

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

POESÍA Y PINTURA: LA OTREDAD, UNA METÁFORA DEL AUTORRETRATO EN LA
POÉTICA DE NELSON ROMERO GUZMÁN

ÓSCAR MAURICIO ROZO MONTENEGRO

Trabajo de grado para optar por el título de

MÁGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

ALBERTO BEJARANO

BOGOTÁ D.C

2019

Nota de aceptación

Firma presidente jurado

Firma jurado

Firma jurado

Firma jurado

Bogotá D.C., 02 de julio de 2019

Estimados Señores:

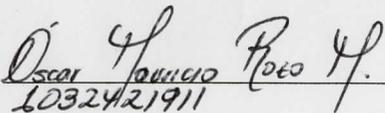
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

Bogotá

Yo Óscar Mauricio Rozo Montenegro, identificado con C.C. No. 1 032 421 911 de Bogotá, autor del trabajo de grado titulado *Poesía y pintura: La otredad una metáfora del autorretrato en la poética de Nelson Romero Guzmán*, presentado en el año de 2019 como requisito para optar el título de Magíster en Literatura y Cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).


Oscar Mauricio Rozo M.
1032421911

Firma y documento de identidad

Firma y documento de identidad

FORMATO DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Rozo Montenegro	Óscar Mauricio

DIRECTOR

Apellidos	Nombres
Bejarano	Alberto

Trabajo para optar por el título de: MÁGISTER EN LITERATURA Y CULTURA

Título del trabajo: *Poesía y pintura: La otredad una metáfora del autorretrato en la poética de Nelson Romero Guzmán.*

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2019

NÚMERO DE PÁGINAS: 130

TIPO DE ILUSTRACIONES: ilustraciones X

SOFTWARE: requerido y/o especializado para la lectura del documento PDF

MATERIAL ANEXO: ninguno

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención espacial): _____

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES

Poesía, pintura, écfrasis, otredad, poesía colombiana, Nelson Romero Guzmán

RESUMEN DEL CONTENIDO

Esta investigación es un intento de discernir la relación entre poesía y pintura en la instalación poética hecha en los libros *Surgidos de la luz* (2000); *La quinta del sordo* (2006) y *Bajo el brillo de la luna* (2015) del poeta Nelson Romero Guzmán (1962). Esta trilogía tiene como eje principal la vida y obra de pintores como Vincent Van Gogh, Francisco de Goya y Edvard Munch. Nuestro principal problema es pensar, ¿cómo la écfrasis traduce la imagen y consigue con ello nuevos prismas de significación? Esta voz poética es mensajera de otros tiempos, porque no solo se dedica a la observación, sino que reproduce y es oficiante de la realidad de otros.

Nos hemos propuesto en esta investigación estética un diálogo de la pintura con la poética de Nelson Romero Guzmán en torno a temas transdisciplinarios que permitieron hacer de la imagen un vaso comunicante entre la pintura y la poesía, por eso presentamos otras miradas de poetas (León Gil, Rojas Herazo, Roca, Montoya y Rodríguez Torres) frente al interés del hecho pictórico con la imaginaria poética como composición artística. Es importante destacar que tuvimos presente el panorama de la poesía colombiana del siglo XX, como base para rastrear el espacio de difusión y encuentro entre las letras y la pintura. Esto nos lleva a comprender la necesidad de la poética de Nelson Romero por habitar en la otredad y hacer de ella una nueva representación de la obra de arte.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
Poesía y pintura diálogos con la imagen	6
Conexiones con lo otro	11
Dar Vida.....	13
Donar la voz.....	15
Palabra escrita una pintura sobre el lienzo	17
La poesía del color.....	24
Pintura y poesía vasos comunicantes	30
Del huerto de Van Gogh (León Gil) y Una lección de inocencia (Rojas Herazo)	31
Varios Van Gogh, un testamento de Goya y un grito en Munch (Juan Manuel Roca)	35
El lenguaje de la escritura, trazos para Van Gogh y Goya, una invitación en Álvaro Rodríguez Torres y Pablo Montoya	39
Aproximación a una poesía colombiana contemporánea	43
Hacia una vanguardia	45
Espiral un proyecto artístico literario	52
Revista Mito	54
Golpe de Dados, nuevas voces	59
En la nave de la Nueva poesía colombiana	62
Poesía tolimense un panorama por explorar.....	69
La necesidad de escribir y habitar la palabra como un grito lanzado al vacío en la poética de Nelson Romero Guzmán	72
Escribir desde otras voces	867
La metáfora del otro yo, entre luces y sombras en lienzos poéticos sobre Van Gogh	92
La metáfora del otro yo, entrar en la morada de Goya	99
En la sombra de la otredad y autorretratos, una forma de entrar en la mirada imaginaria del otro	105
Consideraciones finales	113
Anexos	117
Entrevista inédita: diálogos de versos, máscaras y pintores	117
Referencias	123

DEDICATORIA

A la memoria de mi abuela, porque su imagen y recuerdos se resistan al olvido.

Desde esta orilla donde la luz es incierta.

Porque el Rocío resistió tiempos de ausencia, pero no se agotó en las mañanas.

Al regalo hecho por el poeta Omar González

*Luz
Una mirada que llega
sin alivio, confronta.
Un silencio que
alimenta
las urgencias de
sentido
en marejada.
Así, naufrago,
se va por el lenguaje
hasta que roto el signo
aparece pura, intacta
venida de la poesía
la palabra*

Introducción

"Sin embargo, hablar de poesía es una parte, o una prolongación, de nuestra experiencia poética, y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla"
(T. S. Eliot)

La materia prima de esta investigación es la vida ajena, la imagen oculta a la que se ha acercado el poeta Nelson Romero Guzmán (1962), a fin de interiorizar las experiencias y vivencias por las que ha pasado el proceso creativo de otro. El autor hace del poema “organismo anfibio, de la palabra, ser significante” (Paz, 2014, p. 40), su mirada traspasa la descripción para situarse en un diálogo espectral y revelador. De forma que el lenguaje transforma, deforma y establece puentes interdisciplinarios no solo con la pintura y la poesía, sino con otros campos del conocimiento en los que se trenzan nuevos caminos de representación.

La poética de Nelson Romero Guzmán se convierte en la ventana reveladora de una morada ajena, al instalar en la palabra una manera de representar y apropiarse del mundo de Vincent van Gogh en *Surgidos de la luz* (2000); de Francisco de Goya en *La quinta del sordo* (2006) y Edvard Munch con el poemario *Bajo el brillo de la luna* (2015). En estos libros el quehacer del pintor es experiencia viva, puesto que la mirada se posesiona en la otredad. De tal manera, que la imagen hecha metáfora escudriña el espacio interior del artista en la búsqueda de infinitas posibilidades de significación.

El poeta recurre a una gama de recursos escriturales, donde se evidencia más que una herencia de generaciones anteriores, una preocupación por hallar en la escritura un lugar de encuentro y reinención del lenguaje poético. En esta medida los pliegues metafóricos están llenos de sentidos que alteran las tradiciones del lenguaje lírico, porque el poeta está “enterado

de que el arte nunca mejora, pero de que el material del arte nunca es exactamente lo mismo” (Eliot, 1944, p. 15). Entonces en la poesía, el arte sobrepasa los elementos con los que trabaja el artista, por eso se piensa en ese desplazamiento que permite entablar un diálogo catalizador, al proponer el desprendimiento del yo poético.

Si pensáramos en el significado de poesía no encontraríamos un valor completo porque cada texto lírico es único, según su tiempo y espacio. En este sentido, Octavio Paz (1998) expresa que “el poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre” (2014, p. 36). Lo anterior, nos encamina a comprender que el lenguaje es metáfora viva en su posibilidad de sentidos. Pero, ¿cómo el poeta renuncia a su voz para lograr desde la imagen esa otredad?

Renunciar al yo poético es una ofrenda, entrega y desdoblamiento que nos lleva a entender la tensión del acto de escribir, al anunciar: “escribo con esa tinta/ el cuerpo del delito, /describo el escenario, me complazco/ en dibujar la víctima” (Romero, 2005, p. 13). El poeta entiende la escritura como creación y posibilidad, para representar con la imagen otra realidad. La palabra se convierte en esos trazos que dibujan con la mirada el nuevo objeto creado. En este sentido, el escritor hace del poema un diálogo que permite comprender el proceso creativo como una composición, un arte engendrado no solo con las manos, sino con las palabras que anuncian y cuestionan la búsqueda del ser.

Romero Guzmán en sus poemas traduce lo visual a lo textual, no se trata de una transposición del cuadro, sino de una apertura y reproducción de sentidos evocadores de posibles realidades. Esta relación entre el lenguaje poético y la forma de representación, lo señala la investigadora y profesora Luz Aura Pimentel citando a James Heffernan, quien argumenta que la éfrasis es "la representación verbal de una representación visual" (2003, p.

206). Los vínculos de la imagen con la palabra hacen del texto lírico una producción, instalación y conexión con el arte, en la medida que el yo poético dialoga con la imagen y engendra una nueva enunciación del objeto mirado.

La relación catalizadora entre el poema y el cuadro permite mirar la imagen, participar de ella y crear diálogos inter-artísticos. La representación no tendría significado por sí sola, puesto que es necesario la presencia visual **como trascendencia de la imitación, para llegar** a la expresión de lo indecible. En este caso, la palabra invade el espacio pictórico y se posesiona en él, como **una** nueva textualidad y traducción **intersemiótica**.

Al igual que en *La pintura de Manet* (1989) de Michel **Foucault** (1984), se evidencia un diálogo interdisciplinario, donde la obra pictórica se vuelve discurso gracias al proceso de recepción, **la** mirada se convierte en una traducción de la imagen, al expresar: “Manet reinventa (¿o acaso inventa?) El cuadro- objeto, el cuadro como materialidad, el cuadro como objeto pintado que refleja una luz exterior” (2005, p. 14). Esta es una de las posibles lecturas que surgen de una imagen, como texto que nos lleva a la otra orilla, la del umbral, en la que la nueva representación ha sido atravesada por el lenguaje.

Los versos de Nelson Romero Guzmán son contruidos a partir de la vida y obra de **Vincent** van Gogh (1980), Francisco de Goya (1828) y Edvard Munch (1944). Su voz poética es mensajera de otros tiempos, porque no solo se dedica a la observación, sino que reproduce y es oficiante de la realidad de otros. Estos pintores son el motivo para que la mirada inquieta del poeta penetre la escena capturada en el espacio, ahora el cuadro empieza a respirar y a cobrar vida. Por eso, conceder la voz implica ser parte de la imagen, del autorretrato, al punto de cuestionarnos ¿Qué significado tiene para el hombre auto mirarse?



Ilustración 1. (Self-Portrait, 1881 - 1882 - Edvard Munch - WikiArt.org).

La imagen congelada en el espacio ante la mirada del poeta trasciende para trazar con la imaginación más que una **mímesis**. Pero, ¿cuál es la mirada del poeta? O ¿cómo la écfrasis media esa nueva representación del objeto mirado, que a la vez se vuelve visión? El que mira sabe que hay algo oculto en la tela del cuadro. La obra de arte frente a lo escrito se deconstruye para revelar en la imagen, el espacio y tiempo hecho lenguaje artístico, que a la vez en su hermetismo anuncia múltiples interpretaciones.

Pensar en la poética de Nelson Romero es similar a entender la gran capacidad de habitar el lenguaje, jugar con él y construir una alteridad. Nuestra lectura explora la poesía más allá de una literatura regional, y no se concentra en retratar una muestra geográfica del Tolima, mucho menos en rescatar la lucha **del pueblo pijao** o el amor por el río. En estos poemas encontramos el medio para acceder a **la obra desde** las tinieblas del mismo arte.

La escritura de Nelson Romero explora resonancias transdisciplinarias existentes entre las artes plásticas y el lenguaje poético. El poema se encuentra erguido con los colores, las figuras y lo oculto que hay en el cuadro, que reconstruyen esa dimensión metafísica del pintor. La

apuesta antagónica de la soledad en Van Gogh, la enfermedad en Goya y Munch lleva a narrar el interior que sobrepasa la palabra y recrea la voz de estos artistas.

Esta investigación muestra las inquietudes, el deseo por buscar, leer y analizar el universo poético, como desdoblamiento del hablante lírico que permite entrar en lo oculto del cuadro. Por esta razón, nuestro interés es comprender en la poética de Nelson Romero, ¿cómo la écfrasis traduce la imagen y consigue con ello nuevos prismas de significación? Estos poemas conversan, reflexionan y hacen de la escritura un acto de representación de la otredad, para expresar en la imagen poética lo indecible de aquel cuadro **que fue** parido para el mundo.

Esta poética nos hace partícipes de esa mirada del escritor, porque ahora más que describir, está la búsqueda por recrear la experiencia del arte poético. De ahí, que sea necesario comprender la relación de la poesía con la pintura, como medio de reflexión ante lo que significa estar frente a la imagen. En este orden de ideas, el panorama de la poesía colombiana de fin de siglo XX e inicios del XXI, nos permite desde las revistas: *Voces*, *Panida*, *Nuevos*, *Espiral*, *Mito* y *Golpe de Dados*, entender el significado de vanguardia para la historia del arte y la poesía como medio difusión en nuestro país.

Este trabajo de investigación traza desde la écfrasis, palabra compuesta de dos partes; la preposición griega *Ek*, que significa fuera y *phrasein* igual a “hablar”, un horizonte para entrar en diálogo con la obra de arte como otredad. Esto lo fundamentamos con los campos teóricos de William Mitchell, Michael Riffaterre, Pedro Agudelo y Luz Aurora Pimentel, quienes comprenden la relación existen entre la pintura como poesía muda y la poesía pintura que habla. Lo anterior es una apertura que nos encamina a acceder a la poética de Nelson Romero Guzmán y comprender la imagen como una representación de la alteridad.

Poesía y pintura diálogos con la imagen

This otherness this
 “Not being us” is all there is to look at
 In the mirror, though no one can say
 How it came to be this Way¹

La literatura, la pintura, la música y escultura conforman un conjunto de lenguajes **artísticos** que se nutren entre sí, y entran en diálogo, dentro del campo comparatista, por ejemplo, con **el** ensayo de Lessing (1781), *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766), que en la actualidad tiene vigencia, por sus interrogantes relacionados con los límites o fronteras de expresión de estas artes. Este autor principalmente plantea la conexión de la poesía como pintura con la frase “**ut pictura** poesis” comprendida desde la mimesis.

Para Lessing el arte es fecundo en el instante que se deja el campo libre a la imaginación, porque en ella la representación visual es sustituida por un texto, es decir, ocurre la traducción de la pintura en palabras. Esta relación del texto y la imagen se abre a la posibilidad de sentidos, respecto a la relación entablada entre la palabra y la visión, en su intento por conversar con el mundo artístico de otro. La imagen pictórica se vuelve para el poeta la puerta de su propia obra, **que es reflejado** en el poema como una nueva instalación de la obra de arte.

El poema atraviesa la obra de arte no como una **mimesis** de la realidad, sino que la recrea con la mirada y la vuelve presencia que desencarna en la representación de la imagen. En relación **con** lo anterior, la écfrasis es un concepto que a lo largo de la historia se ha transformado, es decir, ha presentado matices en su interpretación, puesto que puede llegar a

¹ “Esta otredad, este/”no ser nosotros” es todo lo que se puede ver/ en el espacio, aunque nadie puede decir/cómo se llegó a ello” (Artigas, 2013, p. 119).

ser una descripción de la obra de arte, referencia, imitación o elogio hacia la figura del pintor. No obstante, lo que ha persistido en su definición es la necesidad por la interpretación de la imagen. Debido a esta situación la investigadora Aurora Pimentel da a conocer lo siguiente:

"la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica" (1962,72); James Heffernan, de manera más abstracta, define la écfrasis como "la representación verbal de una representación visual" (1993, 3), y Claus Clüver como "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal" (1994, 26). (2003, p. 206)

La conexión entre pintura y poesía ha creado lazos referenciales de sentido, porque la obra de arte se desencarna de las manos del pintor, para que el escritor se posea ante la imagen y la lleve a significar. En esta búsqueda se ha encaminado, también, la filosofía, tal como ocurre con Michel Foucault (1984) en *Esto no es una pipa ensayo sobre Magritte* (1981), donde la obra del pintor se hace discurso al tratar de encontrar una correspondencia entre el cuadro y el texto. La representación va más allá de la imagen, al hacer del silencio de la obra de arte una tensión dicotómica entre lo semiótico y lo que en él se anuncia.



Ilustración 2. *Esto no es una pipa* de René Magritte. (Magritte R., 2019)

Esta búsqueda de la écfrasis se puede comparar con Narciso y su experiencia en el estanque. El joven logró ver esa otredad y, tal vez, se interpeló acerca de ese otro, “nada le interesaba más, nada le enamoraba más que su propio retrato que se movía según sus propios gestos” (García, 2003, p. 12). Esta representación de la imagen y el texto se concibe como encuentro del yo, que nos lanza a la búsqueda de lo que hay más allá de la imagen. Para abordar esta cuestión nos concentraremos en la definición construida por Luz Aurora Pimentel, quien a su vez trata de armar, a manera de **puzzle**, esa relación de lo referencial y la representación del objeto plástico.

La écfrasis como ejercicio descriptivo es sólo en potencia, pero es un potencial que se realiza plenamente en las écfrasis más extendida que construyen una suerte de objeto plástico verbal (valga la paradoja) que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la écfrasis ha sido inscrita. (2003, p. 207)

La representación visual hecha palabra lleva al encuentro detallado con la imagen, podríamos plantear que el sentido del cuadro escapa del espacio **y** entrar en una lectura intertextual. Tal como lo hace notar Genette, al enunciar: “por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989, p. 10). Este acto de doble lectura permite la representación de la imagen, **al preguntarnos**, ¿cómo la función ecfástica más que una guía de lectura, propone aspectos que enriquecen la significación? De acuerdo con el artículo *Los ojos de la palabra. La construcción de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria* (2011), se expresa:

Mitchell plantea la experiencia efrástica como un tipo de descripción integrada por tres niveles: 1) indiferencia efrástica, 2) posibilidad o esperanza efrástica y 3) temor efrástico. El autor identifica el concepto de éfrasis con la tendencia de ciertas expresiones lingüísticas hacia la imaginación y la metáfora; de ahí que la defina como un oscuro género literario que comprende los poemas que describen obras de arte visual, pero también como un tema aún más general que se refiere a la representación verbal de una representación visual. (Agudelo, 2011, p. 77)

La representación del objeto plástico no se limita a la descripción sistemática de la imagen a través del texto. Por el contrario, la relación imagen-texto presenta una conexión intersemiótica de sentido entre el arte visual y el lenguaje escrito. Esta correlación estrecha no sólo lo metafórico, también, vincula el significado de lo que se ha dispuesto a ser mirado. En este sentido, la éfrasis no consigue imitar la obra de arte, porque las palabras representan, evocan, hacen referencia, pero nunca reemplazan el carácter visual del nuevo objeto plástico.

La lectura icono-textual rompe la frontera de lo invisible, al tomar la función semiótica de la escena evocada, como revelación de aquello que ha permanecido oculto. Citando al historiador de arte Didi Huberman (1953), quien postula la relación entre “mimesis y phantasia: regla de imitación (toda imagen lo es de algo en la realidad visible) y licencia de la imaginación (una imagen también puede alcanzar su parte de fantasía o de inspiración, es decir, de genio)” (2007, p. 22). Nos permite comprender que, si la éfrasis describe o imita a la imagen, entonces el lenguaje poético imagina y teje sentidos yuxtapuestos, nocionales del objeto plástico. En este sentido, Luz Aurora Pimentel en el artículo *Éfrasis y lecturas Iconotextuales* (2003) hace referencia a:

La “écfrasis referencial, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma” (p. 207). Las referencias para el poeta se fundamentan en su interés por descubrir lo que hay más allá de objeto plástico y cómo fue capturado en el espacio. Este se convierte en un medio para que el escritor lleve a cabo su texto literario, mientras, que la “écfrasis nocional: “el objeto ‘representado’ solamente existe en y por el lenguaje” (p. 207). No evoca a la obra de arte, por el contrario, plantea una invención de la misma. Por ejemplo: **Marcel Proust (1922) en la novela *En busca del tiempo perdido* (1913)** crea el mundo del arte, a partir del personaje pintor Elstir, donde se configura una mirada del arte que sólo existe dentro de lenguaje narrativo.

Pimentel establece que la “écfrasis referencial genérica: sin designar un objeto plástico preciso, propone configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (p. 207). En este caso, el poeta se apropia del objeto plástico para describir su esencia, evoca la imagen y la representa con una mirada reveladora, como de quien se sienta no solo a apreciar, sino a un encuentro **recíproco** de descubrir lo que no se puede ver a simple vista.

En otras palabras, el objeto plástico es capturado por la mirada; es ella la que transforma el lenguaje de la pintura en palabra y lo lleva a una nueva representación de sentido. Debido a que se establecen vínculos recíprocos, que hacen posible el resurgimiento de ese otro texto verbal, el cual entra a resignificarse y re-crear con el lenguaje poético un nuevo sentido. Esa relación entre lectura y escritura permite resignificar aquello que se ha mirado.

El texto efrástico entra a comprender el sentido pictórico de la imagen y la necesidad por encontrar vínculos con la imaginaria poética, como medio para significar y crear una nueva percepción semiótica del cuadro evocado. En la representación verbal como visual, la descripción genera una movilidad activa de la imagen, reproduce en el objeto plástico un sentido. Por ejemplo, **el poema** *La fábula de Joan Miró* de Octavio Paz (1998), evoca el oficio del pintor, su mirada y proceso creador. El yo poético anuncia: “para aprender a mirar y para que las cosas nos miren y entren y salgan por nuestras miradas” (1987), la manera que se mira a Joan Miró se enmarca no solo en la descripción, sino que hace de la representación una autonomía del objeto plástico.

Conexiones con lo otro

La figura de la éfrasis puede partir de la representación de lo real o de la imaginaria del escritor. En este sentido Barthes nos pregunta, “¿qué relación se establece entre el cuadro y el lenguaje del que nos servimos fatalmente para leerlo, es decir, para (¿de forma implícita) escribir sobre él? (1986, p. 154) La palabra crea un sistema representativo de ese mundo ajeno. **Al** adoptar otra mirada hace de lo pictórico una apertura semiológica de interpretación de un mundo propio.

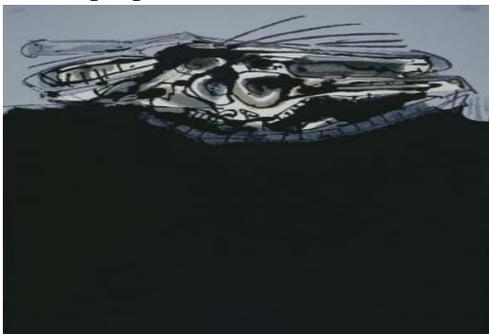


Ilustración 3. Saura, Antonio Saura - El perro de Goya (plancha 4).

El lenguaje significa esa otredad, al sustituir lo visual se establece una iconografía, donde se conoce el objeto plástico referencial, pero este ya posee una nueva representación. La mirada puesta en la obra de arte hace posible la creación de otros sentidos que son revelados en lo textual. Ahora el propósito es hacer que lo visual exprese la experiencia del lenguaje poético. Tal como lo podemos apreciar en la nueva representación del artista Antonio Saura (1998) con el cuadro *El perro de Goya (plancha 4)*.

La imagen traza el camino de lo literario y, a la vez, toma nuevos rumbos de interpretación, traspasa el espacio de la temporalidad y hace de la escena una movilidad de sentidos. Esto se complementa en el ensayo *El perro de Goya* de Antonio Saura, allí se encuentra la preocupación por ir más allá de la imagen, de la ambigüedad presente en el cuadro de Goya. Esa ambivalencia del perro, es para la mirada de Saura el motivo que lo lleva a otra significancia, donde la imagen de otro, toma diferentes caminos de expresión dentro del mismo espacio del cuadro titulado *Perro semihundido*.



Ilustración 4. (Goya y Lucientes, 2019)

Este juego de la imagen oculta crea para el espectador un secreto a partir de la ausencia del cuerpo. La cabeza del perro lucha por emerger, pero al mismo tiempo está presente el vacío, como detonante de lo indecible. La imagen de Goya como la de Saura representa una visión, una forma de expresión, separación y fragmentación de una realidad deformada, que es

construida por la mirada. Antonio Saura escritor y pintor se coloca ante la imagen de Goya, y anuncia en su ensayo:

Para algunos escritores y críticos, la imagen del perro, asociada generalmente a una situación de fatal hundimiento, da pauta a explicaciones de carácter marcadamente existencial. En todas ellas se insinúa el tema de la angustia en relación con el desolado ámbito en el que aparece la figura del animal. (1992, p. 116)

Esta mirada transdisciplinaria dialoga y se conjuga para hacer de la imagen no solo un espacio, también un tiempo. Por ello, se coloca en movimiento las imágenes que expresan una perceptibilidad continua de descripciones hechas palabras. La éfrasis parte de una escena que puede ser real o **imaginaria**, por que basta presuponer una imagen para recrear el instante allí congelado en la eternidad. Esa es la encomienda entregada por **el** objeto plástico a la palabra, una conjugación que resignifica y renace en esa otredad. El signo y el referente llevan al cuadro a la construcción de un lenguaje, que trasciende de lo mimético y pasa a la producción de la imaginería poética.

Dar Vida

El lenguaje da vida a todo aquello que ha pasado por su mirar, hay una necesidad por nombrar, dominar y apropiarse a través de la palabra de todo lo que coexiste con el ser humano. Si comparamos la pintura con las letras encontramos la necesidad por complementarse en la creación de nuevos sentidos. Esta nueva lectura nos abre la búsqueda polisémica de la obra de arte, la cual escapa del encerramiento de los cuatro lados en los que ha habitado. De esta manera, el lenguaje poético se conjuga con el espacio y el tiempo para

que la imagen respire, se mueva y hable como presencia viva que mira más allá de la escena.

Respecto a esto Umberto Eco expresa lo siguiente:

Cuando un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los elementos de un sistema transmitido, el primero se convierte en la EXPRESION del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el CONTENIDO del primero. Existe función semiótica cuando una expresión y un contenido están correlacionados, y ambos elementos se convierten en FUNTIVOS de la correlación. (2000, p. 83)

El edificio representativo entre expresión y contenido, hacen del lenguaje poético un cuerpo metafórico que se re-crea en la pintura, desde el silencio en el que habita la imagen. La función semiótica se trenza con la voz poética como portadora de la presencia interpretativa de la pintura como posibilidad de múltiples sentidos, al entrar en el texto de otro. Esta inserción, es posible siempre y cuando se sufra una mutación del lenguaje poético con el de la pintura, porque las palabras aquí son la materialidad de una lectura intertextual.

Entrar en esa intertextualidad es deconstruir el arte, llegar al espacio de la interpretación, pues el objeto artístico inicial ha sido traducido, por ende, ya es otro. La palabra se ha incorporado en la imagen, para ampliar el sentido del que vive en silencio (la imagen). Entonces, la écfrasis invade ese otro espacio que es el pictórico para adueñarse de él y trasladar esa mirada hacia el lenguaje poético.

De acuerdo con lo anterior, nos preguntamos, ¿por qué la écfrasis cumple el papel de la traducción?, porque en este ejercicio precisamente no existe una representación de la imagen,

por el **contrario**, hay una reproducción de significado del texto visual. En este sentido Michael Riffaterre, hace referencia que **a** la écfrasis “sustituye el cuadro por un texto en lugar de traducir la pintura en palabras” (p. 181). Esta relación intersemiótica permite la ruptura descriptiva, para adentrarse desde el texto a la reproducción de la imagen como nueva representación.

En este sentido, la écfrasis cruza los límites de lo mimético para centrarse en la interpretación del objeto plástico. Se plantea **en** la intertextualidad una relación entre el sentido **impregnado en la obra** y la propuesta del escritor en la búsqueda de **engendrar** un nuevo sentido. En este **caso, se encuentra una** mirada más que objetiva subjetiva, **en el sentido que en la lectura** personal o traducción de la imagen **estará impregnada de un sentir propio que proyecta** la nueva representación **del objeto artístico**.

