



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**La Poesía de William Ospina:
una Mirada Romántica**

D. Víctor Valero Bernal

2020



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**La poesía de William Ospina:
una mirada romántica**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

D. Víctor Valero Bernal

DIRIGIDA POR:

Dr. D. Vicente Cervera Salinas

2020

A mi abuelo,
aunque esto no es un
concurso de televisión,
sé que le habría hecho la
misma ilusión.

A Jess,
por su infinito apoyo
y su cariño incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Cuando decidí comenzar la presente tesis doctoral no sabía el largo camino que me esperaba por delante. En su desarrollo, los momentos de entusiasmo, alegría y deleite se podían equiparar a las numerosas dificultades y obstáculos que iban apareciendo. He vivido la elaboración de la tesis como un proceso no solo académico, sino de enriquecimiento personal en el que todo esfuerzo, al final del camino, ha dado sus frutos.

Gracias a Vicente, maestro y guía, por toda su paciencia y dedicación para que esta investigación comenzara, se desarrollara y concluyera.

Gracias a Jess, la mejor compañera que se puede tener en esta travesía por el mar de la vida. Gracias por su infinito apoyo, su ayuda incondicional y su ánimo constante durante todo este proceso. Gracias por sus correcciones y consejos. Gracias por hacer que, con su aliento y cariño, esta tesis pudiera hacerse realidad.

*Únicamente creen en lo divino,
Aquellos que también lo son.*

Hölderlin

*Hubo uno que lo logró —levantó el velo de la diosa de Sais—
Pero ¿qué vio? Se vio —prodigio de prodigios— a Sí Mismo.*

Novalis

Índice

Introducción.....	11
CAPÍTULO 1. WILLIAM OSPINA Y SU CONTEXTO POÉTICO	19
1.1. Panorama general de la poesía colombiana en el siglo XX	19
1.2. William Ospina: poeta, ensayista y novelista.....	28
1.3. La recepción de la obra de William Ospina	34
Obra ensayística.....	34
Obra novelística.....	36
Presencia en antologías poéticas	38
1.4. La poesía de William Ospina. Influencias, características y recepción	40
El influjo romántico.....	42
CAPÍTULO 2. FILOSOFÍA ROMÁNTICA	49
2.1. El espíritu romántico	49
2.2. La romantización de William Ospina.....	58
La imaginación	63
La libertad.....	64
El genio.....	73
El extrañamiento.....	75
2.3. El poeta como vate	102
2.4. La poesía como verdad.....	124
El Único.....	136
El Infinito.....	142
El Instante.....	148
2.5. El mal del mundo moderno	157
CAPÍTULO 3. MOTIVOS ROMÁNTICOS.....	187
3.1. La religión romántica	187
3.2. La naturaleza	201
«El camino del misterio se dirige hacia adentro».....	216
La voluntad en la piedra	224
La epifanía de la noche.....	242
La luna.....	254
3.3. El sueño	273

3.4. El velo de Isis	312
3.5. Lo sublime.....	327
3.6. El amor	339
3.7. Las otras artes.....	352
Pintura.....	353
Música	369
3.8. Ironía romántica. El juego y el doble.	376
Conclusiones.....	391
Bibliografía.....	401
Anexos.....	421

Introducción

La génesis de la presente tesis doctoral se sitúa a principios de 2011, en una convocatoria de alumno interno que, por avatares del ignoto azar, me quiso designar a Vicente Cervera Salinas. Con el objetivo de darme algún tema de estudio, el profesor Cervera me presentó un libro titulado *Poesía 1974-2004*, una antología poética de un escritor colombiano, completamente desconocido para mí hasta el momento, llamado William Ospina. La elección me sorprendió porque, aunque Cervera conocía mi pasión por la literatura hispanoamericana, si dependía de mí la elección del género, habría escogido la novela o la narrativa corta —cómo olvidar sus clases sobre el cuento de Cortázar o Borges— mucho antes que la poesía. Sin embargo, recuerdo que en su presentación del autor me dijo que Ospina tenía cierto influjo romántico y, al mismo tiempo, de la poética borgesiana. Precisamente unas semanas antes, mis compañeros de Filología Hispánica y yo habíamos analizado y expuesto el último poemario del escritor argentino, *Los conjurados*, en su asignatura de cuarto curso Poesía Hispanoamericana. El profesor Cervera conocía, a raíz de su asignatura, sus clases y el mencionado trabajo, mi absoluta predilección por la obra poética de Jorge Luis Borges. Por esta razón, la comparación con el maestro argentino suscitó mi curiosidad y procedí a leer el poemario de Ospina, el cual, para mi grata satisfacción, consiguió atraparme. Sin embargo, la conclusión del año académico y el inicio del último curso de la carrera postergó los planes de trabajo. Fue dos años después, con motivo de la conclusión del Máster de Literatura Comparada Europea por la Universidad de Murcia, cuando elaboramos un Trabajo de Fin de Máster sobre la poesía de William Ospina que se convertiría en el germen de la presente tesis doctoral.

En las siguientes páginas existe un punto de ambición no exento de complejidad. La dificultad reside en la imbricación de dos elementos estudios *a priori* diferentes entre sí: por un lado, el Romanticismo, con todo el laberinto de teorías, conceptos e ideas que arrastra, con sus anhelos y contradicciones, con su filosofía y su estética; por otro, el análisis de poesía contemporánea, con el cambio de paradigmas y referentes respecto a una teoría artística surgida y desarrollada dos siglos atrás. La ambición se encuentra en el intento de cubrir, con este trabajo, un doble vacío. El primero de ellos concierne a los estudios sobre la obra de William Ospina, de manera general, y sobre su poesía, en particular, pues hasta el momento no se ha publicado ningún trabajo que analice, con

relativa extensión y profundidad, la obra poética del autor colombiano. Esta tesis pretende, por tanto, abrir un nuevo camino en el estudio de la poesía de William Ospina al tiempo que asienta ciertas bases dentro del contexto de la lírica hispanoamericana. El segundo vacío tiene que ver con la vigencia de lo romántico en nuestros días, advertido por numerosos teóricos y críticos, pero muy poco desarrollado en estudios e investigaciones.

