la derrota, lo misterioso y sagrado de tantos actos cotidianos y el sentido redentor de la belleza estética.

En "Color de miedo" la mentira de la vida inicia su trasegar, el tiempo aparece cual forma mentirosa que llama la atención para rendir cuentas sobre el mismo tiempo,

Después de rendir cuentas al altar de los magos
Las cenizas se esparcieron sobre el tiempo
De los sueños.
Después todo nació de la mentira, después quedamos solos.
Lo demás es la magia de las cosas.

Después de rendir cuentas. (Arciniegas. 2001. Pág. 11).

La soledad estaría de la mano del tiempo que actúa como sueño, pero en realidad no es la soledad del ahora, es la soledad desde el origen del hombre.

En este poemario se reviste la imagen del poeta como creador, lo que logra Arciniegas es recapturar el sentido que tiene en el mundo y las innumerables obsesiones y falsedades que se atraviesan en su etapa creadora, ejemplo de esto son los poemas *Baudelaire* y *Los poetas*. En el primero se da una fuerza al carácter que tiene el poeta y a sus miradas obsesivas:

Refiriendo uno de sus sueños
Escribe.
Vivo para siempre en un edificio que va a
Derrumbarse,
Un edificio desgastado por una enfermedad
Secreta.
Debo decirte que soy un sombrío remordimiento.
Madre, no sé si es amor u odio lo que siento,
Deben celebrarse estas líneas desaforadas
En el sólo pretexto de su vida.

Baudelaire. (Arciniegas. 2001. Pág. 12).

La figura del poeta como ser sombrío que es desgastado en lo recóndito del remordimiento, su vida es un trasegar, un pretexto que se alimenta de las sombras y

que recae en ser un poeta miserable. Lo escrito por el poeta se transforma en el contexto que crea el lector a través de una relación dialéctica, este texto aparece con una historia y tradición, dichos aspectos logran una redescrición de la vida y del poema.

Según lo anterior se retoma la imagen del creador como mendigo de la muerte, en este inicia la descripción de lo que atañe al poeta, amargura, heridas vigilia, muerte, sobras de la carne. Esta referencia que Arciniegas realiza es una de las formas poéticas que han motivado a los creadores en diferentes épocas. Lo que se logra aquí es retomar la visión que hace Baudelaire²⁶ con respecto a los poetas, es una reverencia a las formas de concebir a los poetas.

Los poetas son las ilustres sobras de la carne,
Son el origen de tajantes juegos,
Mendigos de la muerte.
Las sierpes de la vigilia
Son el carbón de sus sueños.
Los poetas son amargos,
Ellos son los que habitan nuestras heridas.

Los poetas. (Arciniegas. 2001. Pág. 14).

La imagen bella y desconcertante que logra el poeta es la de mendigos de la muerte, son seres que constantemente experimentan la necesidad de la muerte, y su anhelo llega más tarde de lo esperado. Los juegos que crean son apenas irradiaciones de una herida que no podrá sanar, la de la sociedad, la de su tradición. Si retomamos

²⁶ Baudelaire, Charles. (1995). "El Pintor de la vida moderna". Ancora, Santafé de Bogotá. P. 44.

las ideas de Heidegger²⁷ en torno a la muerte podemos encontrar que es la posibilidad que tiene el hombre para poder ser, lo que nos dice el teórico es que la muerte permite el juego de la existencia de manera absoluta. Agrega que posee el carácter de irrebasable. Es una posibilidad extrema, después de la cual no hay ulterior posibilidad. La muerte actuaría como la posibilidad de la absoluta imposibilidad del ser ahí. Sería, por último, una posibilidad cierta. De ahí que el poeta es una sobra de la carne y contienen amargura. La muerte actúa en ellos como posibilidad, como su ser ahí.

Las ideas anteriores las podemos complementar con la reflexión de Sartre²⁸, expresa que estamos en la situación de un condenado entre condenados, que ignora el día de su ejecución, pero que ve ejecutar cada día a sus compañeros de presidio. “Esto no es enteramente exacto: se nos debería comparar más bien a un condenado a muerte que se prepara valerosamente para el último suplicio” (Sarte.1966. Pág. 652). El poeta vive esta condición, ignora el día de su muerte, pero se siente en ella, por esto se puede mencionar que las imágenes de muerte que el poeta recrea permiten configurar un universo poético que parte de referentes tradicionales ofreciendo la mirada del poeta y su condición frente a la muerte, actualizando cada una de las posibilidades que se han generado, el sustento quedaría abierto con la idea de herida abierta, el poeta siempre se juega su camino en la muerte, este es su eterno deambular.

La muerte no puede vestirse de dos veranos.
Imposible esconder el tiempo vanamente
recomenzando .

➤ ²⁷ Heidegger, Martín. (1995). “Arte y Poesía, El origen de la obra de arte”. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F. P.

²⁸ Sartre, Jean Paul. (1966). “El ser y la nada”. Ed. Losada, Buenos Aires.

es para lo suicidas digna la belleza de las cosas,
poco morimos bajo esta luna trágica,
apenas permanecemos en nuestra podredumbre.
El hombre sabe que su existencia es un grito
Horizontal,
la muerte es el otro nombre del tiempo.

La muerte no puede vestirse de dos veranos. (Arciniegas. 2001. Pág. 22).

La muerte que evidenciamos se complementa en la idea de naturaleza, por esto retomamos el poemario “Color de miedo”, que contiene la muerte como una de sus insignias, pero que ahonda en la naturaleza, se expresan imágenes renovadoras del abandono, las heridas, el frío, esta noche es infinita y genera la variedad de manifestaciones desde la imagen. Es necesario asumir la mirada sobre el cambio que sufre el hombre al enfrentarse con la naturaleza, es una posesión y conjugación con lo natural. Ahora el hombre está habitado, lo que acrecienta los recuerdos y desesperanza frente al mundo, la pregunta sería ¿habitado de qué?, son múltiples las posibilidades y la más sencilla estaría en la naturaleza, pero en medio de esta reflexión del hombre, se muestra que es un abandono de sí mismo, si bien es habitado, esto se genera por el vacío que existe en su ser.

Debo estar habitado por los primeros espíritus
De un sol erigiéndose en las manos,
Por la amistad de las aguas.
Debo estar habitado de olores.
Estas presencias han hecho mis recuerdos,
Esta vaga ceniza es la inocencia de Dios
Que nos transforma la memoria.
Siento haber perdido los fantasmas,
Los ojos compartidos de los muertos,
Las tapias del paraíso,
Las rojas ilustraciones.
Sucias láminas han hecho perdurar los recuerdos.

Debo estar habitado. (Arciniegas. 2001. Pág. 21).

Este conjunto de presencias y fantasmas son los seres de la sociedad que deambulan desde tiempos remotos y deterioran la mente humana, esto es compartido, este hombre es apenas un ejemplo del mal que atañe a los seres que habitan la tierra. Así mismo se menciona en *Ulises*, “*el tiempo ignora los remeros de Ulises*” (Arciniegas, 2001. Pág. 23) donde el poeta logra darnos la imagen de aquel héroe que es atacado por el tiempo y por el olvido, siendo un personaje que marcó una época, este hombre que no figura en las guerras o himnos de las sociedades, será apenas un reflejo de lo habitado, porque su ser desaparece para estar inundado de colores, olores, recuerdos de otros.

Bajo esta perspectiva se puede argumentar que en “Color de miedo” el poeta centra su reflexión sobre el tiempo, y la oscuridad a la que el hombre es sometido en el recorrido por el mundo. Desde J. Valdés²⁹ el tiempo siempre es el ahora, siempre es el presente del devenir, del llegar. En consecuencia, la metáfora del tiempo como un flujo de la realidad hace parte del devenir del hombre, bajo esta perspectiva humana es que se retoman las imágenes del paso del tiempo, que logran dar una idea de tiempo cambiante. .

Para fortalecer la idea retomemos los poemas *Cuánto tiempo* y *Qué soy* donde aparece un retorno al mito del tiempo, este es incurable, y el hombre deambula por la ciudad, por andenes extensos que no dan oportunidad, por esto se pregunta por el ser, por su edad, por el paso del tiempo; el hombre está atado, con el poder de la palabra, que se deteriora al recorrer los lugares, esta dinámica genera un sentir social y una mirada al lugar y al no lugar, elementos que se enmarcan desde la imagen de ciudad con sus diversas transformaciones.

²⁹ Valdés J. Mario. (1995). “La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea”. Editorial Rodopi. Amsterdam.

¿Cuánto tiempo traen los abismos?
Tiempo de volver,
Tiempo de astros
En los relojes donde Dios oculta los signos
Y arroja virutas sobre el césped.
Sólo la poesía sobrevive
Salvando lo insalvable.
Lo único que queda es el mito del tiempo
Guardado en los armarios.

Cuánto tiempo (Arciniegas. 2001. Pág. 46)

Y en *Qué soy*

Qué soy de estas cuatro paredes
Acaso mi propia sustancia,
Soy un cuarto que se ha dormido en el vientre
De mujeres desconocidas.
Un cuatro y un nueve me definen.
Yo qué soy de esta falsa piel,
Mis cadenas son las palabras.
Los números envejecen en las paredes.

Qué soy (Arciniegas. 2001. Pág. 49)

En este recorrido por el sentido del hombre y su papel en la ciudad como ser que deambula, Arciniegas retoma en *No estamos del todo* y *Esa otra forma*, el sufrimiento que vive el hombre en su trasegar, y la figura del tiempo que cada vez se hace más asfixiante porque el presente funciona como eje para representar el pasado; en el primer poema el silencio cautiva al poeta, su sufrimiento es el reflejo de una sociedad desencantada, así mismo, en *Esa otra forma* se muestra al hombre como un paseante del tiempo, se camina por el mundo y se vive al son de un péndulo, al ritmo de alguien más que controla nuestro tiempo y decide, de nuevo Borges con su sueño de otro.

Envejecemos para tejer una máscara
A la desdicha.
Quien escribe estos versos está velando
Su propio silencio,
Los pasos vedados de su tumba,
El milagro de otros mundos.
Un día dejaremos las palabras.
De verdad en ninguna parte estamos del todo.

No estamos del todo. (Arciniegas. 2001. Pág. 55)

La reflexión se encamina a la imagen del no lugar, a pesar de estar, ¿estamos del todo en alguna parte? En ninguna parte nos encontramos, esta idea repercute en la poética que Arciniegas intenta desarrollar, pues es el no lugar una de las formas comunes dentro de la literatura de estos tiempos, y evidencia toda una construcción y tradición que se ha adquirido. Desde De Certeau³⁰ andar es no tener un lugar. Se trata de un proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. La ciudad se convertiría en una inmensa experiencia social de la privación de lugar. Podemos plantear que Arciniegas deconstruye la ciudad y desintegra cada parte de la misma, hasta llegar a la ausencia, estado del hombre posmoderno, aquel no lugar, es decir, un carecer de lugar; donde *“Caminar es carecer de lugar. Es el eterno proceso de estar ausente. El movimiento que la ciudad multiplica y concentra hace de la ciudad una inmensa experiencia social de carecer de lugar”* (De Certeau. 2008. Pág. 12).

Galmal es el dios de los tranvías,
Adoleció de trinidad.
Su forma de devorar hombres lo hizo peligroso
a los propósitos de los demonios.
El es el dios nuevo de ojos de aceite.
Puede recorrer toda la niebla.
Es el dios de las marcas y de los símbolos.
A Galmal lo depositó un reflujo azul.
Evangelizó el primer tren de Inglaterra,
Inscribió su reino en América.

³⁰ De Certeau, Michael. (2008). “Andar en la ciudad”. Revista Bifurcaciones, número 07.

Condenó a Diesel a huir por las vías terrestres.

El Dios de los tranvías. (Arciniegas. 2001. Pág. 24).

Tarda en apagarse su ventana,
Él enamora monstruos en la buena nueva
De las matanzas.
Montevideo es la condenación a la nada,
La oscura blasfemia.
El sigue viendo el hundimiento de su rostro,
El monstruo nace en el infierno de los sueños,
En la maldita ceniza de sus cantos.
A él le debieron haber dado la noche
Del apocalipsis.

Lautréamont. (Arciniegas. 2001. Pág. 37)

Se evidencia una ciudad construida en la nada, sus bases son pedazos, pero en verdad, trata de ser una copia de otras. El tiempo es el mecanismo de control y avance en aquella ciudad que está hecha de fisuras.

Aterra esa forma que son los relojes
son instantes que habitan las fisuras
de las paredes.
Somos paseantes del tiempo,
crecemos al son de los péndulos
como bordados de olvidos
de noches que son los ríos.
Aterran las últimas gotas el reloj,
es como velar esta fría ceniza que dejan los días.

Esa otra forma. (Arciniegas. 2001. Pág. 56)

Es necesario que aceptemos el mundo
de las cosas,
las dispersas imágenes,

que aceptemos el fatigado que vela
las horas perdidas en los relojes,
los años en el hastío de los vuelos.
Es necesario reencontrar las palabras,
las cosas son como las recordamos.
Alguien nos señala los laberintos,
arrodillados los andares.
Es necesario oír a los dioses,
ellos crean el mundo para nosotros.