El yo poético **se posesiona ante** la pintura con la intención de **trascender de** una descripción **hacia el campo mediador de entrar en ella, llera e** interpretar **el mensaje** oculto de la imagen. “Es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa. En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor” (Riffaterre, 2000, p. 174), la mirada se vuelve esa lupa que permite observar y enfocar aquellas moronas que persiguen la idea de estar presentes.

Donar la voz

Donar la voz significa sacrificio, despojo y dar luz a quien no la tiene, algo similar a lo que hizo *Prometeo encadenado*, quien dio el fuego al hombre para que este entrara en razón. El

poeta se coloca al servicio del lector, su voz es la ofrenda de quien necesita reproducir con palabras aquello que se ha quedado muy adentro de su ser. En muchos casos, el poeta hace de la éfrasis un medio donador de voz al objeto artístico. Ahora, el espacio del cuadro **es espacio revelar que lleva a la palabra a construir en el** mundo exterior múltiples sentidos.

Detengámonos un momento, la materialidad de la pintura son los colores, la imagen que se moldean y cargan de un significado, pero, **¿cuál** es esa frontera del cuadro? **sino** la figura capturada dentro de un espacio de cuatro lados, que ahora está en la disposición de la voz poética. Si pensamos en la mirada del poeta ante el objeto artístico, lograríamos establecer desde la imagen relaciones inter-artísticas, con el propósito de hacer de lo indecible una conjugación de la nueva creación de significado. Dotar de voz significa colocar la mirada más en la imagen que en sus técnicas. **Esto** permite entrar en el misterio de la imagen para significarla.

La voz poética ya no le pertenece al poeta, se ha desencarnado de ella para trascender a comunicar la experiencia de otro. Este nuevo hablante lírico no narra su mundo, sino que se posesiona en el interior de una vida ajena, para explorar los sentimientos, emociones y la entrañable concepción de mundo del pintor. Esta voz nutre la imagen del ausente, porque hay un llamado por parte del poeta a sentir esa otra voz, como un ser viviente capaz de hacer de la materialidad de la palabra un espacio donde se puede saborear y palpar las implicaciones del mundo artístico.

La intención del sujeto poético con la imagen no se limita en exponer su *alter ego*, por el contrario, busca un diálogo que complete esos vacíos presentes en el objeto plástico. El yo poético se entrega a un él, como ofrenda creadora de nuevos sentidos que trascienden el cuadro del pintor. Esta acción permite romper el silencio de la obra, pues ya no pertenece al

pintor, porque el lenguaje poético se ha posesionado en ella, para hacer del color, el retrato o imagen **la** metáfora que lleva al espectador a entrar en el umbral de lo innombrable.

Palabra escrita una pintura sobre el lienzo

La pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla

Simónides de Ceos

El epígrafe como exergo² del texto nos da la primera luz de esos vasos comunicantes presentes tanto en la poesía como en las artes plásticas. La pintura y la poesía son dos lenguajes que se metaforizan en la medida **en** que hay una apertura de sentidos, pues este nos abre la posibilidad de hallar signos, sonidos, ritmos e imágenes en el deseo de habitar un lugar. Entonces, entre los colores utilizados en la pintura y los sonidos de las palabras encontramos espacios no solo de imaginación, sino de la representación de una mirada que construye una realidad.

Antes de continuar, es necesario entender que Platón consideraba la relación entre poesía y pintura, como una imitación de la realidad observada. Mientras que, Aristóteles en su rechazo de la poesía de tipo superior, la degradó a un nivel de artes visuales, al contemplar en su poética lo siguiente: “El poeta es imitador –lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero-, de tres cosas ha de imitar una: 1. O las cosas tal como fueron y son; 2. O las cosas tal como parece o se dice ser; 3. O tal como debieran ser” (Aristóteles, 2002, p. 172). Esto nos permite

² Gérard Genette define al epígrafe “como una cita ubicada en *exergo*, generalmente **frente** de la obra o de parte de la obra: “en exergo” significa literalmente *fuera* de la obra, pero quizás aquí el exergo es un *borde* de la obra, generalmente cerca del texto, después de la dedicatoria, si la hubiera (2001, p. 123).

comprender, la esencia del diálogo entre estas artes plásticas como un lenguaje trenzado que reproduce una realidad alterna.

Las propuestas de Aristóteles respecto al ejercicio creativo del poeta, se comparan a las realizadas por el pintor con relación a expresar el arte como imitación de la realidad observada. Esta tensión es similar a la creada entre luz y oscuridad por la que ha pasado la obra de arte, pero que ha llegado al lenguaje poético para engendrar un nuevo significado al cuadro. De este modo, la palabra hace de la imagen un resurgir de sonidos, ritmos que rompe con el espacio del cuadro y se ubica en un lenguaje revelador del tiempo.

La pintura y la poesía presentan desde el siglo XX una relación vertical de códigos que expresan desde sus campos de función distintos mensajes. A pesar de estar atravesados por la contemplación metafórica se encuentra una fraternidad sentidos. Esta relación de representación hace que el lenguaje conforme una estética propia de expresión. Por ello, ¿cuál es la mirada de los poetas-pintores al hacer del color un lugar de expresión de lo indecible?

La poesía y la pintura como manifestaciones reflejan las tendencias de una época. Por ejemplo, Baudelaire trabaja sobre el concepto de la estética fundada en el cuestionamiento de lo que significa la belleza. El interés de este poeta por las artes plásticas lo lleva a considerar al artista como un “*Hombre de mundo*, es decir del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todos sus hábitos” (Baudelaire, 1995, p. 30). El poeta-pintor ahora habita los mismos umbrales de la creación del otro artista.

El pintor comprende el oficio del poeta y viceversa, es decir, la pintura y el lenguaje se conjugan enigmáticamente en la necesidad de ser mirada, de descifrar lo que se encuentra

velado. Respecto a lo anterior, ¿cuáles son esos vasos comunicantes entre la pintura y la poesía? Son interrogantes que nos llevan a pensar acerca de esos abismos a los que se enfrentan los “poetas-pintores de una paleta casi monocromática, o restringida, como la de Georg Trakl en el que predominan los colores plata, azul y negro, y líricos del minimalismo que buscan el ascetismo y la brevedad en su lenguaje” (Roca, 2014, p. 41). Esta es la composición hecha por una poética del arte, erguida del lenguaje visual e imaginativo frente a lo observado.

El pintor primero necesita establecer un modelo antes de realizar su representación visual, mientras el poeta solo le basta la palabra como presencia **para reproducir un nuevo mundo**. Estos artistas acuden a otros elementos para hacer del espacio y tiempo una escena inmortal, ya sea como pintura o poema. El lenguaje traza una línea tanto en las artes plásticas como en la lírica, que permite tejer en la imagen un significado que revive a través del tiempo. Respecto a esto Leonardo da Vinci (1519) reflexionó sobre la relación entre la pintura y la poesía, como tensión:

La pintura es una poesía que se ve sin oírla; y la poesía es una pintura que se oye y no se ve; son, pues, estas dos poesías o, si lo prefieres, dos pinturas, que utilizan dos sentidos diferentes para llegar a nuestra inteligencia. Porque si una y otra son pintura, pasarán al común sentido a través del sentido más noble que es el ojo; y si una y otra son poesía, habrán de pasar por el sentido menos noble, es decir, el oído. (2018, p. 73)

La pintura es una presencia, un lugar privilegiado donde hay que detener la mirada, porque en ella está la semilla esencial del arte. Esta nos permite la contemplación no solo de una imagen, también nos lleva a esa participación de habitarla. Entonces, mirar aporta la

revelación de esas cavernas oscuras de significación, de una pintura que se ha instalado en el espacio y que revive en el tiempo, según quien detenga **ante ella** su mirada.

Tanto la poesía como la pintura hacen de la imagen un lenguaje metafórico, que contiene en su recepción una manera de llegar a la morada del artista. En apariencia cada una de estas expresiones tiene un camino de representación y recreación de la realidad distinta, ya sea el arte plástico desde lo visual o la poética en lo textual, pero en **¿qué momento se cruzan para cohabitar un mismo espacio?** Esto se convierte en una preocupación similar a la que tuvo Lessing en *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía* (1766), en la búsqueda de un acercamiento a lo que significa el cuadro poético.

He aquí el razonamiento: **sí** es verdad que la pintura para sus imitaciones emplea medios ó signos del todo diferentes de los de la poesía, puestos que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo. (1909, p. 125)

Los espacios creativos de estas dos artes son diferentes en la naturaleza de sus signos, aunque en cada uno de ellos se institucionalizan técnicas y formas, su lenguaje está en la búsqueda por habitar un lugar, representar y expresar lo íntimo de una mirada que es donada al mundo. Respecto a esto, **¿dónde queda la mirada del receptor?** La obra de arte o el poema son donados en su materialidad, ya sea a través de los colores y de la palabra, **para que** quien se poseione ante la imagen pueda construir con su mirar una nueva representación del objeto plástico.

La reciprocidad entre el cuadro y el poema se determina como una traducción, porque el lenguaje germina en la obra pictórica. Esta relación entra a liberar el silencio de la

representación visual **y pasa a buscar** en la obra lo que está oculto. Habría que pensar ¿cómo el poeta asume la mirada del artista? **Este se convierte en un** diálogo inter-artístico, que logra un dinamismo de nuevas formas que permiten entrar en el espacio de las artes plásticas o del lenguaje poético. En este sentido, Octavio Paz se refiere a esa relación como un:

Carácter irrepetible y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. A todas ellas es aplicable la distinción entre poema y utensilio, estilo y creación. Para Aristóteles la pintura, la escultura, la música y la danza son también formas poéticas, como la tragedia y la épica [...] por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. (2014, pp. 39,40)

Octavio Paz no es el único que ha planteado estos diálogos interdisciplinarios; existen varios antecedentes que permiten develar esa relación existente entre poesía y artes plásticas. Por ejemplo, desde Baudelaire hasta Breton, tal como sucede con la poética de Baudelaire que llevó a invertir la relación entre poesía y pintura. Ahora, el binomio se establece entre pintor-poeta, es decir, a partir de las letras se construye la imagen pictórica, tal como lo hizo Rene Magritte (1967) con el poema **de Charles Baudelaire titulado** *La giganta* (1861). En este caso el artista es quien se ha inspirado en un poema para construir su cuadro.



Ilustración 5. *La gigante*, (Magritte R., 2019)

La relación anterior entre pintura-poema se construye por medio de la lectura del poema. El pintor toma la palabra para convertirla en lienzo, que entrevé en sus colores y figuras los versos hechos cuerpo dentro de un escenario, como lo es el cuadro. Las palabras se han vuelto galería visible para la obra de arte, porque desde la pluma se fundaron las pinceladas, como transposición reveladora del misterio creativo del artista. La pintura tomó los sonidos de los versos y los capturó dentro de una escena que representa un espacio de mayor intensidad y tensión del que mira la figura de *La gigante*. En este sentido Carolina Corbacho plantea:

Por esta razón, **la** historia nos ofrece un variado elenco de artistas polifacéticos que pusieron a prueba sus habilidades en campos muy diversos; Leonardo de Vinci o Miguel Ángel, por ejemplo, han presentado de manera fehaciente el arquetipo de compositor versátil, que tan laureado fue por el arte clásico. (1999, p. 19)

Del mismo modo, encontramos otros escritores que se han interesado por hacer de las artes plásticas un motivo celebratorio para sus textos líricos, que tomaron como referencia las imágenes de diferentes objetos plásticos **para recrearlos**, por ejemplo: Lope de Vega (1635), Góngora (1627), Th. Gautier (1872), Baudelaire (1867), Verlaine (1896), Rimbaud (1891), Rubén Darío (1916). También, hay otra lista amplia de quienes hacen de la imagen un verso, a

estos los consideramos poetas-pintores, como muestra de ello están, Pablo de Céspedes (1608), W. Blake (1827) y Rafael Alberti (1999). Aclaremos que esto es una pequeña muestra de lo que son aquellas alianzas existentes entre las letras y las artes.

Estos puentes entre la poesía y la pintura, también, están presentes en América Latina, con la figura del escritor chileno Vicente Huidobro (1948) y su poesía visual. Estos poemas proponen una ruptura de la formalidad en la poética y hace de la imagen un hecho revelador, donde se conjugan imagen y texto como totalidad de sentido. Por ejemplo, los caligramas abren el espacio a una nueva representación de la imagen desde lo verbal. Se asume otra manera de conocer y comprender la composición poética. El caos del arte no es la reproducción, ni la representación de lo sensible; se encuentra en llevar la mirada al acontecer mismo de hacer visible lo invisible.

Ahora bien, si miramos hay gran diferencia entre el desarrollo de la estética literaria colombiana con la voracidad que tuvo Brasil con relación al arte. El poeta Oswald de Andrade (1954) en su *Manifiesto antropófago* propone una depredación cultural, la cual no solo es un manifiesto, sino una apropiación que revive la figura del caníbal ilustrado, al formular una teoría engullidora de saberes lo que hace a un verdadero artista. La intención no es mimética; en contraste, se encamina a establecer un diálogo de alteridad, que permita construir una mirada y un lenguaje propio. Esta sería la encarnación de aquel poeta que está atento al mundo que habita.

El *Manifiesto antropófago* (1928) nos invita a canibalizar el otro cultural, a considerar que “solo la antropofagia nos une socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Andrade, p. 1). Esto nos lleva a pensar en la unión entre las diferentes artes, es decir, la creación de la figura de un engullidor cultural, de un mundo que se devora a sí mismo. Este es el lugar para

poetas-pintores que se dejan caer en el estado de la cronofilia, al devorar los colores de otros, las tendencias que son apropiadas como medio para la creación artística.

La poesía del color

Al color

A ti, por quien la vida combinando
color y color busca ser concreta;
metamorfosis de la forma, meta
del paisaje tranquilo o caminando.

A la Pintura (poema del color y la línea)

En la literatura son muchos los casos donde el poeta se ha interesado por los colores que conforman una obra de arte, porque en ellos se halla una ventana de entrada a la morada íntima del proceso creativo del pintor. El cuadro muestra un espacio conformado por figuras que expresan un sentido, pinceladas delgadas o gruesas que representa la realidad del artista, pero, ¿qué función cumple el color? Este construye un lenguaje propio que va más allá de la composición, al cobrar un valor expresivo re-crea con la palabra aquel mundo ajeno de emociones, angustias o dualidades del otro artista.

El color es el camaleón que se **alía** con la palabra para adjetivarse en verdes picantes, amarillo brillante o simplemente en ese azul mar. Esa es la búsqueda hija de su tiempo, de los impresionistas al momento creativo del cuadro artístico. Por ejemplo, el poeta Rafael Alberti dedica unos versos al color, para exaltar esa percepción íntima del pintor respecto a la impronta dejada por el hombre. Lo anterior nos lleva a plantear, que dejar las cosas sin color es **despojarlas** de vida, desfraternizarlas y sinónimo de abandono, porque no tendrían una marca propia, la huella del ser humano.



Ilustración 6. Murnau vista del ferrocarril y castillo (Kandinsky)

En este sentido, encontramos a Vasili Kandinsky (1944) como un poeta del color, quien se apropió del lenguaje como un medio que le permitió la representación de los sentimientos. En su obra se muestran figuras geométricas recurrentes, que van desde líneas rectas a curvas para conformar un espacio. Esa composición es una explosión no solo de colores, sino de siluetas. Lo anterior, se evidencia en el óleo sobre cartón de 1909, titulado *Murnau vista del ferrocarril y castillo*. En este cuadro se narra esa llegada del tren en tonalidades claras **oscuros**, símbolo del recuerdo de la infancia del autor, que revela una memoria construida con un lenguaje fragmentario. Referente a esta relación de la mirada y la pintura Trinidad Barrera revela:

El blanco se ha asociado tradicionalmente a la pureza, inocencia, castidad, perfección y belleza moral. Para Kandinsky es "el símbolo del mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales... Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto... lleno de posibilidades". Las implicaciones éticas del blanco han sido señaladas también por Schulmann a propósito de Martí y con facilidad pueden detectarse aquí. (2018, p. 105)

La palabra vuelve al color no solo una sustancia, la dota de significado. En este sentido, Paul **Valéry** (1945) toma como herencia del simbolismo la concepción del arte como un

ejercicio arduo y difícil, porque el lenguaje poético es visto como acción de comprender las tonalidades y abstracciones de la palabra. Algo similar sucede con los artistas plásticos; en ellos el lenguaje del color transmite ese movimiento del espacio capturado en el cuadro. Este es el caso de Marc Chagall (1985), quien toma los colores para narrar su amor por París.

El sello personal de Chagall permite develar su propia representación de emociones, algo similar a los poetas que metaforizan su mundo con el lenguaje poético. El significado de parir una obra no se limita al proceso de plasmar en ella unos colores, aunque estos potencien su expresividad, la intención está en la construcción de metáforas edificadas en sueños y fantasías. En el cuadro *París a través de la Ventana* (1913), los animales, edificios y gestos son personificados, al adoptar caras humanas se brinda la impresión de que “la pintura, como toda poesía, tiene parte en lo divino; y la gente siente que es así, hoy tanto como ayer”. Así pintó Marc Chagall...tal como hablaba” (Saborio, 2012, p. 56).



Ilustración 7. *París a través de la Ventana* (1913). (Chagall)

Los nexos comunicativos entre pintores y poetas **constituyen** uno de los lugares de la poesía, en el sentido de que no se convierte en un espacio fijo. Por el contrario, “el lugar propio, «natural», de la palabra poética es el silencio” (Zambrano, 2007, p. 49). Donde se construye una mirada nueva que produce un extrañamiento y, a la vez, revelación que se le ha

ofertado al espectador. La imagen y el poema presentan un lenguaje que anuncia la desnudez del artista, la cual no es física, sino interior y “*pathos* del mundo” (Rella, 2010, p. 40).

La palabra en la poesía es el motor, es el tiempo que permite halar significados en la imagen, la cual se halla dentro de un espacio encerrada a la espera de una mirada que penetre ese color y se adentre en la experiencia de la otredad. Esa vía de aproximación a ese otro mundo genera una reciprocidad entre el mirar y habitar diferentes espacios artísticos. El lenguaje poético y artístico son dos lenguajes que se complementan y liberan sentidos gracias a la presencia de la palabra que traza en la imagen un modo de cobrar vida.

Preguntarnos, ¿en qué medida el poema y cuadro aguardan una mirada?, es el motivo para comprender la necesidad de entablar un diálogo **recíproco** entre los colores y la palabra. Poetas parnasianistas y simbolistas exaltaron esa hermandad, desde la búsqueda de un lenguaje propio, tal como Baudelaire, quien exaltó la belleza visual de Rubens Leonardo, Miguel Ángel, Goya y Delacroix en su poema. Referente a lo anterior, este poeta se lanza a explorar los nexos estéticos entre la pintura y la poesía, como un medio donde la imagen se vuelve un hecho poético en la pintura.

Goya, sueño maldito de mil cosas secretas,
cocimiento de fetos en atroz aquelarre
viejas ante el espejo y muchachas desnudas,
tentación de demonios, se ajustan las medias. (2002, p. 17)

Habitar los trazos significa comprender desde los dibujantes, pintores y escultores lo impenetrable del ser y lo difícil que resulta hacer parte de una totalidad de sentido. Por este motivo, la poesía se adentra en el umbral de la pintura, para cautivar con la mirada su carácter estético que forja hilos vibrantes de múltiples lecturas donadas al espectador. Por ello, la

relación pintura–poesía entra en ese diálogo del campo de la crítica del arte, como lo hicieron Baudelaire y Guillaume Apollinaire.

Si detenemos la mirada hacia pintores como Georges Braque y Pablo Picasso, en ellos encontramos la búsqueda por un lugar de expresión, una necesidad por plasmar desde las moronas, los fragmentos de su historia. **A través** de colores y técnicas hacen de la imagen la representación de lo incompleto. Esa relación de experiencia y contenido de la obra artística **es** la que observa la poesía; con su mirada se apropia de esa ventana (cuadro), para soportarla de significación. La misión del poema es definir la imagen y llevarla a la presencia dentro de un plano **connotativo**.

El pensar estético de la poesía y la pintura respecto a lo que significa recrear, por un lado, es hacer del lenguaje poético un tiempo; por el otro, es entender el objeto plástico como un espacio en la espera de ser leído. Como lo hace notar Rimbaud, quien hace de la palabra una textura de pigmentos al colorear las vocales: “A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales/ algún día diré vuestro nacer latente: / negro corsé velludo de moscas deslumbrantes, / A, al zumbear en tomo a atroces pestilencias” (Rimbaud). Algo similar ocurre con el tributo que le rinde Rafael Alberti, al color en el poemario *A la pintura* (1948) donde combina el significado alegórico del color, con el verso que le canta a la pintura.

Para continuar con los nexos entre el color y la palabra poética, encontramos el interés que tuvo el artista Francisco Borel (1972) por la obra de Mallarmé, en especial por los versos simbólicos que habitan *La siesta del fauno* (1876). En este artista hay una necesidad por ilustrar en setenta dibujos, “estas ninfas... Quisiera hacerlas mías para siempre” (Arnaldo,

2012, p. 15). Es una gran exposición que dialoga con el poema, con los sonidos del fauno que allí se encuentran, donde los colores de las palabras son sugerentes ante la mirada de Bores.



Ilustración 8. Madrid. Bores/Mallarmé. La siesta del fauno. Círculo de Bellas Artes (Mallarmé)

Hacer este rastreo con relación al vínculo existente entre la poesía y la pintura nos permite entrar en una esfera de juegos de símbolos y signos. Percibir, cómo los colores hablan a través de la poesía y logran expresar intereses comunes, que hacen del arte un lugar de encuentro. Esa otredad la entiende Antonin Artaud en su libro *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1947), un poeta con mirada de pintor que se pregunta por la locura plasmada en las pinceladas de ese otro artista.

La gran pregunta hecha por Antonin Artaud está erguida en la preocupación, “¿Alguien vio alguna vez cómo en ésta tela, una tierra equiparable al mar?” (2007, p. 2) Aquí la voz se torna sugerente e invita a la participación de una doble perspectiva crítica y creativa, porque hace referencia no solo a la descripción de la imagen hecha por el pintor, también, propone que el lector sea el acompañante del éxtasis de la creación. La intención no se concentra en llegar a la descripción, porque la finalidad está en adentrarse a ese otro mundo creativo e íntimo del pintor. Por ello, la necesidad de dirigir la mirada y focalizar la relación poesía- pintura existente en los poetas colombianos.

Pintura y poesía vasos comunicantes

La poesía conversa con el mundo de la pintura, abre puertas de lo indecible para adentrarse a un mundo ajeno e instaurarse en esa otredad. Preguntarnos por qué la pintura para muchos de nuestros poetas es motivo y espacio de evocación **es** comprender la necesidad de romper la imagen congelada dentro de un espacio, que ha estado en la posibilidad de salir de aquel silencio a la que ha sido condenada. Por ello, el lenguaje poético hace de esa ausencia, una presencia en la voz que crea movilidad y sentido, al hacer del objeto mirado una nueva representación.

El verso dialoga y propone una dinámica visual en la imagen, la cual ha estado dentro de un espacio inmóvil, por eso con la palabra se crea un tiempo de representación viva de la escena del cuadro. Poetas como Pablo Montoya, Álvaro Rodríguez Torres, León Gil y Nelson Guzmán Romero se han interesado por entablar un vínculo del lenguaje poético con la pintura. En esa relación, la correspondencia se vuelve solidaria, no porque el poema necesite de un cuadro para darle sentido a lo expresado, sino porque ambos se ponen al servicio de lo indecible.

Esta correspondencia entre pintura y poesía tiene algunos antecedentes, tal como el poeta Luis Vidales (1990) quien expresó en una entrevista, a su hijo Carlos Vidales, sobre el acercamiento a la pintura en su libro de poemas, que nunca vieron la luz de la publicación, “*La pérdida del Espejo de la pintura (cien sonetos sobre célebres pintores y sobre la gran pintura universal)*”. Ese libro nació de una polémica que tuve con el pintor Ignacio Gómez Jaramillo, hacia 1950” (Vidales C. , 2012, p. 8). Estos escritos desaparecieron de la casa del poeta, se fueron en las manos de alguno de los visitantes, dejando solo el recuerdo en la memoria de aquellos versos inéditos.

El interés de los poetas colombianos con la pintura se concentra en entablar diálogos con la imagen, con el mundo de los colores o de lo indecible **con** la preocupación por develar lo que se encuentra detrás de la obra de arte. La voz poética adopta esa búsqueda por comprender lo que significa habitar la vida y obra de pintores como Van Gogh, Goya y Munch, artistas malditos que resultan ser cautivantes ante la mirada. Las anomalías emocionales y existenciales de estos pintores son el desafío del poeta, que concibe **el** cuadro como una ventana abierta a la mirada de quien quiere husmear, buscar y entender los umbrales del arte.

El poeta no solo busca la descripción de una obra, su deseo es donar su voz, ser oficiante y testimonio de la vida del pintor. La vida atormentada de **Vincent** Van Gogh, despierta una curiosidad por comprender desde las cartas a Theo, ese sufrimiento y búsqueda incansable por un estilo propio, que lo llevaron a habitar los albores de la locura. Algo similar se presenta con el pintor Francisco de Goya, sus pinturas negras y los monstruos con gestos enloquecidos que dejaron vacíos en aquellas paredes desvanecidas por el tiempo de la quinta. Del mismo modo, con el artista Edvard Munch, que vive el arte como tensión, angustia y enfermedad.

Del huerto de Van Gogh (León Gil) y Una lección de inocencia (Rojas Herazo)

El poeta con su mirada busca puentes **inter-artísticos** para exaltar la belleza, el tormento y ser el mensajero de esos cuadros condenados al espacio del silencio. Tal como se evidencia con el poeta León Gil (1954), oriundo de Medellín, quien presenta una mirada que instala esa **cromofagia** del pintor en su poemario titulado *Del huerto de Van Gogh* (1990). Este libro atiende a comprender esa necesidad por devorar los colores y la estrecha relación entre poesía y pintura, que evoca al simbolismo como herencia y superficie significativa del yo artístico.

La puesta de entrada *Del Huerto de Van Gogh* está dada desde su portada, al presentar el autorretrato del pintor realizado hacia 1889. Este acto se convierte en la puerta hacia el mundo del pintor holandés, sus angustias y la necesidad por hacer del color un mundo propio. Luego, el sujeto poético toma el amarillo para recorrer en ochenta y cuatro páginas una “lectura mediante variadas formas textuales: epitafios, oraciones, caligramas, grafitis, poemas largos que juegan con el espacio y otros breves de tres y cuatro versos” (Gaitán, 2003). No obstante, esta propuesta recae en poemas que hacen de la descripción una manera de anunciar la locura existencial del pintor, pero con un lenguaje poético que no se entrega descarnadamente a la desnudez del artista.

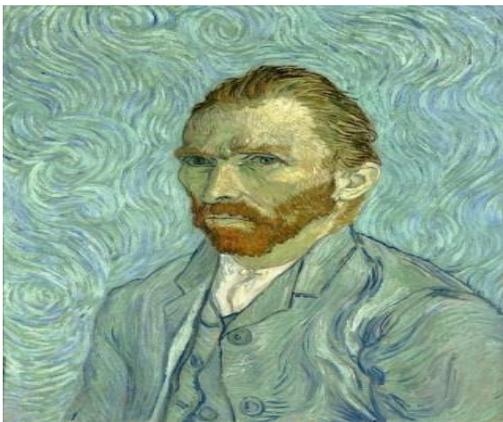


Ilustración 9. Autorretrato del pintor Van Gogh realizado hacia 1889 (Van Gogh V.)

La voz poética en esa huerta dedicada a Van Gogh, trata de anunciar algunos vestigios de locura del artista maldito, mas no entra por la ventana de los ojos para sentirse habitante, hijo de ese otro mundo hecho de colores y pinceladas. Los versos se dedican a exaltar de forma descriptiva escenarios de la vida del pintor, donde el lector no logra una conexión integral con el cuadro poético. A pesar que la lectura trata de forjar el rostro del arte, este recae en el abismo de la descripción. Aquí, la lírica no presenta ritmos, giros con el lenguaje o miradas que permitan entrar en ese otro mundo ni cuestionar la condición humana.