Manifiesta Albert Béguin en su obra *El alma romántica y el sueño* su convencimiento de que «no podemos hablar sino románticamente del romanticismo» (1993, p. 18). Efectivamente, tras pasar meses sumergido en la teoría romántica, entender su pensamiento, su concepción del arte, del mundo y de la vida, he terminado por contagiarme de aquella premisa expuesta por Friedrich Schlegel en la que decía: «toda poesía es romántica, o debería serlo» (2009, p. 83). Aunque no estoy en disposición de afirmar que toda poesía es romántica, sí considero que, en un tiempo en el que las artes y las humanidades aparecen denostadas por la inmediatez de la economía y la productividad, más que nunca deberían irrumpir con fuerza los postulados románticos de revalorización de la creación artística, de la trascendencia de la vida y la naturaleza, de la magia de la noche y el mundo onírico, de la importancia de la filosofía y la religión del amor, del poder de la imaginación y la libertad en cualquiera de sus formas.

En esta investigación pretendemos demostrar la mirada romántica de la poesía de Ospina. Con ella, más que resolver interrogantes, espero suscitar otros tantos, sintiéndome afortunado si, en el futuro, este estudio en el que he puesto tanto esfuerzo, pasión y entusiasmo, motiva otras investigaciones, iniciando, de esta forma, la mágica conversación que implica cualquier intercambio de conocimiento.

Cuestiones metodológicas

La presente tesis doctoral es un estudio cualitativo centrado en el análisis de la obra poética de William Ospina bajo la perspectiva de una mirada romántica. La metodología que vamos a seguir se basa en una revisión bibliográfica que después será utilizada en el análisis interpretativo de la poesía de Ospina. En primer lugar, se realizará una revisión de tipo teórico que permita contemplar el contexto de la poesía colombiana del siglo XX para, de esta forma, entender cómo ha sido vista la obra poética de William Ospina, así como su posible consideración dentro de alguna corriente o generación literaria. Esta revisión debe servir, al mismo tiempo, para advertir la existencia de algún precedente que

contemple la hipótesis de nuestra investigación, esto es, que mencione o analice el espíritu romántico inmanente en Ospina. A continuación, se realizará otra revisión bibliográfica que, desde un punto de vista teórico y descriptivo, muestre las características principales del Romanticismo, con especial atención —aunque no de manera exclusiva— al movimiento alemán, tanto en su origen como en el desarrollo y la evolución del mismo. Finalmente, a la luz de los diferentes rasgos distintivos del periodo romántico, se llevará a cabo un análisis interpretativo de la poesía de William Ospina, siendo este el grueso de la investigación, el cual permitirá ir configurando su obra poética y afirmando su consideración como poeta romántico. Al mismo tiempo, debemos señalar que la metodología empleada para el estudio del corpus poético no se centra en una periodización diacrónica del mismo, sino que es tratado de manera conjunto y global a partir de la mirada romántica que defendemos.

En cuanto al objetivo central de esta tesis doctoral, pretendemos confirmar la hipótesis de la que partimos: la consideración de William Ospina como poeta romántico. Para ello, hay que partir de la distinción existente entre el Romanticismo y lo romántico: lo primero hace alusión a un movimiento literario sujeto al tiempo y al espacio; mientras que lo segundo tiene que ver con una mirada hacia el mundo y una actitud del espíritu que no está circunscrito a ninguna época y, por tanto, todavía se mantiene vigente en la actualidad. La hipótesis surge de la lectura inicial de su obra poética y es apoyada, al mismo tiempo, por alguna breve alusión existente en ciertas antologías y compilaciones poemáticas de ámbito general. Esto quiere decir que, más allá de estas breves referencias al posible romanticismo latente en la poesía de Ospina, no existe ningún estudio que haya profundizado en la cuestión. El presente trabajo se presenta, por tanto, como un estudio innovador al tiempo que necesario, pues pretende rellenar un vacío existente y, en la medida de lo posible, abrir la puerta a nuevas investigaciones sobre la poesía de Ospina, en particular, y el resto de su obra, en general.

Cuestiones prácticas

Antes de comenzar con el grueso de la investigación, quisiera aclarar algunas cuestiones de tipo práctico. La primera de ellas tiene que ver con los poemarios de William Ospina utilizados para la citación. Aunque lo vuelvo a mencionar más adelante, la totalidad de las citas sobre sus poemas provienen de dos obras: la primera de ellas es la antología *Poesía 1974-2004* (2008), en la que se encuentran los poemarios *Hilo de*

arena (1985), *La Luna del Dragón* (1991), *El país del viento* (1992), *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* (1995), además de composiciones de juventud recopiladas bajo el nombre de *Poemas tempranos*, un poema extenso titulado *África* y un poemario no publicado fuera de esta antología que lleva por nombre *La prisa de los árboles*; la segunda de sus obras es *Sanzetti* (2018), el último poemario publicado por William Ospina hasta la fecha. En este sentido conviene resaltar que tan solo hemos utilizado la edición original de *Sanzetti*, para el resto de poemarios hemos seguido la versión de los poemas recogida en la antología *Poesía 1974-2004*.

Por otro lado, la extensión de los poemas implica, en la mayoría de ocasiones, la citación de fragmentos concretos de los mismos. En la medida de lo posible, procuro realizar citas versales que coincidan con pausas sintácticas, pero ante la longitud de algunas oraciones, me veo en la necesidad de interrumpirlas. En estos casos, he preferido indicar con corchetes —[...]— que he cortado alguna oración, incluso aunque no afectara a una pausa versal. Para el resto de casos, y con el objetivo de facilitar la lectura, no hago explícita la cita parcial del poema. Así, salvo que especifique lo contrario, la no inclusión de corchetes no implicará estar ante un poema completo.

Por último, va a ser frecuente encontrar que un determinado poema aparece en diversos momentos de la investigación. Por ello, solo mencionaré el poemario al que pertenece la composición analizada cuando esta aparezca por primera vez. Si en algún poema no especifico el poemario al que pertenece será, por tanto, porque ya ha sido referido con anterioridad.

Itinerario argumentativo

A partir de lo explicado en la metodología, plantearemos el recorrido que vamos a realizar en las siguientes páginas. La investigación se divide, fundamentalmente, en dos secciones: filosofía romántica y motivos románticos.