El mundo de las cosas. (Arciniegas. 2001. Pág. 42).

Las imágenes y renovación que nos presenta Arciniegas se complementa con la reflexión sobre sí mismo, sobre el oficio de crear, de nuevo es un ser que no encuentra cabida en el mundo es un ser habitado por la sociedad, de ahí que Arciniegas nos muestre al poeta como bufón de sí mismo, y refleje el carácter que tiene la poesía.

No consigo unirme a los seres,
tengo que inventarlos,
adueñarme de los secretos.
Nada hay mientras el viento escala muros y somete los gritos,
otros construirán las utopías.
Yo he ido confundiéndome con los perfumes,
el poeta no puede aspirar a otra cosa
que ser bufón de sí mismo.
Nada nuevo encuentra bajo las estrellas.

No consigo unirme a los seres. (Arciniegas. 2001. Pág. 27)

Esta mirada a la creación del poeta es retomada en *Extraño oficio* donde el poeta es un recolector de materiales que da forma a su obra y funde sus producciones desde el dolor, el olvido y la renuncia a la palabra, esto es un encuentro que Arciniegas

brinda para un arte poética conformado por el sufrimiento del hombre como mecanismo último, si nos detenemos ante este panorama, quedaríamos con el sentido de un poeta que carga sus obras de existencialismo y deterioro del ser, con el instrumento de la palabra, que se acaba en su decisión. Se evidencia desde la segunda parte del poemario una carga a las formas de creación poética, y menciona que el poema es la representación del pensamiento, que debe ser labrado por el aire, y deja un sentido claro sobre las formas existentes, y es que el poema debe permitir levantarse sobre todo.

Que el poema no tenga peso,
que lo labre el aire,
que lo desclaven las estrellas,
que sea la vida de los pájaros,
que lo lea Dios en sus ratos de ocio,
que no tenga ataduras,
que se levante sobre todas las cosas.

Que el poema no tenga peso. (Arciniegas. 2001. Pág. 36)

Esta dinámica genera una visión de poema sobrenatural, inacabado y con cualidades sobre los lectores, pero menciona un aspecto esencial y es uno de los elementos que corroen la escritura actual, me refiero a las ataduras a las que el poema es sometido, ya sean políticas, sociales, de época, que coartan o limitan el sentido de la creación. Lo anterior sustentado desde *Erigir un verso* donde la condenación del poeta se convierte una vez más en el eje del poemario, ahora es el motivo de la irrealidad, retomando a Borges que es un sueño de otro, por eso el poeta es el elegido para crear, desde su condición maldita y construcción de transformación de lo real, aspecto que nos brinda elementos para asegurar que Arciniegas logra avanzar en una consolidación poética que parte de imágenes de muerte y el deambular.

Su poética está basada en el misterio que encuentra en la naturaleza y en la forma que utiliza la poesía para reflexionar y asumir posturas frente a la existencia, el devenir, el ser habitado, y la creación, estos son sus motivos y ofrecen un tratamiento desde el lenguaje, retomando formas clásicas y evidenciando su trascendencia hacia la universalidad.

Los poetas no tienen cielo,
Un designio fatal los arrastra,
Quieren separar la línea de la irrealidad,
Quizá no haya línea ni realidad, tampoco escritura
Y todo sea un sueño de otro sueño.

Erigir un verso. (Arciniegas. 2001. Pág. 38).

En *Qué somos los poetas* se ahonda en la figura del poeta como poseedores de la locura, anticipadores de los colores, dueños de los sueños y del desastre, finalmente, tienen la fugacidad y la levedad, elementos del sujeto nómada.

Qué somos los poetas...
Nos dieron la locura, anticipamos los colores,
Burlamos la orilla revelada, la fugacidad de los sueños,
El desastre de nuestras vidas.

Qué somos los poetas. (Arciniegas. 2001. Pág. 39).

Por su parte en la obra “Consumaciones” podemos evidenciar la continuidad en algunos motivos, la idea del poeta y su forma creadora, el sentido de la propia existencia, y un elemento adicional que ingresa con una intención marcada y es el del poder. En cuanto al primer motivo Arciniegas hace énfasis en la figura del poeta, en su ocio y necesidad de lecturas, debe soportar una tradición y en sus creaciones

recrear el mundo, mostrar con imágenes variadas y transfiguradas que la tradición y el recorrido por el mundo generan poéticas complejas que parten del sentido y del propio mundo, de ahí que la tradición sea un aspecto débil dentro de la escritura en la región, la invitación que se haría en esta medida es hacia las lecturas, a reescribir con un pasado, a retomar los clásicos, a los no lugares, a la multiplicidad de imágenes. Por esto la poesía se muestra como bien peligroso, debido a la profundidad que asumen algunos poetas y las distintas formas que reflejan el sentido del yo y su actuar en el mundo, a estas dos formas el poeta asigna el riesgo.

Sabe que desde los lugares más tercos pasan
incognitos
los falsos amigos,
que la mujer se equilibra en las conjeturas
y es la grave manera
de la ascensión perfecta, su iniciación.
Sabe el poeta fulminado por los ocios,
su desmoronamiento
y la atadura de su soga que persigue la quebrazón
de espejos,
el falso silogismo del color, la insipidez de los santos,
el sueño devuelto por escaleras de polvo
y sus peldaños de metal cansado.

Certeza. (Arciniegas. 2008. Pág. 10).

Así llegó a saber que la poesía es el más peligroso
De los bienes

Signo. (Arciniegas. 2008. Pág. 24).

El siguiente elemento que retoma el poeta es la existencia del ser, el hombre convive en la locura, en su propia consumación que se convierte en la única salida ante el abandono del tiempo; se evidencia la imagen del tiempo como herramienta que sirve al hombre en el recorrido por las sociedades, de nuevo es un tiempo que parte del presente para mostrar el pasado como forma de expresión. En *Aldea* la representación del lugar actúa como aspecto que captura al ser, retiene su libertad,

limita el pensamiento y movimiento. Por esto el enfrentamiento de los hombres es ante amigos sin rostro *“mis amigos no tienen cara, así los venza o no la oscuridad”* (Arciniegas, 2001. pág. 41), seres de la oscuridad que habitan las calles y recorren como sombras lo que se ha mencionado, un no lugar; el abismo sin oportunidades y que erige sólo la palabra.

Las ruinas de mis descripciones.
Porque en mi aldea tendré que estar siempre,
Con sus ruindades y esplendores,
Con los ojos vueltos sobre el pavimento.

Aldea. (Arciniegas. 2008. Pág. 38).

Finalmente quiero abordar el sentido que el poeta da al poder, este elemento posibilita la discusión sobre el sentido de las tiranías, menciona la palabra como forma de emancipación, a esta le da el verdadero poder, el de la construcción, destrucción, el de creación de todo, del mundo, de los guerreros, de los héroes, antihéroes, de ahí que las tiranías sean apenas una construcción de la sociedad, que ataca y corroe al ser humano, invadiendo sus posibilidades de acción, de libertad, está en la palabra, en los poetas, en los que escriben aquella luz emancipadora, por esto el hecho de escribir no debe convertirse en un eje comercial, sin construcción y deconstrucción, en palabras sin renovación de imágenes. Arciniegas hace un llamado a las palabras, a las letras con propuestas.

Por un error de la geografía, la polilla sigue en la
mudanza del universo y la compulsión de las tiranías.
Somos los hijos del horror del tiempo,
de la desesperación, nuestra herencia es el látigo;
lo que el cielo desecha lo recogemos
con toda su crudeza y sequedad.

¿Sin la palabra dónde viviríamos?

La palabra sabe el esfuerzo del condenado

para ver el cielo
y escapar de la celda de la piedra,
del abismo y su monotonía.

Geografía. (Arciniegas. 2008. Pág. 15)

En esta medida, el ser humano es el producto de sus decisiones, por sus repetidos comportamientos tiene el destino que lo persigue, es su látigo, dado por él, por esto la palabra actúa como el momento de anamnesis, de liberación, de destrucción.

Estos elementos mencionados se complementan con el sentido de la guerra, el mundo es atacado por las tiranías y guerras, esto genera sangre, desolación, el poeta reflexiona y sufre por lo que deja la guerra, sobre el tiempo que se tarda. Sobre esos aviones constantes y armas que inundan las mentes de los humanos,

Quien sino la guerra se detiene a ver
El viento de estas tierras que lo dan todo.
Uno jamás dimensiona las cargas que dan
Caminos de sangre.
De repente esta soledad apostada en los genocidios.
Regresa a ver como la guerra hizo bien su trabajo.

La lengua de los átomos. (Arciniegas. 2008. Pág. 20)

El último texto de Arciniegas que se tomó para la presente investigación es “Abreviatura del árbol”, donde se muestra la naturaleza en todo su esplendor, es tal vez uno de los textos más complejos a nivel de representación que maneja el poeta, reúne la figura del mito, la creación desde la esencia, la historia del mundo, la realidad, la ruptura que el hombre hace con su sociedad, el paraíso para el escritor estaría en la naturaleza, en su posibilidad renovadora, creadora, capaz de sacar los miedos, romper las cadenas y dar sentidos a su existencia.

La naturaleza se amplía hasta volverse ilimitada y dispersa. La recogen los contornos de los árboles y reluce, diminuta, el hacha empecinada del pequeño leñador. La sierra rechina: está naciendo la madera; de la selva primitiva parten las poblaciones, esa otra selva, que también habitan fieras y criaturas inocentes, que es teatro de idénticas batallas, en el laboratorio de las transformaciones.

Muy reiterativo dentro de la poesía de Arciniegas es el tema de los árboles, de la madera. Los árboles se dejan llevar por el transcurso del tiempo y sin oponer resistencia se transforman de semilla a árbol, de árbol a madera y de madera o tronco a la tierra.

Los árboles aparecen como eje creador, como imágenes variadas, cada uno de ellos recrea el mundo y las diferentes problemáticas del hombre en el mundo. En este texto podemos encontrar la relación que el poeta ha establecido con su entorno, se evidencia un referente directo en su diario vivir, y es una conjugación tal que, parecen uno solo, los versos son el reflejo de cada poro que el poeta tiene; nos encontramos ante una abreviatura de la naturaleza, de los árboles, del mundo, del poeta, porque su vida y su experiencia de vida aparecen desarrolladas a lo largo del texto. Cada árbol representa sus emociones, sus valores, sus vivencias, y sus deseos frente al mundo.

El poeta se identifica con el padecimiento del árbol, con todo lo que tiene que soportar el árbol para mantenerse de pie. La fuerza de las raíces es lo que mantiene unido al árbol a la tierra; es el cordón umbilical que lo mantiene junto a su madre que lo nutre y afirma desde lo profundo, desde el fundamento. El poeta quiere ser raíz. Desde su punto de vista, la limitación del hombre y el privilegio del árbol es la raíz. La raíz es penetración en la tierra, o sea efectividad del amor.

El fruto es ciego, el árbol es el que ve
René Char

El árbol es toda la herida del mundo finalizada la
Adivinación del aire.

Sobre su copa el arcángel longilíneo empieza a
Cambiar, a sostenerse en medio del vértigo, de la
Cumbre fría que ha de astillarse a lo largo del
Tiempo.

El arcángel descansa en el único juego de la luz,
La del color del árbol que agota la fuerza del
Lenguaje, la de su belleza de tantos metros y la flor
Liviana de su esencia.

El último Abedul. (Arciniegas. 2008. Pág.40).

El árbol cede su ser a la transformación de la madera que no pierde su origen ni sus raíces. Aún siendo casa, leña o libro, la madera es un trozo de bosque en el espacio social. La muerte del árbol es el nacimiento de un algo nuevo; vida y muerte en manos del hombre con su sierra o hacha que define el destino transitorio de la “madera-materia.

Su nombre estaba en comunión con el hierro,
Cuando le adjudicaron el deber, bendita suerte,
De prolongar los ciegos oficios.

Si me dieras a probar la corta mentira de tu flor,
La trampa de tus uñas, el requiebro de tu piel
Adobada con la sal, sudor y prematuro óxido,
Bebería tu savia y el astro de tu desenvoltura.

Cabo de Hacha. (Arciniegas. 2008. Pág. 29).

La relación entre el árbol y el tiempo, en el sentido abstracto de las cosas que se nombran, se convierte en un infinito de imágenes que pierden el contacto con la realidad y con el entorno mismo del paisaje, para dejarnos con las posibilidades de objetivar una visión que ha adquirido otro significado. En otras palabras, no es lo que el árbol representa en sí mismo como un elemento de esa naturaleza que el poeta evoca o ve diariamente, sino como un símbolo poético que sugiere una pluralidad de imágenes. Al fin del poema el árbol termina convirtiéndose en la imagen de la selva: árbol, infinito, sombra, ninguno, selva entera. Ha pasado por varias transformaciones y sucesivamente ha ido adquiriendo otras características físicas hasta transformarse en la presencia de un paisaje más extenso y abarcador. El árbol ahora es una “selva entera”.