En el poemario de León Gil se recrea a partir de un yo, una mirada subjetiva, que no permite ser el donante de la voz poética. Por eso, recurre a los epígrafes y fragmentos tomados de las cartas del pintor, como auxilio y detonante de sus versos, sin ser más que una muestra textual de escenas biográficas. Servirse de documentos no significa reproducir otros sentidos o hacer que la voz de otro tome fuerza expresiva, al enunciar desde las palabras de Van Gogh: “ejercicio un oficio que es sucio y difícil: la pintura” V.V.G (Gil, pág. 9). El poeta se vale del lenguaje del pintor para describir ese proceso creativo del artista, sus angustias y estados, hasta el grado de impostar la voz al momento enfrentar ese misterio revelador de la imagen. Lo anterior se revela en el poema titulado *Cromofagia*:

hoy me desayuné con rojo
 violeta azul amarillo y verde
 y en lugar de café con crema
 me bebí la sangre
 y alma de cada lámpara,
 entonces
 yo era un arco iris
 y una antorcha
 pero me dolía terriblemente
 porque has de saber
 mi querido Théo,
 cuesta mucho ser una estrella. (Gil, p. 11)

¿Quién nos habla en el anterior poema, el pintor o la voz impostada del poeta? Esta pregunta nos lleva a observar que el sujeto poético no se dona, porque cae en la descripción de una escena imaginaria. El poema muestra un Van Gogh más melancólico de lo acostumbrado, aunque acuda al llamado de Théo, no hay una intención referencial o nocional de la obra del holandés. El yo poético evoca un lamento dentro de una escena que no trasciende de enunciar la soledad de un alguien.

La situación anterior, nos conduce a la siguiente pregunta, ¿cómo el lenguaje poético logra la representación de una vida ajena? El poema es el medio que permite esa re-creación de la realidad, hasta llegar al encuentro con el hombre. Pero, hacer écfrasis es ir más allá de la imagen, comprenderla, mas no realizar comparaciones en la necesidad de salvar el verso: “Rimbaud/ encontró el color de las vocales/ y Van Gogh / el color de las pasiones” (Gil, p. 12). Las relaciones establecidas en los poemas de León Gil entre pintura y poesía se presentan distantes, al no encontrar una manera de trenzar con la palabra estas formas de expresión del arte.

Caso contrario a la voz poética de Héctor Rojas Herazo (2002), quien anuncia con el poema *Una lección de inocencia*, una escena plástica que construye un mundo de sensaciones e imágenes, que llevan desde y hacia la mirada de la silla a comprender la soledad. La voz poética presenta a un Van Gogh, que ya no se fija en el impresionismo; ahora está en la búsqueda de los colores primarios y puros. Este acto permite entrar en el lienzo, en un mundo de pinceladas gruesas de luz. La voz poética es testigo a través de la imagen de la evocación, de la mirada de un niño y el recuerdo de una memoria que sufre.

Van Gogh pintó una vez
 el retrato del mundo
 Allí estaba todo:
 las flores que se abren
 y las puertas que se cierran,
 los días del llanto
 y los días de oro
 los senderos y los sueños,
 los ramajes y las palomas.
 También un niño
 mirando dos amantes
 y también la hora del nacimiento
 y la muerte de cada hombre.
 Para lograr ese retrato, Van Gogh
 no tuvo sino que pintar una silla. (Rojas, 1995)

El pintor de la casa amarilla, es ahora mirado a través de su propia silla. Desde la cotidianidad se presenta sentimientos como la soledad convertida en su propio tormento, al momento del acto divino de la creación. Cada uno de los versos se encuentra cargado de significación; la palabra dibuja la vida del pintor y hace de ella un lenguaje que transmite lo que hay más allá del cuadro. Aquí, el ejercicio de pintar y escribir se conjuga para anunciar con sencillez una evocación sugerente que nace desde el silencio.

Los poetas Gil y Rojas Herazo presentan distintas miradas hacia el pintor holandés, al proponer en su dinámica estética, una búsqueda por encontrar comprender esa otredad artística. Ejercicio que resulta ser hermético y arduo, porque pintar con palabras es arriesgarse a entregar en la imagen el yo poético. La apuesta para ser el oficiante del momento creativo está en la entrega y penetración de la escena engendrada en la revelación del lenguaje ante la realidad. Esto significa que cuando se fija la mirada al objeto, hay que estar en el umbral, para trascender de lo mimético o descripción al diálogo con la imagen.

Varios Van Gogh, un testamento de Goya y un grito en Munch (Juan Manuel Roca)

Ahora bien, el poeta Juan Manuel Roca (1946) visita no solo a Van Gogh, también se interesa por la maldición cromática de Francisco de Goya y Edvard Munch. Estos pintores se convierten en el elemento luminoso en cada uno de sus trazos, que entienden el fin de la obra pictórica. Esas relaciones entre la imaginaria poética y la pictórica nutren los versos, en el sentido de, que hay una contemplación por la imagen creadora de mundos posibles, mundos que son contruidos con el lenguaje poético que han penetrado la vida y obra del pintor.

Roca en el poemario *Un violín para Chagall* (2004) crea vínculos con el oficio de los pintores. A través del texto lírico establece intertextualidades directas desde el título del poema. Como se indica en los poemas: *Cinco veces Van Gogh*, *Exorcismo ante El grito de Munch* y *Testamento de Goya*, está la presencia de la écfrasis referencial genérica, al proponer configuraciones del imaginario poético para presentar una mirada del artista creador de una imagen. Esto le permite al poeta entablar un diálogo inter-artístico, en la búsqueda por la construcción del sentido poético.

La visión de Roca acerca del pintor holandés se revela en *Cinco veces Van Gogh*, el poeta escoge momentos de mayor intensidad, al nombrar tanto la vida como la obra del artista. En cinco estrofas propone temas análogos, como el sol y su intensidad luminosa, el hambre más que física de colores, por último, los cuadros y la ausencia de vida. Estos versos se recrean como una tragedia hermética de la condición humana.

I

El cartero de Van Gogh no visita el vecindario desde que recibió un telegrama de la muerte. Pero nos mira desde una sorda eternidad.

El cartero, portador de alguna esquila que le llevaba razones de la luz.

II

Como su sombrero, que siempre estuvo alumbrado por el rojo candil de su cabello, fueron sus noches solares.

Detuvo el sol en cada cuadro, mas no como el bíblico Josué que cuando detuvo el sol no pensó en el girasol: la pasión o la fiebre dieron a sus girasoles una rotación de astros familiares.

III

Pintó trigales y la flor del pan empezó a oler en las desiertas alacenas.

IV

Pintó una silla vacía, y sin embargo en ella está sentada una tertulia de ausentes. Antonin Artaud ha dicho que esa silla anuncia alguien por entrar. La silla sigue vacía, pero siempre volvemos a ella para saber si alguien acaba de llegar. ¿Theo o Gauguin?

V

Un último furor: trazó con su pincel una puerta en el aire y por ella salió dando un portazo. Otra versión dice que dibujó un revólver y con él se disparó en el vientre.

Pero antes, previendo las largas noches del hombre acorralado en el invierno, decidió llenar de soles nuestros muros para ayudarnos a habitar el laberinto

Para Héctor Rojas Herazo. (Roca, 2004, pp. 19-20)

El poeta-pintor domina las abstracciones en la obra y vida del holandés, a través de símbolos reveladores de los rasgos del mundo real del pintor. Los versos conjugan en el tiempo y espacio un ser que se transforma, un dador de luz y de locura que no se agota ni desaparece, por el contrario, se vuelve un revelado de la condición humana. Entonces la voz poética hace visible la impronta de aquel hombre, que entendió el color como luz liberadora del mundo.

La mirada del poeta alcanza en su texto lírico una écfrasis fundada en las interpretaciones construidas del yo interior del pintor. Entender esos escenarios permite la recreación de una vida y obra cuando escribe: “Pintó trigales y la flor del pan empezó a oler en las desiertas alacenas” (P. 19). El acto de pintar es la presencia y acción de la creación visual, de la tensión del hambre como metáfora y obsesión por alcanzar un lenguaje artístico propio.

El poema se convierte en la ventana metafórica, es la conexión con la vida y obra del artista holandés. Del mismo modo, sucede al mirar el poema *Testamento de Goya*. Es un texto lírico que toma varias obras plásticas del artista, para construir el objeto imaginario. Esta evocación es posible a la écfrasis referencial genérica, como medio de encuentro entre la pintura y la

poesía. El poema detiene la mirada ante las obras negras del que habitó la quinta del sordo, donde las pinceladas sueltas son adoptadas por la palabra, para volverse reproducción y dador de vida de lo que ha quedado inconcluso en la oscuridad.

TESTAMENTO DE GOYA

El tiempo
 Ha devorado mi rostro
 Como Saturno a sus hijos.
 Quizá mi sordera fuera un don,
 La manera de asordinar
 El grito nocturno de los fusilados,
 El canto feroz de la locura.
 Traigo noticias de la sombra
 El sueño de la razón
 Que galopa sus broncos caballos
 En mi boca. (Roca, 2004, p. 21)

La voz poética ha sido encarnada por el lamento de Goya. Las gamas de los colores del cuadro han desgastado esa mirada extasiada en el tiempo, sus propios monstruos e historia en su nebulosa memoria. Ahora, solo queda un mundo interior de sonidos, de la locura propia del que sabe representar sus angustias. **En el** interior de los versos se retrata esa sombra que carcome a un él, abandonado en la soledad de sus propios fantasmas.

La poética de Roca gira la mirada hacia la savia artística de Edvard Munch, especialmente, encuentra un interés por *El grito* (1893). **Fija** la atención en la figura indefinida, en la desesperación que muestra ese sujeto en el puente, para exclamar en sus versos: “Hombre o mujer, endriago o fantasma, deje/ ya de gritar en ese puente que puede/ desplomarse con sus podría vigas” (Roca, 2004). El texto lírico usa un tono de reclamo, es clara la necesidad por salir de ese espacio encerrado, como lo es el cuadro, para hacer parte de otra realidad, tal vez menos atormentada. La escena se recrea desde esa necesidad por encontrar la razón del grito,

un lenguaje que brinda la posibilidad de movimiento y mirada compasiva evocadora del mismo dolor plasmado en el óleo.

La relación de esta poética con la pintura está dada en un estado visceral, al anunciar: “son muy fuertes los lazos, cosidos con hilos de cáñamo, que existe entre la imaginería poética y la imaginería pictórica. Es algo que ha nutrido mi silabario” (Roca, 2004, p. 3). En este caso, el poeta desde la imagen nutre la palabra como inspiradora, que escapa del encerramiento del cuadro, mientras que la imaginaria recrea ese mundo descarnado del otro.

El lenguaje de la escritura, trazos para Van Gogh y Goya, una invitación en Álvaro Rodríguez Torres y Pablo Montoya

Capturar lo humano, la experiencia y la intimidad es uno de los logros reveladores de la imagen. La escritura hace que esta se instaure en el tiempo, para entrar en la re-presentación que escapa del espacio. Por esta vertiente se encuentra el poeta y traductor Álvaro Rodríguez Torres (1948) con una poesía reflexiva, detenida en el verso que cuida el ritmo y busca un lenguaje propio. Este poeta logra matizar desde la soledad, los colores y formas que lo llevan a hacer de la palabra la re-creación del que mira.

Álvaro Rodríguez Torres es un poeta secreto, guarda su intimidad creativa, algo similar a los pintores malditos que buscaron en su soledad una manera de habitar el mundo. “En la poesía de Rodríguez Torres hay una creciente abstracción, tanto que su método podría llamarse el de la “negación apasionada”: un despojarse de lo superfluo para llegar a lo esencial” (Suescún, 2004, p. 10). Este es el resultado del texto lírico “Van Gogh: el tiempo sin

presente”, el cual hace parte del poemario *El color de lo blanco* (2004), donde el tiempo recobra su existencia para crear dentro de este su movilidad.

En el poemario *El color de lo Blanco* hay un interés por una serie de pintores, una selección que sirve como banquete que se consume al cuadro desde la mirada. El título de este poemario es en homenaje a Sargent³, pero su intención es revelar de la mano artística ese mundo del pintor, que ahora es tomada por la escritura para hacer un nuevo trazo de significado. Este acto de mirar se convierte en ese puñado de palabras creadora de escenas, que engendran en la imagen una forma de revivir la angustia por capturar el color y hacer de la luz un motivo para el lenguaje poético.

La voz poética en *Van Gogh: el tiempo sin presente* es encarnada por el pintor. Aquel dueño de su tiempo habla con determinismo, “no aquí. En otra parte viviré” (Rodríguez, 2004, p. 232). Este verso abre el espacio de aquel ser que alcanzó, sin darse cuenta la luz y marcó una identidad en la pintura. El que habla llama a la razón, se entremezcla el deseo por conseguir en la plenitud del color y la esencia de encontrar un lugar en este mundo.

El poema está a la espera de ser leído. Por ello, abre la ventana para que el espectador se extasíe en la negación del pintor que lucha contra el tiempo. El yo poético propone la búsqueda de otro espacio, una necesidad por hallar ese don divino que es el color. Del mismo modo, hace girar la mirada hacia Théo como confesor del sufrimiento existencial, por medio de palabras que anuncian y revelan la esencia del ser.

No aquí, en otra parte viviré
Del color de un cielo abierto al sol,
Con pájaros y nubes que adornen

³ John Singer Sargent (Florencia, 12 de enero de 1856 – 14 de abril de 1925) fue un pintor estadounidense, considerado el "retratista de más éxito de su generación"

La vecindad de su lejanía...
 Cuando digo, Theo, por ahora
 No sólo es un pensamiento de las palabras;
 Claridad,
 De mi desconfiado sufrimiento. (Rodríguez, 2004, p. 232)

El pintor presenta esa encrucijada del espacio que habita, según María Zambrano: “la pintura, por tanto, es la impronta del hombre, huella y señal de su paso por el mundo, marca, además de ser conjuro, evocación, hechizo” (2012, p. 31). El tiempo recobra su valor, porque es el que permite la búsqueda de conectar los colores de la naturaleza, como verdaderos vestigios de la realidad. Lo anterior, se antepone al hecho mismo de dejar en blanco el lienzo de la vida. Si fuese así significaría enajenar la mirada y deshabitarla hasta llegar al punto crítico de la nada.

La presencia de ese Van Gogh preocupado por el color, hace que cada verso sea la pincelada que percibe el sentido de la vista. En el poema hay una presencia que habla de esa creación humana, del deseo por manifestar algo que no soporta estar oculto. En este caso, el lenguaje poético crea vasos comunicantes entre las artes, como un diálogo que penetra el espacio del artista. El poeta recoge vestigio presente en el pintor, por ejemplo, las cartas a Théo permiten recrear al artista holandés con una voz reveladora, íntima y llena de presencias que van más allá del lienzo.

¿Cómo se contempla la imagen que ha sido instalada en el verso? Esta pregunta tiene relación con el autorretrato, donde el desafío se concentra en ser el objeto que se mira. La mirada extasiada en el tiempo, habla de lo que se ha ocultado en ella. Tal como lo hace Pablo Montoya en su poemario *Trazos* (2007), quien concibe la pintura como una vela encendida, suave en medio de la penumbra de la casa. Aquí, la voz de Van Gogh resurge desde la reclamación que se debate entre poseer el color y la angustia condenatoria de la soledad.

La voz es presencia que impregna al poema de textura y ritmo agresivo encarnado en el lenguaje, donde el dolor provoca un silencio ensordecedor, por la reconstrucción de esos momentos de soledad. Pablo Montoya evoca el autorretrato de Van Gogh y dona su yo poético, para que el pintor se reconozca en la imagen: “soy una imagen turbia consumiéndose en su reflejo más transparente” (Montoya, 2007, p. 41). Se anuncia desde la escritura esa retención de la palabra, por ello, la necesidad de soltar, desprenderse de ella como una forma íntima de librarse del mismo lenguaje.

Ahora bien, mientras el poeta Rodríguez Torres construye una luz como espacio sagrado y presenta una mirada, hace del silencio un hecho representativo encaminado hacia nuevos significados. Del mismo modo, ese deseo por cantarle a la pintura se encuentra en la voz de Pablo Montoya en su libro *Trazos* (2007), donde el yo poético cruza la historia de la pintura, habla de ella, de sus cuadros e imágenes en la búsqueda de hacer de la imagen una puerta de sentidos.

Los intereses del poeta hacia la pintura se convierten en una necesidad por hacer de la vida y obra de pintores como Van Gogh, Goya y Munch un espacio revelador del proceso creativo. Este punto de partida nos sirve para comprender esa conexión entre estas dos artes, como vasos comunicantes que se apropian no solo del cuadro, sino de la imagen como umbral de la obra de arte. Debemos comprender el sentido de la écfrasis y la literatura comparada como un diálogo recíproco, donde brota no solo una verbalización hecha imagen, también es la manera de encuentro con el pintor de hacer del silencio una movilidad de sentidos.

Aproximación a una poesía colombiana contemporánea

El panorama de la poesía colombiana que nos interesa presentar, se niega a ser abordada desde una historiografía. Porque, más que exaltar una generación, la intención se encuentra en comprender, cómo la poesía ha logrado un medio de difusión, dentro de un contexto erguido en desigualdad y violencia. Por ello, más que mostrar unos grupos o tendencias del siglo XX, la intención es estudiar las diversas miradas de revistas como *Voces*, *Panida*, *Nuevos*, *Espiral*, *Mito* y *Golpe de Dados*, que generaron para la historia de nuestro país un sentir de vanguardia tanto en el arte como en las letras.

Detener la mirada en la poesía colombiana del siglo XX, nos lleva a comprender que el poeta no solo se ha preocupado por aprender una forma poética ni se ha enfocado en imitar un estilo, mucho menos encajar dentro de una herencia poética. Su tarea está con la invención de la palabra creadora de la mirada, que ayuda a representar y re-crear otros mundos. Esta concepción se escapa del significado de canon y se instaura, de acuerdo al crítico y poeta David Jiménez (1945) en:

Eliot entiende la tradición como un orden ideal que es modificado permanentemente por lo nuevo. No es una herencia, no se recibe como un legado ni consiste en continuar con los hábitos formales o las concepciones ideológicas de las generaciones anteriores. La tradición es objeto de apropiación mediante una disciplina intelectual que, en su concepto, implica trabajo, rigor y estudio, con la intención de insertarse en un orden que es actual, vigente, a la vez eterno e histórico. (2002, p. 11)

¿Qué significado tiene una tradición poética, donde importa más la clasificación y etiqueta de una generación o tendencia? A lo que expresa Patricia Trujillo, “la aparición del grupo,

movimiento o generación modifica la percepción de la propia obra de los escritores que comparten el mismo movimiento histórico” (pp. 133,134). Entonces, si la periodización nubla de cierto modo la individualidad de la obra, ¿cómo encontrar en los poetas colombianos un carácter vanguardista?

Lo anterior se evidencia con la poesía de José Asunción Silva, por su singularidad en la construcción de su lírica que, sin alterar el sistema poético de fin de siglo XIX, se sumerge en la necesidad de hacer del verso una perfección artística. Este nuevo hecho poético lo lleva a ser considerado, “como buen modernista, Silva se dedica a transformar el espacio en que vivía por vías de una evasiva imaginación” (Roca, 2016, p. 65). La palabra para este poeta se convierte en el don revelador de su tiempo, de aquel viajero cosmopolita que hace del poema un lugar de encuentro del ser.

Los versos de Silva entraron en el umbral de la imagen, del signo sugerente de la condición humana, que narraron la naturaleza y el silencio del yo. En su poesía hay una constante reflexión sobre el tiempo y la naturaleza, donde la palabra como espejo es símbolo de su mundo. Esta creación poética rompe fronteras, porque en ella se encuentra una visión esencial de la lucha por habitar ese único espacio que le queda al poeta como es el lenguaje. De esta manera, el artículo titulado: *Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia*, nos evoca a ese poeta de mundo:

Silva a pesar de su corta vida, entró en contacto con los más importantes espíritus simbolistas que ya aleteaban por debajo de las futuras vanguardias. Su predilección por Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y su reconocimiento profundo de la obra de Poe, maestro de todos ellos, lo sitúan en la encrucijada precisa, a nivel de lucha con el lenguaje y disparo

de la sensibilidad, que produciría todos los movimientos artísticos del siglo XX. (Romero A. ,1982, p. 277)

La conexión de Silva con el mundo europeo, permitió una maduración vertiginosa, porque abrió el espectro de la ciudad moderna y sus constantes cambios físicos como espirituales. El “llamado de la lira nueva a los jóvenes poetas, permaneció de lado de la tradición” (Jiménez & Ordóñez, 2001, p. 160). Pero, hablar de tradición es ir más allá de encontrar una herencia poética o una generación desgastada de formas acartonadas de rimas sin contenido. Ahora, la necesidad se centra en explorar los nexos entre la poesía y el arte, desde los diferentes medios de difusión como fueron los cafés literarios, tertulias o revistas culturales.

Hacia una vanguardia

El café ha tenido el carisma de reunir, congregar voces que, alrededor de esta bebida, han compartido discusiones e ideas de índole política, social y cultural. En Colombia a inicio del siglo XX, surge el café como lugar público, dando paso a ser centro de tertulia para muchos de los intelectuales y políticos. De acuerdo con lo expresado por David Jiménez: “la vanguardia, como tema de información y de discusión, aparece en revistas y periódicos de Colombia antes de la década del veinte” (2002, p. 83). Estos medios fueron los nuevos pasos de la generación de los años veinte, espacios abiertos que permitieron esa conexión de nuestras frías letras con las europeas.

Una de las expresiones de inicio de siglo es la revista quincenal de arte y literatura *Panida*, que vio por primera vez la luz en Medellín, el 15 de febrero de 1915. En sus diez números logró integrar voces de poetas, pintores, músicos que expresaron la necesidad de reevaluar la tradición artística decimonónica, como inicio a lo que sería un movimiento de vanguardia.

“Fue en el café El Globo. Un refugio de literatos que estaba ubicado frente a la puerta del Perdón de la catedral de Medellín y que prestaba a la vez los servicios de biblioteca, dulcería y cafetería, donde comenzaron a reunirse los jóvenes fundadores de Panida” (Loaiza Cano, 2004, p. 24).

Panida desde su primer número plasmó la gran admiración por los poetas franceses: Paul Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Remy de Gourmont, Francis Jammes. Ellos ocuparon un lugar de interés dentro de la revista, al igual de Abel Farina (1921) que impregnado de un aura mallarmeniana, había alzado su poética en un estilo entre la razón y la fantasía. De ahí, que se evidencie en las páginas de la revista una necesidad por ser testigo e impulsor del diálogo tanto de las artes como de las letras.

Esta revista fue el medio para evocar a través de la palabra el sentir del artista y la queja de una comunidad. Dentro de sus diez números se encuentra la figura del poeta Abel Farina, seudónimo de Antonio María Restrepo, quien fue más que parnasiano un simbolista. Este poeta de gran importancia para los panidas, tanto así que en la edición número 3, con gran elocuencia lo consideraron precursor de la poética colombiana:

Acaso el más profundo, el más original de nuestros poetas; de seguro el primero, si se atiende tanto a la intensidad de los sentimientos, al acertado empleo de las palabras, a la música (delicada, sutil o potente, según el asunto que trate) que tienen todas sus poesías ... Más que sus preesas de artífice magnífico, mucho más, valen su rebeldía de incomprendido y la oscuridad, que (para los más) hay en la mayor y acaso mejor parte de su obra; oscuridad encantadora que lo libra de ser un "poeta popular".

Y por sobre todo, para que más completamente lo admiremos, tiene ese extraño " no sé qué " atrayente: Lo mismo que nos mueve a reverenciar a Poe, a Baudelaire, a Rimbaud: los poetas malditos. (Farina, 15 de marzo de 1915, pp. 47-48)

Panida fue una ventana no solo de crítica, también abrió un espacio para poesía y el arte en el medio cultural. Esta revista no se encerró en una temática, pues su estilo vanguardista permitió la congregación de diferentes voces poéticas y artísticas. Un grupo que, aunque efímero, dejó una huella para nuestras letras, donde quedó incierto el ganador del hermoso cuadro al óleo, que se rifaba entre los avisadores y suscriptores, en su primer número del 15 de febrero de 1915.

Otro ejemplo, que podemos encontrar de un espacio de difusión del arte y la literatura es la revista *Voces*, la **se** cual conoció **y** se publicó por primera vez el 10 de agosto de 1917 en Barranquilla. En este sentido, “donde más llama la atención *Voces* es en el aspecto de su labor literaria de información, traducción y difusión de textos, autores y movimientos que entonces venían a renovar la vida intelectual y artística de Europa” (Gilard, 1990).

Las revistas literarias de las primeras décadas del siglo XX marcaron un punto de referencia, porque en ellas no solo se congregaba una temática, sino que se convertía en un espacio para entender lo que significaba ese concepto abstracto de ser vanguardista en Colombia. Si retomamos el eco de enunciación que marcó *Voces* podemos considerarla en su momento como una novedad, la cual presentó **una** apertura para conocer lo que ocurría en Europa durante los primeros veinte años de siglo, y el deseo de hacer un llamado a la una nueva estética de nuestras letras.

Ahora bien, mientras observamos que los centenaristas se desgastaban en sus formas, desde Barranquilla la revista *Voces* rompía la frontera de la provincia, para saltar al campo de lo que significaba para la época ser vanguardista. Esta revista, en sus inquietudes, buscó la renovación de las letras colombianas, que ya se había iniciado con la revista *Panida* (Medellín), que mostraba a sus lectores traducciones al castellano, de James Joyce, Virginia Woolf y de Guillaume Apollinaire entre otros escritores.

No obstante, si giramos la mirada encontramos otros espacios de difusión de revistas, periódicos y tertulias, como es el café Windsor de propiedad de los hermanos Agustín y Luis Eduardo Nieto Caballero, hombres que pertenecían a los centenaristas y compartían el ideal vivo de superar la brecha existente entre conservadores y liberales. Este espacio fue escenario no solamente para compartir un café, también lo podemos considerar como un lugar de encuentro de aquellos vestigios de la Gruta simbólica, que más adelante sería arrasados por Los Arquilókidas; jóvenes que seguros de sí mismos pretendieron romper con las tradiciones literarias y políticas del momento.

El café fue testigo de un ambiente de diálogo, tertulias, periódicos y revistas, también, de ideas políticas, culturales y literarias. Allí, tal vez se fraguaron conversaciones y discusiones con tinte de insurgencia intelectual, con el fin de crear un cambio y ruptura en la cultura, una utopía de conexión y abandono de generaciones como los centenaristas. La lucha de estos jóvenes era la palabra como representación de un grupo en su deseo por generar un cambio en la tradición literaria.

Los Arquilókidas fueron una mezcla heterogénea: León de Greiff, Luis Tejada, Silvio Villegas, Ricardo Rendón, Hernando de la Calle, Rafael Maya, José Umaña Bernal, José Camacho Carreño, Juan Lozada, entre otros. Sí, ideológicamente heterogéneo, puesto que

reunía a un futuro líder del nacionalismo de derecha, Silvio Villegas, y a quien iba ser el momentáneo jefe de la nueva intelectualidad socialista, Luis Tejeda. (Loaiza, 2014)

Este colectivo marcó un rasgo vanguardista por su rechazo a la tradición, **mas** no por presentar una visión cosmopolita al estilo de Oswaldo de Andrade. A pesar de su efímera aparición en las páginas del diario *La República*, desde el 23 de junio hasta el 19 de julio de 1922, sus columnas se dedicaron a deplorar de los centenaristas y su forma de concebir las letras. En este sentido, “Los Arquilókidas escribieron unos ácidos artículos contra las principales figuras políticas e intelectuales de la generación de El Centenario” (Loaiza, p. 3).