La primera de ellas responde a las importantes vinculaciones filosóficas que tiene el movimiento romántico, desde el mismo origen hasta su desarrollo posterior. Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling, son algunos de los filósofos a los que hemos acudido para comprender la filosofía del Romanticismo y poder profundizar en ella a lo largo de esta sección. El Romanticismo fue una corriente que excedió, por completo, el terreno estético, por ello es imposible desligarlo de una concepción del mundo, de la vida y de las relaciones del ser humano con su entorno que

trascienden el plano artístico y se sumergen en todo un sistema filosófico —el romántico— que se encuentra presente en cualquier análisis sobre el movimiento. Los románticos, cuando reflexionaban, lo hacían románticamente; solo entendiendo su pensamiento se puede realizar una aproximación más comprensiva hacia su obra artística. Esta es la razón por la que comenzamos nuestra primera sección con la filosofía romántica. En ella pretendemos rastrear aquellos aspectos principales que comprenden la ideología del movimiento para, después, buscarlos en la poesía de William Ospina.

Esta primera parte se divide en cinco capítulos: “El espíritu romántico”, “La romantización de William Ospina”, “El poeta como vate”, “La poesía como verdad” y “El mal del mundo moderno”. Hemos creído conveniente iniciar la sección filosófica adentrándonos en el espíritu romántico. Como ya hemos referido líneas atrás, es fundamental la separación entre Romanticismo, como movimiento, y lo romántico, como espíritu, así pues, entender su diferenciación es el punto de partida que nos llevará a configurar qué es el espíritu romántico y cómo aparece en la obra del escritor colombiano. Este espíritu marcó la misión de romantizar el mundo que los autores del Romanticismo se impusieron, constituyendo el segundo capítulo de nuestra investigación: el análisis de la romantización llevada a cabo por William Ospina. Dentro de este capítulo, es posible desgranar diversos aspectos de la filosofía del movimiento que tienen que ver con el proceso de creación artístico como son: la imaginación y cómo esta se constituye como elemento fundamental del arte romántico; la libertad, punto de partida del modo de sentir, de vivir y de crear; el genio, en cuanto a facultad innata necesaria en cualquier acto creador; y, por último, el concepto de extrañamiento, a través del cual los artistas románticos acercan lo lejano, convirtiéndolo en cotidiano, y alejan lo cercano, haciéndolo extraño a los ojos. Todos ellos forman parte de la misión romantizadora del mundo de la que parte el espíritu romántico. A continuación, nos centraremos en la concepción que el poeta adquirió en el Romanticismo, siendo una figura que se correspondía con un segundo hacedor, un demiurgo, un vate capaz de crear nuevamente a través de su palabra; esta idea será puesta en contraste respecto a la perspectiva que adopta el poeta en la obra de William Ospina. Después de ver el espíritu romántico, el posterior proceso de romantización y la misión sagrada del poeta, nos adentraremos en cómo está conceptualizada la poesía durante el Romanticismo y rastreamos los puntos en común apreciables en el trabajo del autor colombiano. Fundamentalmente nos centraremos en estudiar la manera en que aparecen los conceptos del Único, el infinito y el instante. Para cerrar esta sección, nos

detendremos en la influencia que ejerció el empirismo a la hora de configurar un pensamiento romántico que vio, tanto en el desarrollo científico como en el descontrolado progreso basado en la razón del mundo moderno, peligros de gran calado para el ser humano. Contra ellos alzó la voz y mantuvo una lucha por la defensa de una concepción del mundo en la que existía la trascendentalidad, la cual, aun escapando de toda comprensión, existía y debía ser protegida.

La segunda sección se centra en los motivos más comunes de las obras románticas y su aparición en la poesía de William Ospina. No quiere decir esto que los elementos insertos en la segunda parte se alejan de la filosofía romántica, sino que se trata de características que tienen un mayor nivel de concreción en la obra artística, esto es, son motivos cuya presencia es más patente y palpable. Esta parte de la investigación la integran ocho capítulos: “La religión romántica”, “La naturaleza”, “El sueño”, “El velo de Isis”, “Lo sublime”, “El amor”, “Las otras artes” y la “Ironía romántica: el juego y el doble”. Comenzaremos esta sección profundizando en un aspecto que, a todas luces, pertenece por completo a la filosofía romántica como es la religión. Hemos preferido comenzar analizando la religión romántica y sus vinculaciones con el pensamiento y el arte, precisamente, porque es la manera en que entenderemos y podremos acercarnos a la naturaleza, uno de los motivos fundamentales del Romanticismo. Bajo el entorno natural se insertan elementos de gran presencia en las obras del movimiento como son la piedra, la noche o la luna, a partir de los cuales aparece una concepción del mundo en el que el yo y la naturaleza se conectan. A continuación, revisaremos la importancia y el significado que el mundo onírico adquiere para los autores románticos, siendo uno de los elementos más importantes de toda la cosmovisión romántica. Después, nos centraremos en la cuestión del velo de Isis y cómo su retirada simboliza el descubrimiento de la verdad, uno de los imposibles y perseguidos anhelos románticos. El siguiente punto será lo sublime, característica fundamental del pensamiento romántico que, aunque proveniente de la tradición clásica, adquirió una nueva dimensión en la importancia que, frente a lo bello, recibió por parte de los autores del movimiento. Detrás de lo sublime nos adentraremos en el amor y las originales implicaciones que el Romanticismo vertió sobre un tema hartamente tratado desde los orígenes de la literatura, pero que alcanzó una nueva dimensión durante este periodo. El siguiente capítulo profundiza en las relaciones que tuvieron los románticos con dos disciplinas artísticas distintas a la poesía: la pintura y la música, siendo importantes las relaciones establecidas entre las tres artes dentro de la

filosofía romántica que propugnaba la ruptura de fronteras en el arte. Finalmente, concluiremos esta sección y nuestra investigación a partir del análisis de otro motivo sin el cual sería imposible entender el Romanticismo como es la ironía.

En conclusión, todos estos motivos románticos —religión y naturaleza, el sueño y lo sublime, el velo de Isis y el amor, la pintura, la música y la ironía— serán analizados en la poesía de William Ospina, rastreando la configuración y la concepción que tiene de ellas, así como su materialización en los textos poéticos. De esta forma, el estudio de los motivos románticos, sumados a los aspectos de la filosofía romántica de la primera sección, darán una visión de conjunto completa y global sobre la mirada romántica de William Ospina presente en su poesía, género que lo acompañó durante toda su producción literaria y que lo caracteriza como escritor, convirtiéndolo en uno de los autores más prolíficos de la literatura colombiana contemporánea.