Las ramas y las hojas son también parte de esta visión poética que extiende el sentido de las cosas proyectándolas en otras imágenes. Vistas en esta dimensión, las ramas y las hojas adquieren otra connotación. Se liberan de sus atributos físicos para adherirse a una visión impregnada también de una actitud existencialista de la vida. Una visión que se va modificando en lo que respecta a la experiencia, el contenido y la esencia misma de lo que se refleja en la superficie del poema. Veamos, por ejemplo, cómo se van generando estas imágenes y creando a su vez otro sentido de la realidad:

Después de crear el árbol fundante de la tierra, lo ocultó
Bajo la sombra de su primera letra y del bestiario que
Viviría hendido en la inocencia de la simiente.

Los hombres antes de ser desnudados, tuvieron
Vergüenza de la mordedura.
El árbol se echaría a volar.

Paraíso. (Arciniegas. 2008. Pág. 15).

A continuación una muestra de las representaciones y formas que utiliza el poeta con los diferentes poemas. En *Paraíso* el poeta menciona la creación desde el árbol primigenio, la forma como este fue escondido, como el hombre antes de caer en el paraíso, tenía el conocimiento de su destino, la mordedura era su vergüenza, y aquel árbol desapareció, aquella inocencia era falsa, nos encontramos ante la reconstrucción del mito de la creación, el poeta ofrece una relectura, esta es dada desde su conocimiento del mundo y de las tradiciones.

Después de crear el árbol fundante de la tierra, lo ocultó
Bajo la sombra de su primera letra y del bestiario que
Viviría hendido en la inocencia de la simiente.

Los hombres antes de ser desnudados, tuvieron
Vergüenza de la mordedura.
El árbol se echaría a volar.

Paraíso. (Arciniegas. 2008. Pág. 15).

En *Pomarrosa* se presenta una visión romántica de la naturaleza, reverencia al árbol, a sus pétalos abiertos o cerrados, es el momento de contemplación hacia lo natural, hacia las diferentes etapas de un árbol. “*Los primitivos pliegues de la manzana de llaga verdosa, hundida la nuez agria de Adán*” (Arciniegas, 2008. Pág. 19)

La historia y la memoria tienen un papel esencial dentro de la obra de Arciniegas, los árboles y la naturaleza son los encargados de ver el transcurso del tiempo, el desgaste de los años, estos son lo que conservan la memoria, el poeta asigna al árbol el eje de su memoria, la memoria del mundo.

La narración lírica es representación del yo de su propia individualidad, desde el tiempo y el espacio. De ahí su contingencia y su especificidad. Lo que el texto nos permite es abordar el ser en su contingencia, por lo que de él solo podemos tener una breve impresión. De ahí que la poesía huye de toda lectura que la enmarca y la aprisiona. Ella es el anti-orden, ella es ácrata, establecida en la pluralidad semántica. Su historia nunca podrá conducir a un lugar seguro, a ninguna parte.

Al igual que el historiador, el poeta lleva el tiempo, porque es un crónida; el historiador cifra el tiempo de su comunidad, como aplicación de la *humanitas*, es decir, de lo humano que se encuentra con su cercano, como semejante. El poeta también lleva el tiempo, pero no lo refiere como ente duro, sino como un ser flexible que abre el horizonte de lo que pudiera ser. El mundo cerrado de Hegel y de Leibniz, salta al mundo posible de la utopía. El tiempo en el poema lírico es un tiempo individual, que busca lo colectivo desde el yo. Es decir por una vía indirecta. Y como expresión del yo, reconstruye y construye, su propio mundo.

De ahí que estos versos me revelan al ser arrojado (recordando a Ortega) náufrago en un mundo donde vive y viviendo en el mundo en que se sentía mejor. Y ¿qué lugar es mejor que la casa, la familia, el pueblo pequeño, las pequeñeces y grandezas de una cotidianidad sencilla que no busca comunicarse con todo el mundo, sino encontrar su propio mundo, que es, en fin, el mundo de todos? El lenguaje como casa del Ser y la poesía como el único instrumento que lo hace ser, lo representa cual borrador; como un apunte, algo sumamente provisional, como si estuviera instalando una voz en el viento. La única voz donde el Ser es y sigue existiendo, como agonía y voluntad de existir con el otro.

En el arrojamiento del Ser hacia las cosas, ya que el ser sólo existe con las cosas, la novedad no es fundar lo nuevo, sino traerlo del pasado, hacerlo presente, como

katarsis, como consuelo. Los objetos, la casa, los geranios, el parque, el río, los peces, vuelven en el discurso poético, se instalan en la representación, que para el lector, y dentro de la disposición poética, es el comienzo del significado inédito, sólo el lenguaje configura e informa el mundo.

Lo que Arciniegas posibilita es una nostalgia del tiempo y del espacio. De las acciones humanas desde adentro, desde lo individual que convoca a todos. Porque en lo humano nos encontramos. Es un decir, de la tierra como búsqueda de un pasado de catarsis, que permite la cura del presente. Estamos enfermos de presente.

Veamos algunos ejemplos de este proceso, *“el árbol ha visto los rostros labrados por el cuervo merced al artificio de la contemplación”* (Arciniegas 2001 pág. 24). Lo que encontramos en estos versos es un refugio del poeta para sus vivencias, cada árbol refleja sus momentos, de ahí que en *Séptimo de mi huerto* muestre las visiones de la vida, el sentido de cada ser vivo, y el poco significado que muchos poetas han dado a cada animal o ser de la naturaleza.

De los árboles les ofrezco el séptimo de mi huerto,
primero sus ramas que amarran el vacío en la justa preñez
del oxígeno. En cuanto a la imaginación lo dedico por el
astro incluido en sus hojas que da la sabiduría de la fijeza.
Lo dedico a todos los poetas que están suspendidos desde
el cielo y muy cerca del horror. Porque las palomas les
parecen miserables, porque este árbol nació de la piedra
como visión de las estrellas, y bautizado en nombre del
polvo, responde al ejercicio puro del uso.

Séptimo de mi huerto. (Arciniegas. 2008. Pág. 27).

En *Asceta* Arciniegas muestra al árbol como observador del tiempo, generador del día y la noche, es un árbol que puede entrar en otro, de ahí que el árbol asuma la función de la palabra, es el que crea, el que detiene el tiempo y afecta a los hombres “árbol-parcela que profundiza la inmersión total de la noche” (Arciniegas. 2008. Pág. 44), “un árbol entra en otro y tiene que aprenderlo todo” (Arciniegas. 2008. Pág. 46). “el árbol adolece del encanto del número. Sólo tiene sentido en las palabras” (Arciniegas. 2008. Pág. 51).

En *Guadua* se retoma la imagen de la pelusa y la segunda savia, estas formas las menciona como fijeza de lo vivo y reiteración de la magia, de lo natural, es leve pero trasciende en el tiempo. Nos encontramos con una variación de cada árbol, me refiero a sus formas y matices, el *Ocobo* es la belleza, su corazón es leve, los hombres lo recorren y se desvanece en las estaciones. El mango habitado y desarrollado por la luz, crece en el calor, escucha, los gusanillos lo atraviesan y parece sordo. El *Limón* muestra la acidez, corta la sed, es una fragancia divina, conjuga los insectos, anuncia el sentido del vinagre. Las palmas representan la otra vida, es una evocación al sol, generadora de agua.

Alzada por encima de sus apoyaturas,
De su pelusa ondulante,
De su segunda savia,
La guadua con su belleza y su distancia,
Urde las hileras del color.
Sobre sus fondos teje una mujer sus colores,
La multiplicidad,
Los mil vientos revestidos,
Las sustancias traídas por el viento
Para rechazar la fijeza de lo vivo.

Guadua. (Arciniegas. 2008. Pág. 55).

Nos hemos adentrado en un poeta que tiene matices clásicos, con una tradición definida que traduce en sus poemas, es un poeta que exige mayor profundidad, y es digno de una aproximación individual, con una obra estética en consolidación, que parte del árbol como figura de recreación y renovación, pero no es el árbol tradicional al que tantos se refieren, es una figura insospechada que reúne al hombre, su sociedad, su tiempo, y su origen.

Para concluir se puede decir que la poesía de Arciniegas resguarda relaciones con la poesía de Neruda, es una poesía que canta a la imagen genésica de la naturaleza que desde muy temprana edad fue la compañera en donde el poeta recuerda con nostalgia y admiración, la naturaleza de su hogar.

La poesía que pone a la naturaleza como protagonista, aparece como una alabanza a las virtudes y maravillas del espacio natural. El sujeto queda encandilado con la belleza indómita de los paisajes australes que con sus árboles, bosques, ríos y lluvias que llenan de exuberante verde y humedad la próspera y buena tierra. Los límites de la naturaleza son infinitos desde la posición y mirada del sujeto nerudiano; desde el lejano horizonte del mar hasta la cumbre más alta de la tierra, la naturaleza poderosa cubre con su manto todo cuanto rodea al ser humano. Pero al poeta no le basta con saber que la naturaleza lo circunda, él quiere ser parte de ella, saber cómo funciona esa fuerza que mueve a todo lo viviente de la faz de la tierra, cómo lo que nace muere, cómo las materias se descomponen y regeneran, etc.

Lo que busca el poeta es entrar en comunión con la naturaleza para así encontrar el refugio que tanto busca y no ha encontrado entre los hombres. El poeta se sumerge en lo más profundo de la naturaleza, en la esencia de toda cosa viviente y se conecta con la energía que le da la fuerza para emerger desde el fundamento y conectarse con todos sus hermanos, vegetales, minerales y animales. Es así como el poeta

logra conectarse con su propia naturaleza humana y “remodelar lo real externo para revelar lo real interno.

5. El recuerdo como mecanismo de encuentro con la tradición en Luis Eduardo Gutiérrez

5.1. Poética Luis Eduardo Gutiérrez.

Una primera aproximación a la poética del autor nos indica que los referentes que utiliza en su obra parten del sentido de la existencia humana, del ser en el mundo, el papel del tiempo y la mezcla con los elementos naturales son apenas un inicio de lo que reúne el poeta. “Los Cuadernos de Franz” y las “Las cartas a Franz” son el pretexto para la reflexión escritural que realiza Gutiérrez, además corresponden a sus más profundos deseos, miedos y necesidades frente al mundo, de ahí la imagen del abandono, del árbol, de la Magdalena.

El poema inicia con el sufrimiento del hombre en el mundo, el despertar y el nacimiento son apenas el comienzo de este, el poeta teme al despertar del padre, por su existencia dudosa. Retomemos el referente de Kafka³¹ en sus diarios. Evidenciamos un dolor incesante y búsqueda de la soledad, el desierto, la muerte y, contra todo su ser, pretende vivir, incorporarse al mundo. El mejor ejemplo lo constituyen sus tentativas de matrimonio. La reconstrucción de su vida nos lleva a interesantes conclusiones del por qué incluye Gutiérrez esta intertextualidad, por un lado está la admiración y seguimiento, por el otro el encuentro en el sentir y asumir la vida.

³¹ Kafka, Franz. (1977). “Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo”. Editorial Alianza tres.

Existe un hecho que marca la vida de Kafka y genera aquel deseo y entrega a la muerte. Me refiero a la soledad por romper con Felice Bauer, aspecto que marca un camino estético en sus producciones.

De alguna manera la infancia incide en el tiempo del Kafka adulto que transcurre en el conflicto no resuelto entre soledad y mundo, este aspecto es precisamente el detonante del Franz de Gutiérrez que retoma el motivo de la infancia y reelabora las imágenes desde el sufrimiento. Retomando a Von Der Walde³², se retoma el sentido de la niñez y las marcas por carencias afectivas, principalmente debidas a la prepotencia del padre y a la pasividad de la madre. Tal ambiente de frialdad provoca en Kafka, sentimientos de desamparo e indefensión que intenta remediar cerrándose a lo que viene de fuera. La ruptura con el exterior hace de Kafka un ser excluido, aparte de esos otros que conforman la realidad.

Walde agrega que Kafka cree en el deber de incorporarse a un mundo al que rehúye, porque ama la soledad que le duele. Terrible conflicto. Con el propósito de restablecer los desgarros de la infancia, Kafka buscó el aislamiento, y en éste se forjó un universo propio que se transformará, para el adulto, en su literatura. La soledad penetra en la intimidad. En ella vive, en ella escribe. Así, se convierte en su «voluntad», la desea. La soledad lo excluye del mundo, cree en el deber de cumplir con los requerimientos del orden social, por eso no abandona el odiado trabajo; pretende contraer matrimonio.

La soledad a la que se enfrenta le ofrece un seguro mundo privado, pero el enclaustramiento lo aleja de los otros y del hacer debido. Entonces desea al mundo,

³² Von Der Walde, Lillian. (2008). "Franz Kafka. Entre la soledad y el mundo". Revista Destiempos. México. Encontrado en <http://www.destiempos.com/n16/waldemoheno.pdf> el 1 de diciembre del 2011.