Por esta vertiente de liberación de los modelos conservadores llega la revista *Los Nuevos*, en los años veinte. Su primer número apareció en Bogotá el 6 de junio de 1925; dirigida por Felipe Ileras Camargo y con participantes como Jorge Zalamea, Luis Vidales, Rafael Maya entre otras voces. Esta nueva generación pretendió la renovación de las letras patrias, pues se consideraba que el hombre estaba en la capacidad de referirse a las diversas situaciones sociales de su entorno.

Este colectivo literario conformado por León de Greiff (1976), Rafael Maya (1980) Jorge Zalamea (1969) y Luis Vidales (1990) se presentaron algunos ecos vanguardistas. Referente a lo anterior, Andrés Holguín expresa: “el surrealismo amanece en Colombia con una obra singular, “Suenan timbres” -1926- de Luis Vidales (4). Sus versos, dislocados, expresión consciente del inconsciente y de extraños estados del alma, versos muy sugestivos” (1974, p. 278). Este sonar de timbres de Vidales, en 1926, logró transportar sonidos en la lírica nacional, con un lenguaje expresivo para los jóvenes poetas.

⁴Nacido en Calarcá en 1904, **estudió** primero en Bogotá y luego en varias ciudades europeas. Ha ocupado cargos diplomáticos. También **fue** profesor universitario (historia de arte, especialmente) en Colombia y Chile.

Los Nuevos pretendieron un cambio estético en las letras colombianas, claro está su deseo se vio frustrado al recaer en formas tradicionales. Por ejemplo, el poeta y cronista Luis Tejada Cano (1924) hoy en día resuena más por su *libro de crónicas* (1924), que por sus poemas. Este hombre, en su corta vida, influyó en el pensamiento literario del país en la década del 20. Su mirada crítica desafió la eficacia misma del lenguaje, el cual le sirvió para exaltar el valor estético en Luis Vidales y considerarlo como el único verdaderamente *Nuevo*, porque de él se desprendía una poética fundadora de la imagen.

La mirada de Tejada, en su momento, fue reveladora hacia el poeta Luis Vidales, al anunciarlo como un ser inasociable, que tomó la palabra y la volvió material de las cosas habituales de la vida, con un estilo de emancipación del mismo verso en sus poemas en prosa. Esto sucede en el libro *Suenan Timbres*, que resulta ser la mezcla entre la narración breve y el verso poético. Este crítico muestra a un Vidales en su individualidad, pero que cae en el “célebre tomito de versos de Vidales” (Jiménez, 2002, p. 98).

Luis Vidales es considerado por Tejada como el único verdaderamente *Nuevo*, en su artículo “Un poeta Nuevo”, anuncia la “ruptura con las tradiciones tanto del academicismo clásico como del esteticismo modernista” (Jiménez, 2002). Esta es una poesía dinámica, por el hecho de proponer nuevas temáticas, en la que el poeta es fundador de la imagen. Pero, ¿cuál es la poesía que buscaba Vidales?

Mi poesía, desde luego, no es algo caído del aire, como producto de una inexistencia “generación espontánea”, que ni viniendo de allá existe. Debo tener muchas influencias de lecturas de poetas que alguna vez en mi vida me estremecieron de emoción. Ello es apenas normal. (1976, p. 33)

Tejada con su mirada visionaria declaró, en primera persona y a todo grito, la necesidad de darle el título a Luis Vidales de poeta, porque en él se marcarían los eslabones de la nueva lírica colombiana. “La poesía de Vidales es, en esta primera etapa de su obra, una poesía de ideas, sobria y sintética” (Tejada, 1976, p. 14). Una poesía conversacional, que lanzó algunas moronas de lo que conoceremos posteriormente como la antipoesía.

Los versos de Vidales navegan en el humorismo, representan la falsedad y majadería del comportamiento social del momento. El verso simple, la metáfora y la imagen se conjugan en una voz poética con una mirada que hace de lo urbano un resurgir de la nueva poesía. La lírica en *Suenas Timbres* es la de un joven de escasos 21 años de edad, el cual presenta una poesía que fue recibida en Colombia, como un acto subversivo **contra** los valores intelectuales de la época, en especial, contra los regeneracionistas y centenaristas.

Vidales propuso una poética de ruptura al no rendir culto excesivo a la belleza y salir a la exploración de la vida cotidiana en busca del objeto poético. Lo anterior, se tomó como un crimen hacia el canon poético. **C**omo consecuencia surgió un rechazo marcado por la poética colombiana al estilo de Luis Vidales. Entonces, en *Suenan timbres* está presente una apertura hacia la representación y diálogo a partir de diversos temas, tal como cantarle a la cámara, a la electricidad o al cinematógrafo.

En Vidales se puede evidenciar la manera que el poeta se abandona en el poema, por ejemplo, en *Visiones del carajate* se presenta una voz de un personaje despreciable, que lanza críticas a la sociedad burguesa y a sus escritores. Estos versos representan la necesidad por discernir el mundo del ahora, que como espejo enuncia: “se extasían ante la Gioconda, y no se dan cuenta que se están extasiado ante su fama” (Vidales, 1976, p. 176). Esta es la actitud del

nuevo poeta, aquel que hace de **la crítica** un medio para ir más allá de lo contemplativo, con el fin de trascender en busca de la construcción de posibles significados.

Espiral un proyecto artístico literario

La revista *Espiral* de arte y literatura comenzó a circular desde abril de 1944 hasta 1975. Sus primeros números estuvieron a cargo de Luis Vidales, posteriormente Clemente Airó, quien la dirigió y la mantuvo viva hasta su muerte en 1975. Este proyecto por su edición, variado contenido literario y artístico abre un espacio alternativo para la publicación en Colombia. Desde sus primeras ediciones se presencié una tendencia interdisciplinar, por su diálogo e integración de otras miradas al campo cultural, crítica hacia la burocracia y política del país.

Las críticas de *Espiral* se enfocaron en la preocupación latente por el medio cultural colombiano que, bajo la perspectiva de favorecer las iniciativas artísticas, condensaron el camino hacia una crítica. La revista se convirtió en un lugar de encuentro, para las discusiones relacionadas con el arte, literatura y espacios culturales, eso sí, tomó distancia en cuanto a los asuntos políticos presentes entre conservadores y liberales. Respecto a esto el investigador Alberto Bejarano, coloca en diálogo la intención de la revista como vanguardia al referirse:

El carácter vanguardista de *Espiral* reside en varios elementos que merecen ser ampliados.

Uno de ellos es su vocación de introducir en el público colombiano autores y obras que representan nuevas miradas críticas al siglo XX, siglo convulsionado, siglo corto de peligros y furias. (2018, p. 31)

En el período de 1944 a 1975 se publicaron 135 números, a pesar de las interrupciones ocurridas en 1945 y 1958 y, en 1960, *Espiral* cambia su formato de presentación al de revista.

“La revista *Espiral* no fue el emblema de una generación o grupo en particular, ni en la literatura ni en artes plásticas” (Bejarano, 2018, p. 32). La intención no estuvo en encajar en un grupo o movimiento literario, aunque estuviesen presentes las intervenciones, en gran parte, de los piedracielistas (Piedra y cielo), que sin afectar ni encerrarse en una postura, abrieron con la palabra el campo de participación.

La edición de *Espiral* se asemejó a la de un periódico, porque en ella se encuentran fotografías, anuncios publicitarios y diferentes tipologías textuales, como conjunto del papel delgado y amarillo que conformaba la revista. De esta manera, la búsqueda de un nuevo canon estético fue una selección cuidadosa de poetas como Arturo Camacho Ramírez, quien enmarcaba un camino considerado por Vidales y Airó de una poesía de calidad. De acuerdo con la investigación de Alberto Bejarano, *Revista de arte y literatura Espiral antología y estudio crítico 1944-1954*, se revela la ruptura de una periodización entre artes plásticas y literatura, en la cual se propone establecer un diálogo.

En 1969, cuando cumple la revista *Espiral* 25 años de labores, Airó organiza un dossier doble sobre “Artes plásticas en Colombia”. En un largo y completo artículo de 20 páginas traza las coordenadas en una visión alternativa de la historia del arte moderno en Colombia y, al precisar su posición, difiere por completo de la de Marta Traba, al señalar varias innovaciones simultáneas que ocurrían en Colombia de los años treinta. Para Airó, más que dividir a los artistas en grupos, se trataba de sugerir tensiones menos excluyentes de lo que parecía para Traba. (2018, p. 40)

Por su parte Clemente Airó propuso la necesidad de crear nexos que permitieran hacer de las letras y artes, un diálogo de apertura a múltiples sentidos. El arte moderno en *Espiral* es construido como espacio de difusión y lugar de encuentro entre artistas e intelectuales. Aquí el

arte y la poesía presentan una imagen dialéctica de expresión viva y reveladora, tal como se evidencia en el ensayo *El poema, la imagen y el mundo* (N.º 27, noviembre de 1949):

Cuando intento hablar de poesía me convengo de las consecuencias dolorosas que deja en la inteligencia y en el corazón, el vano deseo de dar a conocer, en su temblorosa desnudez, la más viva y hermosa raíz –de tiempo y de la humana historia- que ata en un solo haz, al poeta, a la imagen y al mundo. (2018, p. 149, Martín)

En la actualidad quedan algunos vestigios de la revista *Espiral*, que reposan en bibliotecas públicas y privadas, también en algunas librerías de la ciudad de Bogotá. Esta revista como espacio de difusión cultural logró ese diálogo alternativo cultural, donde de la huella del exilio de sus autores fue más que un motivo, para engendrar en la desnudez una búsqueda por un lenguaje propio. Referente a lo anterior, Airó dejó como legado interdisciplinar ese lenguaje trenzado entre las artes y las letras, como rasgo del significado de vanguardia en la década de los cuarenta en Colombia.

Revista Mito

La creación de la Revista *Mito*, en la década de los 50, marcó para la historia de las letras colombianas una nueva conexión entre el pensamiento latinoamericano y europeo. Su reflejo creativo se construyó en la heterogeneidad de las voces, que sirvieron de ventana al público para conocer lo que ocurría en ese momento en el mundo. La denominación *Mito* se vuelve paradójica, porque más que establecer un ideal fundacional o ficcional a mitad de siglo, el deseo era crear ruptura de la metáfora patriótica y desmitificarla a través de la inserción de nuevos valores culturales, políticos y estéticos.

La revista *Mito*, fundada por Jorge Durán Gaitán (1962), significó un punto crucial en la literatura nacional, porque en ella se expresaba un pensamiento cruzado con el horror de la violencia gestada en el país. Esta es una generación de escritores que pensaron esa ruptura del conformismo intelectual y la necesidad por trascender del provincialismo. En este sentido, Gutiérrez Girardot anuncia lo siguiente:

La fundación de la revista *Mito* en 1955 significó un salto en la historia cultural de Colombia. Desde el nivel y la perspectiva de sus artículos, los poetas y escritores oficiales, los académicos de una novela, las “glorias locales” aparecían como lo que en realidad siempre habían sido: restos rezagados menores de su siglo XIX de campanario. (145-146)

Mito como medio de difusión se nutrió de esas resonancias de vanguardia filtradas en Colombia, las cuales permitieron consolidar una actitud crítica ante el radicalismo regional y nacional, de los intereses del campo intelectual y político de la década de los cincuenta. Su relación con otras revistas, que ya circulaban en Latinoamérica, por ejemplo: *Sur*, Buenos Aires; *Las Moradas*, en Lima y *Orígenes*, en Cuba, le permitieron una referencia de apertura a nuevas lecturas. Este medio trazó un espacio creativo con la intención de brindar unidad en medio de la pluralidad, es decir, con temas de discusión se pretendió crear puentes hacia la universalidad.

Las letras colombianas con *Mito* en 1950 marcaron un antes y un después, puesto que en las primeras décadas se exaltó el valor estético de José Asunción Silva, en el sentido que se dedicó a ser poeta, a pesar del continuo camino bifurcado de embelecos patrióticos del verso y la excitación de los modelos europeos. Este adormecimiento en las letras como fenómeno cultural se presentaba, “Pero pareciera que se leyera sólo por información y no por formación, pues ni el simbolismo en su más acentuado desarrollo poético con Baudelaire y Verlaine, ni

los movimientos de vanguardia que le siguieron, lograron transformar la escritura de nuestros poetas de entonces” (Jurado, 2005, p. 9).

La razón por la que se considera que *Mito* partió en dos a Colombia, estuvo en la revelación del analfabetismo e **inconsciencia** cultural de una sociedad amañada y, el deseo por despojarse de aquellos gramáticos que direccionaban la lengua hacia un buen decir. Esta irreverencia da paso a que los poetas se apropiaran de un lenguaje representativo de la realidad, tal como Álvaro Mutis (2013), Gaitán **Durán** (1962), Cote Lamus (1964); novelistas como Gabriel García Márquez (2014) y Álvaro Cepeda Samudio (1972); ensayistas como Hernando Valencia Goelkel (2004), Pedro Gómez Valderrama (1992) y Hernando Téllez (1966).

Este grupo en cabeza de Jorge Gaitán **Durán** no solo recoge autores vanguardistas de grupos anteriores, como Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis. También, como medio de difusión se revelaron los mitos sociales, dando paso a otras miradas del mundo, tal como las ideas de Sartre, Camus, Lévi-Strauss, Heidegger, Sade y Breton. Estos diálogos ayudaron a fortalecer proyectos literarios, filosóficos y artísticos de quienes ya atendían a las lecturas bimestrales de *Mito*.

Los poetas del grupo *Mito* de los años cincuenta y setenta no solo escribían obras representativas, además hicieron una revisión crítica de las teorías estéticas europeas. Esto permitió la construcción de un lenguaje propuesto en lo simbólico y lo místico, para reproducir la realidad; no obstante, para tal fin Baudelaire, Rimbaud, Mallarme y Verlaine se convirtieron en los referentes para nuestros poetas, al servirse de ellos para hacer una revolución universal de la lírica. Estas influencias se vieron marcadas en sus obras poéticas y

teóricas en la construcción de una estética del arte, como entrada a nuevas lecturas de autores latinoamericanos y europeos.

La revista en sus 42 números presentó una unidad conformada por diferentes formas textuales: críticas, ensayos, poemas, arte y narración, que entraron en diálogo con las nuevas tendencias políticas, filosóficas, artísticas y literarias del momento. La revista integró en su contenido un lugar para la poesía, por ejemplo, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus y Álvaro Mutis fueron quienes fortalecieron esa parte de *Mito*.

Si pensáramos en la poesía de Álvaro Mutis nos remitiríamos a Maqroll el Gaviero, su “alter ego”. Es esa otredad la que permite observar el mundo desde los ojos de otro. Esta búsqueda está presente en el libro *De Mutis a Mutis*, donde se expresa, que “el poema es el anuncio de una totalidad que no se cumple. En este sentido el poema es la derrota y el poeta quien la pregona. El poema, según Mutis, expresa la inutilidad de la palabra, la necesidad del logos” (Rodríguez, 200, p. 61). Lo anterior, nos lleva a preguntarnos, ¿cuál es esa nueva condición de la poesía en Mutis?, sino un tejido de sus mismos precursores como Silva, que vivió su exilio más que físico en una profunda interioridad de la soledad y, como única compañera la palabra.

La desesperanza en Mutis se enmarca en un diálogo constante con Maqroll, como aquel marinero viajero, que lo lleva habitar desde la imaginación poética un paisaje. Los trazos de los versos se alojan en el olor a humedad, zona cafetera y la visión de su trópico, que representa recuerdos edificados en poemas sensoriales que transportan a lo conmovedor de una voz lírica. Esta búsqueda se revela en el poema *Una palabra*, que nos muestra el encuentro con el mundo, pero se convierte, a la vez, en una forma de penetrar lo desconocido.

“Sólo una palabra. /Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria” (Mutis, 2019).

La palabra en la lírica de Mutis es la encargada de comunicar esa condición humana, del mismo modo se presenta como obstáculo evocador de sentido y comprensión con el mundo habitado. El don divino de significar toma diferentes formas desde la voz, que en función de máscara permite la despersonalización del yo poético, porque anuncia la participación de esa miseria que hemos construido como realidad.

Mutis hace de Maqroll el Gaviero esa otredad de la imaginería poética, que representa la metáfora de la movilidad del mar. Esta voz se convierte en un gran surtidor de imágenes que habita en los versos. Desde la palabra se ha fundado otra realidad, incluso podríamos decir que es la mirada a través de otro. Por eso, resulta exótica la construcción de espacios hostiles y miserables, donde la palabra llega a ser la liturgia viva de la creación de un mundo propio. En este sentido, la misión del poeta es compartida con la definición que da Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956):

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal inspiración, respiración, ejercicio muscular. (2014, p. 35)

La poesía de Mutis es la contemplación sensorial transformadora de un mundo interior, su sello se presenta en el verso evocador del paisaje hecho en palabras. El poema transmite la experiencia de la imagen cromática, táctil y gustativa de un mundo creado desde lo verosímil. Como consecuencia el texto lírico es escenario de cronotopos, que posibilita el abrazo entre la

vida/muerte, recuerdos infantiles que transportan aquellos paisajes que, aún, habitan la memoria.

Golpe de Dados, nuevas voces

Hablar de generación, colectivo o grupo literario después de la revista Mito, es mirarnos al espejo y darnos cuenta que hemos cambiado. La función de la poesía contemporánea cuestiona y busca en su individualidad una expresión propia. A esto Juan Gustavo Cobo Borda, afirma: “la poesía [...] como una doble lectura: la de la realidad y la de los textos ya escritos. La inspiración de un artista se llama también memoria. Acordarse con aquello que, reescribiéndolo se ha leído” (Cobo, p. 237). El legado del texto lírico se recrea no como imitación, sino en la búsqueda por hacer de las letras un medio de representación.

Para fin del siglo XX, el desencanto en la vida literaria involucró al grupo los **nadaístas**, que surgieron en Medellín; una de las ciudades más tradicionalistas de Colombia. Este grupo apareció en 1958 con un folletín de 42 páginas, bajo el nombre de Manifiesto Nadaísta. “El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y el contenido del orden espiritual imperante en Colombia” (Cobo, 1987, p. 183). Una poesía auténtica que mezcló el humor y la ironía, como parte del lenguaje satírico, pero revelador de una poesía hecha para todos.

El desencanto se convirtió en el medio para hacer de la poesía un tiempo, una imagen e instalar en ella un diálogo con el mundo representado por el poema. Tal como lo concibe Borges en su ensayo titulado *La poesía*, “es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro” (2017, p. 436). En este sentido, el lenguaje poético se instala en la

necesidad por habitar una morada propia, donde el lector penetra y logra compartir desde la voz poética esa representación de la realidad.

Durante los años setenta emergieron nuevas voces poéticas en busca de un lenguaje propio y en la negación por ser parte de un colectivo literario. Por ello, es difícil determinar quiénes fueron los poetas que marcaron la ruptura de generaciones anteriores, para crear puentes con otros lugares desde la palabra. Estos poetas determinan por alejarse de esa realidad violenta que les tocó vivir, a lo anterior hace referencia Alejandra Toro:

Ningún acuerdo respecto a la nómina de sus integrantes; sus nombres o sus fechas de vinculación son algunos de ellos problemas que ha llevado a que no solo sean los poetas que más apelativos han recibido en la historia de la poesía colombiana, sino también los que han sido organizados de forma más artificiosa, demostrando, una vez más, que el método generacional, predominante en la elaboración de la historia de la poesía en Colombia, se ha convertido en una especie de vicio historiográfico. (2016, p. 108)

Golpe de Dados nace en los años setenta y es dirigida por Mario Rivero, Fernando Charry Lara, Giovanni Quessep, Henando Valencia Goelkel, y Jaime García Maffla. Este grupo manifestó su propio discurso y el consenso de la nueva poética. Una voz reveladora de experiencias poéticas, claro está, al igual que la revista *Espiral*, no representó ningún grupo, movimiento o generación de poetas colombianos, tal como lo expresa Charry Lara, al citar a James J. Alstrum:

La esperanza que, de alguna manera, intentaría salvarse del aislamiento y del olvido de la creación poética, ignorada por una sociedad que parece cada vez más sorda a su lenguaje, es acaso el ímpetu que en definitiva mueve a los fundadores de esta revista... El peso de ser

conscientes de esa indiferencia no fatalmente los desilusiona de las pretensiones de la imaginación. (2000, pp. 39-40)

Estos poetas escaparon del vicio de ser encasillados en grupos o movimientos, por su individualidad, rebeldía y heterogeneidad presente en su lírica. No obstante, podemos hablar de una revista que marcó múltiples voces, que consintieron esbozar nuevos elementos estéticos en el sistema poético. Asimismo, la revista *Golpe de Dados* permitió la apertura a poetas latinoamericanos, como Nicanor Parra y su anti poesía, la mirada de Octavio Paz con una poética crítica o la escritura metafísica de Borges. Consideramos que estos escritores fueron los precursores de una poesía hermética.

Sin embargo, ese convencimiento de que el poema era el medio para resolver el conflicto de una realidad a través de los terrenos de lo imaginario, llevó a un desencanto pesimista y amargo de las palabras. “Desilusión desencanto. O –mejor- desengaño. O, para ser más precisos todavía, miedo al engaño” (Caballero, 1985, p. 7). Como consecuencia estos poetas tomaron defensa contra ese engaño exterior, con una mirada apolítica, la cual marcó poco compromiso hacia los asuntos sociales evidenciado en su lírica el tedio y tristeza de la palabra. En este sentido, Juan Manuel Roca, denomina a su generación “poetas del inxilio” al anunciar:

El inxilio sería una suerte de exilio interior, un despojo de núcleos humanos, movedizos, de familias desplazadas a las que les han usurpado sus tierras. Quienes padecen el drama del exilio interior saben que muchos de estos generadores de expulsión —paramilitarismo, guerrilla, violencia estatal—, han sido atrapados por el negocio de la guerra, un negocio muchas veces auspiciado por el narcotráfico y por los políticos venales (inédito). (Toro, 2016, p. 112)

Golpe de Dados padeció de un contexto sociopolítico fuerte al ser testigos del asesinato de líder Jorge Eliecer Gaitán en 1948, la continua pugna entre conservadores y liberales hasta llegar al Frente Nacional. Esta generación de desencantados propuso múltiples lecturas, las cuales quedaron guardadas en los poemarios con versos furiosos que entreveían el tedio no por su relación con el lenguaje, sino en la forma como se construía la realidad de un país como Colombia.

En la nave de la Nueva poesía colombiana

La poesía de los años noventa hasta la actualidad es diversidad por sus tendencias, estilos y voces. Esta transición de mediados del siglo XX, se asume al momento de considerar la creación poética como una **percepción** del mundo. Entonces, estos textos líricos, ya no se concentra en definir grupos o periodos de la poesía, porque con ello se descuida el sentido de la obra. De acuerdo con Gabriel Arturo Castro:

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

Ahora, la poesía entre 1990 a 2012 propone diferentes rasgos en sus estilos y considera la libertad del verso como un lenguaje expresivo en el poema. “La poesía se mueve en los terrenos de la duda, en algo que avasalla todos los géneros artísticos hasta el punto de poder señalar que donde no hay poesía difícilmente hay arte, desde la plástica y la cinematografía

hasta la narrativa” (Roca, 2014). Esta posibilidad crea un lenguaje que vincula la movilidad de sentido ante la representación, mientras el autor abre un campo donde el lenguaje es quien habla y crea puentes de actuación para dar paso a la obra abierta. De acuerdo con Barthes:

Sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”. (2002, p. 77)

Los diferentes espacios de difusión de las letras y artes plásticas como el café, los colectivos y revistas culturales marcaron un importante lugar hacia la primera mitad del siglo XX en Colombia. Esto permitió más que una tradición, la búsqueda y construcción de un lenguaje poético propio. En este sentido el escritor y poeta Jorge Cadavid (1952) se refiere a los movimientos literarios, como legado y brecha para la creación literaria:

Acerca de movimientos literarios y poéticos “podría hablar del Postmodernismo y Los Nuevos -asegura Jorge Cadavid- como esos movimientos definitorios de nuestra actual poesía. Pero me gustaría más hablar de nombres propios: León de Greiff con todo su torrente barroco-culterano, Aurelio Arturo con su poema puro en el paisaje andino y Luis Vidales con su entrada al vanguardismo, a la greguería y al poema en prosa. (Cadavid, 2010)

No obstante, Cobo Borda hacia los 80 lanza una sentencia sobre la poesía colombiana en su ensayo: *La tradición de la pobreza* (1979), en el cual expresa: “la lectura de la poesía

colombiana, aunque sólo sea la de un siglo, resulta incómoda. Es una poesía poco importante, no es que no haya algunos buenos poetas y, lo que es quizás más importante, algunos buenos poemas” (P. 134). Esa carencia a la que hace referencia Cobo se marca en la medida que hemos periodizado la literatura, hasta sesgar la manera de formar antologías poéticas, al atender más a las afinidades y estilo de los autores por su tiempo, que en tener presente la particularidad de los poemas seleccionados.

Esta poética escapa a la periodización por presentar múltiples voces, miradas que hacen del poema un escenario vivo. “El espacio de convivencia que la poesía construyó en Colombia a todo lo largo del siglo XX. Su poder creativo para cantar y pensar a la vez. Para hacer que la mujer, el negro, el homosexual, el indígena guajiro adquirieran o recobren una palabra suya – y nuestra -” (Cobo, p. 227). Esta apertura e integración de diferentes miradas permite el despojamiento y pretensiones de hacer del verso la retórica del preciosismo, para entrar al lugar donde los sentidos cobran vida en el reconocimiento del mundo que habitan desde su pluralidad.

La gran pregunta consiste en, ¿cómo detectar a los jóvenes poetas, que no lo son del todo, pues ya se han caracterizado por proponer nuevas tendencias? Este es el oficio de las antologías, por ejemplo, en la *Antología de la poesía colombiana de finales del siglo XX* construida por Catalina Arango y Ana Isabel Correa para la Biblioteca Luis Ángel Arango, la selección de poetas es reducida a causa de los siguientes criterios: haber obtenido premios a nivel nacional e internacional de poesía y tener publicado más de dos libros. Esto nos evidencia la necesidad por atender en este tiempo a una poética del diálogo. De esta manera el ensayo del periodista y crítico Santiago Espinosa, *Una generación sin rostro*, anuncia esa

tempestad por la que los poetas de esta época han pasado en la búsqueda de un lenguaje propio:

A los poetas nacidos en los sesenta les tocó en suerte una búsqueda en el vacío. Y en esa conversación anémica, escrita desde la soledad de lo perdido, quizás sea de donde nazcan sus mejores poemas. No hay que olvidar que estos poetas comenzaron a publicar sus libros en los ochentas y noventas, un periodo de crisis culturales y abulias, parálisis de todo tipo. (2011, p. 77)

La recepción de la poesía a finales del siglo XX en Colombia y principios de XXI es menor, ya que el género que toma relevancia especialmente es la novela. A esta situación se le agrega la crisis de disolver la idea de crítica en los periódicos, la aparición de las tecnologías y las transformaciones de espacios culturales como el cine, los cafés literarios, los cuales llevan a la banca rota a revistas y periódicos culturales. Por ejemplo, poetas como Piedad Bonet y William Ospina hicieron la transición del verso a la prosa.

La pregunta es, ¿qué hacer ante un panorama donde los espacios para difusión del poema escasean? o ¿qué criterios tiene la actual estética para determinar un estilo y forma de hacer poesía? Encontramos algunas respuestas en la antología que Cadavid titula, *Bitácora de la diáspora* (2003), donde se esboza doce sentencias acerca del camino de la estética actual como una conformación de cánones, no obstante, consideramos importante de estas definiciones tomar seis:

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 habla de *parricidio*.

2. No existe una voluntad de grupo, generación o movimiento, sino que conscientemente encuentran en la diversidad una configuración de mundos.
3. Son autores que reflexionan sobre la poesía dentro de la poesía misma.
4. Su actitud crítica se refleja en una desconfianza ante el lenguaje y cierta tentación por el silencio.
5. Tienden a una eliminación de nexos sintácticos, a una destrucción del discurso lineal, así como una ruptura del *yo poético*.
6. Gustan del empleo de metáforas herméticas, de difícil interpretación, con cierta oscuridad deliberada. (2003, p. 80)

Lo anterior nos permite comprender la necesidad de una tradición poética, también, de la importancia de unos precursores o maestros como legado y memoria para la nueva poesía. La mirada del poeta, su palabra hace posible la recreación de la alteridad a partir de un lenguaje reflexivo. No obstante, la ruptura de formas y el juego con el lenguaje permiten al yo poético trascender otros espacios, porque su lenguaje se vuelve morada y periferia experimentada en la imagen.