Capítulo 1. William Ospina y su contexto poético

1.1. Panorama general de la poesía colombiana en el siglo XX

En las siguientes líneas trazamos una breve perspectiva de la poesía colombiana en el siglo XX, necesaria para poder ubicar y contextualizar la obra lírica de William Ospina dentro del amplio abanico de voces que lo precedieron.

Los Nuevos

La primera gran generación de poetas colombianos del siglo XX emergió en 1925 bajo el nombre de *Los Nuevos*¹. Recibieron esta denominación por la revista homónima donde publicaron sus creaciones los distintos autores del grupo. Son considerados integrantes de *Los Nuevos* los poetas León de Greiff, Rafael Maya, Luis Vidales, José Umaña Bernal, Jorge Zalamea, Juan Lozano y Lozano, así como también Germán Pardo García, Alberto Ángel Montoya y Rafael Vásquez, aunque estos últimos estaban algo más distanciados (Echavarría, 1996, p. 2). El crítico James Alstrum va más allá al señalar que sólo Rafael Maya, León de Greiff, Luis Vidales y Jorge Zalamea representaban el verdadero núcleo del grupo (2016, p. 92). A pesar del nombre, la estética de *Los Nuevos* se caracterizó por arrastrar un marcado carácter modernista que alejó a la poesía colombiana de participar en los vanguardismos literarios, con las únicas excepciones de León de Greiff y de Luis Vidales (Alstrum, 2016, p. 92; Echavarría, 1996, p. 1). El poeta Fernando Charry Lara explica que *Los Nuevos*, «a pesar de lo que proclamaron, fueron conformistas y tardos ante la súbita llamarada que encendían sus compañeros latinoamericanos», y prosigue apuntando que ante la herejía y la insolencia «opusieron un tono asordinado» (1988, p. 85). El propio Rafael Maya expuso que, a pesar de que el grupo rompió política y literariamente con la anterior generación de los centenaristas, «permaneció fiel a ciertas escuelas del siglo pasado» (1944, p. 112). Sin embargo, otros autores destacan la importancia de esta generación. Es el caso de Armando Romero, que considera que *Los Nuevos* fue «el grupo intelectual más importante de Colombia en este siglo hasta el advenimiento de Mito, en la década del 50» (1985, p. 40).

¹ A caballo entre el siglo XIX y el XX se encuentra la Generación del Centenario. Según Echavarría, fueron los centenaristas los que dieron origen «por reacción al primer grupo de escritores y artistas de nuestra centuria, denominado Los Nuevos» (1996, p. 1). Por lo tanto, aunque la Generación del Centenario sí que abarcó buena parte de principios de siglo, no es hasta la llegada de *Los Nuevos* que encontramos en Colombia la primera generación de poetas propia del siglo XX.

Piedra y Cielo

Después de *Los Nuevos* apareció la generación de *Piedra y Cielo*. El poeta Jorge Rojas fue el fundador del grupo, en 1939, con motivo de la publicación de unos cuadernos de poesía que llevaban por título *Piedra y Cielo* —evocando la obra del premio Nobel español Juan Ramón Jiménez—. Jorge Rojas se convirtió en editor y mecenas de los piedracielistas. El grupo, según Williams (2016, p. 4), estaba integrado por los poetas Eduardo Carranza, Tomás Vargas Osorio, Arturo Camacho Ramírez, Gerardo Valencia y Carlos Martín, además del propio Jorge Rojas². La generación de *Piedra y Cielo* se consideró deudora «de la generación del 27, así como de otros maestros hispanoamericanos como Neruda o Huidobro» (Pedraza, 2011, p. 279). Su poesía se caracterizó por huir de los extremos de las vanguardias y por rechazar el racionalismo en favor de la metáfora sentimental y la claridad en la expresión (Alstrum, 2016, p. 97).

El ensayista del grupo *Mito*, Rafael Gutiérrez Girardot, calificó a los piedracielistas como una «revolución en la tradición». Consideraba que este grupo de poetas «introdujo una nueva concepción de la literatura en Colombia, pero en el fondo, esta solo desplazaba los acentos» (1988, p. 522). En la misma línea de pensamiento se sitúa Pedraza Jiménez al reconocer la importancia del piedracielismo en la lírica colombiana con el matiz de que la renovación del grupo fue más bien discreta (2011, p. 279).

Mucho más dura era la opinión de Pablo de Rokha al hablar del grupo *Piedra y Cielo*, sorprendiéndose de que pudieran representar una tendencia innovadora «figuras intelectuales de la clase media, que adoptan las formas académicas de la versificación caduca» y le asombra «comprobar cómo la actitud académica de Piedra y Cielo aparece como revolucionaria» (Cobo, 1987, p. 94).

Pospiedracielistas

Se denominó pospiedracielistas al conjunto de poetas que emergió tras el grupo *Piedra y Cielo*. Fueron también conocidos como la *Generacioncita* o el grupo *Cántico*³.

² Raymond Williams se olvida de mencionar a Darío Samper como miembro del grupo de *Piedra y Cielo*, al que sí encontramos en la antología de Rogelio Echavarría (1996). El piedracielista Carlos Martín, se referirá a sí mismos como un grupo de «ocho jóvenes cruzados» (C. Martín, 1988, p. 92), contrastando con los siete integrantes ya mencionados que la mayoría de críticos refiere como principales componentes de este movimiento.

³ Tal y como explica Echavarría (1996, p. 3), la Generacioncita fue una denominación que puso el piedracielista Eduardo Carranza con cierta ironía y, a la vez, paternalismo, ya que muchos eran colaboradores de su suplemento literario de *El Tiempo*, al mismo tiempo que publicaban en un suplemento llamado Generación editado por el diario *El Colombiano*. El nombre de *Cántico* tiene su origen en los

Dentro de los pospiedracielistas se encuentran los poetas Fernando Charry Lara, Andrés Holguín, Eduardo Mendoza Varela, Daniel Arango, José Constante Bolaño, Jaime Ibáñez, Ovidio Rincón, Helcías Martán Góngora, Meira Delmar, Jaime Tello, Óscar Echeverri Mejía, Saúl Aguirre, Guillermo Payán Archer, Edgar Poe Restrepo y José Nieto (Echavarría, 1996, p. 3). El propio Daniel Arango, pospiedracielista, se refiere a sus compañeros como «un suceso literario de notoria importancia» que aparece inmediatamente tras *Piedra y Cielo* y que, aunque no participan de su clima lírico, asimila las mejores conquistas de aquel grupo, «presentando no como reacción sino como perfeccionamiento, una equilibrada poesía» (Arango, 1941).