Así, surge la angustiosa tensión entre soledad y mundo que el adulto no resuelve. Al no hallar resolución, Kafka se autoflagela y se autocompadece, como si ésta fuese la condición de su existencia. El asunto aquí sería la utilización que pretende dar Gutiérrez, al retomar y actualizar los momentos de sufrimiento de su escritor, el homenaje es evidente, y evidencia el tratamiento de imágenes que remiten a Kafka. Recreando cada detalle y penetrando en el laberinto de la agitada vida de su escritor.

La música

Que toca el organillero de la plaza Malá Strana

Nos devuelve a un ayer de jardines clausurados.

Escucharla es recuperar al niño

Que nos busca entre árboles blancos.

Dichosos seríamos, Franz,

Si recobráramos la voz de la inocencia

Que nos llama entre los cerezos.

¿Cómo

Lograr ese acercamiento entre lo perdido y lo que somos,

Si no salimos al encuentro del organillero de la

Plaza Malá,

Ni penetramos a su laberinto rumoroso

Hasta hallar el rostro que nos busca

En la espesura?

Carta I. De Felice a Franz. (Gutiérrez 2008. pág. 18).

La conclusión menciona Walde refleja un fracaso en la realización del yo, y esto tiene entre sus principales condicionantes el hecho de que la formación de su personalidad careció de certero apoyo afectivo en una atmósfera de seguridad. Por eso la voz poética de “Los cuadernos de Franz” caiga en el sufrimiento y experimente cada paso de Kafka. El asunto con el texto de Gutiérrez es que logra combinar su posición y lectura del mundo con el homenaje a Kafka.

Al continuar con el acercamiento a “Los Cuadernos de Franz”, es necesario retomar la mirada de Blanchot³³ “alguien se pone a escribir determinado por la desesperación” (Blanchot. 2002. Pág. 25). Este descubre esa ambigüedad del lenguaje que desemboca indefectiblemente en una de las obras más inquietantes, sombrías y complejas que alguna vez se haya producido. La mirada de Walde plantea que “Toda la obra de Kafka está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación” (Walde. 2008. Pág. 7). Kafka se percató muy tempranamente del vínculo que enlaza a la escritura con la muerte. “Sólo se puede escribir”, dice Blanchot a propósito de un pasaje del Diario de Kafka, “si se permanece dueño de sí mismo ante la muerte, si con ella se han establecido relaciones de soberanía”. Es por ello que, en el mundo de Kafka, la muerte de Dios no quita a éste nada de su poder: al contrario, la trascendencia muerta es invencible. En sus relatos, la muerte de Dios no representa liberación alguna, sino la imposibilidad misma de la muerte.

La exigencia del escritor tiene que ver, por otra parte, con la cuestión de las fronteras. La soledad y el lenguaje se encuentran, abismándose una en el otro, en la violencia de la obra; como resultado, la escritura tiene el valor de un extremo, de un verdadero límite de lo experimentable. El arte es la proximidad máxima de lo humano a eso que sería el vacío de lo inhumano. Exposición al relámpago, la literatura no puede quedarse con la luz sino solamente con su reflejo en un rostro que, aterrado, retrocede. Extraña luz que se hurta a la visión. “El lenguaje es real”, señala críticamente Blanchot, “porque puede proyectarse hacia un no lenguaje que es y no realiza”. Kafka se sabe real solamente en la irrealidad literaria: pero nunca se encuentra.

³³ Blanchot, Maurice. (2002). “El espacio literario”. Nacional Madrid. España.

La experiencia estética no expresa las angustias o las fantasías de una subjetividad que existiría antes y con independencia de dicha expresión. La escritura de Kafka muestra hasta dónde el arte se vincula no con “otro mundo”, sino con el afuera del mundo, la profundidad “de ese exterior sin intimidad y sin reposo” con el cual ni siquiera existe la posibilidad de relación.

Blanchot, “ni siquiera conduce a la religión, pero, en el tiempo del desamparo que es el nuestro, este tiempo en el que faltan los dioses, tiempo de la ausencia y del exilio, el arte se justifica, por ser la intimidad de ese desamparo, por ser esfuerzo para poner de manifiesto, mediante la imagen, el error de lo imaginario y, en última instancia, la verdad inaprehensible, olvidada, que se esconde detrás de ese error”.

Blanchot nos advierte en *El espacio literario* sobre el dominio del hombre, su inseguridad y desgracia, acompañado a esto se incluye la visión de Heidegger sobre la muerte, como aquella posibilidad de aceptar y vivir con ella, la muerte se convierte en la imagen que da vida y detiene el tiempo.

Pronto despertará mi padre y yo dejaré de ser Franz,
el malviviente de la calle Maiselova.
Dejaré de habitar el faro
donde existo de cara
a lo inmenso.

Inicio. (Gutiérrez 2008. pág. 15).

Aquel miedo se expande en el recorrido, por eso se convierte en abandono y alejamiento hacia el padre, la niebla lo cubre, lo salva, el castigo y el perdón se disipan por esta. Las cartas funcionan como elementos catarsis, en *Carta I. de Felice*

a Franz aparece una música generadora del recuerdo, y logra establecer la pregunta por la existencia, aquella música es la Magdalena de “En busca del Tiempo perdido”.

La música
que toca el organillero de la plaza Malá Strana
nos devuelve a un ayer de jardines clausurados.
Escucharla es recuperar al niño.

Carta I. De Felice a Franz. (Gutiérrez 2008. pág. 18)

La música es el elemento generador del recuerdo y de la desaparición del mismo. Ante este regreso a la niñez, la casa es el lugar que aguarda, que da vida, se muestra como cuerpo en contraposición con la prisión que genera al hombre. “A veces esa casa es nuestro cuerpo, una prisión limitada por los costados, sin nadie quien libere, sin una palabra que se salve” (Gutiérrez. 2008. Pag.19). Bajo esta casa y bajo esta niebla se presenta el rastro de la madre, el encuentro y la catarsis son alentados por la bohemia, y la presencia que se busca. Al igual, el sentido de la niebla y el rastro varían, son conjugados en “Los Espejos de la Hidra” con el poema *Vejez* que permite ahondar en el recorrido y en el abandono. Aquel cuerpo joven desaparece, huye, existe una ruptura física y retiro de la sangre. La muerte es el elemento generador.

De improviso
el potro
que pasta en las dehesas de la sangre
rompe el blanco establo de los huesos
y se retira
hacia oscuras comarcas.
Algo nos abandona.
Y nos damos cuenta que con él huye
un cielo más joven.

Vejez. (Gutiérrez. 2001. Pág. 93).

Una imagen recurrente en sus poemarios es la casa, aspecto al que nos referimos antes, y que ahora es necesario retomar. Sin embargo, no es la casa que, simbólicamente, se compone de la sabiduría y por lo tanto representa las propias tradiciones, sino una casa que deconstruye las tradiciones familiares. La casa de la infancia no es una referencia nostálgica a la casa que podría significar el origen, la tradición como sostén y seguridad garantizada al reconocerlo, sino, por el contrario, una alusión constante al miedo.

Esta casa que parece surgir del recuerdo de la voz poética como memoria involuntaria surge despacio en el agua de la lluvia que caía por los muros y olía a yerba, lo anterior se conjuga en la representación del recuerdo del miedo del niño ante el mundo de los adultos y, también, del reconocimiento del espacio infantil como aquello que ha quedado "desprendido" de la percepción adulta del yo lírico, de su presente. La memoria también como una herencia en cuanto ésta equivale a un inventario de, sentidos, emociones, fantasmas, secretos y lealtades que preceden al individuo, con la cual tendrá que refundarse para encontrar entre esos materiales, su lugar en el mundo.

Yo Bedrich Smetana, músico de Praga
No dejo planos de esta casa, sino un pentagrama
para el que quiera reconstruirla,
para quien sepa elevar
con ramos de pájaros
los tejados,
con un bullicio de polillas
los muros. Un coro de voces serán las
habitaciones de esta casa.
Un solo canto, los jardines. Un comienzo
y un final la harán elevarse y derrumbarse
Entre las ruinas.

Arquitectura. (Gutiérrez. 2008. Pág. 20)

La casa desde Bachelard³⁴ es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará un tiempo imágenes dispersas. Revisemos los postulados de este teórico en torno a la casa tratando de integrar a la interpretación de su poética.

Para resolverlo no basta considerar la casa como un "objeto" sobre el que podríamos hacer reaccionar juicios y ensoñaciones. Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.

Y el reino.
Todos ellos esperan
que el juez
los absuelva
del cómo del dónde
de ser habitantes de esa casa
que es cada vez más pequeña.

Casa. (Gutiérrez. 2008. Pág. 60)

Aquí, en efecto, tocamos una recíproca cuyas imágenes debemos explorar; todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. A través de la imagen de la casa, la voz poética reconstruye su infancia y los recuerdos que hacen parte del presente. Por tanto, el papel de la imaginación es construir "muros" con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. El asunto es que cada

³⁴ Bachelard, Gastón. (1957). "La Poética del espacio". Fondo de cultura económica. Argentina.

vez es más pequeña. La casa ocurre y vive en la infancia, en el momento de la escritura es apenas un deseo.

Para el surgimiento de la casa, es necesaria una ensoñación profunda, en esta medida aparece para Gutiérrez una casa como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y el recuerdo.

Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos a país de la infancia inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial.

La casa nos permite revivir recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.

Así, abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa.

Continuando con la referencia a Bachelard, se nos presenta la casa como la posibilidad de albergue del ensueño, protege al soñador, a la voz poética que intenta disimular sus sentimientos y emociones, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos; y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas.

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser "lanzado al mundo" como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. Una metafísica concreta no puede dejar a un lado ese hecho, ese simple hecho, tanto más, cuanto que ese hecho es un valor, un gran valor al cual volvemos en nuestros ensueños. Él ser es de inmediato un valor. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.

Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados.

Resumiendo, el papel que tiene la casa en el desarrollo de la escritura poética es punto de equilibrio, la voz poética se mueve con el acumulado de recuerdos. Es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad.

Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa.

Para finalizar el recorrido por la imagen de la casa, es importante resaltar dos ideas retomadas de “La Poética del Espacio” cada uno de estos, se convierte en el motor de interpretación que se pretende hacer con los poemarios de Gutiérrez.

1) La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad.

2) La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad.

La propuesta que asumiríamos es la de una casa que se eleva en los recuerdos y los hace cada vez más fuertes, hasta el punto de determinar el deambular por la ciudad. De ahí el término de verticalidad. En cuanto a la concentración y centralidad, es el papel dentro de la vida, se convierte en el centro de todo el recorrido y en el mecanismo de reconstrucción de cada paso que se da en el presente, porque en realidad el presente es el pasado, que se pretende revivir y transformar.

Bajo este recorrido por la obra de Gutiérrez podemos advertir el referente del recuerdo, este genera las diferentes imágenes que mueven la obra, es inconstante, pero se posa en la infancia como aspecto recurrente debido a las interacciones con sus padres y con la casa que es cuerpo y prisión.

Buscarla con cantos
fue mi oficio humilde.
La busqué en los sitios más inhóspitos de la casa,
en los más soleados,

busqué en el patio a la Felisa de la infancia y
ella aparecía cuando
el almendro diera
su fruto más dulce.

Búsqueda. (Gutiérrez. 2008. Pág. 22)

El enfoque del recuerdo se hace fortalece, en “Los espejos de la hidra”³⁵ podemos ver la imagen de la mariposa como línea que remite a las hechiceras es una muestra del recuerdo y la tradición que se avecina, Ovidio es el medio de traducción. La palabra y la noche que nunca acaba, porque el tiempo comienza a jugar un papel importante. Para J. Valdés³⁶ la tradición sirve como un trasfondo común para el escritor y el lector, pero no reemplaza la creación del contexto. Por tanto, lo que logra Gutiérrez es una configuración poética a partir de signos textuales referidos a poetas, formas, estilos, y experiencias del mundo que dejan ver una sensibilidad hacia el origen y los sentidos, donde la infancia y el recuerdo son el eje de la tradición.

Un conjuro es la palabra.
¿Quién si no ella me retornará
a la estrella
de mi incesante noche?

Metamorfosis I. (Gutiérrez. 2001. Pág. 15).

³⁵ Gutiérrez, Luis Eduardo. (2001). “Los espejos de la hidra”. Ediciones Tiempo de Palabra. Bogotá.

³⁶ J. Valdés, Mario. (1995). “La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea”. Editorial Ropodi. Amsterdam.

El momento del encuentro con la tradición se conjuga con el poema *El Canto*, del mismo poemario, donde la voz poética recorre la imagen del susurro y del lenguaje, ambas posibilitan reconstruir a los dioses. De ahí la mirada a los dioses los revela en sus producciones, es la relectura, donde los dioses actúan como camino, como negación y como forma de alejarse de ellos mismos.

El canto del ánade
en el lago.
Al escucharlo desde la torre del lenguaje
Hölderlin adquirió
la locura de los dioses.