El lenguaje se proyecta no solo como preocupación en la construcción estética, también se presenta una actitud reflexiva, abierta a múltiples significados. Aquí, el lenguaje informal no es sinónimo de descuido en la construcción de imágenes. Por el contrario, se deconstruye el mismo lenguaje para llegar a la representación del objeto nuevo, donde el yo poético ya es otro.

Luego de establecer unos rasgos de la nueva poesía, a partir de la década de los ochenta. La crítica propone cinco corrientes que determinan una mirada desencarnada de la cultura y espacios creados por el poeta. De esta manera, la primera corriente arranca con Carlos Patiño

Millán (1961) a Piedad Bonnett (1951), quienes en la poesía marcan un derrotero de antipoesía. Se considera una tendencia crítica que devela la mirada interior de quien habita la anónima ciudad. En este sentido Jorge Cadavid expresa:

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”. (Cadavid, pp. 138-140)

Esta propuesta recae en la necesidad de construir una ciudad, la cual se pueda deambular a través de la poesía. Aunque en su forma exista un temor por fracturar y tomar distancia con la forma tradicional del poema; no obstante, se privilegia el uso de la imagen retórica como una representación envolvente de la realidad. Entonces, lo cotidiano se vuelve herramienta y el lenguaje el medio que posibilita su interpretación.

Entender la poesía como diálogo y fundación de espacios, es comprender el lenguaje como medio para representar una realidad. Esta relación es interpelada desde lo cotidiano, se “propone una imagen del universo que no coincide con el recorte utilitario, grupal o general (...) La estética de lo inacabado, de lo fragmentario y lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en la heterogeneidad estilística” (Yurkievich, 1996, p. 86). La palabra hecha imagen cobra sentido, porque recrea y evoca la escena que presenta un espacio y se complementa con el poema en el tiempo. De acuerdo con Enrique Ferrer Corredor, quien plantea:

No hablamos aquí de una generación sino de una tendencia poética. Un mundo plural engendra artistas polifónicos. La poesía colombiana actual funde en su propuesta estética un trabajo riguroso con la imagen y con el concepto comprometido en su visión crítica del mundo, en su perspectiva existencial trágica y en un tratamiento metalingüístico del lenguaje. (2002)

La nueva poesía rompe con estilos de generaciones anteriores, entabla puentes que dialogan con otras artes y realidades del mundo. El lenguaje poético busca en los meandros de la memoria referentes que le faciliten expresar una poesía carnal, aromatizada e incluso erótica. Estos poetas se apropian de una tradición, se dejan deslumbrar por movimientos exteriores, hablan de autores y estilos gracias a las lecturas que les permiten entrar en un proceso de recuperación y recreación del lenguaje:

Poesía capaz de recuperar nuestra tradición épica precolombina, como en el caso de Vito Apüshana y Fredy Chikangana; escritura que experimenta con las artes plásticas, lecciones de *écfrasis*, como las impartidas por Ramón Cote, Nelson Romero, Pablo Montoya y Guillermo Linero; poesía que parodia la propia poesía -a la manera del argentino Sergio Raimondi-, como lo hace magistralmente John Fitzgerald; lírica que rescata los íconos de la música contemporánea, en un tono conversacional desencantado, como la que propone Óscar Torres; voces insulares, como la de Juan Felipe Robledo, con sus poemas en prosa que cantan jubilosos la existencia; poesía que experimenta. (Cadavid, p. 141)

Esta es una poesía que experimenta y reta las fronteras de la misma literatura, sus relecturas crean otros espacios, donde la palabra como protagonista revela mundos caóticos. En este sentido, los poemas no solo son moronas del pasado y del presente, sino fragmentos de un lenguaje, de lo indecible que resulta ser el lenguaje mismo. En este sentido, la poesía toma un

camino de reflexión frente a la modernidad y posmodernidad, para generar campos de asociación entre realidad y la imagen.

Poesía tolimense un panorama por explorar

El estudio de la literatura regional, en este caso de la poesía del Tolima del siglo XX, cuenta con varios problemas que nublan su progreso y discernimiento de las diferentes propuestas, que aún no se han escudriñado, en su sentido estético. De acuerdo con el escritor Carlos Orlando Pardo: “no puede decirse que exista en rigor una literatura tolimense con todas las implicaciones que este concepto requiere, pero existen, por supuesto escritores del Tolima dedicados a la narrativa, cuento o novela, y trabajando la historia, teatro, el ensayo, y la poesía” (Pardo, 2011, p. 15).

El ámbito regional de la lírica del Tolima encontramos algunos vestigios gracias a la conexión de la provincia con la capital colombiana. Por ejemplo, el poeta y cuentista José Pubén (Cajamarca, Tolima 1936 - Los Ángeles, USA 1997), experimenta ese auge de la nueva estética de la literatura y su forma de hacer poesía. Esto se debe a la cercanía con la Revista *Mito*, que sirvió para abrir el campo literario, al proponer lecturas de literatura francesa e inglesa. La conexión más allá de la provincia le deja como enseñanza el legado de un lenguaje poético pensado desde el uso propio de la palabra.

Hay que aclarar, la poesía tolimense no ha marcado un espacio relevante en Colombia, porque sus publicaciones han sido escasas y herméticas en medio de una región que ha luchado por posesionarse, a través de antologías y premios en los concursos de poesía. El recorrido por la poesía colombiana de finales de siglo XX, se evidencia que en la región del

Tolima su protagonismo es mínimo. Al revisar diferentes antologías la participación de poetas tolimenses es nula. De acuerdo con Andrés Holguín, “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” (1974, p. 3).

El estudio sobre poesía del Tolima que evidencia el libro titulado, *La poética y la narrativa tolimense del siglo XX* (2000), realizado por Nelson Romero Guzmán, Luis Eduardo Gutiérrez y Libardo Vargas Celemín, brinda un recorrido por la historia de la poesía del Tolima en torno a temas como: “la jocosidad, la sátira, el lenguaje festivo, son los antecedentes más remotos de la poesía tolimense” (Romero, 2000, p. 5). Del mismo modo, es recurrente encontrar en esta poesía evocaciones al río, la lucha de la raza pijao. Pero, sin alcanzar gran rimbombancia a nivel nacional, al punto de quedar rezagada en testimonios históricos.

El libro hace alusión al poeta tolimense Germán Pardo García (1991), uno de los personajes más antologados y reconocidos a nivel nacional, en México Dirigió la revista *Nivel*. Su poesía giró en torno a temáticas del panteísmo, ciencias y la angustia del hombre frente al mundo del conocimiento. También, hizo parte de *Los Nuevos*, en los años veinte. En su producción literaria encontramos un estilo moderno, por ejemplo, en *La cruz del sur* (1960), hay poemas dedicados a Poe, Rimbaud y Baudelaire. Lo anterior, nos indica la existente conexión con la capital, pues la construcción de precursores y las relecturas están impregnadas de un lenguaje lírico místico, ominoso y hermético de este poeta.

En este panorama de la poesía tolimense encontramos, de igual manera la participación de voces femeninas como: Gloria Constanza Monroy, Martha Faride Estefan Upegui, Lola Díaz, Edna Isabel García Zúñiga, Cecilia Rojas Cárdenas y Ana María Rivera. Del mismo modo, a

Luz Mery Giraldo (1950) que es una de las escritoras más importantes del Tolima, quien se ha dedicado no solo a la poesía, sino al estudio de la narrativa desde la perspectiva crítica.

Este inventario de poetisas tolimenses nos lleva a entender estilos y formas en la producción literaria. Aunque, es algo difícil encontrar su poesía, ya sea por la poca información que se tiene o en ocasiones, porque se han quedado con escasas publicaciones. Por ello, al mirar los poetas del fin de siglo XX e inicios, se exalta voces poéticas, como la Nelson Guzmán Romero, Jorge Ladino Gaitán y Carlos Arturo Gamboa, quienes han entendido el hecho poético como un diálogo con la ciudad. Una lírica que propone desde la palabra la recreación de la realidad, con un lenguaje trasgresor en la invención misma de la imagen y en la necesidad de habitar espacios que escapan de lo regional.

Con este panorama de la poesía del siglo XX en Colombia, descubrimos diferentes espacios y revistas culturales, que permiten reconocer como cambia según su época el lenguaje poético en la necesidad de comunicar. A nivel nacional está el reconocimiento de los escritores y la variedad de propuestas y medios de difusión, a diferencia de lo regional donde se tejen sentidos en la búsqueda por crear mundos enigmáticos y misteriosos, donde se conjuga el arte y la literatura como un modo de vida.

La necesidad de escribir y habitar la palabra como un grito lanzado al vacío en la poética de Nelson Romero Guzmán

La verdadera biografía de un poeta
no está en los sucesos de su vida sino en sus poemas.

Octavio Paz

Entrar en la poética de Nelson Romero Guzmán significa ser testigos de lo que es vivenciar el espíritu de la poesía, porque en la palabra se diluyen fronteras que invitan y cohabitan el espacio de otro a través del poema. Agrega Giorgio Agamben “que la poesía no vive sino en la tensión y la escisión (y, por tanto, también en la virtual interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la serie semiótica y la semántica” (2016, p. 249). La correspondencia del lenguaje poético trasciende de la descripción y crea sus propias representaciones, que se metamorfosean en el mismo acto de escribir, de ella se construye esa otredad, al adentrarse en el mundo ajeno, el cual alude a lo expresado por Rimbaud “yo es el otro”.

Blanchot señala respecto al acto de escribir, “es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno, es pasar del Yo a EL” (2002, p. 29). El sujeto poético cohabita y se instala en el mundo del pintor como presencia y correspondencia, al expresar: “trabajo en el pequeño taller de un dios. Mi oficio es templar lienzos y, a cambio, él le da una ración de recompensa a mis palabras” (Romero, 2000, p. 35). Esta relación lleva a la voz poética a edificar con la palabra el trazo, que nutre la mirada de la imaginaria poética, y trasciende el lienzo para proyectarse en busca de lo oculto, de aquello no está dicho.

Para Nelson Romero Guzmán, la metáfora del otro, se valida como la acción de penetrar el espacio íntimo de un él, **al** que en ocasiones es difícil de acceder, entonces, ¿cómo logra el sujeto poético encarnar en esos escenarios de la otredad? En palabras del poeta:

La otredad es mi poética. La tengo en alta estima. Tuve una mala experiencia con lo autobiográfico en mis primeros poemas, que no guardo ya en mis archivos. Cuando leí a Rimbaud y Baudelaire, me dijeron que si quería ser poeta debía saltar del “yo autobiográfico” al “yo estético”, pues las lágrimas en la literatura son herencia del romanticismo. Mi poesía, si existe, son visiones del otro lado de las cosas y del hombre desde la otredad, que no es enajenación, sino compromiso.

Mi poesía es una apuesta a ver al otro como si fuera yo, pues lo que a mí o al otro le paso a todos nos puede pasar; tampoco se trata de propagar el humanismo, sino de darle sentido al hecho de estar en el mundo. Rimbaud o Baudelaire decían que su grandeza consistía en no tener corazón. Cuando uno logra despersonalizarse en el lenguaje, el mundo se le vuelve más ancho, más profundo, si se quiere más oscuro y se le revelan sus márgenes y hasta sus secretos más ocultos. (Romero, Entrevista inédita: diálogos de versos, máscaras y pintores, 2018)

Pensar y ser parte de una otredad es la tarea del poeta, pues desde el yo se experimenta al otro, porque hay una posesión que le permite capturar formas, entender y habitar espacios ajenos. Pero mirar significa engendrar con la palabra otras miradas, que evocan lo místico y comprenden el hecho de estar en el mundo, al anunciar: “los dioses abandonaron sus fundaciones, /maldijeron a sus ancestros, /escupieron sangre sobre sus banderas blancas” (Romero, 1988, p. 45). El hombre ha quedado solo en el mundo, sin guía ni destino ahora su pasado es nublado, difuso y está la necesidad por comprender la tarea con el mundo.

El sujeto poético provoca un ofrecimiento al lector de pensarse como ser, es la interpretación mítica, la relación diluida entre los dioses y el hombre. Si pensáramos en el poema como una deconstrucción de la idea de asemejar a los dioses como luz, pues “ningún

camino nos llevó/ a la tierra donde crece el trigo. / Tuvimos que aprenderle el sendero/ a las hormigas para no perdernos” (Romero, 1988, p. 35). Ante esa luz se encuentra la tensión presente de la antítesis de oscuridad, como signo que da la posibilidad de habitar la otra orilla.

“No es fácil llegar al fondo del abismo/ para conocer qué tan alta es la luz, / no es fácil tentar la oscuridad/para llenar de soles la pradera” (Romero, 2000, p. 43). La antítesis que persigue el poeta entra en el juego de encontrar un lugar de revelación, una voz distinta a su yo biográfico. Los temas en la poesía de Nelson Romero Guzmán son variados, no se direccionan en una sola vertiente, su poesía habita con el mundo, lo representa y se reinventa en esa búsqueda del desgarramiento del yo poético.

En la poética de Nelson Romero no se establece una fórmula ni mucho menos una temática, esto permite que el juego de máscaras sea distinto en cada libro, donde se cruza con diferentes voces y cuestione el modo de habitar esos claroscuros de la vida. El metamorfosearse en diferentes seres, es sinónimo de búsqueda y encuentro de esa voz del yo que expresa: “el arte es la ofrenda a otros seres, menos ambiciosos y perfectos” (Romero, 2015), pero, a la vez, la palabra revela la condena de habitar en otro, al anunciar: “en mí íntimo ser batalla otro ser, de negros apetitos” (Romero, 2015).

Para el poeta el hecho de hacer arte significa la entrega del yo, al experimentar el desgarramiento del lenguaje poético como un acto de combate con la escritura. “El poema es un organismo que se funda sobre la percepción de límites y terminaciones, que definen, sin coincidir nunca completamente y casi en diálogo alterno, la unidad sonora (o gráfica) y la unidad semántica” (Agamben, 2016, p. 250). El autor en su obra es reiterativo en la necesidad de establecer un diálogo, al cuestionarse acerca de los monstruos propios de la obra, de encontrar la manera de plasmar con la palabra la representación de lo más íntimo de la

condición humana. Esto se evidencia en el poema *Animal de ocultos apetitos*, en el cual existe la necesidad y lucha de hacer de la escritura la morada del artista:

Animal de ocultos apetitos

Un animal se come mis escritos. Ha engordado, pero no lo he podido matar. Escribo para darle muerte y mientras tanto no dejaré de escribir. Enveneno las hojas, pero siempre aparta el veneno. Se niega a cambiar de apetitos. Come con hambre todo lo que escribo; cuando termina de hacerlo me respira en la nuca. Nunca he podido verlo porque nuestras cabezas hacen giros contrarios. En las noches duerme a mi lado para comerse la carne de mis sueños; también se zambulle en las aguas profundas de mis pesadillas donde pasa madrugadas copulando con las serpientes ciegas. Si no escribo se pone furioso y deposita sus excrementos en mi puerta; ese olor a infierno me hace escribir. Sí, ese animal caga la tinta con la que a diario escribo. (Romero, 2015)

Estos versos revelan el sonido de una semántica dibujada en la angustia de un ser anónimo, el otro, el cual aguarda, reta y lleva a revelar la imposibilidad que inunda al artista en su proceso creativo. Esos monstruos se fundan en la metáfora de una escritura, que dibuja y nubla a un animal oculto, el cual devora y atormenta la voz poética. La tensión de la palabra se encuentra en la despersonalización de lo que se escribe, para mostrar en la nueva obra de arte la condición humana.

La obra de Romero Guzmán es un espacio lleno de escenarios y voces que se interpelan, para colocar en tensión la conciencia del arte, porque lleva a través de la imaginación a un mundo entre otro mundo. El poeta mira y escribe para luego hacer del hecho creador un terreno donde se puede dialogar con la imagen. La poesía es lugar que testimonia desde la experiencia el espacio de otro, no como contemplación, sino que busca ser parte del interior de una voz, que cobra en la escena un significado propio.

En el poema la palabra edifica la escena y camino que abre la posibilidad de hallar sentidos, con un lenguaje metafórico estrecha vínculos y diálogos que se concretan en la imagen. En este sentido, la mirada presenta un éxtasis de exploración ante la imagen, según Didi – Huberman, “la imagen, efecto, fundamentalmente vaga (*vagat*): vagabundea, va y viene de aquí allá, se prodiga sin motivo aparente” (2007, p. 15). Respecto a lo anterior, ¿cómo la imagen cobra sentido particular a través de la mirada?

“Al ser mirado, en ese instante soy el que mira” (Romero, 2016), este juego de miradas permite un reflejo del otro, también recrea en él una nueva versión de esa otredad, no obstante, nos preguntamos, ¿quién resulta ser asesino, la palabra o la imagen en la escritura, el que mira o el que es mirado? Esta es la búsqueda de Nelson Romero, la cual parte de un YO, como figura que anuncia: “ser otro es una tarea infame” (2015), esta **es una** sentencia **que permite adentrarse** en el espacio del otro **para entablar desde la imagen** un diálogo.

Sin embargo, Romero Guzmán antes que poeta fue lector de narrativa colombiana, en especial, de Gabriel García Márquez (2014). Estas lecturas lo llevaron a interesarse por ser narrador, según manifiesta: “mis primeros escritos son cuentos e incluso hasta pretendí escribir una novela –debía tener 17 o 18 años-, pero también escribía poesía” (Millán, 2015). La búsqueda por hacer del lenguaje una morada, un espacio que nos permite comprender la manera, como el autor se reinventa, sin atarse a formas que encadenen su relación con la palabra, como organismo vivo y en movimiento de la condición humana.

El encuentro con la lectura y la escritura en Nelson Romero inicia en la biblioteca de su natal Ataco, como lugar de encuentro con algunos amigos literarios, que allí lo esperaban y que pasarían a ser parte de sus precursores, por ejemplo: los versos de Porfirio Barba Jacob, Eduardo Carranza, María Mercedes Carranza y Juan Gustavo Cobo Borda. De acuerdo con

Borges “en el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable” o “que cada escritor *crea* a sus precursores” (Borges, 2017, p. 395). Conforme a esto lo hace notar el poeta, cuando le preguntamos lo siguiente, ¿cuáles han sido esos precursores en su formación como poeta?

Realmente cada poeta, cada escritor, de alguna manera ya está en otros libros, delineado así sea sutilmente. También toda obra es deudora de una tradición. No puedo creer que un poema o un libro sea creado de la nada, pues el mismo lenguaje con el que nombramos ya es, en sí mismo, una creación, un medio para reconstruir el mundo desde la palabra. Yo estaría “en muchos libros”, en muchas obras de la pintura, es decir, mis mundos pueden estar en otras obras. (Romero, 2018)

El poeta concibe la reescritura desde el hipertexto, como una totalidad y fragmento, que permite crear nuevas posibilidades de sentidos, es decir, otra versión del objeto representado. Tal como lo hizo Borges con *Pierre Menard, autor del Quijote* (1962), quien “no quería componer otro *Quijote* – lo cual es fácil- sino el *Quijote*” (2017, p. 33). Esta relectura más que concebir un legado literario, se convierte en interacción y reconfiguración del sentido de la unidad paratextual respecto a su totalidad, lo que Gérard Genette denomina como paratexto, definición que citamos a continuación:

El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencias de efecto, lo que me parece más importante que su diversidad de aspectos. (Genette, 2001, p. 8)

La vinculación que realiza el autor del texto principal tiene la dependencia de la función que cumplirá el paratexto. Esta acción genera en el lector una experiencia que parte del título y

epígrafe, por cargar de significación al poema. En efecto en la poética de Nelson Romero lo paratextual corre alrededor del texto principal, sea desde el mismo epígrafe, dedicatoria o la forma como se **recibe** la interpretación que se encuentra delimitada, pero que cohabitan en el alrededor del texto lírico.

El poema “Fuiste un Girasol”, que aparece el libro “Días sonámbulos” (1988), está presente lo paratextual como signo de exaltación y proximidad, al dejar inscrito después del título y antes del texto: “a la memoria del poeta Martín Pomala”⁵. Este vínculo directo con el autor sostiene un diálogo, también, permite al lector cuestionarse acerca del por qué hacer alusión a este otro poeta. De acuerdo a las consideraciones de relectura, señala el investigador Alberto Bejarano, “¡Cuántas veces nos releemos años después y las decisiones tomadas no corresponden a las aparentes certezas eternas del YO!” (2018, p. 98) Las conexiones del texto principal nos llevan a encontrar en la poesía un testimonio, memoria que es entregada a través del sujeto poético.

Un poeta que escribe para uno de sus precursores, lleva al lector a comprender que no se trata de una descripción, por el contrario, es la representación viva y retrospectiva del tiempo metaforizada, “fuiste un girasol/girasol al revés/ sin sol” (Romero, 1988, p. 85). El olvidado poeta Martín Pomala cobra vida desde otra voz, que anuncia en el verso un testimonio de poesía. El lenguaje se convierte en la morada construida desde las moronas que perviven en el tiempo. En este sentido, la poesía no solo se edificaba con un lenguaje rígido de métricas y

⁵ Pomala hace parte de las tendencias del Modernismo de principios del siglo XX en la poesía colombiana. Esto puede inferirse a través de la lectura de algunos de sus escritos en donde hace una defensa a ultranza de esta corriente, además de su gran admiración por Guillermo Valencia, a quien entrevistó personalmente. En sus poemas sigue la cosmovisión modernista del desencanto ante un mundo degradado por la masificación de los ideales capitalistas y desilusión con la realidad social (Arias, 2013, p. 50).

ritmos, sino que en ella habita la necesidad por cruzar el umbral de la palabra, para construir una poética del diálogo. En palabras del poeta:

Saber que alguien de mi pueblo había escrito un libro de poemas fue un primer referente al que luego vendrían a sumarse Porfirio Barba Jacob, Guillermo Valencia y Aurelio Arturo, así como los autores que hacían parte de la Antología de la poesía colombiana, escrita por Andrés Holguín, junto con los poetas que publicaba el Magazín Dominical de El Espectador, bajo la dirección de Juan Manuel Roca, cuya lectura me abrió muchas puertas y orientó durante mi proceso de formación. (Millán, 2015)

La formación y peregrinaje de Nelson Romero en la poesía inicia cuando sale de Ataco hacia Bogotá, donde termina su bachillerato, con su primer libro titulado *Días sonámbulos* publicado en 1988. En este poemario se presenta la necesidad por encontrar el rostro de la memoria, el origen del hombre que fue abandonado por los dioses en el mundo. Por ello, se interpela “¿Quién apagó mi lámpara/para que yo anduviera perdido por el mundo?” (Romero, 1988, p. 41) La figura del errante es la representación de aquel ser sonámbulo que, aunque desea alcanzar la luz esta le es odiosa, a pesar de las evocaciones a Dios, a la muerte, a la memoria de Martín Pomala o al reclamo alegórico hecho al mismo Ulises.

El poemario *Días sonámbulos* marca ese cuestionamiento por el claroscuro de la vida, del sueño y de la palabra como herramienta de la poesía. El lenguaje escrito se alimenta de otras voces que son colocadas en escena, por medio de epígrafes que dialogan con el texto lírico. Específicamente es el caso de la cita de César Vallejo (1938) “Hasta cuando estaremos esperando/lo que no se nos debe” (Romero, 1988, p. 59). Estos versos no adornan el texto, su

intención es hacer una conexión comunicativa de la inesperada y angustiosa llegada de la muerte.

Tomar *Rumbos*⁶(1993), título que lleva el segundo poemario de Romero Guzmán, expresa en dos partes el significado de emprender el viaje desconocido hacia la muerte como un vivir. En este libro el verso está en la continua búsqueda, lucha e interrogantes del significado de luz, por ejemplo: “cómo pude andar estas calles sin aire, / calles sin luz/ a golpes tanteando el mundo” (Romero, 1994, p. 45). Aquí la vida es sinónimo de ceguera, mientras la muerte se presenta como una peregrinación extraña, experimentada a través de la palabra. En este sentido, ¿cómo vivencia el poeta Nelson Romero estar en espacios extranjeros?

La poesía, claro, es vivencia, y como tal en la vida hay que ir con el corazón al desnudo, como lo expresa Baudelaire en su escritura secreta y testimonial de su existencia más profunda en su libro “Mi corazón al desnudo”. En poeta y pathos hay una correspondencia afortunada, esa conciencia deshabitada del poeta le permite sensibilizarse mejor con la existencia, palpar con el lenguaje su lado más débil. (2018)

Palpar el lenguaje es adentrarse en él, combatir con su semántica y hasta resignificar el acto de escribir. Esto pasa con el poemario *Grafías del insecto* (2006). En él está la presencia de la palabra como movilidad⁷ reveladora, porque el escritor se despoja de una estética o forma, para trascender a habitar el mundo de la palabra en compañía del lector. Por ello, la escritura parte de la figura del insecto desde su misma **inconsciencia**, puesto que hace de sus heces un lenguaje que adorna el mundo donde habita. Ahora, lector y poema se vuelven uno solo,

⁶ Primer Premio Concurso Nacional de Poesía Fernando Mejía (Manizales, 1993)

⁷ Ver la movilidad Gastón Bachelard “El aire y los sueños”

porque se asume el verso más allá de una representación, de una recreación. La composición se presenta como fragmento, aviso y portavoz. El sujeto poético se adelanta y presenta al lector en una hoja suelta, que hace parte del libro, lo siguiente:

FE DE ERRATAS

El insecto escribe sus poemas durante
 El sueño; en las vigilias corrige, borra,
 Tergiversa, va dejando escarabajos en
 Los espacios en blanco, ripios en su
 Oficio de empujar la imperfección hacia
 Dios. Por tanto, descuidado lector,
 Cárguese al insecto los aparentes errores
 En esta edición. (Romero, 2005)

Este poema como nota y advertencia hacia el lector se convierte en la puerta de entrada para comprender el acto de escribir. La figura del insecto es la imagen natural de la **inconsciencia** del lenguaje en su deseo por habitar la misma escritura. La voz poética lanza al lector a cohabitar con diversos insectos en la búsqueda de entender que el lenguaje puede escudriñar con la palabra espacios, como el Larousse, el moscardón, la libélula o la luciérnaga.

Si nos preguntáramos, ¿qué representa la figura del insecto y sus grafías? La expresión sería comprender la manera de leer el mundo, ver otras posibilidades viscerales de escritura que desencarnan los propios fantasmas y devoran más que el estiércol, la necesidad por la representación de una realidad. El autor como lector entabla una relación con otros autores, los prefigura desde sus secretos “de tejidos imaginales, y los absorbe. /El cadáver del libro de Sylvia Plath, / las flores de Baudelaire, son tan predilectos/ para un moscardón” (Romero, 2005, p. 24). Aquí la gran mosca es ese zumbido de precursores que suenan en la memoria.

Ahora bien, el texto lírico *Fe de erratas* cumple el oficio de nota, porque este poema es la frontera que anuncia el mundo que el lector encontrará en el libro *Grañas del insecto*. El poema es la antesala para el lector, quien ahora se le ha encargado la tarea de editor, de este modo lo hace notar Gérard Genette en el libro *Umbrales* (1987), al resaltar la función de las notas:

Es un enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto junto a ese segmento o en referencia a él. El carácter siempre parcial del texto de referencia, y en consecuencia el carácter siempre local del enunciado de la nota, me parece el rasgo formal más distintivo de este elemento del paratexto... (2001, p. 272)

El significado del paratexto es revelado en el poema “El vuelo de las polillas”, a partir de la nota bíblica de Joel 1:4-13⁸. Este texto referencial en su sentido ha sido reescrito, porque en él renace una posibilidad que está más allá de lo enunciado. La figura del insecto ahora hace parte de la historia y creación del mundo, la invisibilidad que yacía en el texto de la sagrada escritura, pasa anunciar al lector la presencia e imagen de quien ha escrito una nueva historia, que no es el más grande, por el contrario, es el insecto más diminuto.