La figura más importante de esta generación fue Fernando Charry Lara. Armando Romero considera que «por su capacidad crítica y su altura poética, establece los puntos de unión entre los integrantes de esta generación, a la vez que prepara el camino de apertura que será *Mito*» (1985, p. 139). En la misma línea se sitúa Echavarría, al considerar que Charry Lara fue quien mejor comprendió a los jóvenes poetas de finales de los cuarenta, estimulándolos e identificándose con ellos, de manera que «fue asimilado naturalmente a los Cuadernícolas, de donde surgió *Mito*» (1996, p. 4).

Cuadernícolas

Fue la revista *Semana*, en 1949, la que distinguió a un grupo de poetas, dentro de los pospiedracielistas, a los que llamó *Cuadernícolas* de manera un tanto peyorativa, haciendo referencia a la forma de publicar sus composiciones líricas a través de cuadernos. En este grupo se encuentran Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría, Jorge Gaitán Durán, Jaime Ibáñez, Álvaro Mutis, Guillermo Payán Archer y Maruja Vieira. El nombre fue adoptado por el propio Gaitán Durán en la *Antología de la Nueva Poesía Colombiana* que se publicó en 1949 (Echavarría, 1996, p. 4). La importancia de este grupo reside en que fueron la antesala de *Mito*, uno de los grupos más importante, si no el que más, de la poesía colombiana del siglo XX.

Mito

En 1955, Gaitán Durán funda la revista *Mito*, donde comienza a escribir junto a otros poetas que pertenecían al movimiento cuadernícola, como Charry Lara y Álvaro Mutis. La revista daría nombre al grupo *Mito*, reconocido como tal por primera vez tres

cuadernos homónimos –siendo un homenaje al poeta español Jorge Guillén– inaugurados en 1944 por Jaime Ibáñez, donde muchos de estos autores se dieron a conocer (Williams, 2016, p. 4).

décadas más tarde por Armando Romero. Estuvo formado por Héctor Rojas Herazo, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría y Eduardo Cote Lamus, además de los ya citados Charry Lara, Álvaro Mutis y Gaitán Durán. La nómina de poetas que integra *Mito* oscila en función del crítico al que se acuda. Sin embargo, nos servimos del criterio de Armando Romero, para el que los autores arriba mencionados son «todos [...] los que fueron los integrantes de *Mito*. Añadir poetas, sin ningún juicio crítico válido, sólo atendiéndose a las proximidades generacionales [...], es simplemente contribuir a la confusión y a la anarquía»⁴ (Romero, 1985, p. 139).

La crítica coincide en señalar, por un lado, a los poetas de *Mito* como los más importantes de la lírica colombiana y, por otro lado, la trascendencia que tuvieron los cuarenta y dos números publicados de la revista, entre 1955 y 1962, a la hora de abrir la cultura y la literatura en Colombia hacia el resto del mundo⁵ (Alstrum, 2016, p. 99).

Carlos Fajardo defiende que con *Mito* llega el *poeta doctus* moderno, influenciado por el romanticismo alemán y Friedrich Schlegel, en el que «filosofía y poesía, teoría y praxis poética se constituyen en un solo corpus que edifica una *metapoiesis* sobre la actividad del artista» (Fajardo, 2009, p. 64). Aunque esta influencia ya había sido formulada por el propio Charry Lara, integrante de *Mito*, más de dos décadas atrás:

los versos y las enseñanzas de Antonio Machado comenzaron a leerse con mejor atención. [...] Y otros poetas, en quienes se entendía asimismo una más honda relación con el mundo contemporáneo, como Neruda, Vallejo, Huidobro, Cernuda y Aleixandre, pudieron apreciarse en sus aspectos esenciales. Nos atraía cuanto se refiriese al romanticismo alemán y a su influjo en la lírica moderna. (1985, p. 121)

Con *Mito*, la cultura colombiana se acerca a la modernidad (Luque Muñoz, 1997b, p. 23; Sierra Mejía, 1994, p. 15). Algunos lo entendieron como un salto, aunque con treinta años de retraso, desde el atraso poético hacia la vanguardia, constituyéndose como el precedente necesario para la posterior eclosión del Nadaísmo, movimiento al que

⁴ James Alstrum (2016, p. 100) destaca que los dos grandes autores de este grupo fueron Gaitán Durán y Charry Lara, al mismo tiempo que excluye a Fernando Arbeláez de la nómina de poetas de *Mito* ofrecida por Armando Romero. Por otro lado, destaca a la poetisa Meira Delmar, contemporánea del grupo *Mito*, «whose verse was highly admired and praised by García Márquez» (2016, p. 106). Distinta es la concepción que tiene Fabio Jurado Valencia, para el que Álvaro Mutis, Charry Lara y Rogelio Echavarría son «los poetas mayores que se encuentran en *Mito*» (2011, p. 10), dejando a un lado a Rojas Herazo y Fernando Arbeláez.

⁵ Cada número incluía textos de poetas, narradores y ensayistas colombianos junto a voces internacionales, tanto en español —Octavio Paz o el propio García Márquez— como en otras lenguas —T.S. Eliot o Jean Paul Sartre—, que no dudaban en destacar lo que se podía encontrar en las páginas de la revista durante su existencia (Alstrum, 2016, p. 99).

dedicaron, precisamente, el último número de la revista (Cobo, 1988, p. 157; Romero, 1985, p. 180).

Para Jurado Valencia, los autores de este grupo «constituyen el segundo momento fundamental de la poesía colombiana» (2011, p. 10), por lo que su influencia es entendida como imprescindible y vital en la cultura colombiana de las generaciones posteriores. Ahora bien, si *Mito* fue el segundo momento fundamental, el primero lleva nombre propio: Aurelio Arturo.