El Canto. (Gutiérrez. 2001. Pág. 27).

La referencia apunta a una dedicatoria a Romero Guzmán, hecho que no es gratuito dentro de la estructura poética que pretende alcanzar Gutiérrez; es la remembranza a otro poeta de la tradición que constantemente juega con las formas y reelabora a partir de los clásicos. Estos aspectos se evidencian con mayor fuerza en “Los Espejos de la Hidra”, donde las referencias a diferentes clásicos son recurrentes, Rimbaud, Rembrandt, Vallejo, Ofelia, Edipo. Cada uno de estos ofrecen una forma poética que nuestro autor retoma como añoranza y como modelo de escritura. Lo que logra es un homenaje a la tradición. Y aquellos pasajes que se aparecen tanto en el poemario mencionado como en “Los Cuadernos de Franz” son posibilidades de encuentro con sus gustos literarios y orígenes de lo que estaría en consolidación, su obra poética, ejemplo el de Kafka.

Es el caso de *Augusto* que es un intento de Gutiérrez por ironizar y reevaluar el papel de un sujeto que hace parte de la historia. Lo que pretende es rehacer la mirada a la pérdida de su ciudad. Esto se acompaña de la lanza que arroja contra los dioses quienes son ebrios.

Lamento haber perdido
una ciudad amurallada;
sus calles de adoquines,
sus noches de piedra.
Lamento haberla jugado a los dados,
rodeado de dioses ebrios.

Augusto. (Gutiérrez. 2001. Pág. 59).

Nos encontramos con pasajes nocturnos y recorridos por la historia que dejan unos versos que alientan la buena escritura y la conservación de versos clásicos, con carga fuerte de los clásicos. Poemas con motivos de reyes y dinastías.

Del pasado heredé
el destino del rey visigodo
que estranguló a sus gentiles
con tallos de astromelias.
Árboles petrificados por el viento me enrostran
crímenes de antiguas dinastías.
Ahora huyo por el bosque sórdido,
sin saber qué soles me esperan
ni qué abismos se abren a mi paso.

Herencia. (Gutiérrez. 2001. Pág. 73).

De aquí en adelante “Los Espejos de la Hidra” se dedican a mostrar recorridos del hombre por diversos tiempos y espacios, pueden ser dinastías e imperios como lo acabamos de ver en *Herencia* o en *Habitantes*, o trasegares por la ciudad como en *Destino*. En este se actualiza la historia de Edipo y lo podemos palpar en diferentes contextos. La luz para su reino se equipara con el camino y búsqueda del hombre al trasegar la ciudad en cualquier época.

Rey destronado por las sombras.
Guiado por una mujer
de cabellos troyanos,
el implora de taberna en taberna
luz para su reino.

Destino. (Gutiérrez. 2001. Pág. 65).

Ese destino se reafirma con la idea de la taberna y la luz son constantes en la ciudad de hoy, que inunda sus calles de hombres en la nada.

En la interpretación que intento desarrollar quiero retomar el sentido de la búsqueda y el recorrido al que el poeta nos sumerge, los elementos naturales son generadores y posibilitadores de la búsqueda y encuentro con la infancia, es el caso de la niebla, los árboles, la lluvia, la casa, la música, estos pueden retomarse como imágenes del recuerdo y símbolos del pensamiento del poeta frente al mundo, y la forma como este se acerca y recorre cada aspecto de la vida y cada camino, es decir, el poeta recorre su existencia y su pasado a través de elementos naturales, que son detonantes del ser. En el caso de la lluvia se menciona como la posibilidad que ofrece para recorrer diversas creencias, esta nos arrastra, no solo conduce a las vivencias del poeta, lo que logra es recorrer mitos y la existencia en todo su esplendor.

El discurso de la lluvia bendice los tejados.
¿Qué pasaje bíblico comenta cuando desciende del cielo?
Sentimos que la lluvia nos revive en el antiguo
testamento de sus palabras
Y que somos sus personajes.

¿Bajo la lluvia se convertirá mi madre en Esther
Vestida de fiesta atravesando el desierto?

¿Mi padre será el mago de sombrero de copa
Ordenando el retiro de las aguas?
¿Y la casa no será el arca adornada de azaleas,
Empujada por el diluvio de los días?

Lluvia. (Gutiérrez. 2008. Pág. 24).

Lluvia de recuerdo, lluvia de transfiguración, su casa es la casa bíblica de Noé, esta ha tomado el papel de Magdalena, y al momento de estar ahí, es la nada, qué hacer, se pregunta la voz poética, porque al igual que en la casa con la ausencia y el temor por la llegada del padre, en esta oportunidad es el devenir por la ausencia de Dios. Al igual que en el poema *Cena*, donde la tradición cristiana vuelve a tener valor, en esta se recrea el momento de la cena y de la petición de Jesús a sus apóstoles, aquí es la petición a los hijos. De nuevo retoma la tradición como eje de su escritura.

Sin embargo, la relación del hombre con el mundo que lo rodea no depende en exclusiva de su capacidad sensible. La memoria permite almacenar estas experiencias de la realidad. De acuerdo con Michel Foucault, toda memoria debe entenderse necesariamente como una "recreación" en cuanto re-produce algo que ya no está. Gutiérrez permite concebir el recuerdo como imágenes que se articulan gracias a un intento por reconstruir un relato en el que lo recordado depende necesariamente de la percepción del presente, desde donde el sujeto lírico recuerda. Así, la voz poética construye el relato de su identidad desde la conciencia de que el origen es problematizado desde el momento que se reconocen las discontinuidades que lo conforman. Además, en los versos de este autor se pone de manifiesto que entre el universo de la infancia y el de la adultez existe una escisión insalvable que revela que los ojos del adulto sólo pueden reconstruir la infancia bajo la conciencia de lo que no se puede volver a ser.

Retomando la tesis central de Ricoeur³⁷, "el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que es articulado de manera narrativa; a la inversa, el relato es significativo en la medida en que dibuja los trazos de la experiencia temporal". Aquí el tiempo, y particularmente el pasado humano, no son reducidos al relato mismo, pero la experiencia narrativa es vista como constituyendo nuestro único e indirecto modo de acceso al tiempo histórico (Brauer³⁸, 2002: 44).

Explica Ricoeur que la memoria personal posee tres características fundamentales: en primer lugar es singular, nadie puede tener los recuerdos de otro; seguidamente, la memoria es el presente del pasado, es decir, recordar es traer al presente algo que está ausente; y por último, gracias a la memoria es que el pasado y el futuro se relacionan. La primera cualidad es la que hace que la memoria constituya "por sí sola un criterio de identidad personal" (Ricoeur, 1999: 15-16); la segunda permite que el individuo pueda sentir una continuidad en esa identidad producida y, la tercera, posibilita la proyección de dicha continuidad del sujeto hacia al futuro.

En otras palabras, como recreación, el pasado responde a la arbitrariedad de lo que recordamos y ese recordar es siempre variable porque, además, depende también de las condiciones del presente en el que está ubicado el sujeto del recuerdo:

Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. (...) Podemos considerar este fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el del simple relato, como un caso de acción retroactiva de la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del pasado. (Ricoeur, 1999: 48-49).

³⁷ Ricoeur, Paul. (1999). "La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido". Madrid: Arrecife/Universidad Autónoma de Madrid.

³⁸ Brauer, Daniel. (2002). "La fragilidad del pasado", en: Cruz, Manuel (Comp.), Hacia dónde va el pasado. Bs. Ars., Argentina: Paidós.

Referirnos al pasado, evocarlo desde el presente, implica reformular esos acontecimientos que ya no están. En palabras de Brauer: "Los hechos del pasado han desaparecido. Decimos que de algún modo 'se conservan' en nuestros recuerdos, con lo que queremos indicar no la presencia de ellos mismos sino de su imagen en nosotros" (Brauer, 2002. Pág. 47). Y esta imagen es la que se (re)interpreta cuando organizamos los recuerdos en el presente.

Por ejemplo, cuando la capacidad olfativa del ser humano se bloquea, éste puede recrear en su mente el olor que ya percibió en el pasado. Esta cuestión está magníficamente expresada por Henri Bergson, en su obra "Materia y memoria", donde analiza la percepción. La naturaleza de la experiencia: el conocimiento a través de la percepción perteneciente a la materia, dado que el sujeto que percibe se sumerge en la materia y sus percepciones coinciden con el mundo real. La realidad no puede desligarse de la percepción que recibe el sujeto y ambas han de considerarse en conjunto.

Es más, Bergson mantiene que el recuerdo de las percepciones pasadas también debe incluirse en el mundo material que ya constituyeran la percepción de la realidad y la realidad misma. Pero el filósofo francés va más allá, al establecer el límite de la capacidad sensible en la memoria, en tanto que ésta, acumula el pasado y afecta a las acciones que el hombre realiza en el presente. Por eso afirma que la memoria permite inventar o recrear el mundo real. Bergson explica que hay dos clases de memoria.

Los recuerdos que surgen de un acto mecánico de repetición física, y los que emergen de forma involuntaria desde una intimidad psíquica innata. La vida mental del hombre puede existir, según el filósofo francés, gracias a la existencia de este último tipo de memoria, llamada también la espontaneidad innata. En este sentido,

relatos como “Funes el Memorioso”, de Jorge Luis Borges, rinden homenaje a la memoria como motor vital del hombre en su relación con la realidad. Asimismo, dicha situación olfativa puede recrearse en su totalidad, hasta asociar un olor a una vivencia concreta, y a una valoración del sujeto positiva o negativa de la experiencia olfativa recreada. Por tanto, la capacidad perceptiva y la memorística se conforman como factores reguladores de la relación que se establece entre el sujeto y el medio.

En “Los Espejos de la Hidra” se encuentran huellas de la mirada que hace Ricoeur y Bergson. El destino toma partido y la imagen de Wilde aparece, aquel cadalso que transforma.

Encerrada en la torre,
la reina María Estuardo
sólo tiene trato con los
murciélagos.
Es de niebla su destino
de condenada a muerte.
En el patio del castillo
los monjes preparan el cadalso.
Ese otro verdugo: el viento
afila en el empedrado la cuchilla
roja.

Historia. (Gutiérrez. 2001. Pág. 19).

La imagen de historia que nos ofrece la voz poética está ligada a la muerte y a la transformación. Aquella reina encerrada es acabada pero siempre se transformará, la historia existirá, a pesar de la muerte que se le dé. Estas ideas que nos muestra Gutiérrez dejan ver puntos de encuentro con las ideas de historia mencionadas anteriormente. La historia es el mecanismo de reconstrucción que utiliza cada escritor para contar su versión de los hechos, el caso de nuestro poeta es una forma

de mostrar lo cambiante que puede llegar a ser. También, la muerte y su influencia en el hombre, pero el destino al que se refiere el poema permitirá un resurgir, cada vez se repetirá.

La voz poética concibe la infancia no como edad dorada que se anhela y a la que no podemos volver, sino como imposibilidad que se acepta sin nostalgia, ya que existe el reconocimiento de que restaurar el pasado a partir de los ojos del adulto es algo ilusorio, la infancia es una gracia que le fue desprendida.

Los cinco sentidos regulan la relación del ser humano con el mundo exterior. Desde que un individuo nace, comienza a entrenar la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto. También aprende a clasificar las sensaciones percibidas de acuerdo con categorías codificadas mediante alguno de estos cinco sentidos. Por ejemplo, la gama de colores del arco iris, la presencia o ausencia de luz, la calidez o la frialdad, la dulzura o la amargura, la tersura o la rugosidad, son algunas de las calificaciones empleadas para determinadas circunstancias con un sentido metafórico. Palabras que describen experiencias sensibles concretas se utilizan de forma profusa en situaciones ajenas a una experiencia sensitiva de otro orden perceptivo.

La codificación de las sensaciones depende, en exclusiva, de la capacidad del ser humano para formar unidades lingüísticas y para intercambiarlas en el proceso de comunicación verbal. Finalmente, la capacidad del ser humano para producir elementos lingüísticos, junto con la capacidad memorística, se configuran como los ingredientes esenciales para la creación de un discurso fundado en la relación diaria del ser humano con el mundo exterior.

Luego del recorrido que la lluvia nos ofrece, ahora es el momento para otro recorrido, este se da a través de la figura del visitante. Quien nos permite volver sobre la tradición egipcia y la necesidad de su liberación, este se acompaña con la idea de su hermana que en el ritmo del juego de infancia, revive la situación de ser esclava y vigilada. En esta medida el poeta logra representar y reelaborar con el lenguaje el sentido de la casa, que puede ser desde un lugar de juego, hasta un episodio de esclavitud. “En ese juego de esperar soñará con la liberación de Egipto y dejara de ser la esclava abisinia”. (Gutiérrez. 2001 Pág. 29).