El vuelo de las polillas

En el acta de nacimiento de este mundo, no aparece el vuelo de las polillas.

El profeta Joel es parco: *Lo que dejó la oruga se lo comió la langosta; lo que dejó la langosta se lo comió el pulgón; y lo que dejó el pulgón lo consumió el añublo.*

Y después, Joel, ¿quién se tragó lo que dejó el añublo? Presiento que las polillas finalmente consumieron el libro de acta de nacimiento, en las estanterías del perfecto Notario... (Romero, 2005, p. 41)

⁸ "Lo que dejó la oruga se lo comió la langosta; lo que dejó la langosta se lo comió el pulgón; y el saltón se comió lo que el pulgón había dejado."

El poema reescribe la historia a través de la voz del profeta Joel, quien se pregunta sobre lo que sigue después de lo dejado por el añublo. El texto referencial trasciende en sí mismo, es decir, se encamina en la búsqueda de hallar lo oculto, lo que a simple vista no podemos captar. Esta es la idea que sale del texto, que permite hacer del fragmento la totalidad del sentido, porque desde la palabra se lanza al abismo una nueva concepción de los rostros escondidos e invisibles de la historia.

La palabra en la obra de Nelson Romero adquiere un significado construido desde otras voces, narraciones de hombres, que no se conforman con simplemente vivir, sino que transforman sus angustias y rabias para re-crear su propia realidad. Algo similar a Nicanor Parra (2018) en el poema “Cambios de nombre”, en el que se anuncia: “A los amantes de las bellas letras/ Hago llegar mis mejores deseos/Voy a cambiar de nombre a algunas cosas” (2019). Este es el oficio que asume el poeta en el libro *Voy a nombrar las cosas* (2000), al reconfigurar el espacio íntimo y resignificar los elementos que habitan en él. Un poemario que atiende a esa relectura, exaltación e intertextualidad, al evocar temas de Gastón Bachelard, la casa como morada y universo desde el primer poema:

Del sótano a la guardilla

Sobre un tema de Bachelard

La casa comienza abajo, en lo oscuro
donde tienen su aposento los misterios.
Termina arriba, en la revelación. (Romero, 2000)

El título de este poema abre el camino hacia el significado que, Gastón Bachelard, le ha dotado a la casa como espacio íntimo y universo, en la que subyacen soledades, recuerdos y objetos propios, pero comunes que hacen parte del cosmos del quien es acogido en ella. La voz poética lee su propio espacio, lo resignifica y con este acto cobra vida la memoria como

ensueño del pasado. La casa se convierte en espacio contenedor, aposento que permite existir en el mundo, esto nos lleva a preguntarnos ¿Por qué nombrar las cosas desde el espacio íntimo, como lo es la casa y lo que ella contiene?

Para el poeta, el espacio tiene significado en su propio cosmos, puesto que en este se construye la imagen de la intimidad que jalona el entorno, como el armario donde se incorpora el misterio y escondite, además de encontrarse en este objeto un doble fondo de sentido. Del mismo modo, la casa no es idéntica en su espacio para otros, por ejemplo, para el sepulturero, el mendigo, el cartero por nombrar algunos. Esta varía de acuerdo al universo donde habita el sujeto, se proporciona un valor imaginado de su ensoñación espacial. En este sentido, el secreto que guarda la casa en su profundidad se encuentra en la inexplicable razón de lo que significa el centro de la vida humana. Respecto a esto Bachelard explica:

La casa 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. (2016, p. 48)

¿Cuál es la necesidad de habitar un espacio y nombrarlo? Dominarlo, encontrar el secreto o recrear la habita primigenia. La casa representa esa otredad generada en la imagen de una memoria fragmentada como reflejo del individuo, donde es la morada testigo y refugio del ser. Este espacio íntimo es amado, lo cual lleva a que los objetos físicos sean impregnados de lo afectivo e imaginario del sujeto que habita en ella.

Nelson Romero escribe para habitar espacios, que son posibles gracias al hacer de la palabra un lenguaje, donde se significa y recrea otros mundos. La creación de vínculos entre la poesía y la pintura hace que el poeta fije su mirada en tres atormentados pintores; Goya, Van

Gogh y Munch, en que la voz poética se vuelve mensajera de esos mundos íntimos de la creación artística. En este caso, el yo poético es el donante de la voz que invita al lector a ser oficiante y **partícipe** de la palabra desde la otredad del hecho creativo plasmado en el color y angustia dejada más allá del cuadro.

El lector visita la oscura morada de Goya, sus monstruos y tormentos de los claroscuros de las pinturas negras, dentro del poemario *La quinta del sordo* (2006) o la mirada de Vincent Van Gogh nos transporta a comprender la necesidad por alcanzar el verdadero amarillo en *Surgidos de la luz*⁹(2000). Este diálogo entre la poesía y la pintura no para ahí, puesto que en esa angustia se encarna en “el autorretrato, o versión del *otro*” (Romero, 2015) de Edvard Munch en su propio grito en *Bajo el brillo de la luna* (2015), que por unanimidad fue merecedor del Premio Internacional Casa de las Américas 2015¹⁰. Nelson Romero hace del lenguaje una paleta cromática, al tomar la palabra como creadora de luz y proyectarla en la imagen, para edificar lo que llamaríamos poema cuadro, en referencia a esto expresa el poeta:

Últimamente vengo trabajando trilogías, y la primera de ellas se desarrolla a partir de pintores –Van Gogh, Goya y Munch-, cuya última obra, *Bajo el brillo de la luna*, mereció el Premio Casa de las Américas. Se trata de un proceso en el que busco interiorizar el mundo de esas obras y esas vidas de pintores que hacen parte de una comunidad de personas desterradas y marginadas debido a la extrañeza de sus obras y ese mundo expresionista que crearon, en el que dan cuenta de una lectura de un mundo bello y

⁹ Premio Nacional de la Universidad de Antioquia, 1999

¹⁰ *Bajo el brillo de la luna*, de Nelson Romero Guzmán, Colombia.

Por la ingeniosa sucesión de los recursos verbales que fluyen con asombrosa riqueza de imágenes, así como los soportes estructurados de una angustia vital, que hace de los autorretratos y de otras obras plásticas de artistas, un contrapunto de confesiones fantasmales y oscuras que logran abordar con éxito el cálido escenario de sus nostalgias en una consumación ontológica de sí mismo bajo el absoluto brillo de la luna (Literariedad, 2015)

turbulento, a través del dolor que se refleja en sus obras y la angustia de sus propias vidas.

(Millán, 2015)

Esta poesía es ofrenda que nos toma de la mano y adentra en la residencia no solo física del pintor, sino que nos posesiona en ser oficiantes del sentir creativo. Por ejemplo, en *Obras de Mampostería*¹¹, y en el libro *Música lenta*¹², este último presenta en su prólogo la voz de la poetisa Sylvia Plath (1933-1963), que revive con un tono lacerante ante la poética de Nelson Romero. Ella es la que habla más allá de la muerte. Desde el olvido anuncia la desesperanza del poeta y con voz de reclamo dice: “Nelson, te lo pido, no escribas más, nunca te leerán. Déjame descansar en paz” (Romero, 2015). Aquí el poema “Nacidos muertos” de Plath es el texto referencial que entra en diálogo, como entrega a la palabra y modo que el texto lírico se vuelve una reinención de la realidad.

Escribir desde otras voces

Escribo con esa tinta
El cuerpo del delito,
Describo el escenario, me complazco
De dibujar la victima
Todos los días mato,
Pero nadie me condena

Nelson Guzmán Romero (*Animal de oscuros apetitos/ un trazo*)

La poética de Nelson Romero Guzmán engendra desde la escritura máscaras, que se encarnan en otro ser, en los que se revelan voces distintas a su yo biográfico. Esta obra nace de la necesidad de habitar en la escritura y hacer de ella una ofrenda al lector. Por ello, la otredad coloca a hablar a las piedras, hormigas, polillas hasta llegar al mundo de pintores

¹¹ Premio Nacional de Poesía Ciudad de Bogotá, organizado por El Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2007.

¹² Publicado en 2014 y Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura, 2015.

atormentados para entablar ese diálogo con otros espacios, estados del ser que ayudan a la representación de una realidad visible por el lenguaje poético.

La apuesta poética de Nelson Romero es una muestra de cómo la poesía evoca con palabras escenarios ocultos, convierte en imágenes aquello que está en el umbral, para donarlo al lector. De esta manera, “el escritor nos llama al centro de la casa, como un centro de fuerza, en una zona de protección mayor” (Bachelard, 2016, p. 62). Esta es la invitación del poeta al adentrarnos en el espacio de la casa para habitarlo, porque más que refugio significa recuperar de los rincones el mundo que fue habitado primero por otro.

¿En qué consiste habitar el mundo?, es uno de los cuestionamientos de la poética de Nelson Romero, al explorar esa otredad, de acuerdo con Agamben “¿Qué queda del poema después de su ruina?” (2016, p. 256) Cada poema que leemos es único, pues se encuentra dotado de un sistema de significación construido desde el lenguaje natural. La voz poética lleva de la mano al lector para que comprenda la imposibilidad de escapar de lo enunciado. Este es un diálogo hecho de las moronas de la palabra, que toma la obra de arte como utensilio para revestirse de ella, ser parte de ese objeto representado desde el lenguaje como pluralidad de sentidos de una realidad.

Nelson Romero en su trilogía poética se adentra al mundo de Van Gogh, Francisco de Goya y Edvard Munch, se posa ante sus obras con una mirada sugerente del artista, para trascender con la palabra la expresión visceral. La lectura de los cuadros de estos pintores es el motivo de reinención, que escapan a la descripción para comprender la morada del artista. La mirada poética y el objeto plástico son puentes que permiten una relación inter-artística, que abren espacios para significar y entender en la otredad la búsqueda por expresar la condición humana.

La imaginería poética se sirve de los fragmentos y vestigios dejados por los artistas; sus cartas, diarios y obras de arte se convierten en ese referente creador, es decir, desde esta orilla la voz poética acompaña con el lenguaje el dolor, los fantasmas y tormentas de un yo creador. Nelson Romero no toma por azar el cuadro para hablar de él, sino que traduce con el lenguaje poético el proceso creativo, su soledad y monstruos de los pintores, al momento de parir una obra.

La voz poética no imposta al pintor, porque parte de esa mirada posesionada desde la otredad. En primer lugar, a través del exergo sugiere la apertura reveladora de un yo interior que despoja con el lenguaje la condición humana. El yo poético se ha desdoblado y ahora es la voz del pintor, quien desnuda su angustia, desasosiego por encontrar un lenguaje propio. El propósito es la apertura y diálogo con el lector, pero el fin último está en comprender el mundo del artista, respecto a esto Franco Rella hace referencia:

El espejo es otro. Otro es su fría, lúcida superficie con respecto a sus bordes de oscuridad que he encontrado dentro de mí al final de una atención que devino espasmos del espíritu, o de una desatención pantanosa en que advertí un hundimiento: el deshacerse de mis lineamientos de modo tal que habría podido ponerme frente a él. No habría podido mirarme, testimoniarme. (2010, p. 110)

El poeta se mira y testimonia como pintor, se coloca frente a su mundo para crear espacios posibles, que anuncian desde el lenguaje esa otredad como certeza y realidad que habita en el interior del artista. Pero, ¿cómo la voz poética logra ser otro y participar del mismo escenario? Esto nos lleva a pensar, también, en la manera que se trenza el lenguaje de las pinceladas y colores con el de la palabra e imágenes.

Escribir no es solo atender a una fórmula de la poética o del arte, es entender que “cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía” (Paz, 2014, p. 44). Los versos en *Surgidos de la luz* (1999) atienden precisamente a la invitación de revivir ese momento de soledad, y esto se convierte para el lector en una experiencia poética de la condición humana. Lo anterior es ejemplificado con el poema, “Para una iniciación”:

*¿Quién no hubiera querido ser la mano de Van Gogh? Estos
Poemas quisieran, por lo menos, revelar al lector los secretos
de su oreja mutilada. Por ahora sueño que estoy sentado sobre
la silla que dibujó, y que el viene; viene bajo el cielo de Arles,
Se acerca y desenrolla un lienzo transparente a través del
Cual puedo mirar... (Romero, 2000, p. 9)*

¿Por qué iniciar el poema con un interrogante? Este acto es sugerente en la medida de concebir, que tanto el poeta como el pintor necesitan de sus manos para llevar a cabo su proyecto, las mismas que sirvieron al DIOS, católico, para moldear a los primeros seres que poblaron la tierra. Entonces, la voz poética desde su simbología se convierte en ese ser omnipresente, que vigila y cuida con la mirada a esa creación de otro. No basta solo con las manos como medio, también está la presencia del lenguaje que revela al lector la posibilidad de encontrar una verdad de aquello que ha estado oculto en la imagen.

El yo lírico toma la mirada fragmentaria del pintor. La obra se convierte para él en la ventana por la cual se describe una imagen suspendida en el lienzo, una eternidad que el lenguaje poético desea no solo ver, sino representarla como verdadera. En los versos está la voz que anuncia su propia ensoñación, al expresar: “pero cuando/ voy entrar a una casa que me ha dibujado, despierto/ asomándome por ventanas solares (Romero, 2000, p. 9) ... Ahora quien miraba el objeto plástico resulta ser mirado, porque **se convierte en** testigo y oficiante de la escena del cuadro.

El poeta ha observado más allá de la obra, su mirada no es la del simple espectador. Ahora la tarea es recrear ese objeto plástico, reengendrarlo en su misma rebeldía del significar. “¿Qué es “el ente” en totalidad? ¿Un “mundo” en particular, una “tierra” en particular? Porque siempre se ha entendido que cuando el arte revela un ente, este es individual y concreto” (Ramos, 1958, p. 25). Nelson Romero desde la palabra instala la desnudez de otro artista. Su verdad se encuentra en una poesía originada en el habla que lleva a edificar un sentido para habitar en la otredad.

La palabra en el poema una “Instalación al aire libre”, se convierte en un espacio que toma lugar en la creación e integración del yo lírico con el mundo del pintor, tal como se anuncia: “digo una palabra/ y su sombra proyecta una escalera” (Romero, 2000, p. 13). La conexión de la voz poética con el espacio de Van Gogh se forja desde la preocupación por el arte, su pureza por hacer de esa luz una liberación. La búsqueda por un estilo, es el hecho que se le ha sido encargado al poema como un ente revelador ante la existencia del hombre.

Escribir desde otras voces, es hablar y descubrir en el objeto plástico mirado significados que llevan al lector a participar de la imagen como presencia de lo eterno. Tal como se revela en el poema “Pequeño oficiante”, está el yo proyectado en un otro, al evocar el momento de la creación artística: “trabajo en el pequeño taller de un dios. Mi oficio es templar/ lienzos y, a cambio, él le da una ración de recompensa a mis palabras” (Romero, 2000, p. 35). El sujeto poético es oficiante del hecho creativo, porque no solo prepara los materiales para la ejecución de la obra de arte, además, logra que la palabra sea complemento y luz de lo que oculta el cuadro.

La voz poética como oficiante del hecho creativo, es comparada a la semejanza de un dios. Esto nos interpela, ¿Por qué un dios? El lenguaje como representación de la realidad busca

darle un orden al caos, al representarla y dotarla de significado se construye en la imagen una alteridad de mundo. De acuerdo con Octavio Paz:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. (2014, p. 55)

El poeta es oficiante de una creación que usa su lenguaje natural para representar con la mirada la realidad del pintor. Los colores del mundo están presentes en el lienzo, mientras la palabra es la que participa de ese otro mundo, para significarlo, modelar y expresar una escena nueva "... Mis palabras improvisaron un pequeño taller en su garganta. De Vincent es el resto. Y lo / hace volar según el color que le trace el pintor..." (Romero, 2000, p. 35). Conjugar la palabra con el color nos hace sumergirnos en la recreación, de aquel grito expuesto a la significación, el cual es lanzada al vacío de la interpretación.

Los poemas de Romero Guzmán buscan desde esa otredad, la mirada del pintor en su condición humana. Por ello, ser oficiante del momento de creación le permite comprender esos sonidos que subyacen en los colores de un Van Gogh, que en un taller solitario crea, sufre y expresa con angustia lo siguiente: "la sed devora mi garganta, / dibujo en el aire con mis manos/ el círculo de la tinaja, / dibujo la casa/ con transparencia de agua" (Romero, 2000, p. 76). Entonces, se enlaza el mundo interior del pintor y del poeta con el diálogo efrástico, del cual hablaremos a continuación.

La metáfora del otro yo, entre luces y sombras en lienzos poéticos sobre Van Gogh

*“No creas que los muertos están muertos,
Mientras haya vivientes,
Los muertos vivirán, los muertos vivirán”*
(Vang Gogh, 2002, p. 203).

El libro *Surgidos de la luz* gira alrededor de la figura de la otredad, al hacer que la obra pictórica de Van Gogh cobre sentido en los poemas de Nelson Romero, porque propone ir más allá del cuadro y, así comprender el interior consciente del artista holandés. El sujeto poético se encarna como mensajero y presencia del tiempo, es oficiante del proceso creador de la obra de arte, de la escena capturada en el espacio. El yo poético con su mirada recrea los “Trazos sobre Van Gogh”, devora sus cuadros y correspondencia con su hermano Théo, para hacer de la vida ajena un portavoz.

El poema “Para una iniciación” abre el camino de la resignificación, de aquel que se adentra a través de la mirada panorámica de la obra de arte. La tarea ahora es ser creador y mensajero de la escena congelada en el espacio, llevar al lector a la reflexión de lo indecible al expresar: “estos poemas quisieran, por lo menos, revelar al lector los secretos de su oreja mutilada” (Romero, 2000, p. 9). Aquí la lectura es la apuesta, que significa ir más allá del cuadro, excavar en los meandros de la vida y obra del pintor otros sentidos que permitan la movilidad de la imagen.

El poemario *Surgidos de la luz*, en su primera parte titulada, “Trazos sobre Van Gogh”, la voz poética integra un recorrido por la vida y obra del artista holandés relacionado con su actitud tormentosa frente al acto creativo. El poeta valora la subjetividad del pintor, al interiorizar los quehaceres, experiencias y visiones del otro creador. Por ello, asume el papel

del mensajero que sueña a Van Gogh, porque no solo se encarna en su ser, sino que pinta a través de la palabra su conciencia.

Estos poemas contienen el sagrado misterio de poseer frases bien hechas, que llevan a abrir la ventana de posibles interpretaciones de la imagen en el lenguaje poético. De acuerdo con Nelson Romero, “la poesía es ver el mundo de otra manera. Es ver lo no visto, es ver aquello que el mundo oculta, pero siempre trasgrediendo justamente las normas que sostienen a ese mundo” (Rodríguez, p. 131). La imagen congelada de los lienzos toma fuerza con la palabra, puesto que resignifica en lo oculto el verdadero acto de creación, al explorar el mundo interior de la obra de arte.

Trazos sobre Van Gogh es la visita a un mundo yuxtapuesto por el lector poeta, que explora un espacio de lucha constante, de pinceladas gruesas, voces atormentadas e invitaciones sensoriales del hecho creativo. Del mismo modo, la presencia de las *Cartas a Théo* en el poemario funciona como intertextualidad, al permitir acceder a la conciencia del artista a través de su escritura. El lenguaje poético trasciende al espacio interior del pintor, para comprender la concepción de mundo del artista desde su propia morada. Respecto a esto el texto *La inmensidad íntima* de Bachelard hace referencia a:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo. (Bachelard, 2016, p. 221)

La voz poética, en *Surgidos de la luz*, renuncia a sí misma para instaurarse en la vida, obra y documentos dejados como vestigios del propio Van Gogh. La despersonalización del yo poético se entrega al mundo del pintor, como espejo que refleja la conciencia de una vida que

merece ser contada. El poeta mensajero se hace testigo de un espacio físico y espiritual cuando enuncia, “Pero cuando voy a entrar a una casa que me ha dibujado, despierto asomándome por ventanas solares. Antes, el pintor me ha pedido que le lleve a Théo una carta” (Romero, 2000, p. 9). Se crea la alteración del sujeto poético como una forma de visualizar la vivencia de la otra mano creadora.

La conjugación existente entre pintura y poesía poseen un tratamiento metafórico plasmado en la imagen que transmite drama, tensión y pulsiones, con el propósito de brindar una percepción de múltiples significados de ese mundo indecible. Esto se puede leer en el poema *Carta*: “Sólo como pan y cerveza. / El hambre es de pinceles, de telas.../. /Y creo comer de las patatas que pinto. / El hambre es de colores” (Romero, 2000, p. 11). La tensión de los versos nos anuncia la obsesión creadora como enfermedad y existencia del artista.

El recorrido hecho por el sujeto poético en la vida del pintor holandés inicia en ascenso, cuando se anuncia la luz como expresión máxima de sentido creativo, a la vez se presenta el lienzo como la ventana por donde entra aquel resplandor ofertorio de color. Lo anterior, se devela a través del lenguaje trazado de un yo, que se entrega a una otredad, al comprender el oficio del pintor en su “Instalación al aire libre”, poema que hace de la palabra un lienzo vivo en la construcción de la imagen, la cual se asemeja al ejercicio de creación artística que usaba Van Gogh. Los trazos de la palabra como de la pintura se entrecruzan, para anunciar la necesidad de alcanzar el arte como símbolo de pureza.

Instalación al aire libre

Digo una palabra
Y su sombra proyecta una escalera.

Por ella subo

A las altas basílicas de la luz,
Apuntillo el cielo
Y cuelgo los girasoles de Van Gogh
Para que la eternidad
Sea un lienzo purísimo. (Romero, 2000, p. 13)

En este poema, el sujeto poético hace del lenguaje una instalación proyectada hacia la luz, para entender la necesidad del pintor, que ahora es apropiada por el sujeto poético, de alcanzar su perfección que, a la vez, muestra una imperfección oculta detrás de la obra. La experiencia del Van Gogh es devorada por el yo poético que anuncia esa luz, como pureza que lleva hacer de las pinceladas una eternidad.

El poeta comprende el camino de Van Gogh, lo construye mediante frases fragmentarias de las cartas a Théo. La intimidad epistolar se revela en el poema, desde “Un cuarto de postigos cerrados”, allí se visualiza la dicotomía entre el espacio interior y el exterior del artista. En la primera parte del poema se presencia la luz como oportunidad creadora de lo cotidiano y bello en representar la armonía de la acción creadora. Mientras que la segunda, se torna la necesidad por la compañía del hermano y la negación de una mujer, al punto de compararla con los colores del lienzo que se agotan. Por eso, se asume una actitud imperativa al expresar: “¡vente conmigo a compartir mi riqueza!” (Romero, 2000, p. 15). Se presenta la esperanza de encontrar en la pintura una plenitud, la cual la vida le ha negado al maldito pintor.

Hasta ahora, el recorrido ha girado en torno al reconocimiento del espacio del pintor, pero el combate de la vida de Van Gogh brota como una semilla solitaria en Arles. Las pinceladas del poema “Soles en Arles”, comprende la lucha por encontrar la luz, donde el artista ha creado su propio Arles; lleno de soles intensos, que demuestra la inclemencia de la naturaleza. Pero de nuevo se presenta la dicotomía entre las sombras y la desolada esperanza de recibir:

“algún recado para Vincent” (Romero, 2000, p. 17). Mientras tanto, “el pintor, en su taller alucinado” (pág. 17), es el inventor de trazos sobrenaturales en la imposibilidad misma de no saber la vida que vive.

El lenguaje como creador de imágenes alcanza a penetrar lo indecible a simple vista de la mano creadora. El sujeto poético explora en “Señales de un autorretrato”, la verdad acerca de la oreja mutilada por Van Gogh, no obstante, el poeta ya había anunciado la necesidad de “revelar al lector los secretos de su oreja mutilada” (Romero, p. 9). Este es el diálogo entre la obra plástica, el poeta y lector, que como otro mirar permite acceder a la intimidad creativa del arte, desde el lenguaje tejedor de sentidos y tensiones, para develar lo que posiblemente esconde el cuadro.

El lenguaje poético penetra el pensamiento del que está extasiado dentro del lienzo, al expresar, “que algo suceda en la parte oculta de la tela” (Romero, 2000, p. 21), para el espectador esas señales que emite el autorretrato de Van Gogh, establece lo incomprensible que resulta entender: “unos ojos al revés y una oreja vendada” (Romero, p. 21). El retrato de un yo, es la idea de la forma verdadera del rastro de su paso, el vestigio de su venida, partida y desaparición. Esto se concreta en el poema “Reflexión”, allí se mueve en terrenos movedizos, al expresar las tormentas que atacan sus pensamientos.

*La tormenta que me lleva y me trae
hace de mí un pájaro desvalido.
¡la vida no me dio alas! sólo desniveles.
tuve que negarme de su crueldad
negándola en la belleza* (Romero, 2000, p. 23).

El poeta enfrenta al lector a la desnudez del artista, al humanizar su condición a partir de la conciencia inestable revelado por el lenguaje poético. De acuerdo con Heidegger, “la poesía no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún de la mera representación e

imaginación de lo irreal” (1995, p. 111). Aquí, el sujeto poético es testigo que posee una mirada esencial sobre las artes plásticas, es un iluminador que comprende la mano creadora como proceso desgarrador.

Al adentrarnos en los versos del texto “El parto de la alegría”, en primer momento se representa la alabanza como el resultado obtenido gracias a la mano creadora. Después, se anuncia el momento creativo de la obra como un parto doloroso. Aquí el Van Gogh humanizado de las cartas dirigidas a su hermano Théo, lo construye el sujeto poético, a través de comparaciones del trabajo creativo y el espacio cuando anuncia: “como en un /quirófano, llenando / las salas de parto con llanto de cipreses” (Romero, 2000, p. 27). Este juego de opuestos se asume como una ambivalencia presente entre ser un ente de construcción y deconstrucción de su propia existencia.

El drama de la voluntad creadora en el poema *Carta* está la presencia del autorretrato, con el propósito de mostrar los demonios que atormentan al artista holandés. El poeta desentierra las contradicciones en las que habita el cuadro, puesto que en la primera parte la luz representa un equilibrio del paisaje que se antepone a, “una pequeña ventana oscura abierta aun cielo estrellado” (Romero, p. 37). La conciencia de Van Gogh se dibuja con un lenguaje al evocar imágenes dicotómicas, por ejemplo, girasoles arrasados que se debaten entre el alcanzar la luz como armonía y la oscuridad del yo interior, que difuminan la posibilidad negativa de la muerte.

*Todo me pareció al final desolado, y en la mitad del cuadro
me dibujé a mí mismo caminando, como quien va arar en una
tierra estéril. Todas las mañanas de ocio me contemplo allá en
las profundidades de ese horizonte con una azada al hombro.
Creo que me encamino dispuesto a matar a un hombre. [...]
(P. 37).*

El sujeto poético hace de los trazos de Van Gogh, una experiencia que interioriza su quehacer artístico del paisaje desolador, del cual él ahora hace parte. El último verso proyecta una acción inacabada de la escena del cuadro, es decir, va más allá de la imagen. Esta situación nos lleva a preguntarnos ¿quién es la víctima de ese sujeto que sentencia una muerte? Son versos semánticamente cargados de emociones difusas, donde el hecho poético sugiere, resignifica y propone una otredad entre el texto verbal y el plástico, que permite acceder a la realidad interna del pintor.



Ilustración 10. El sembrador, Vincent Van Gogh, 1888. (Van Gogh V.)

El lenguaje poético hace del sufrimiento del pintor, una remembranza en la búsqueda dramática por encontrar el significado de la actividad creadora de otro. Esto se desarrolla en la “Canción para un final”. Este último poema, de la primera parte del poemario, permite al lector adentrarse a través de imágenes a revelar la resistencia, la extrañeza del artista, al anunciar: “Ya se alistan mis alas de mensajero / por los colores del mundo” (Romero, p. 39). Comprender las pulsiones del artista, aporta al poema la capacidad de visualizar el desdoblamiento en otro que mira, escribe y se interroga al escudriñar el origen de la obra.