Aurelio Arturo

La lírica colombiana del siglo XX no podría entenderse sin la presencia del poeta nariñense Aurelio Arturo. Dice Pedraza Jiménez que a él «se le atribuye el mérito de despojar a la poesía de su país de sus aderezos retóricos y de inspirar a los poetas que le siguieron» (2011, p. 280). En la misma dirección apunta Jurado Valencia al afirmar que «la intención innovadora del verso en la literatura colombiana del siglo XX comienza con Aurelio Arturo» (2011, p. 9). Líneas después incide todavía más en este hecho al sostener que:

Después de José Asunción Silva, y luego de la pausa que marcaran Barba Jacob y León de Greiff, es indudable que la poesía de Aurelio Arturo reinaugura el género, pues propone una poética que se constituye en referente de la innovación y abre el horizonte para una literatura que paulatinamente se hará más genuina en Colombia. (Jurado, 2011, p. 9)

La ubicación de su figura resulta compleja. Sus pasos iniciales lo sitúan entre el grupo de *Los Nuevos* y los poetas de *Piedra y Cielo* (Alstrum, 2016, p. 95). Sin embargo, sus primeros poemas aparecen en la revista *Cántico*, publicación fundamental para los pospedracielistas, mientras que su primer y único libro de poemas, *Morada al sur*, ve la luz en 1963, siendo el grupo *Mito* el referente del momento (Echavarría, 1996, p. 8). Aurelio Arturo ejerció una notable influencia en los poetas jóvenes⁶, tanto en los contemporáneos como en los de generaciones posteriores. Así de rotundo se muestra Jurado Valencia: «escribió solo 32 poemas y con éstos ha constituido un hito en la historia de la poesía colombiana» (2011, p. 8). Para el filósofo Danilo Cruz Vélez, se trata del poeta colombiano de mayor relevancia universal tras la figura de José Asunción Silva

⁶ Jurado Valencia destaca que el grueso de poetas que conformó *Mito*, como Álvaro Mutis, Rogelio Echavarría, Gaitán Durán, Cote Lamus y Charry Lara, «son poetas que logran instalarse en ese recorrido iniciado por Aurelio Arturo, es decir, son consecuentes estéticamente con la búsqueda de un lenguaje para decirnos sin estereotipos, y con el recurso polivalente del símbolo, lo que es el mundo» (2011, p. 10).

(Echavarría, 1996, p. 8). James Alstrum destaca la influencia ejercida por Arturo en el grupo nadaísta y, en general, en los jóvenes poetas por «his innovative mythification of nature and his geographic region (Nariño) and the nostalgic tone with which he evoked the memory of his youth and infancy»⁷ (2016, p. 95). Esa mitificación de la naturaleza de la que habla Alstrum es también destacada, aunque con otras palabras, por el propio William Ospina:

Los poemas de Arturo son siempre algo intenso, complejo, rico y coherente, que no parece resultado del mero ingenio humano, de la industria humana, sino ser prolongación de los tejidos de la naturaleza: algo armonioso como una música y más consistente que un axioma: algo inexplicable y vivo que se parece a los helechos y a los pájaros. (1990, p. 8)

Patente queda la importancia de la figura de Aurelio Arturo, poeta fundamental en la lírica colombiana del siglo XX, tanto por su obra lírica como por la influencia ejercida sobre diversas generaciones de poetas, contemporáneos y posteriores, entre los que se encuentra William Ospina.

El Nadaísmo

Mito tejió los mimbres necesarios para la aparición del grupo *Nadaísta*, «que postulará una vanguardia con treinta años de atraso, pero que será la ruptura definitiva con todas las tradiciones intelectuales colombianas» (Romero, 1985, p. 180). Se constituyó como grupo, con manifiesto incluido, en Medellín en el año 1958 por Gonzalo Arango, Alberto Escobar Ángel, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez, Amílcar Osorio, Darío Lemos, Eduardo Escobar y Armando Romero⁸ (Echavarría, 1996, p. 5). Óscar Collazos destaca que el Nadaísmo:

alimentó cambios profundos, aunque marginales, en la vida cotidiana del país; fue un revulsivo moral y literario; pero sobre todo, recordó a lectores y críticos que entre el Modernismo finisecular y el grupo de la revista *Mito* había un vacío literario y de espíritu: la ausencia de radicales propuestas vanguardistas. (2009, p. 555)

⁷ «Su innovadora mitificación de la naturaleza y su región (Nariño), y el tono nostálgico con el que evoca el recuerdo de su juventud e infancia». Traducción propia.

⁸ Existen algunos poetas que comenzaron dentro del Nadaísmo pero que acabaron desligándose del movimiento y explorando otras corrientes. Es el caso de Mario Rivero —que acabará fundando la revista *Golpe de Dados* en 1973— y de Elkin Restrepo, figura importante dentro de la Generación sin nombre. Contemporáneos del Nadaísmo pero que no formaron parte de este movimiento fueron José Manuel Arango y Darío Ruiz Gómez (Echavarría, 1996, p. 6).

La generación Sin Nombre.

Fue bautizada así en 1970 por Jaime Ferrán en un libro titulado *Antología de una generación sin nombre*. El antecedente se encontraba en un artículo homónimo publicado en 1968 —y que acabó convirtiéndose en prólogo de la obra citada— en el que recogía un poema de cada uno de los integrantes de una generación «que quería pasar sin nombre a la historia literaria de su país» (1968, p. 69). Los poetas que formaban parte de la antología eran: Elkin Restrepo, William Agudelo, Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda, David Bonells, Augusto Pinilla, Darío Jaramillo Agudelo y Juan Gustavo Cobo Borda (Ferrán, 1968, 1970). James Alstrum rebautizó y amplió la nómina de autores de este grupo al vincularlos con la revista *Golpe de dados*, fundada en 1973 por Mario Rivero. Así pues, en la generación *Golpe de dados* se encuentran, además de los poetas contemplados por Ferrán⁹, las voces de José Manuel Arango, Giovanni Quessep, Miguel Méndez Camacho, Jaime García Maffla, Harold Alvarado Tenorio, María Mercedes Carranza, Juan Manuel Roca, Anabel Torres, Renata Durán y Álvaro Rodríguez Torres¹⁰ (Alstrum, 2009, p. 600; 2016, p. 111).