Un momento cumbre dentro de la obra es cuando se reflexiona sobre el papel del padre y las consecuencias frente a los hijos evidenciamos el papel que juega Kafka en este poemario, el cual intenta ser un homenaje al escritor que admira, de ahí que la figura del padre tenga la fuerza en sus cartas. Esto se distingue en el poema *El Aedo*, donde se muestra cómo el padre revive cada movimiento de Vallerie, Gabrielle, Ottla y Yo. Estos viven bajo la posibilidad que da la palabra, el lenguaje y su recreación son las posibilidades de existencia, cada página, cada historia que el padre menciona son la espera que tienen los hijos para desaparecer.

Viven ellos bajo el cielo de las palabras.
Cuando el padre acabe su historia
desapareceremos nosotros,
con la casa y el huerto.

El aedo. (Gutiérrez. 2008. Pág. 30).

Se entiende a partir de estos versos cómo la memoria no es concebida como repetición de lo ausente sino como un proceso con el que se lleva a cabo la rememoración. Así, estos versos pueden relacionarse o pensarse a partir de la reflexión de Daniel Brauer sobre la retrospectiva:

La palabra "retrospectiva" (...) proviene de una metáfora espacial e indica un mirar hacia atrás. Su antónimo es la "prospectiva" o sea un mirar hacia delante con el que nos referimos al futuro. (...) La retrospectiva misma, en tanto un "pasar revista" que puede moverse en ambas direcciones del antes y el después, no debe identificarse con la memoria como tal, o en todo caso deben diferenciarse en ella 1) el recuerdo (como imagen, o secuencia de imágenes) de 2) la evocación (como facultad de despertar las imágenes) y de 3) la reflexión retrospectiva (que consiste en un proceso de comparación, puesta en orden e interpretación de los recuerdos) (Brauer, 2002: 49-50).

La imagen del *Huerto* ausente desde este enfoque puede pensarse como el recuerdo, como aquello que viene al presente pero que ya no está. Ha *desaparecido* en cuanto objeto físico y sólo nos queda una imagen que es la (re) construcción que el yo lírico hace. Esta imagen de ausencia es característica en producciones Kafkianas que Gutiérrez retoma al momento de su producción.

La utilización del recuerdo y de las palabras como existencia son formas que muestran la poética que pretende consolidar Gutiérrez, donde el recuerdo es la base, baluartes de la naturaleza y la levedad de cada personaje, así, pareciera que el sujeto poético reflexiona sobre el funcionamiento de su propia memoria. Hay una conciencia de que esas imágenes son sólo eso, imágenes y no hay manera de volver a ellas. Lo que percibimos como volver a ellas al momento de recordar es en realidad una constante primera vez, porque lo que se construye cuando uno vuelve atrás no estaba antes, es el producto de la relación presente-pasado, de una demanda del presente que desencadena una (re)lectura del pasado.

La evocación del pasado le devuelve al yo poético su imagen. Una imagen múltiple que da vértigo, que es un origen incapaz de proporcionar seguridad, Sarlo³⁹ plantea que el pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y

³⁹ Sarlo, Beatriz. (2005). "Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión". Argentina: Siglo Veintiuno editores.

la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). Pensar que podría darse un entendimiento fácil entre estas perspectivas sobre el pasado es un deseo o un lugar común. Más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo intratable en el pasado.

Pueden reprimirlo sólo la patología psicológica, intelectual o moral; pero sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado, o como la nube insidiosa que rodea el hecho que no se quiere o no se puede recordar. Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente. Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado.

La reflexión acerca de la escritura no se detiene allí, en el poema *Escritura* retoma la figura del lenguaje como fortín, el poema es el mundo, y este logra detener, acelerar y acabar cada ritmo de la vida.

Encerrado en la torre del lenguaje,
Franz escribe
en los muros, con una pluma de oropéndola.
Vaya uno a saber lo que él garrapatea.
Escribe
sin divisar, desde los ventanales de la torre, la
página amarilla
de los trigales, alineados sobre el gran texto
del paisaje, ilustrado con el vuelo de los

Pájaros que van a Praga.
Para Franz un texto es el mundo y él un
personaje que se niega a dejar
El jardín de la infancia.
¿Quién crea ese personaje llamado Franz?
¿Quién escribe los sueños suyos un tanto
Barrocos?
¿Quién lo encierra en la torre y envía al
Carcelero con la cena al caer la tarde?

Escritura. (Gutiérrez. 2008. Pág. 32).

Hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (...) y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados. Todorov⁴⁰.

De esta exigencia selectiva que distingue Todorov se desprende que la memoria puede pensarse como reconstrucción. En este sentido, dicha recuperación del pasado termina siendo, desde la voz poética de los versos de Gutiérrez, una producción consciente que se enuncia desde y solo por la escritura. La memoria es un invento en cuanto descubrimiento de la imagen que es el recuerdo.

En consecuencia, como una relectura de la memoria infantil de la voz poética encontramos que la identidad de dicha voz se define como narración de la experiencia de lo que ha sido y, por tanto, como registro que varía según el lugar de

⁴⁰ Todorov, Tzvetan. 2000. "Los abusos de la memoria". Barcelona, España: Paidós.

enunciación desde donde se encuentra el yo lírico. Explica Sarlo⁴¹ que "la narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo" (Sarlo, 2005: 29) y, además, da paso a una temporalidad que se actualiza en las repeticiones. Desde esta perspectiva, una vez más reconocemos una voz poética que evidencia el acto de recordar:

Encerrado en la torre del lenguaje
Franz escribe
¿Quién crea ese personaje llamado Franz?
¿Quién escribe los sueños suyos un tanto
Barrocos?
¿Quién lo encierra en la torre y envía al
Carcelero con la cena al caer la tarde?

Escritura. (Gutiérrez. 2008. Pág. 32).

Así mismo, en *Carta V. De Felice a Franz* la escritura es el momento de encuentro, y esta se representa como un bosque, permite junto con la música una mirada; es la forma del regreso al observar como la vida está pasando y las imágenes que ahora gobiernan, el presente es dolor, es añoranza por esto Felice se preocupa.

Ambos buscamos entre la música y
tu escritura
un atajo que nos permita
mirarnos a los ojos, tocar con dedos ciegos
nuestros rostros. En esa búsqueda, Franz se
nos va la vida.

Carta V. De Felice a Franz en un día de niebla. (Gutiérrez. 2008. Pág. 42).

⁴¹ Sarlo, Beatriz. (2005). "Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión". Argentina: Siglo Veintiuno editores.

Nos encontramos ante un referente recurrente, primero la reflexión sobre la escritura y su poder en el viaje hacia el pasado. Y segundo el ser en el mundo, la obra constantemente recae en el deseo de ser otro, de ser el pasado, de la no existencia, de la vida que se va por el recuerdo, la existencia se limita a lo que la escritura posibilite, en esta medida, el presente dejará de ser un bien; tan pronto el hombre deje de escribir, el juego acabará.

El camino de la escritura avanza en el texto, llega el momento de actuar no solo como la añoranza a momentos bellos, sino como el recuerdo de glorias y desgracias, tal como lo hizo Kafka; la oscuridad reina, la noche y la escritura de la vida y de lo que son los hermanos abruman la creación, de ahí que el hermano sea la parte más oscura, y fuese vendido por ellas en cada anochecer.

Soy tu parte más oscura,
aquella que escondes
entre los árboles del huerto.

Ejerzo clandestinos menesteres:
en el muro
de este sótano escribo esa pequeña novela
que somos nosotros,
con un comienzo y un capítulo que cierra la
historia de los habitantes de esta casa,
relato sus pequeñas glorias y desgracias
enterradas.

Carta I. De Franz a su hermana Ottla. (Gutiérrez. 2008. Pág. 46).

De nuevo se evidencia la añoranza a aquella edad dorada donde la felicidad premiaba, la voz poética pretende convertirse en la voz de la humanidad, en el sentido de la existencia no encontrar respuestas en la vida que se tiene, al sentirse

abandonado, por eso cada verso es una representación del deseo por el pasado, cada poema es una añoranza, cada imagen es la infancia redimida, es el volver al origen. En esto el poeta se limita, si bien la temática es abordada desde el recuerdo y referentes naturales como forma del regreso, en ocasiones el tono es repetitivo y las representaciones son comunes y se pueden anticipar.

En esta relectura de Kafka se actualiza, se pone al día, la conciencia de la escisión entre el mundo adulto y la niñez a partir de la forma de aproximarse a cada uno de los estadios. El olvido se entiende como parte de la memoria y es revelador de algo que no se quiere decir, saber.

El "olvido" perturba en silencio y se instala en un espacio sombrío que nos remite a la transición de la niñez a la adultez, una vez más, representada por la casa, aquella que guarda cada instante transcurrido y que cada vez que aparece refleja el desequilibrio al que está expuesto el personaje. Es la posibilidad de retomar el sufrimiento, la felicidad de su hermana, el dolor de su padre, como aquella carta que alguna vez escribió Kafka a su padre, donde expone su visión ante aquella figura que es recurrente.

En consecuencia la voz poética construye el relato de su identidad desde la conciencia de que le pregunta por el pasado, que no puede hacerse con la esperanza de una reconstrucción homogénea capaz de delimitar un origen transparente y sosegado, sino que, por el contrario, dicho origen es problematizado desde el momento que se reconocen las discontinuidades que lo conforman.

Simultáneamente, la conciencia de este origen discontinuo permite al lector que se aproxima a estos versos reconocer que la memoria es representación, escritura que

reelabora aquello que ya no está. Por tanto, en su reelaboración no puede haber confianza en cuanto al origen y, mucho menos, continuidad de la identidad.

Tratando de cerrar la interpretación que se pretende hacer, podemos decir que la escritura de la infancia, que se realiza desde esta conciencia interpretativa del relato del pasado, pone de manifiesto que entre el universo de la infancia y la identidad adulta existe una escisión insalvable.

Una ruptura que, desde la reconstrucción del relato, describe lo que, en la reelaboración, la voz poética considera que el niño enfrenta frente al adulto. Además, la voz poética mediante la escritura revela que los ojos del adulto sólo pueden observar la infancia desde el límite que bordea la ruptura entre el estadio infantil y el adulto. Los versos de Gutiérrez ponen en claro que el recuerdo de la infancia sólo puede entenderse como un proceso en proceso, como un discurso siempre en construcción y, por lo mismo, como un relato que podemos estructurar desde el presente, mas no como un estadio al que se puede regresar para buscar un origen que le procure una continuidad a la identidad del adulto.

Finalmente en el proceso de la escritura y enrarecimiento de los elementos que conducen al pasado aparece un referente que carece de desarrollo y deslizamiento, me refiero a la muerte, en el poema *Cuentas* se describe de manera amplia, esta tiene el poder de acabar con la escritura, retoma las deudas del ser con la humanidad, con el siglo, con el tiempo, con la tradición, ante esto la salida que presenta el poeta es bastante inconclusa, menciona que paga al mundo con esdrújulas y mayúsculas, es decir, el pago generará una muerte más rápida. Es decir, el pago es mínimo para lo que exige la sociedad; por esto la vida será un mayor precio.

Desde Blanchot se reflexiona sobre el horror del ser, ante la angustia de ser, la muerte es la salvación. Pero no la muerte que creemos conocer, la muerte asimilada, la muerte sin la cual ni siquiera podría haber un mundo (humano). “La muerte trabaja con nosotros en el mundo”, advierte Blanchot; “poder que humaniza a la naturaleza, que eleva el ser a la existencia, está en nosotros, como nuestra parte más humana; sólo es muerte en el mundo, el hombre la conoce sólo porque es hombre, y sólo es hombre porque es la muerte en devenir”. Pero esa muerte desaparece con mi muerte. Pero se sostiene en aquello que le destruye (sólo así puede sostenerse). “El hombre entra en la noche, pero la noche conduce al despertar y helo ahí miseria”. Porque habla, el hombre es un doblez, un plegamiento, una eterna contradicción. En todo esto, Blanchot se mueve resueltamente en un horizonte hegeliano.

El lenguaje niega al mundo en y por el mismo impulso bajo el que lo conserva. Niega la muerte, y por ello la lleva dentro de sí. No habría ni sentido ni trabajo sin esa negación previa de las cosas en su materialidad. Ahora bien, lo que Blanchot entiende por “literatura” es el borde del mundo y del tiempo que el lenguaje, con su característica acción, configura. Lo literario del lenguaje es su conexión con lo informe, su intersección con lo inhumano. Literario es el deslizamiento, la indecisión, la vacilación, la mixtura, la interferencia entre lo real y lo imaginario, entre la acción y la inacción, entre la comprensión y lo inexplicable.

No tardará el carnicero en colgar de un gancho
mi mano amputada
con la que escribo mis historias.
No tardará en cobrarse
de todas las deudas
que tengo con la humanidad, con el siglo y con
el tiempo.
Yo, que sólo pago con esdrújulas,
con mayúsculas.

Cuentas. (Gutiérrez. 2008. Pág. 51).

Acompañando el proceso de la muerte, aparece la imagen del tribunal, este condena a Franz, Kafka tendrá su final, el juicio y aquella impiedad que no terminará.

Mi lienzo insinúa en rojo y negro la historia
del escritor Franz, ajusticiado
por el tribunal.