El estilo poético de Nelson Romero propone desde el lenguaje dramático de fuerzas antagónicas exponer y sumergir al lector en el sentir existencial de otro. Esa necesidad de comprender a Van Gogh, dentro de su mundo desgarrador y dicotómico, entre luz y sombras, se ve reflejado en un yo que se adentra en su vida y sentir creativo. El poeta es el lector de

conciencias y espacios edificados sobre otros mundos. Traer en escena a otro no significa entrar en el campo de lo mimético, es transformar y hacer del texto una posibilidad abierta de sentidos.

La metáfora del otro yo, entrar en la morada de Goya

La pintura es poesía; siempre se escribe
en verso con rimas plásticas.
Pablo Picasso

La quinta del sordo es exigente porque no solo se trata de nombrar a Francisco de Goya, la lectura se adentra en su mundo fragmentario, inundado de sombras incomprendidas que, a pesar de negar la entrada al poeta-lector, lo deja inscribirse en su subjetividad. En este sentido, Nelson Romero reconstruye la vida del pintor desde su conciencia habitada por espantos, risas desgarradoras e imágenes que se pierden en la búsqueda de la luz. *Casa alucinada* se convierte en el espacio de la Quinta del sordo, allí se presenta el combate del claroscuro, de los grabados y escenarios de una galería de aguatinas, donde se manifiesta el *Aquelarre* que refleja el ritual de las místicas brujas. Tal como lo manifiesta el escritor Guillermo Martínez González:

El Goya de las tinieblas de España, el Goya sordo y alucinado de los sótanos del alma, el de los monstruos del sueño de la razón, el Goya escindido entre la luz y los terrores de lo desconocido es el tema que obsesiona a Nelson Romero Guzmán. Un desafío riesgoso y exigente. (2006, p. 7)

Hay que entender la relación entre pintura y poesía, como una fraternidad y complemento de la esencia del ser humano. Estas dos artes se homologan con el uso de los colores, el lienzo inmóvil necesita del lenguaje como destellos para comprender el acto creativo, donde lo sensible florece para visibilizar lo indecible, “que la literatura comienza en el momento en que

se convierte en una cuestión” (Blanchot, 2002, p. 271). Esto nos hace pensar, en cierta medida, en la forma que el lenguaje poético resignifica el objeto plástico mediante una representación intersemiótica.

En el poemario *La quinta del sordo* la presencia del espacio, es símbolo de soledad que engendra el proceso de creación en sí mismo. La poesía entra en la pintura **para abandonarse** en su propio lenguaje creador de mundos, a través de la comprensión de la morada del artista Goya. **Esto posibilita la creación de una nueva representación**, que nos permite penetrar **entrar en una lectura** intertextual.

Este poema nos adentra en la morada de un Goya, como un lugar de evocación de sus grabados, también en la irracionalidad de la guerra de una época que ante los ojos del que mira construye un significado. El sujeto poético hace de ese mundo una expresión de un yo, que habita y siente las alucinaciones, visiones y ambigüedades de la palabra que edifica espacios donde los seres pueden ser, desaparecer y transformarse en otros. El yo poético se instaura en lo íntimo del artista para designar a otro y explorar con las voces ajenas, la extrañeza y sensibilidad del espacio habitado.

La poesía como acción dinámica muestra el interior inaccesible de la experiencia creativa. Esto lo podemos comprender, en parte, a raíz de la écfrasis al considerarla, “una representación verbal de una representación plástica” (Riffaterre, 2000, p. 161). La voz poética conversa con los fragmentos de las pinturas negras. **Del cuadro desvanecido por el tiempo emerge la voz poética como testigo de la vida de otro**, porque con su mirada resignifica en el poema una invención del lenguaje, pero se interroga lo siguiente:

Ese hombre, ¿qué hace cultivando flores en las

tinieblas?

Por maldición no está ahí.

No es tampoco ningún torturado consigo mismo,
Ni está obligado a maravillarnos.
Trabaja para que el mundo sea menos vidrio. (Romero, 2016, p. 21)

El lenguaje poético presenta un movimiento entre el mirar y escribir. Su yo poético experimenta el mundo de otro desde el sentir propio de las artes visuales. Esa vida ajena es la materia prima que nos permite entender la atmósfera de captar los claroscuros y el espíritu plasmado en los lienzos recreados en la poesía. “Lo esencial no consiste en la experiencia de sí, sino en la experiencia de otro distinto o en la experiencia de devenir otro” (Hadot, 2007, p. 131). El explorar a Goya, permite traducir con las palabras la conciencia de las pinceladas monstruosas, porque de ellas se hace una transposición de la representación visual a la escritura.

El sujeto poético traduce la imagen y desentraña una nueva posibilidad *deescribir* y *representar*¹³ el texto visual a la palabra. Nelson Romero para dar cuenta de aquel mundo de Goya recrea el campo metafórico, imagina y simboliza el habitante de la oscuridad, a través de la luz del lenguaje poético. Esa relación entre imagen y texto, la podemos relacionar referente a lo expresado por la investigadora y profesora Luz Aurora Pimentel en su artículo “Écfrasis y Lecturas Iconotextuales”:

La écfrasis referencial genérica, y que con frecuencia se observa en textos ecfásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. (2003, p. 207)

¹³ Las cursivas son más, el deseo es hacer énfasis en estos conceptos.

El texto referencial en *La quinta del sordo* está dado en la imagen de otro, que recrea desde la obra y vida del pintor Francisco de Goya un “Autorretrato”. En estos versos el sujeto poético se adentra en la mirada que retrata un yo, pero que en su acto resignifica desde lo visual el trazo dejado por el artista. El retrato lírico no ofrece ningún consuelo al decir: “se aterran de ser Goya/ el de adentro le dice al que está afuera...” (Romero, 2016), se presencia el desgarramiento de ese yo interior como retrospectiva de sus alucinaciones. La dicotomía presenta no solo están encaminadas en el Goya plasmado en el lienzo, sino a aquel que se debate entre los demonios creadores por la misma soledad.



Ilustración 11. Autorretrato (1815).

Este es el mundo de Francisco de Goya recreado no simplemente como un acto imaginativo, sino como una construcción de la mirada de un yo, que precede la realidad de otro, como una gran puerta hacia otro mundo. La revelación surge con la mirada que problematiza la realidad y lucha del hecho creador del origen de la obra.

*Olía a pintura el cielo.
 Era admirable verte resanar
 Las paredes,
 El hueco
 Por donde se fugó el ángel,
 El rincón profundo
 Hasta donde penetró
 El puñal de la luz
 Del primer día.
 Pero el cielo, al que curas con tu arte,
 Desconoce tus manos de artista.*

*Todo lo que te ignora
Lo has recibido como un don.
Y los has guardado en tu paleta.* (Romero, 2015, p. 30)

El yo poético es testigo y acompaña la voluntad creadora de esos espectros llamados en Goya las pinturas negras; serie de pinturas hechas sobre las paredes de dos salas de la quinta del sordo. La temática de esas pinturas se entrecruza con el lenguaje poético de Nelson Romero, para resignificar esos temas de la vida personal, mitos y costumbres que a simple ojo no son decibles, sino que toma como única materialidad los vestigios del arte para sumergirse en el mundo tenebroso, fantasmagórico y sórdido del pintor. Estas ideas son comparables a lo que Goya dejaría dicho: “El sueño de la Razón produce monstruos”.

La quinta del sordo entra a descifrar el sentido místico envuelto en los oleos claroscuros de la casa de Goya. Ahora. La voz poética hace parte del abismal mundo del pintor, porque ha creado lazos que posibilitan en la imagen la transmisión de sentidos. Por tal motivo, la palabra y los espacios habitados por el pintor son el referente que ayudan a construir el universo de “una casa expuesta para sí mismo, el diario de la separación que no podía ser colgado más que en su propia atmósfera” (Romero, 2016).

El poemario exige hacer una lectura icono textual. A partir del arte se representa y crea otras tensiones del inconsciente de Goya. La poesía aprehende esos trazos a través del lenguaje plástico y con la palabra se adentra en las obsesiones más íntimas de la imagen. El silencio que guardaba la imagen, tal como ocurre en el cuadro *el Aquelarre*, se convierte en una lectura abierta. En este sentido, la éfrasis referencial genérica, se hace más intensa, al organizar un espacio para que el lector visualice en la obra de arte una escena viva.

El poeta ofrece su mirada al lector, que a la vez fue donada por el pintor, como comprensión de un yo creador, que anuncia: “estoy en la parte inferior izquierda del cuadro. / Al ser mirado, en ese instante soy el que mira” (Romero, 2016). El silencio ha sido roto por la palabra que testimonia el lenguaje inscrito en el cuadro. En el poema “Abanico de pájaros”, el sujeto poético grita desde el título lo trágico que resulta habitar con lo fantasmagórico, donde la escena creada del universo artístico es la mirada del quien lee la imagen como representación.

ABANICO DE PÁJAROS

Sus alas tejen un círculo negro.
 En ese círculo la fe nos quema,
 El aire se llena de apariciones,
 Desorbita los ojos del coro sombrío... (Romero , 2015, p. 56)

La exaltación creadora del inframundo goyesco, se vale de la imagen para expresar en la escena la ruptura del espacio del cuadro, adentrarse a deconstruir su significado inicial y alzar uno nuevo. Esto lo podemos sustentar bajo la mirada de Gastón Bachelard: “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad.” (2016, p. 48). Se trata de la morada como frontera de la representación, donde la necesidad por descubrir es la idea para hacer de lo indecible algo narrable.

La invitación del yo poético gira en torno a visitar *La Quinta del sordo* no como un espacio inanimado, por el contrario, como un sitio donde habitan los demonios, brujas y la conciencia del pintor. La poesía se convierte en el puente que permite un concierto de voces del yo poético como alteridad. Este lenguaje poético examina un mundo inaccesible, que rompe la mirada del cíclope para trazar imágenes del alma.

Esta voz poética es la que mira con lupa y entabla un nivel inter discursivo, mediante tensiones del yo creador que recrea y resignificar el sentir artístico del otro. Este poemario se deja leer desde la visita misma que interpela por el ser, que habita en la imposibilidad de la luz, porque lo oscuro permite esa interacción con la realidad. Solo queda por expresar lo difícil que es comprender aquella morada ambivalente de sombras impenetrables y proyecciones del ocaso día.

En la sombra de la otredad y autorretratos, una forma de entrar en la mirada imaginaria del otro

Cuando paseo bajo el brillo de la luna –entre viejas construcciones cubiertas de musgo, que entre tanto son familiares– me da miedo mi propia sombra. Cuando enciendo la lámpara, veo de repente mi sombra proyectada sobre la pared y el techo, y en el gran espejo que cuelga sobre la estufa me contemplo a mí mismo, mi propio rostro de fantasma. (Citado por Romero Guzmán, 2015, p. 7)

Genette habla del epígrafe como presencia que habita el inicio del texto, pero que es signo, sombra o gesto proyectado en el texto como luz para el lector. Nelson Romero hace del fragmento una extracción del mundo íntimo de Edvard Much, que ahora es ofertada como entrada a su libro *Bajo el brillo de la luna*, a través de la voz del pintor, de su yo que engendra sus propios fantasmas. En este sentido nos preguntamos, ¿quién es ese otro que se funda en el autorretrato de los versos del poeta?

“Un autorretrato, ¿no es de otra manera la versión que el artista hace de sí mismo a través de otro?” (Romero, 2015, p. 11) La tarea no es nada fácil, porque hay que mirar con los ojos del arte, con aquellos que pintó Munch y proyectó no la presencia de una voz enferma o su condición angustiosa en la obra, sino como una oportunidad para comprender que el arte en sí misma es la enfermedad. El desafío del poeta Nelson Romero está en comprender la vida ajena, la del pintor que hizo de su existencia, también una otredad.

De la mirada del poeta brotan los misterios más grandes que guarda el artista, de la imagen yerta del retrato y autorretrato se hace del arte de Munch la conciencia reveladora ante lo oculto. “Soy el pintor pintado por otro pintor, triste drama del arte” (Romero, 2015, p. 11). Trascender significa empezar a despersonalizarse del yo poético, para entregarlo a un él, una nueva voz encarnada en la mano del pintor, que ahora es la del escritor que fija sus ojos y crea en la imagen una nueva representación de lo que hay atrás del cuadro.

Reflejarse es una forma de expresarse a sí mismo, verse desde el otro lado y proyectar con la mirada la otredad como representación. La imagen que se ha desprendido de un yo se convierte en el espejo, ahora son elementos independientes en su individualidad como un trazo y sombra oculta del nuevo objeto. La presencia es entendida como un acto sugerente de él y para él, condición creadora que se asemeja al Dios que mira y observa, al expresar: “el cuadro donde me miro me brotó de adentro, como un parto” (Romero, 2015, p. 13). Entonces, ¿cuál es la condición creadora del que mira?

El desdoblamiento del sujeto poético hace comprender el significado de parir un nuevo ser, es decir, el cuerpo extiende una imagen de sí, la cual había habitado en él. Con esta idea surge la materialización de la creación de Dios, porque el poeta ahora mira la obra que ha dejado el pintor y desplaza su presencia al enunciar, “acabo de asesinar a Edvard Munch” (Romero, 2015, p. 15). La imagen en el poema de “Harry Kessle” es un mundo dentro de otro, una voz que se agita en su angustiosa necesidad de hacer del color rojo una escena del crimen, como tensión para lector.

El cuadro asesina su creador, porque ha entrado en el campo de la dualidad, descomposición de la misma imagen y usencia evocadora de aquello que la voz poética recrea con su mirada. El poema “El retrato de K. Hamsun” se descompone en la ausencia la identidad

del sujeto, que se pierde entre la voz de quien grita “UN DESCONOCIDO ME ROBÓ las manos para pintar a K. Hamsun” (Romero, 2015, p. 13), pero esta se vuelve mismidad al anunciar “todo lo que pinten son obras mías” (Pág. 13). Este juego evocador nos insiste en el deseo por saber, ¿quién pinta a quién? La imagen está dada como cómplice de la escena y, a la vez, es ausencia al no haber una representación clara de rasgos fuertes que logren identificar con la mirada a ese otro capturado en el espacio.



Ilustración 12. Munch, Autorretrato. El caminante nocturno, 2019

La mirada plasmada en el autorretrato figonea la otra orilla, busca ir más allá de la imagen, porque en ella se muestran unas y no todas las partes del cuerpo. El nuevo camino de la representación nace de esa otra cara faltante, una descomposición desde los tonos oscuros como signo y representación del silencio impregnado en la imagen. De ahí, que la otredad sea medio para penetrar la imagen y hacer de esta una nueva representación una función de máscaras que comprende el sujeto poético.

Bajo el brillo de la luna hace del lenguaje un espacio de otredad, que como experiencia permite al poeta lector participar de ella, del escenario dejado por el pintor. La revelación de lo oculto es el poema, que como elemento ilumina la condición humana. El lenguaje poético reflexiona en compañía de otra voz, la cual habita y confunde al lector dentro del texto lírico.

Por eso, la mirada es ofrenda en el umbral, pues allí se anuncia un él. En este sentido anota Octavio Paz, acerca de la otredad, en *El arco y la lira*:

El acto poético, en el que interviene la *otredad* como rasgo decisivo, fue siempre considerado como algo inexplicable y oscuro, pero sin que constituyera un problema que pusiese en peligro la concepción del mundo. Al contrario, era un fenómeno que se podía insertar con toda naturalidad en el mundo y que, lejos de contradecir su existencia, la afirmaba. Incluso puede afirmarse que era una de las pruebas de su objetividad, realidad y dinamismo. (2014, p. 154)

La voz poética se despersonaliza en su lenguaje para engendrar la presencia misma de otro ser, al construir y enfrentar la vida y muerte como tensión de una vida ajena. El poema reafirma la existencia de otro con la palabra, que no solo envuelve una condición humana; también se sirve de ella para que los hombres hablen su lenguaje. Por ello, el poeta no solo se nutre de la imaginería poética o de la obra pictórica. Lo anterior es un elemento para llegar a conocer la vida de Edvard Munch desde su propio diario hecho verso:

En el diario del pintor quedó escrita esta confesión: *En tu rostro Está contenida toda la ternura del mundo. La luz de la luna baña tu rostro lleno de belleza y de dolor, porque (...) la muerte le da la mano a la vida y las mil generaciones de los muertos y las mil generaciones de los que vendrán formarán una única cadena.* (Romero, 2015, p. 22)

Los fantasmas de Munch se convierten en la poética de Nelson Romero, en el medio para crear un mundo ficcional de voces contrapuestas, confusos pensamientos, que como sombra de un sujeto son conciencia de otro. Ahora el poeta en su antropofagia devora el mundo y obra, para entender el claroscuro del pintor. La voz ajena toma fuerza al ser confesora de ese yo, que ha sido entregado a un él. Esta dualidad de condiciones establece relaciones analógicas

referenciales de la imagen que habita el cuadro. Esta situación se observa en el poema *Jacobsen*, el cual hace referencia a Daniel Jacobsen (óleo sobre tela, 1908).



Ilustración 13. Profesor Daniel Jacobsen, óleo sobre tela, 1909. (Munch)

El sujeto poético del texto lírico de *Jacobsen* anuncia: “YO”, pero esta voz se “convierte en él. Ser otro es una tarea infame” (Romero, 2015, p. 16). El texto lírico se lanza a construir la escena cuando Edvard Munch estuvo internado en la clínica de Copenhague. En este poema **la voz poética** es la del siquiatra, quien intenta ser el salvador de la enfermedad del pintor, por eso acude al blanco como sinónimo de salvación. Aquí el color descompone el mundo oscuro del artista, que hace entrar en conciencia como símbolo de ausencia del arte. Por ello, esa voz profética llega a penetrar el cuadro *Melancolía*, hasta despojarlo de su propio título. Como antítesis la razón es vista como enfermedad para el arte:

Al poco tiempo apareció un escrito anónimo en la portada de un diario de Cristianía, que en su cierre dice: *a seis meses del pintor haber abandonado la clínica, en sus cuadros nunca más volvió a somarse la luna. Triste desprestigio de los psiquiatras.* (Romero, 2015, p. 17)

La voz poética en *Bajo el brillo de la luna* entra en la obra de Munch. Desde la palabra se coloca ante la imagen para hacer de ella una metáfora que fija la mirada, entra y habita el espacio de otro más allá del cuadro. La pintura se vuelve para la lírica un diálogo que se nutre con los diarios y escritos del artista, para dotarlos de nuevos significados. El sujeto poético

posee el dominio de otro mundo y hace de este su propia morada, en el sentido de tener la libertad de entrar o salir de la escena como si fuera su casa.

“ESTA MAÑANA ABRÍ LA PUERTA DEL CUADRO/ Y entré a visitar la joven enferma. Ha empeorado. / Se está tragando el lienzo, la única materia de su mundo. / No pude traerle un pan” (Romero, 2015, p. 59) ¿Quién es aquella voz que penetra el cuadro y participa de la escena? Ese es el sujeto poético que hace parte de la materia viva del lienzo, porque el lenguaje le permite construir la imagen dejada por el pintor y convertirla en la carne viva, para hacer de ella una nueva representación de esa realidad. Entonces, la intención no es únicamente referenciar a la imagen de *La niña enferma*, sino que hace de ella un sistema semiótico que permite, incluso, jugar con las palabras.

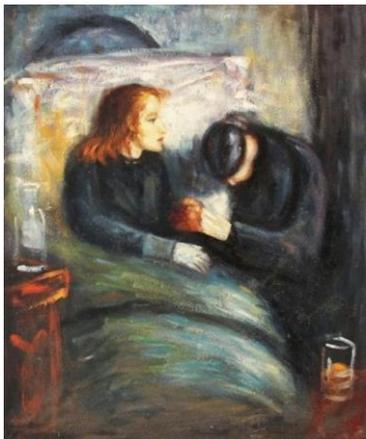


Ilustración 14. *La niña enferma*, (Munch)

En la poética de Nelson Romero el lienzo es uno de los medios para dialogar, entrar en la obra o salir de ella. “La voz poética, la «otra voz», es mi voz. El ser del hombre contiene ya a ese otro que quiere ser” (Paz, 2014, p. 172). Estar en otro cuerpo permite entrar en el espacio del taller creativo, conocer los diarios y hacer de ellos una propiedad, para recobrar en los poemas esa otra voz. Esto es posible porque el poeta habita la palabra y la transforma para comunicar, ya sea por

medio de un poema informe, que cuenta al estilo de crónica el testimonio de cómo se robaron el cuadro *El grito*, en el Museo de Oslo, con el poema “El robo de la obra”.

LOS LADRONES ENTRARON por la puerta olvidada del museo, la que instalaron por error y terminó en llamarse la boca de la oscuridad. Irrumpieron al interior de la Galería Nacional donde *El grito* permaneció colgado por mucho tiempo. Lo extraño del robo fue haber podido desarmar el cuadro parte por parte. La primera noche, los ladrones sacaron por la boca de la oscuridad las pesadas barandas del puente. La segunda nadie volvió a ver los veleros. La tercera noche desapareció la bruma roja. Cuando los vecinos de la Galería escucharon un grito aterrador, ya era demasiado tarde, pues habían maniatado al sujeto que gritaba en el cuadro, le taparon la boca y lo sacaron a empujones por la boca de la oscuridad [...] un día *El Grito* apareció colgado nuevamente en el Museo, gracias a las labores de los vecinos de un barrio de las afueras de Oslo, quienes denunciaron ante las autoridades a unos inquilinos que tenían secuestrado a un hombre que rompía la noche con gritos extraños. También las barandas del puente se rescataron de una chatarrería. Los veleros y la bruma roja de repente volvieron a ser vistos, como si nada hubiera ocurrido. Así apareció consignado en el informe de la policía. (Romero, 2015, p. 43)

El sujeto lírico grita al inicio del poema, al igual que la imagen del cuadro *El grito* (1883); es ensordecedor lo que anuncia, pues la mirada está fijada más en el agujero negro que lleva a entrarse en lo catastrófico de la escena, que en su alrededor. Este poema hace referencia al hecho histórico del 12 de febrero de 1994, protagonizado por Pal Enger, quien ya había robado el cuadro *El vampiro*. Ahora se llevaba en tan solo 50 segundos *El grito*, que tres meses después sería encontrado en un hotel a las afueras de la ciudad. El yo poético vuelve a esta escena como testigo para realizar el informe del robo perpetrado por la oscuridad del mismo cuadro.

Este poema hace del yo un él, un acto que nos lleva a la revelación de los valores estéticos hallados en la obra plástica del pintor. Esto genera conexiones estrechas entre el arte visual y la literatura, pues invita al lector a ir más allá de la imagen poética para escudriñar esa otredad. La voz de Munch es el medio para romper el silencio del cuadro y expresar la angustiada

búsqueda de la creación artística. El retrato y autorretrato como figura, es mirada y puerta de entrada como de salida de una otredad que se oculta en la oscuridad.

Consideraciones finales

Llegar a este punto nos permite hablar de una representación, también, de la relación entre las letras y el arte como construcción de un lenguaje poético, que se posesiona en la vida ajena para instalarse en ella y ser parte de ese otro mundo. Una vez leída y comprendida esta conexión del proceso creativo entre el lenguaje poético y pictórico, como diálogo recíproco, entendemos la necesidad de hacer de lo oculto de la obra un nuevo significado. La palabra como presentación de otredad se entrega de un yo a un él, como camino para hallar en la escritura un lugar de reinención de la imagen en el hecho poético.

El poeta Nelson Romero Guzmán engendra desde la vida ajena, la imagen oculta como experiencia viva hecha metáfora y mirada reveladora de la morada del artista. Una de las preguntas que nos planteamos consistía en, ¿cómo el poeta renuncia a su voz para lograr desde la imagen esa otredad? Algo complejo, desprenderse del yo poético para instalarse en otro, pues esta tensión no solo se relaciona con el hecho de estar en otro espacio, sino en la manera como el mismo acto de escribir se vuelve tensión al representar un nuevo objeto creado.

Imagen como representación en la poética de Nelson Romero es proceso creativo y composición, en el cual se engendra la obra del pintor con las manos, pero en el lenguaje poético es erguido en las palabras que edifican una realidad. Este acto de escribir lo consideramos como una traducción del cuadro, en el cual la imagen recobra sentido gracias a la palabra, que en su representación verbal estuvo en función de lo visual. De esta manera, la

palabra inunda el espacio de la pintura y se posesiona de ella, como una nueva textualidad de traducción intersemiótica.

En esta poética los pintores malditos como Vincent Van Gogh, Francisco de Goya y Edvard Munch son el motivo, para adentrarse más que en el cuadro, en un espacio interior para reflejarse y comprender lo que significa auto-mirarse. La mirada del poeta es la que permite representar el objeto mirado, que en sí mismo se convierte en una alteridad de quien se ha desdoblado. Esto permite que el hecho poético sea una composición de miradas y voces que habitan más que el cuadro la escena misma de otro expuesto a significar.

Ahora bien, la relación de poesía y pintura, donde la imagen pictórica es la puerta de su propia obra y alimento del lenguaje poético, se convirtió en el medio para que el sujeto poético habitara ese otro yo. Por ello, la categoría de la écfrasis se comprendió como un proceso de referencia, mimesis, representación o noción del objeto plástico, la cual nos permitió hacer parte del umbral artístico de la obra y comprender el poema como creación viva de la imagen. Nelson Romero trasciende de la descripción y se posesiona en el otro, para crear sentido de representación que enriquecen de significado la obra y vida del pintor.

Esta poética muestra una lectura icono-textual, porque rompe la frontera de lo visible y se dirige al encuentro de ese otro. La presentación visual hecha palabra escapa del sentido del cuadro, para permitirse hacer una doble lectura, donde el escritor tiene la posibilidad de hacer de la écfrasis, ya sea referencial, nocional o genérica una forma creadora del objeto plástico. Esto nos lleva a entrelazar relaciones entre el cuadro y la creación, para así despertar otros sentidos reveladores desde lo textual.

Construir el sentido de la imagen no solo significa recrear un escenario dentro de un tiempo, porque se necesita donarse para entregar la voz como proceso de dar vida y sentido al silencio del cuadro. La necesidad de escribir para el poeta Nelson Romero se convierte en algo similar al acto creativo del pintor, porque para llegar a la luz tendrá primero que habitar la palabra. Entrar en esta poesía significa entender el hecho artístico más allá de la imagen, porque la voz poética se metamorfosea y adopta máscaras como las del insecto, la piedra o el pintor que en su soledad anuncia su tomentoso existir o de parir una obra.

En estos poemas los trazos son los de la palabra que fueron entregados a la manera de Rimbaud “yo es el otro”, para proyectarse hacia lo oculto de ese mundo. Por eso, la lectura de esa vida ajena es un acto sagrado que permite encarnarse en escenario de la otredad, ya sea como oficiante y partícipe de la imagen o desde la imaginería poética que permite re-crear esa otredad del pintor, que por lo general se debate en una dicotomía entre la oscuridad y la luz como presencia, pero, a la vez, desgarramiento del yo. Podemos plantear que en la poética de Nelson Romero habitan diferentes voces, como símbolo de combate y entrega que revelan la condición del ser humano.

La voz poética hace de la imagen una morada propia, al erguir en ella un sentido particular a través de la mirada y permitirse la libertad de salir y entrar de la obra y vida de los pintores. Esta acción genera la posibilidad de lanzar desde otras voces un juzgamiento ante el mundo habitado por las figuras de la pintura o del mismo artista. En estos se presenta una estética que recrea en Van Gogh, Goya y Munch una lírica que emerge desde los valores, espacios íntimos y hace de ellos un lugar en la poesía, porque se fecunda en la escritura esa reinvención, sin atarse a formas líricas que encadenen el sentido de hacer de la palabra una construcción de la realidad.

Los poemas aquí son órganos vivos, que tienen como virtud entender la reescritura como un acto de leer y ver en la pintura un hipertexto, como totalidad y fragmento que revela a través de los ojos de otro su mundo. La otra versión del objeto representado se asume como vivencia de la realidad pictórica, la cual es construida por medio del paratexto. Lo anterior, se hace posible al instalarse el epígrafe como correspondencia y texto referencial, que testimonia y entra en diálogo con la pintura dentro del mismo espacio poético.