Existen otras denominaciones que se han dado a este grupo de poetas, como el de *Generación Desencantada* (Alvarado Tenorio, 1985; Pedraza, 2011, p. 284) o el de *Generación Posnadaísta* (Jaramillo, 1993), aunque María Mercedes Carranza niega la pertinencia de esta última porque «varios de los poetas a los cuales habría que considerar como posnadaístas son mayores en edad que los mismos nadaístas»¹¹ (Carranza, 1988, p. 240).

Luque Muñoz (1996) diferencia, en este periodo, entre la *Generación sin Nombre* y la *Generación de los Ochenta*. Los primeros comenzaron a publicar en la década de los setenta, mientras que los segundos nacieron en la década de los cincuenta y empezaron a publicar a partir de 1980. Aunque esta denominación no haya tenido especial relevancia

⁹ Alstrum deja fuera a William Agudelo y David Bonells, que sí había incluido Jaime Ferrán en su antología.

¹⁰ David Jiménez Panesso añade a esta generación los poetas Mario Jursich, Orlando Gallo, Miguel Iriarte, Héctor Ignacio Rodríguez, Víctor Gaviria, Raúl Gómez Jattin, Helí Ramírez, Jaime Alberto Vélez, Jaime Manrique Ardila, Jorge Mario Echeverry, José Libardo Porras, León Gil, Carlos Vásquez y Luis Fernando Baquero (1992).

¹¹ María Mercedes Carranza considera, ya a finales de los ochenta, que todavía no se ha roto formalmente con la escuela nadaísta. Es por ello que, con más motivo, cree que la poesía escrita en los años sesenta y setenta, aun cuando estuviera al margen del grupo nadaísta, está vinculada de alguna manera «con las propuestas del Nadaísmo o continúa las tendencias iniciadas por la generación de los años 50, conocida con el nombre de Mito» (1988, p. 248).

en los modernos estudios de poesía colombiana, sí es necesario subrayar que William Ospina ya se ubicaría, para Luque Muñoz, en la *Generación de los Ochenta*.

Dejando atrás las distintas denominaciones, es en este momento cuando comienzan a desdibujarse, dentro de la poesía colombiana, las fronteras establecidas en los anteriores grupos generacionales. La variedad, polifonía y heterogeneidad de los poetas nacidos en la década de los cincuenta lleva a Alstrum a decir que «han dejado de existir en Colombia las promociones líricas estéticamente unidas e identificables» (2009, p. 600), es decir, ya no hay grupos homogéneos. Pedraza Jiménez comparte la misma visión que Alstrum, por ello expresa que los autores de esta época «no se distinguen con claridad por agrupaciones con una misma poética o por una tendencia dominante» (2011, pp. 284-285). En definitiva, la generación Sin Nombre marca el fin de los grupos poéticos en la lírica colombiana del siglo XX.

Final de siglo y actualidad

Después de varias décadas marcadas por la presencia de grupos y movimientos, la poesía colombiana de finales de siglo comienza a desentenderse de tendencias, deja atrás las vanguardias y asume «una personalidad independiente alejada de los movimientos que piden incondicionalidad y de las escuelas que supeditan sus matrículas a constancias de buen comportamiento» (Quintero y Sierra, 2009, p. 713). Esteban y Gallego sintetizan a la perfección lo que ocurre, no solo en Colombia, sino en todo el ámbito literario hispanoamericano de final de siglo:

En las últimas décadas del siglo XX asistimos a una desmembración de los referentes unitarios, una ampliación de los horizontes estéticos, y un individualismo que hacen difícil el estudio conjunto del fenómeno poético. Apenas podemos hablar de tendencias, escuelas, grupos, generaciones, no solo porque nos encontremos todavía dentro de ese proceso histórico, sino porque la globalización ha acercado a todos con todos. (2008, p. 24)

En lo que llevamos de siglo XXI, tal y como expone Alstrum, la tendencia se mantiene: «no cohesive poetic groups or movements have formed as yet in Colombia at the onset of the twenty-first century»¹² (2016, p. 121). En palabras de Quintero y Sierra, podríamos decir que, en Colombia, «la poesía ya no es canónica, sino que está compuesta de cánones» (2009, p. 702). El poeta y crítico Jorge Cadavid expresa la misma idea al

¹² «Todavía no se han formado grupos o movimientos poéticos cohesionados en Colombia en los inicios del siglo XXI». Traducción propia.

referirse a los poetas contemporáneos apuntando que «funcionan como individualidades aisladas, sin pertenecer a un determinado grupo poético o generación y que dialogan a solas con la tradición y sus influencias [...], como una serie de “cánones sueltos”» (Patiño Millán, 2015, s. p.).

Sin movimientos ni grupos poéticos, encontramos poetas con una voz renovadora que han bebido de la influencia del grupo *Mito*, de la *Generación sin Nombre* y de figuras aisladas como José Asunción Silva, Aurelio Arturo, Giovanni Quessep y José Manuel Arango pero que también han sabido abrirse al influjo de otras corrientes transfronterizas (Quintero y Sierra, 2009, pp. 702, 716). Esta renovación de la lírica en Colombia ha conducido a que el género adquiriera una vigorosa vitalidad en estas últimas décadas, como señala Alstrum, situándolo a la cabeza del resto de países hispanoamericanos gracias a todas las voces poéticas que han ido emergiendo (2016, p. 121). Precisamente la especial importancia que ha adquirido la poesía reside, para Jiménez Panesso, en que «ninguna forma de expresión ha señalado con más certera precisión lo que somos, cómo sentimos y dónde nos duele la realidad a los colombianos» (1992, p. 320). Existe, por tanto, una amplia nómina de poetas colombianos contemporáneos, motivo que complica la tarea de destacar a unos frente a otros, pues se trata de una decisión que va a depender del antólogo o crítico que se consulte.

En el caso de James Alstrum, al centrarse en la década de los ochenta destaca a David Jiménez, Samuel Jaramillo, Santiago Mutis Durán, Eugenia Sánchez Nieto, Orietta Lozano, Medardo Arias, Rafael Castillo y Ramón Cote Baraibar (2009, p. 614). A principios de siglo suma las voces de Rómulo Bustos Aguirre y Felipe Robledo a los ya citados Cote Baraibar y Santiago Mutis (2016, p. 121). Como vemos, deja fuera de esta nómina a William Ospina.