He proyectado el rostro inmisericorde del juez
vuelto hacia el joven Franz. El dedo acusador
coronado de relámpagos.

He sugerido la playa donde se ha de celebrar el
juicio.
El blanco de los barcos que arriban
con el jurado. He pintado un vuelo de gaviotas.

Pero hay impiedad en la tela. Corregir la
mirada
austera de juez
será mi oficio.
Colocarle un revuelo de palomas sobre su
cabeza,
mi reto. Humanizar la tela será mi labor.
Sólo así podré mostrar la obra en mi taller de la
calle Maiselova.

Un pintor de la calle Maiselova. (Gutiérrez. 2008. Pág. 43).

Luego del recorrido por las tradiciones judeocristiana y egipcia, la obra retoma los deseos de juego, del detonante al pasado, de aquel recurso propio de Vallerie, su hermana, en este se muestra la tristeza por el abandono de la niñez, ahora son adultos, ya no queda nada de aquella niña, por eso el anhelo, por eso nadie habló más de ella, al verla es otra, es grande, con mirada perdida, es un momento mágico el que recrea Gutiérrez, es una infancia redimida que no se quiere abandonar, y un

malestar por el ahora el cual lo ata, el pasado solo existe en la medida de pequeños recuerdos que el lenguaje se encarga de recrear, y el tiempo es la barrera para volver a aquel momento de gozo.

Es la hermana que ha decidido parar el juego y
no ser
la soberana de países de leyenda.
Ahora más cambiada
regresa
a buscar esa palabra que olvidó hace años, con la mirada un poco serena.
Regresa con la mirada perdida en los espejos.

Un poco tarde. (Gutiérrez. 2008. Pág. 34).

Acompañado a este sentimiento por el pasado y el deseo de explorar cada instante, se reafirma el sentido de las presencias que existieron, y que habitan el presente. “La casa no está hecha para la historia sino para el olvido. Es una de esas esquivas presencias que la habitan” (Gutiérrez. 2008. Pág. 37). Solo ellas generan que exista el presente, y que se dé sentido a la existencia.

Nos encontramos con una obra rica en imágenes, con motivos recurrentes Gutiérrez genera dos referentes claros, la escritura y el recuerdo de la infancia, estos son modelados con diferentes imágenes, el poeta logra crear una estética a partir del recuerdo y la añoranza.

6. Conclusiones: líneas recurrentes entre los poetas y el estado de sus poéticas.

Al final del camino, luego de un recorrido que se ha ocupado de variadas aristas, es necesario recapitular algunas ideas centrales que dan el movimiento y la razón de ser a esta investigación. Hemos hasta ahora estudiado una muestra poética de Nelson Romero Guzmán, Julio Cesar Arciniegas y Luis Eduardo Gutiérrez, considerando sus temáticas recurrentes, o bien podríamos decir, la forma como cada uno construye o está en el camino de la consolidación de una poética. También se revisó el contexto desde el cual cada poeta se enmarca y revive en sus versos, y lo que la crítica ha dicho de su obra. Junto con esto, realizamos una breve y acotada revisión bibliográfica sobre el problema de la poética, para entender así a qué nos referimos cuando hablamos de la poética de Romero Guzmán o Arciniegas. Todos estos factores o materias tratadas, intentarán ser puestos en común en este capítulo final que articulará las conclusiones y algunos vasos comunicantes entre los poetas.

En primer lugar, podemos decir con certeza que no existe una única definición de poética. En los autores revisados para esta investigación podríamos encontrar puntos en común, pero no una definición clara, única e irrevocable. Cada autor presenta matices distintos, pulsiones diversas para entrar en rasgos que conformarían el intento por una poética. Que en el caso de Gutiérrez parte de momentos históricos y repeticiones de acuerdo a sus intereses.

Hay de todos modos cosas que se repiten. La poética estudia aquello que convierte a la obra verbal en obra de arte, estudia esa transición, ese cambio de la materia, pero no nos dice qué ocurre ni cómo ocurre ese cambio. Sin embargo, esta se constituye como una ciencia, es decir, como una disciplina que estudia la poesía, y no

necesariamente como esa verdad fundamental de un poeta. La poética será entonces el estudio de la poesía, y como en todo estudio, las puertas de entrada al objeto son múltiples. Eso explica las diferentes visiones que tienen los autores revisados en el capítulo sobre teoría de la poética.

Una vez aclarado esto, veamos los aspectos de Arciniegas, Romero Guzmán y Gutiérrez a modo de conclusiones del trabajo de investigación:

1. Los temas principales de los tres poetas son la muerte, el recuerdo, la ciudad y el hombre, cada uno de ellos manejado desde la tradición; lo anterior conjugado dentro de la naturaleza, elemento que interactúa en cada movimiento e imagen de los poemas. Entre estos temas se establecen relaciones que siguen una secuencia lógica ordenada, por lo que podríamos decir que la relación entre muerte y recuerdo se explica a través del deseo de volver a vivir cada momento, de dejar intactos los instantes de dolor, amor y aventura. Todo esto es un gran tema en Romero, Arciniegas y Gutiérrez, pero siempre con un fondo más amplio, un escenario, que es el contexto socio histórico.

La modernidad es este escenario que despierta al sujeto para recordarle que su espacio es atacado por los fantasmas del pasado, por los momentos vividos y por los sujetos que allí habitaron. Esta crisis, hace que el sujeto entre en ella, y por eso podemos explicar los diálogos con la muerte y con el pasado.

2. La poesía de Romero Guzmán, Arciniegas y Gutiérrez presenta dificultades al momento de intentar catalogar dentro de movimientos o formas estéticas, pero

debemos estar conscientes de los numerosos aspectos no mencionados como el tipo de imágenes, el tipo de figuras literarias y retóricas utilizadas, la métrica, los tipos de rima, el estilo en general de la obra, pero eso nos llevaría a otro tipo de acercamiento y no garantiza describir la estética. Resultaría necesario dedicar una investigación a cada poeta, que a la fecha continúan con su producción literaria.

3. Bataille afirma que el ser humano al tener conciencia de su muerte, siente repulsión por ella y por el cuerpo convertido en cadáver, cuerpo vacío en cuyo interior se encuentra sólo ausencia. Sin embargo Romero Guzmán y Arciniegas se aferran a estas repulsiones y las enfrentan con un goce estético brutal y violento, pero con naturalidad y fuerza. Utilizan este tema para crear imágenes altamente poéticas, desplazando quizás el goce estético desde los parámetros convencionales.
4. Arciniegas, Romero y Gutiérrez se vinculan con la relación entre historia y poesía. La historia desde la poesía trata sobre lo que podría ocurrir, o lo que podría haber ocurrido, estableciéndose en la dimensión de lo general. Una muestra de ello es la preocupación de Arciniegas de escribir sobre la muerte y sobre esa trascendencia de la vida en la muerte, y la transformación en dioses y la resurrección. La poesía en los tres poetas de esta manera se diferencia de la historia según los postulados aristotélicos, entra en una dimensión más general, habla sobre lo que podría ocurrir, o lo que se desea que ocurra, como si todo fuera escrito.
5. Los tres poetas tienen puntos de encuentro en el lenguaje. Arciniegas, como se señaló en el capítulo III, cree que la poesía debe usar un lenguaje que sea claro, pero que no llegue a la trivialidad. Romero Guzmán, a nuestro juicio, es

un poeta que establece un discurso desde el símbolo y la reelaboración del mundo. Esto se logra a través del uso del lenguaje, preciso, conocedor del mundo y la tradición. Y Gutiérrez juega con el lenguaje de los rincones, con la casa como forma de recuerdo. Lo que podemos evidenciar es que el lenguaje es su punto de encuentro, a partir de este cada uno reelabora sus imágenes y propone con el juego de la tradición.

6. Pasando a otras visiones de la poética, para Borges, la poesía es un misterio que no se puede develar. Sin embargo, esa imposibilidad no es relevante, ya que según él, descubrir ese misterio no tiene mayor importancia, ya que lo fundamental en la poesía es el goce estético. Esto se relaciona con nuestros poetas de manera directa. Más que darle a la escritura poética una función o atribuirle una necesidad, se la concibe como un goce, un placer que estriba en la sensación de realidad y de conciencia ligada a lo estético. Los tres poetas buscan en la escritura su propio autoplacer y a la vez un placer para los otros.
7. De esta manera apreciamos que para Romero Guzmán, Arciniegas y Gutiérrez la sensación de relectura y reestructuración simbólica de la poesía tiene un efecto comunicativo en sí mismo. Esta sensación está dada por su forma de composición, mediante la cual opera una conciencia creativa, relacionada como se vio anteriormente con una importancia de la función inconsciente de la psique.
8. La voz de los tres poetas es en parte la voz de una conciencia, la voz de una ética que busca descubrir al menos dos verdades. La primera es la verdad de la crisis, la segunda es la verdad de su ser. Así su poesía logra crear otro mundo, que es justamente lo que dice Paz sobre una de las funciones de la

poesía, y ese mundo creado es el que ofrece su particular visión de estos asuntos.

9. Paz nos dice también que en el poema se dan cita la poesía y el ser humano. El texto sería un punto de encuentro. La poesía como un misterio, y el individuo concreto, solo lograrían su conexión en el poema. En el caso de Romero Guzmán, Arciniegas y Gutiérrez esto lo podríamos aplicar de la siguiente manera. El misterio para Romero Guzmán es la muerte y la tradición, en el caso de Arciniegas es la naturaleza y Gutiérrez parte del recuerdo.

10. En este mundo creado es donde los tres poetas escenifican sus imágenes poéticas, tema central en las ideas de Octavio Paz, de una relevancia superior pues la imagen es la esencia de la creación poética y la comunicación directa con aquél mundo primigenio donde reinaba el caos original, donde el tiempo no era un accidente lineal, donde se superponían tiempo, espacio, y experiencias. Las imágenes poéticas, según Paz, tienen la capacidad de dominar los contrarios, los polos antagónicos, e integrarlos. En el caso de la poética de Romero Guzmán, esta unión de los contrarios la vemos expresada justamente mediante sus versos cargados de duda y recreación, en donde profundiza en los temas del origen, que como ya se dijo, presentan evidentes contradicciones ante la razón lógica. Sin embargo la imagen poética, como decía Paz, al devolvernos a ese caos original, nos lleva a un mundo donde podemos integrar las realidades, donde esto es aquello, de manera simultánea, copulativamente y no adversativamente.

11. Octavio Paz también nos dice que la imagen poética abarca una totalidad, es decir, el tiempo no es inconveniente para la imagen poética, como sí ocurre

con la prosa. La pluralidad de la realidad se llena de significado en un único instante a través de la imagen poética. En el caso de Romero Guzmán, Arciniegas y Gutiérrez esta pluralidad de la realidad expresada en un momento único, la podemos ver por ejemplo en la construcción de la imagen poética entre el sujeto y la muerte, se expresa la pluralidad de ámbitos de la poesía en una única imagen.

12. Por último, una idea determinante para finalizar la relación entre las ideas poéticas de Octavio Paz reflejadas en la obra de los tres poetas, es aquella que plantea que la poesía no tendría mucho sentido si no se considera su contexto histórico, entendido esto con la mayor amplitud posible. No se trataría de llegar a las particularidades propias del contexto del autor, sino del tiempo de creación. En este sentido, una vez más, no podemos desconocer en los tres el peso enorme que trae consigo la tradición y la historia.

13. Los tres poetas han logrado crear una poética que parte de referentes contextuales con imágenes revaloradas y llevadas al encuentro relecturas.

14. En Romero Guzmán evidenciamos un escritor que se ocupa de las imperfecciones del sujeto y los sujetos, y desde ahí establece su análisis y su crítica, y desde esa imperfección expresa su rabia desatada. Ese estado de seres imperfectos debe ser entendido desde el punto de vista de que somos criaturas y no creadores.

15. Romero Guzmán encuentra motivos e imágenes desarrolladas en la tradición universal, no cabe duda que Romero Guzmán a partir de sus modos de ver y leer a Van Gogh, crea otro mundo: más estamos en una lectura, en una visita

guiada en la que no por ver a través de sus ojos, deja de ser tentador este mítico universo pictórico que en teoría podría descartar las mediaciones.

16. Romero Guzmán reside presta atención permanente a la realidad para percibir la revelación de los misterios ocultos en el devenir cotidiano, y poder plasmar las formas existentes de la cotidianeidad en su creación poética.

17. En la obra de Julio César Arciniegas se indagan las dificultades y satisfacciones que provoca el fenómeno artístico. La labor del poeta viene marcada por una maldición de tiempos remotos. La memoria lo golpea con gritos tormentosos y con los ecos de tantos textos literarios que obligan al artista a rescribir obsesiones.

18. En Arciniegas la metáfora del tiempo actúa como un flujo de la realidad que hace parte del devenir del hombre, bajo esta perspectiva humana es que se retoman las imágenes del paso del tiempo, que logran dar una idea de tiempo cambiante.