La composición poética es construida por la voz de otro, desde la reescritura se comprende la manera de leer el mundo, en el que se recrea su propia representación del espacio imaginado volcado ahora en una realidad posible. El poeta entiende ese debate de la oscuridad y se lanza como el pintor a la búsqueda de la luz, la cual se ha trazado desde la pintura, para hacer de la palabra un lenguaje semejante a una paleta cromática. Esto permite dar forma y acercar al lector a esa otra realidad, al hacer de la vida y obra de Van Gogh, Goya o Munch, un motivo para escavar en los rincones de su ser, la desnudez del acto creativo.

En esta poética, la palabra acompaña a esa voz que interpreta y carga de significado ese objeto nuevo del yo creador. Ahora, el ejercicio está en visualizar la manera que el yo poético se proyecta en otro, ya sea como presencia hecha metáfora e instalación de lo que llamaríamos poema cuadro. Aquí, mirar y escribir son los dos actos que permiten esa transposición del cuadro a la palabra, para comprender la mirada extasiada en el autorretrato, su silencio evocador ante una realidad inasible.

La poética de Nelson Romero se fija en la pintura como una puerta de entrada para escudriñar el significado del hecho creador. Su interés no es la descripción de la obra del pintor, sino el estar ahí en el momento para sentirse dueño de ese otro mundo que revela lo

oculto, al expresar con la palabra ese silencio que yace en la imagen. Por ello, explora y se posesiona en esa otredad como instalación poética y oficiante del hecho creador del pintor.

La trilogía poética de Nelson Romero, *Surgidos de la luz*, *La quitan del sordo* y *Bajo el brillo de la luna* son una muestra de esa ofrenda del arte a otros seres. La evocación del mundo creador de estos pintores malditos se dignifica en los versos que anuncian y profetizan la mirada inacabada que resulta ser la obra en su propio sentir, donde la voz poética se despersonaliza para dejar aflorar la lectura de otro. Aquí el poema no se encadena a una forma, porque la voz poética posee la libertad de entrar y salir del mundo del pintor a su antojo, ya sea porque su sentir es el de un dios creador o porque es hora de que el lector tome esa tarea para significar esa otredad.

Anexos

Entrevista inédita: diálogos de versos, máscaras y pintores

- **De acuerdo con el texto de Borges titulado “Kafka y sus precursores”, ¿Cuáles han sido esos precursores en su formación como poeta?**

Realmente cada poeta, cada escritor, de alguna manera ya está en otros libros, delineado así sea sutilmente. También toda obra es deudora de una tradición. No puedo creer que un poema o un libro sea creado de la nada, pues el mismo lenguaje con el que nombramos ya es, en sí mismo, una creación, un medio para reconstruir el mundo desde la palabra. Yo estaría “en muchos libros”, en muchas obras de la pintura, es decir, mis mundos pueden estar en otras obras.

Esa idea de la “otredad” en el arte es muy valiosa, porque le permite al escritor saber diluir su yo. En Kafka está buena parte de la literatura moderna y contemporánea, incluso en la escritura íntima de sus cartas y sus diarios está la esperanza y el fracaso del individuo moderno.

Rimbaud, nos legó la poesía como una forma de rebeldía con el lenguaje y con el mundo. Por lo demás, admiro la poesía peruana y chilena.

- **La metáfora del otro yo, se valida como la acción de penetrar el espacio íntimo, ¿cómo logra encarnarse en esos escenarios de la otredad?**

La otredad es mi poética. La tengo en alta estima. Tuve una mala experiencia con lo autobiográfico en mis primeros poemas, que no guardo ya en mis archivos. Cuando leí a Rimbaud y Baudelaire, me dijeron que si quería ser poeta debía saltar del “yo autobiográfico” al “yo estético”, pues las lágrimas en la literatura son herencia del romanticismo. Mi poesía, si existe, son visiones del otro lado de las cosas y del hombre desde la otredad, que no es enajenación, sino compromiso.

Mi poesía es una apuesta a ver al otro como si fuera yo, pues lo que a mí o al otro le pasó, a todos nos puede pasar; tampoco se trata de propagar el humanismo, sino de darle sentido al hecho de estar en el mundo. Rimbaud o Baudelaire decían que su grandeza consistía en no tener corazón. Cuando uno logra despersonalizarse en el lenguaje, el mundo se le vuelve más ancho, más profundo, si se quiere más oscuro y se le revelan sus márgenes y hasta sus secretos más ocultos.

- **¿Cuál es su apuesta por la poesía?**

La poesía tiene y ha tenido siempre un inmenso compromiso con el hombre, con el mundo, con la historia, con el pensamiento, con el mito, con la memoria, con la esencia de la vida. No es una disciplina, no es un estudio, no es un programa. Es una necesidad humana y por eso ha existido siempre. La poesía ha vehiculizado al mundo a través del lenguaje, y ha cumplido roles importantes en la sociedad de todas las épocas, porque además es pensamiento enmascarado en la metáfora, educó al pueblo griego, hace parte de la memoria de los pueblos.

Esa es mi apuesta, continuar su legado, cuidarla porque ella nos cuida, nos da esperanza, nos hace *ver* y dialogar de otra manera con el mundo. Sin poesía no tendríamos esa visión artística del mundo, el hombre sería incompleto, un ser más errado aún. El arte está hecho para permanecer en el tiempo y para servir de albergue a la memoria del hombre.

- **Ahora bien, una pregunta algo difícil, ¿Qué es poesía?**

Cada libro de poemas, cada poema, hace la poesía a su manera. El poema, esa pieza escrita hecha lenguaje, es apenas uno de los medios por los cuales la poesía se revela. También la poesía se nos revela en la música, la novela, el ensayo, la filosofía, la religión, la pintura, la danza, etc. Defiendo la idea de desviación para la poesía, la poesía rompe la visión normal de las cosas para abrirle fisuras al lenguaje y ver el mundo de otra manera, menos instrumental. Una de las funciones de la expresión poética más allá de revelar -que es una idea de los románticos- revelar, desenmascara, a veces dice lo indecible, y pensar la buena poesía está también en el vuelo de las ideas, es imaginativa y absorbe en sus hilos todas las energías del universo.

- **¿Cómo conjuga esa relación entre poesía y pintura?**

La poesía está en la pintura. La plástica, ya lo dije, es otro de los tantos medios artísticos para expresar la poesía. Sólo que la poesía se ha concebido como el aparataje lingüístico del poema, pero a veces en esos poemas no hay poesía, la poesía es lenguaje antes que palabras ordenadas en una estructura verbal. En eso hay muchos equívocos. En la poesía hay musicalidad, hay ritmo, hay tiempos, hay texturas de colores, estados anímicos, narraciones, en la pintura hay también ideas del mundo, ritmos, solo que la pintura es para mirar con los ojos y luego transportarla a los demás sentidos; la poesía del poema tiene la misión de acaparar las demás formas artísticas, o parte de esas formas.

- **Paul Valéry con sus postulados éticos- estéticos habla de una poesía pura, ¿Cómo construye una imagen pura, que logre fundar espacios de comunicación?**

Yo no soy un espíritu muy refinado y me gustan los “textos mundanos”, como decía Edward Said. El purismo en arte solo sirve para justificar el arte mismo, no admite la belleza en todas las palabras, el mundo es sucio y la poesía pura no tiene por qué ser una asepsia del mundo. Me gustan más los olores de las plazas de mercado entre el barro de la lluvia, que el de los afeites. La poesía pura es grandilocuente, patria, muy sagrada; lo impuro va en contravía, incluso se vale muchas veces del humor, la risa, el carnaval, la ironía, lo coloquial, para desviar esa grandilocuencia. La poesía impura dice más por ser más mundana y hacer más de barro la palabra.

- **¿Qué significado tiene para usted el éxtasis de los poetas malditos y cómo lo relaciona con su creación literaria?**

El “poeta maldito” es una condición especial del artista. Para que sea realmente un maldito tiene que conjugarse riesgo y grandeza de una vida con riesgo y grandeza de una obra. El maldito sabe llevar su vida a su obra, conjurarla, y para ello requiere de la lucidez, del éxtasis que lo hace ser un visionario, en el sentido no solo de un poeta que ve a través de sus imágenes mundos posibles, sino que le abre rumbos futuros al arte. La poesía, en sí mismas, y el arte en general, es una forma de experimentar el éxtasis, pero la verdad no me gusta la idea del arte de evasión, el arte está en el mundo y es una constatación de su existencia.

- **Su poesía testimonia la vida de otros, sus angustias y tormentos. ¿Cómo comprende esa relación de la escritura con el mundo?**

Mundo y escrituras son dos estados de mi conciencia creativa. Escribo para estar en él, para verlo desde otras dimensiones, para vernos la cara el uno al otro, para secretearnos, también para quitarnos las máscaras, para interrogarnos. No escribo para irme del mundo, sí para intentar

entenderlo, por el lado de sus angustias, de sus tormentos. Y en los últimos años lo hago de una manera muy irónica y burlesca, no como el poeta frío que lo encapsula en la imagen de piedra, que lo encarcela. La poesía libera y también disecciona al mundo, lo abre, lo abre, nunca lo cierra. La poesía también es un diálogo con los otros, así no sepan sino cinco o veinte personas que escribo, solo diez que me lean, la poesía está ahí, constatándonos, me gusta que un poema le diga algo a alguien, le revele algo.

- **El corazón al desnudo es, en efecto, el corazón que exhibe el pathos del mundo, ¿Cómo vivencia esa conciencia de viaje al momento de la vivencia en espacios extranjeros?**

La poesía, claro, es vivencia, y como tal en la vida hay que ir con el corazón al desnudo, como lo expresa Baudelaire en su escritura secreta y testimonial de su existencia más profunda en su libro “Mi corazón al desnudo”. En poeta y pathos hay una correspondencia afortunada, esa conciencia deshabitada del poeta le permite sensibilizarse mejor con la existencia, palpar con el lenguaje su lado más débil.

- **¿Se ha sentido prisionero de esa casa como morada del lenguaje?**

No, por el contrario, Heidegger dijo que los poetas y los filósofos son quienes vigilan esa morada del lenguaje. Es una morada extraña, con muchas puertas. Y si estoy prisionero en ella, ¡qué mejor!... en la poesía que es donde mora la libertad. El poeta español Luis Cernuda le escribió a una mujer: “Libertad, no conozco libertad sino la de estar preso en alguien / alguien cuyo nombre no pueda decir sin escalofrío”.

- **El extrañamiento de Vincent Van Gogh, Francisco de Goya y Edvard Munch se han vuelto también extrañamiento en su oficio de escritor.**

Sí, exacto. Cuando escribí cada uno de esos libros, sentí que los albergué, que me convertí en morada de sus vidas, que ellos me prestaron su yo y su conciencia, fui ellos en la escritura,

sentí que me habitaban y es una experiencia de las más exquisitas que me ha dado la poesía: desalojarme de mi yo, aplazarme para dejarme habitar por otro. La poesía es la morada del otro. Estos tres pintores son hermanos en su dolor, en su soledad, en su dolor, en su angustia y biografiaron en su vida y en su obra la existencia humana y la vida del arte. Cómo no querer ser ellos. En este sentido la poesía es un viaje y una forma de convertir todas las expresiones artísticas en vasos comunicantes.

Por muchos años de mi vida, entre los 27 y los 40, padecí de francas crisis de pánico, las más complicadas eran cuando llegaba a sentirme otro, cuando me despersonalizaba. De modo que fue fácil sentirme ellos y algunos de mis poemas presentí no era yo quien los escribía, casi que les facilité a estos pintores lápiz y papel y les presté mis manos para que nos narraran parte de su vida, del mundo, de sus secretos más íntimos. Lo bueno fue que, gracias a ese desdoblamiento del yo, mis poemas no son una copia de sus cuadros y, por el contrario, aprendí cómo se libera al poema del cuadro, convirtiéndolo en otra pieza derivada, en un relato inédito que había que sacar de adentro de alguna manera. En ese sentido me divierto y juego con la poesía (Romero, Entrevista inédita: diálogos de versos, máscaras y pintores, 2018).

Referencias

- Agamben, G. (2016). *El final del poema: estudios de poética y literatura*. Buenos Aire: Adriana Hidalgo.
- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria . *Linguística y Literatura N° 60*, 75-92.
- (2012). Entre realidad y ficción. La ecfrasis literaria en “El engañoso cuadro” de Pedro Gómez Valderrama. *Revista Co-herencia Vol. 9, No 17*, 71-93.
- Arias, A. (2013). *Poesía del Tolima (1905 - 1955) Bibliografía y panorama de autores*. Ibagué: Premio Municipal de Investigación Cultural en el marco de los Estímulos Artísticos y Culturales 2013.
- Alstrum, J. J. (2000). *La generación desencantada de golpes de Dados*. Santafé de Bogotá: Ediciones Fundación Universitaria Central .
- Aristóteles. (2002). *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos .
- Arnaldo, J. (2012). *Bores/Mallamé La siesta del fauno*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Obtenido de <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/bores-mallarme-siesta-fauno/>
- Artaud, A. (2007). *Van Gogh el suicidado por la sociedad* . Buenos aires : Argonauta. Obtenido de <http://comunizar.com.ar/van-gogh-suicidado-la-sociedad-antonin-artaud/>
- Artigas, A. I. (2013). El retrato. En A. I. Artigas, *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis* (pág. 277). México: Bonilla Artigas/ Editores.
- Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio*. (E. Champourcin, Trad.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrera, T. (28 de Diciembre de 2018). *Los colores en la poesía de Guillermo Valencia*. Obtenido de Los colores en la poesía de Guillermo Valencia: <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11344/CC78%20art%2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Barthes, R. (1986). ¿Es un lenguaje la pintura? En R. Bathes, *Lo obvio y lo obtuso* (págs. 153-156). Buenos Aires: Paidós, SAICF.
- (2002). *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura* . Barcelona : Ediciones Paidós.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. (T. Á. Rodríguez, Trad.) Bogotá, Colombia: El Ácora Editores.
- (2002). *Las flores del mal*. Venezuela: Planeta S.A.
- Bejarano, A. (2018). *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos* . Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica .
- (2018). *Revista de arte y literatura Espiral: Antología y estudio crítico*. Medellín : Sílabas.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Borges, J. L. (2017). *Borges esencial*. España: Penguin Random House Grupo Editorial .
- (2017). Siete noches (1980) La poesía. En J. L. Borge, *Borges esencial* (págs. 433-447). España: Penguin Random House Grupo Editorial, S. L U.
- Caballero, A. (1985). Prólogo. En T. y. Alvarado, *una Generación Desencantada* (págs. 7-10). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cadavid, J. (2003). Bitácora de la diáspora . *Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 40, NÚM. 64*, 79-82.
- (17 de abril de 2010). *Panorama de la poesía colombiana. Entrevista con Jorge Cadavid Una visión a través de los años hacia el futuro*. Recuperado el 10 de octubre de 2018
- Chagall, M. (13 de marzo de 2019). *Marc Chagall - París a través de la ventana*. Obtenido de Es.wahooart.com: <https://es.wahooart.com/@/8XYGKP-Marc-Chagall-Par%C3%ADs-a-trav%C3%A9s-de-la-ventana>
- Cobo, B. J. (1987). *Poesía colombiana, 1880-1980*. Medellín: Universidad de Antquia.

- Corbacho, C. C. (1999). *Poesía y pintura en Manuel Machado / Carolina Corbacho Cortés*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones.
- Cote, R. (2003). Del árbol y sus pájaros. Poesía colombiana actual. *La estafa del viento, 4* (otoño - invierno).
- Da Vinci, L. (12 de Diciembre de 2018). *Biblioteca Virtual Universal*. Obtenido de Biblioteca Virtual Universal.
- Eco, U. (2000). Función semiótica . En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (págs. 82-85). Barcelona: Lumen .
- Eliot, T. S. (1944). *La tradición y el talento individual. Los poetas metafísicos y otros ensayos*. Buenos Aires: Emecé Editores .
- Espinosa, B. S. (2011). Una generación sin rostro Poetas colombianos nacidos. *Luna Nueva*, 77 - 90.
- Farina, A. (15 de marzo de 1915). *Panida núm. 3*, 47-48.
- Ferrer, C. E. (2002). Cuatro visiones de la poesía actual colombiana . *Común Presencia N° 15*.
- Focault, M. (2005). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- Gaitán, B. J. (2 de diciembre de 2003). *Letralia Tierra de Letras 291*. Obtenido de Letralia Tierra de Letras 291: <https://letralia.com/291/ensayo01.htm>
- García, G. C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo veintiuno de España editores.
- Genette, G. (1989). *PALIMPSESTOS La literatura en segundo grado* . Madrid: ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A.
- (2001). *Umbrales*. Buenos Aires, Argentina: siglo xxi editores, s.a. de c.v.
- Gil, L. (s.f.). *Del huerto de Van Gogh*. Poemas.
- Gilard, J. (1990). Voces (1917-1920) : un proyecto para Colombia. *América : Cahiers du CRICCAL, n°4-5*, 205-216. Obtenido de Le discours.

Goya de, F. (16 de marzo de 2019). *Autorretrato - Colección - Museo Nacional del Prado*.

Obtenido de Museodelprado.es: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/a3bf3226-62ba-44f2-9b94-aa7155c3c488>

Goya y Lucientes, F. D. (12 de marzo de 2019). *Perro semihundido - Colección - Museo Nacional del Prado*. Obtenido de Museodelprado.es:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6>

Hadot, P. (2007). *¿Qué es la filosofía antigua?* México : Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (1995). *Arte y poesía, el origen de la palabra de arte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Holguín, A. (1974). *Antología crítica de la poesía colombiana*.

Huberman, D, H. G. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditto & Co.

Jiménez, P. D. (2002). *Poesía y canon los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia* . Bogotá: Editorial Norma.

----- (2002). *Introducción*. Bogotá: Editorial Norma.

Jiménez, P. D., & Ordóñez, M. (2001). Poesía finisecular. En M. M. Carranza, *Historia de la poesía colombiana* (págs. 155- 182). Bogotá: Fundación Casa de Poesía Silva .

Jurado, V. F. (2005). La revista Mito; irreverencia y contestación . En V. F. Jurado, *MITO 50 años después (1955-2005)* (págs. 7-33). Bogotá: Lumen: Universidad Nacional de Colombia.

Kandinsky, W. (14 de marzo de 2019). *Wassily Kandinsky - Vista de Murnau con el tren y el castillo*. Obtenido de Es.wahooart.com: <http://es.wahooart.com/@/8EWL7U-Wassily-Kandinsky-Vista-de-Murnau-con-el-tren-y-el-castillo>

Lessing, E. G. (1909). *Laocoonte ó de los límites de la pintura y de la poesía* . Valencia : Sempere.

Literariedad. (04 de febrero de 2015). *Literariedad Revista Latinoamericana de Cultura*.

Obtenido de <https://literariedad.co/2015/02/04/el-poeta-colombiano-nelson-romero-guzman-obtiene-el-premio-casa-de-las-americas-2015/>

Loaiza, C, G. (2004). Revista Panida. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 42(67), 20-33.

Obtenido de

https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/813/816

----- (2014). La crítica vanguardista de Los Arquilókidas. En C. G. Loaiza, *Poder letrado : ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

----- (s.f.). *LUIS TEJADA pequeño filósofo de lo cotidiano*. Obtenido de Academia :

https://www.academia.edu/36602875/LUIS_TEJADA_Peque%C3%B1o_fil%C3%B3sofo_de_lo_cotidiano

Lozano, R. I. (2005). *La Écfrasis de los ejércitos o los límites dela "enárgeia"*. Monteagudo.

Magritte, R. (10 de marzo de 2019). *La traición de las imágenes - René Magritte*. Obtenido de HA!: <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>

----- (13 de marzo de 2019). *Rene Magritte - La gigante*. Obtenido de

Es.wahooart.com: <https://es.wahooart.com/@/8XYU7S-Rene-Magritte-La-giganta>

Mallarmé, S. (16 de marzo de 2019). *Bores / Mallarmé. La siesta del fauno*. Obtenido de

Circulobellasartes.com: http://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2015/04/img_exposicion_152-810x456_c.jpg

Martín, C. (2018). El poeta, la imagen y el mundo (N.º 27, noviembre de 1949). En A.

Bejarano, *Revista de arte y literatura Espiral Antología y estudio Crítico* (págs. 149-156). Medellín : Sílabas .

Martínez, G. G. (2006). La Quinta del Sordo: El Rostro Posible de Goya. En G. N. Romero, *La quinta dle sordo* (págs. 7- 10). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Dirección de Divulgación Cultural.

- Millán, G. J. (20 de agosto de 2015). *Mincultura.gov.co*. Obtenido de Mincultura.gov.co:
<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/literatura/red-de-escritura-creativa/los-escritores-tienen-la-palabra/Paginas/Nelson-Romero-Guzm%C3%A1n-Premio-Nacional-de-Poes%C3%ADa-a-un-lector-de-bibliotecas.aspx>
- Montoya, P. (2007). *Trazos*. Medellín : Universidad de Antioquia .
- Munch, E. (16 de marzo de 2019). *Profesor Daniel Jacobsen (óleo sobre tela, 1909)*.
 Obtenido de I.pining.com:
<https://i.pining.com/originals/1e/7d/d5/1e7dd5bfbcf44cba7e39874e86884575.jpg>
- (17 de marzo de 2019). *Autorretrato. El caminante nocturno* . Obtenido de
 I.pining.com:
<https://i.pining.com/originals/8b/33/68/8b336823f4f4c8c2753bf200c9f52853.jpg>
- (18 de marzo de 2019). *Niña enferma | arthistoria.com*. Obtenido de
 Arthistoria.com: <https://www.arthistoria.com/es/obra/ni%C3%Bl-a-enferma>
- (03 de marzo de 2019). *Self-Portrait, 1881 - 1882 - Edvard Munch - WikiArt.org*.
 Obtenido de www.wikiart.org: <https://www.wikiart.org/es/edvard-munch/self-portrait-1882>
- Mutis, Á. (10 de Marzo de 2019). *Una palabra, por Álvaro Mutis*. Obtenido de Poeticous:
<https://www.poeticous.com/alvaro-mutis/una-palabra?locale=es>
- Pardo, R. C. (2011). *Narrativa e historia en el sesquicentenario* . Ibagué: Académia de historia del Tolima .
- Parra, N. (28 de marzo de 2019). *Poemas-del-alma.com*. Obtenido de Cambios de nombre:
<https://www.poemas-del-alma.com/nicanor-parra-cambios-de-nombre.htm>
- Paz, O. (1987). *Arbol adentro*. Barcelona: Seix Barral .
- (2014). El arco y la lira . En O. Paz, *Octavio paz la casa de la presencia POESÍA E HISTORIA I* (págs. 31-277). México : Fondo de Cultura Económica .

- (2014). Introducción, Poesía y poema . En O. Paz, *La casa de la presencia POESÍA E HISTORIA OBRAS COMPLETAS I* (págs. 35-46). México : Fondo de Cultura Económica .
- (2014). *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia* . México: FCE.
- (02 de abril de 2019). *Octavio Paz / FÁBULA DE JUAN MIRÓ / ADAMAR*.
Obtenido de Adamar.org: <http://adamar.org/ivepoca/node/427>
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías IV. Revista de Literatura comparada*, 205-215.
- Ramos, S. (1958). Prólogo. En M. Heidegger, *Arte y poesía* (págs. 7-34). México : Fondo de Cultura Económica .
- Rella, F. (2010). *Desde el exilio La creación artística como testimonio* . Buenos Aires: La Cebra Ediciones.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. *Literatura y Pintura* , 161-186.
- Rimbaud, A. (24 de Diciembre de 2018). *Ciudad Seva, Casa digital del escritor Luis López Nieves*. Obtenido de Ciudad Seva, Casa digital del escritor Luis López Nieves:
<https://ciudadseva.com/texto/vocales/>
- Roca, J. M. (2004). *Un violín para Chagall*. Bogotá: Ediciones Catapulta.
- (2016). *Galería de espejos Una mirada a la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá- Colombia: Ediciones Santillana S.A.
- Rodríguez, A. F. (200). *De MUTIS a Mutis para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero* . Viareggio, Lucca: Mauro Baroni Editore.
- Rodríguez, T. Á. (2004). *Seis libros y uno menos* . Bogotá: Edición exclusiva para Colección de poesía - Sede Bogotá.
- Rojas, H. H. (1995). *Las úlceras de Adan* . Bogotá: Norma.

- Romero, A. (1982). Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia. *Revista Iberoamericana* N° 118 Vol. 48, 275-287.
- Romero, G. N. (1988). *Días sonambuloso*. Bogota : Ediciones Mundo Nuevo .
- (1994). *Rumbos* . Manizales- Colombia : Casa de Poesía Fernando Mejía Mejía .
- (2000). Poesía Tolimense: Acercamiento al Inventario de un Siglo. En G. N. Romero, I. E. Gutiérrez, & C. L. Vargas, *La poética y la narrativa tolimense del siglo XX* (pág. 80). Ibagué: Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes del Tolima.
- (2000). *Surgidos de la luz*. Colombia: Imprenta Departamental del Tolima.
- (2000). *Voy a nombrar las cosas* . Ibagué, Colombia: Fondo Mixto de Cultura del Tolima .
- (2005). *Grafías del insecto* . Cali: Editorial Universidad del Valle y Programa Editorial de la Facultad de Humanidades.
- (2015). *Bajo el brillo de la luna* . Medellín, Colombia : Edición, frailejón editores.
- (2015). *Bajo el brillo de la luna* . La Habana,Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- (20 de agosto de 2015). Nelson Romero Guzmán y el poético oficio de leer y escribir. (G. J. Millán, Entrevistador)
- (2015). *Musica lenta* . Medellín, Colombia: Frailejón .
- (2016). *La quinta del sordo* . Medellín, Colombia: Frailejón Editores.
- (Ibagué-Tolima,1 de Diciembre de 2018). Entrevista inédita: Diálogos de Versos, Máscaras y Pintores. (Ó. M. Rozo, Entrevistador)
- Saborio, B. Á. (5 de noviembre de 2012). Marc Chagall. *Acta académica Número 51*, 49-59. Obtenido de Docplayer.es.

Saura, A. (1992). *El perro de Goya* . Aragón: Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y educación.

----- (12 de marzo de 2.019). *Antonio Saura - El perro de Goya (plancha 4)*. Obtenido de Museoreinasofia.es: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perro-goya-plancha-4>

Suescún, N. (2004). Prólogo, La poesía de Álvaro Rodríguez Torres . En T. Á. Rodríguez, *Seis libros y uno menos, Obra reunida* (págs. 7-16). Bogotá: Edición exclusiva para Colección de Poesía .

Tejada, L. (1976). Un poeta Extraordinario. En L. Vidales, *Suenan timbres* (págs. 11-15). Bogotá : Editorial A B C.

Toro, M. A. (2016). Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades. *Estudios de Literatura Colombiana* 39, 107 - 120.

Trujillo, P. (2003). Períodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX. *Literatura: teoría, historia, crítica* 5, 127-146.

Van Gogh, V. (15 de marzo de 2019). *Biografía de Vincent van Gogh*. Obtenido de Biografiasyvidas.com: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gogh.htm>

----- (16 de marzo de 2019). *El sembrador* . Obtenido de I.pinimg.com: <https://i.pinimg.com/originals/93/0d/55/930d557ea0f9c7cf1d295ea889372295.jpg>

----- (2002). *Cartas a Théo*. (D. O. Francisco, Trad.) Bogotá: Norma.

Vidales, C. (25 de julio de 2012). *Scribd*. Obtenido de Scribd: <https://es.scribd.com/doc/101032661/Suenan-Timbres-la-revolucion-de-Luis-Vidales>

----- (1976). *Suenan timbres*. Bogotá: Editorial A B C.

----- (1976). *Suenan timbres*. Bogotá: Editorial A B C.

Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad* . Madrid: Santillana, Taurus.

Zambrano, M. (2007). *Algunos lugares de la poesía* . Madrid: Editorial Trotta.

----- (2012). *Algunos lugares de la pinutra* . Madrid: Eutelequia.