19. Lo que Arciniegas posibilita es una nostalgia del tiempo y del espacio. De las acciones humanas desde adentro, desde lo individual que convoca a todos. Porque en lo humano nos encontramos. Es un decir, de la tierra como búsqueda de un pasado de catarsis, que permite la cura del presente. Estamos enfermos de presente.

20. Por su parte Luis Eduardo Gutiérrez ofrece en sus producciones el encuentro con imágenes de historia ligada a la muerte y a la transformación. Aquella reina encerrada es acabada pero siempre se transformará, la historia existirá, a pesar de la muerte que se le dé. Estas ideas que nos muestra Gutiérrez dejan ver puntos de encuentro con las ideas de historia mencionadas anteriormente. La historia es el mecanismo de reconstrucción que utiliza cada escritor para contar su versión de los hechos, el caso de nuestro poeta es una forma de mostrar lo cambiante que puede llegar a ser.

21. En Gutiérrez podemos interactuar con la redención y condena de la voz poética: poemas que nacen del dolor y lo perpetúan, poemas que él ofrenda a Otlla, el otro sujeto primordial en el libro de poemas. Ella es, finalmente, el erotismo en medio de la huida y del miedo.⁴² complementa Ladino diciendo que la noche con sus sonidos y conjunciones, entre el erotismo y el miedo es lo que teje Gutiérrez en sus producciones. Ante esta interpretación podemos adjuntar el papel del pasado en la construcción del sujeto dentro de los diferentes recorridos.

22. La utilización del recuerdo y de las palabras como existencia son formas que muestran la poética que pretende consolidar Gutiérrez, donde el recuerdo es la base, baluartes de la naturaleza y la levedad de cada personaje, así, pareciera que el sujeto poético reflexiona sobre el funcionamiento de su propia memoria. Hay una conciencia de que esas imágenes son sólo eso, imágenes y no hay manera de volver a ellas.

⁴² Interpretación complementada con la lectura que realiza Jorge Ladino en su artículo: "En la Posada de Babel: Las flores oscuras del poema y el deseo". En Ibagué 2011.

23. Gutiérrez genera dos referentes claros, la escritura y el recuerdo de la infancia, estos son modelados con diferentes imágenes, el poeta logra crear una estética a partir del recuerdo y la añoranza.

24. De esta manera, habiendo abordado la obra de los poetas desde distintos puntos y habiendo aclarado las relaciones presentes entre sus temas y sus formas con aspectos teóricos, y entendiendo además las pulsiones de sus versos, sus alcances, sus significados y su importancia, se da por concluido el amplio recorrido que hemos caminado por la poética de Romero Guzmán, Arciniegas y Gutiérrez. Dejo claro que esto es apenas una invitación a otros investigadores para que retomen las producciones del Tolima y generen otras posibilidades, dando origen a la profundización en las poéticas de cada escritor.

25. El aporte de los tres poetas a la literatura regional debe entenderse desde la complejidad del término regional. Para esto retomo la postura que el profesor Leonardo Monroy⁴³ realiza en torno a la discusión. El investigador plantea que más allá de la pregunta acerca de lo que es o no literario, los interrogantes deben centrarse en lo que significa la literatura para una determinada región, qué diferencias existen entre los imaginarios locales y las concepciones europeas sobre el tema, cuáles son los procesos internos que han llevado a una región a desarrollar un tipo especial de producción literaria o con qué lectores se ha encontrado y cómo ha sido su reacción.

⁴³ Monroy Leonardo. (2011). "Algunos ejes de discusión e indagación sobre literatura regional". Grupo de investigación de la Universidad del Tolima. Ibagué. Encontrado en septiembre del 2011 en: http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_15484.pdf

26. Estas preguntas cambian el horizonte de lo que esperamos encontrar en una literatura de determinada región, porque es necesario desligarnos de la idea de literatura de un lugar, para adentrarnos en reflexiones que identifican la literatura regional como un conjunto de producciones de escritores que, nacidos o no en la región, han sido partícipes de su tradición cultural e histórica, y que no necesariamente expresan en sus obras el entorno inmediato. Agrega que estas producciones deben contener procesos estéticos y culturales del país.

27. Bajo esta lectura podemos resolver el problema del aporte que hacen los poetas a lo que se denomina literatura regional, dejando de lado la idea de incluir en sus producciones cuadros de costumbres o regionalismos, lo que marca una diferencia radical, las producciones interpretadas, asumiendo la postura de Monroy hacen parte del marco de una literatura regional, que corresponden a tres escritores que casualmente nacieron en el Tolima, con una carga fuerte de participación en la tradición, interacción e historia del área cultural, que en algunas producciones encontramos el entorno inmediato, es el caso de la naturaleza y el manejo de los árboles, guaduales, limones. Cada una de estas se encuentra dotada de niveles estéticos que parten del manejo del lenguaje y de las imágenes renovadas que se proponen, el tratamiento de temas universales como la muerte, el recuerdo, el poeta y su producción, la ciudad y los conflictos del ser humano. Son muestras de los valores estéticos que los escritores están en proceso de consolidar y que vale la pena mostrar bajo una primera aproximación. Así como estos tres poetas seleccionados, aparecen otros que cumplen con lo que se enmarcaría dentro de poetas del Tolima, pero la investigación pretendió centrarse en estos, para dar a conocer parte de las producciones que se generan en el área cultural y provocar discusión e investigaciones frente a otros y los abordados.

BIBLIOGRAFÍA

- Arciniegas, Julio Cesar. (2001). "Color de miedo". Bogotá, Colombia: Ediciones Tiempo de Palabra.
- _____ . (2007). "Abreviatura del árbol". Bucaramanga, Colombia: Sic Editorial.
- _____ . (2008). "Consumaciones". Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Bagué Quilez, Luís (2008). "La poesía después de la poesía: cartografías estéticas para el tercer milenio". Universidad de Alicante, España. Nº 13.
- Basave Fernández del valle Agustín. (2002). "¿Qué es la poesía?" México. FCE. México.
- Bachelard, Gastón. (1965). "La poética del espacio". Fondo de cultura económica. Buenos Aires. Argentina.
- Baudelaire, Charles. (1995). "El Pintor de la vida moderna". Ancora, Santafé de Bogotá. P. 44.
- Binni Walter. (1936). "La poética del decadentismo". Firenze Sansón.
- Binns, Niall. (1999). "Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad". (*Nicanor Parra, Enrique Lihn*). Berna: Editorial Peter Lang S.A.,
- Blanchot, Maurice. (2002). "El espacio literario". Nacional Madrid. España.
- Bousoño, Carlos. (1985). "Teoría de la expresión poética". 2 vols. Madrid, Gredos, p. 18 del primer volumen. C.
- Brauer, Daniel. (2002). "La fragilidad del pasado". En: Cruz, Manuel (Comp.), Hacia dónde va el pasado. Bs. Ars., Argentina: Paidós.
- Buganza, Jacob. (2006). "La Otredad o Alteridad en el Descubrimiento de América y la Vigencia de la Utopía Lascasiana". Revista Razón y palabra, número 54.
- Cadavid Jorge. (2010). "Panorama de la poesía colombiana". Revista El Educador. Grupo editorial Norma.

- Cobo Borda, Gustavo. (1995). "Historia portátil de la poesía colombiana". Editorial Tercer Mundo. Santafé de Bogotá.
- Cohen Jean. (1982). "El lenguaje de la poesía". Madrid España. Editorial Gredos.
- Cote Baraibar, Ramón. (2008). "Poesía colombiana actual". La Estefa del viento. La Revista de poesía de la casa de América. Actualización. 8 de marzo del 2009.
- De Certeau, Michael. (1993). "Andar en la ciudad". Revista Bifurcaciones, número 07.
- Deleuze, Gilles. (2007). "El concepto de la otredad". Revista Anagrama. Barcelona.
- Donoso Galdames, Cristian. Alberto. (2003). "Construcciones desde Chile: tradición y transformación en cinco poetas del siglo XX". Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura.
- Echeverry Mejía, Oscar. (1942). "Destino de la voz". (Manizales, ed. Arturo Zapata).
- Friedrich, Hugo. (1959). "Estructura de la lírica moderna". Traducción española de Juan Petit. Barcelona: Seix Barral.
- Gadamer, H. G. (1997). "La crucial mirada retrospectiva de Gadamer en *Texto e interpretación*" También reproducido en *Hermenéutica*, compilación de J. D. Caparrós. Madrid, Arco, pp. 77-114.
- Giraldo Garcia Juan Aurelio. (2010). "La imperiosa necesidad de ser otro". Armenia. Consultado en septiembre del 2011.
- Gutiérrez, Luís Eduardo. (1995). "Perseguidos por el cielo". Ibagué, Colombia: Ediciones apertura.
- _____ . (2008). "Los cuadernos de Franz". Ibagué, Colombia, ediciones Nueva Granada, San José De Cúcuta.
- Gutierrez, Luis Eduardo. (2001). "Los espejos de la hidra" Ediciones Tiempo de Palabra. Bogotá.
- Heidegger, Martín. (1995). "Arte y Poesía, El origen de la obra de arte". Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F. P. 117.
- Hincapié Leonardo. (1999). "Silencio: un acercamiento semiótico a la teoría de los símbolos de lo inconsciente colectivo de c. g. Jung". Asociación para el desarrollo de la psicología analítica en Colombia. ADEPAC. Visita el día 15 de octubre del 2010.
- Kafka, Franz. (1977). "Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo". Editorial Alianza tres.

- Ladino Gaitán. (2006) “El otro lado de la luz- Aproximación a “Números hay sobre los templos” grupo de investigación en literatura del Tolima. Universidad del Tolima. Ibagué. Encontrado en septiembre del 2011.
- Malatesta, Julián. (2007). “La imagen poética”. Escuela de estudios literarios, Facultad de humanidades. Universidad del Valle. Cali.
- Nadales Rosal, María. (2006). “Poesía y poética en las escritoras españolas actuales”. Granada, España. Editorial de la Universidad de Granada.
- Paz, Octavio. (1994). “El Arco y la Lira”. Fondo de cultura económica. Colombia.
- Ricoeur, Paul. (1999). “La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido”. Madrid: Arrecife. Universidad Autónoma de Madrid.
- Romero Guzmán, Nelson. (1994). “Rumbos”. Manizales, Colombia: Casa de Poesía Fernando Mejía Mejía, Alcaldía Mayor de Manizales.
- _____ . (1999). “Surgidos de la luz”. Ibagué, Colombia: Imprenta Departamental del Tolima.
- Romero Guzmán, Nelson, Vargas Libardo y Gutiérrez Luís Eduardo. (2000). “La poética y la narrativa tolimense del siglo XX”. Ibagué, Colombia: Fondo Mixto para la promoción de la Cultura y las Artes de Tolima.
- _____ . (2008). “Obras de mampostería”. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Sarlo, Beatriz. (2005). “Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión”. Siglo Veintiuno editores. Bs. Ars., Argentina:
- Sartre, Jean Paul. (1966). “El ser y la nada”. Ed. Losada, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan. (2000). “Los abusos de la memoria” Barcelona, España: Paidós.
- Valdés J. Mario. (1995). “La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea”. Editorial Rodopi. Amsterdam.
- Vargas Valencia, Fernando. (2011). “Mundo Cultural Hispano”. (Trabajo original publicado en 2008).

WEBGRAFÍA

- Aullón de Haro, Pedro. (2011). “Educación estética. Sobre el concepto de lo estético”. Texto encontrado en: http://www.educacionestetica.com/PDF/num03/03_05.pdf. Consultado en mayo del 2011.
- Granados Díaz, Federico. “Poetas y poesía colombiana, doce nuevos poetas colombianos entre la tradición y la transición”. Revista literaria Azul@rte. encontrado en: <http://www.articuloz.com/colegios-articulos/poetas-y-poesia-colombiana-1018296.html>. encontrado en febrero del 2010.
- Guerra Tovar, Hernando. (2009). “Consumaciones de Julio César Arciniegas Troncoso”. Texto encontrado en <http://lapipademagritte.blogspot.com>. Fecha de búsqueda junio del 2011.
- Holguín Andrés. (1974). “Antología crítica de la poesía colombiana”. Encontrado en: <http://es.scribd.com/doc/40370658/Antologia-Critica-de-La-Poesia-Colombiana-de-Andres-Holquin> abril del 2011.
- Monroy Leonardo. (2011). “Algunos ejes de discusión e indagación sobre literatura regional”. Grupo de investigación de la Universidad del Tolima. Ibagué. Encontrado en septiembre del 2011 en: http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_15484.
- Ricoeur, Paul. (2001). “Creatividad, simbolismo y metáfora en: González Oliver, Adelaida” Texto encontrado en: http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista3/ricoeur_gonzalez_oliver.pdf. consultado en octubre del 2011.
- Von Der Walde, Lillian. (2008). “Franz Kafka. Entre la soledad y el mundo”. Revista Destiempos. México. Encontrado en <http://www.destiempos.com/n16/waldemoheno.pdf> el 1 de diciembre del 2011.