Quintero Ossa y Sierra Jaramillo también encabezan su lista con Cote Baraibar y Rómulo Bustos Aguirre, a los que añaden poetas como Piedad Bonnett Vélez, Pedro Arturo Estrada, John Galán Casanova, el propio William Ospina, Fernando Herrera, Orlando Gallo, Jorge Cadavid y Lucía Estrada, teniendo en cuenta que estos son solo «algunos nombres de un grupo mucho mayor» (2009, p. 717).

Jurado Valencia, por su parte, destaca a Álvaro Rodríguez, Luz Mery Giraldo, Santiago Mutis, Amparo Osorio, Antonio Correa, Piedad Bonnett, William Ospina y Jorge Bustamante, de los que dice que tienen todos «propuestas muy distintas, si bien en

la mayoría hay una alusión permanente a la pintura y un diálogo explícito con los personajes fundamentales del canon literario» (2011, p. 16).

En definitiva, la poesía colombiana se encuentra muy viva y existe una gran variedad de autores destacables, por lo que va a depender del crítico al que se acuda encontrar unos poetas u otros. Si a este hecho sumamos la ausencia de movimientos y grupos poéticos, es normal hallarse ante un terreno completamente abierto y fértil para los estudios sobre poesía colombiana, existiendo un amplio y heterogéneo abanico de autores sobre los que profundizar.

1.2. William Ospina: poeta, ensayista y novelista

En la literatura hispanoamericana es habitual encontrar, ya en sus orígenes, a escritores que han cultivado diversos géneros literarios, desde Sor Juana Inés y Andrés Bello a Rubén Darío o Julio Cortázar. Sin olvidar, como no podía ser de otra manera, al argentino Jorge Luis Borges, multiforme hasta el punto de escribir con la misma excelencia un prólogo, un cuento o un poema. Dentro de esta prolija nómina de autores que han cultivado más de un género literario es necesario incluir al colombiano William Ospina Buitrago.

Nacido en Padua, Tolima, el 2 de marzo de 1954, pasó su infancia entre canciones y cuentos orales (Babelia, 2017), así como devorando historietas junto a su hermano (Padilla, 2009) hasta que, a la edad de nueve años, cayó en sus manos un ejemplar de la *Odisea*, marcando definitivamente su devenir literario. El propio Ospina cuenta en su ensayo “La lámpara maravillosa” este primer contacto con la imaginación:

Yo supe a los nueve años que hay mujeres con cola de pez cuyo canto lleva a los marinos a la muerte. Que hay gigantes que tienen un solo ojo en mitad de la frente. Que hay alforjas de cuero en los barcos que no deben abrirse porque en ellas van guardados los vientos. [...] Un solo libro me dio todas esas cosas y con cada una de ellas me abrió una puerta que ya no se cerraría nunca. (2012c, pp. 85-86)

Desde entonces, William Ospina se convirtió en un «lector omnívoro»¹³, hecho que marca su formación cultural y su bagaje literario, compuesto por una gran diversidad de autores, estilos y géneros. Comenzó estudios de Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Santiago de Cali, pero los abandonó, como él mismo explica, para

¹³ Así lo califica Fabio Martínez en la entrevista que Darío Henao realizó a William Ospina en el programa “ConversanDos”, perteneciente al Centro Virtual Isaacs de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle (2013).

dedicarse «a la lectura y a otras formas de estudio menos codificadas como son la conversación y el intercambio de distintos géneros de opinión» (Ospina, 1995b, p. 19). Tras esto comenzó a trabajar como publicista primero para, tiempo después, terminar como periodista, profesión que mantiene hasta la actualidad. En este sentido hay que destacar su labor como columnista de opinión para el diario *El Espectador* de Bogotá, periódico con el que colabora desde 2008. Influyente en sus comienzos literarios resultó la residencia en París, entre 1979 y 1981, así como las visitas que realizó por países europeos como España, Grecia, Italia, Bélgica y Alemania (Guzmán, 2009). Después de este periodo volvió a Colombia para afincarse en Bogotá, donde reside actualmente entre viajes, conferencias y encuentros por todo el mundo. Por último, destacamos el Doctorado Honoris Causa en Humanidades de la Universidad Autónoma de Medellín que se le concedió en 1999, así como el Doctorado Honoris Causa en Humanidades del Tolima que le fue otorgado en 2005 (Segura, 2017, p. 8).

A pesar de que sus inicios están ligados a la poesía, fue el ensayo *Aurelio Arturo, la palabra del hombre* el que le valió el primer reconocimiento como escritor, pues le permitió ganar el Premio Nacional de Ensayo de la Universidad de Nariño en 1982. La obra ensayística de Ospina es extensa y muy variada. Precisamente el poeta colombiano Aurelio Arturo es quien da nombre a la primera de una larga lista de compilaciones de ensayos, sin contar artículos y reflexiones publicadas en revistas y otros medios. La totalidad de los ensayos publicados por William Ospina, hasta la fecha, es la que sigue: *Aurelio Arturo* (1990); *Es tarde para el hombre* (1994); *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994); *Los dones y los méritos* (1995); *Un álgebra embrujada* (1996); *¿Dónde está la franja amarilla?* (1997); *Las auroras de sangre* (1999); *Los nuevos centros de la esfera* (2001); *Contra el viento del olvido* (2001); *Lo que se gesta en Colombia* (2001); *La decadencia de los dragones* (2002); *Por los países de Colombia: ensayos sobre poetas colombianos* (2002); *La herida en la piel de la diosa* (2003); *América Mestiza: el país del futuro* (2004); *Érase una vez Colombia* (2005) *La escuela de la noche* (2008); *En busca de Bolívar* (2010); *La lámpara maravillosa* (2013); *Pa que se acabe la vaina* (2013); *El dibujo secreto de América Latina* (2014); *De la Habana a la Paz* (2016); *Parar en seco* (2017); y, por último, *El taller, el templo y el hogar* (2018).

Los ensayos de Ospina, en cualquier caso, pueden dividirse en dos temáticas bien diferenciadas: literatura y sociedad. Entre los trabajos relativos a temas literarios destacamos *Esos extraños prófugos de occidente* y *Un álgebra embrujada*. El primero de

ellos recoge ensayos sobre Arthur Rimbaud, Emily Dickinson, Lord Byron y Walt Whitman. El nexo que une a los cuatro autores es el de haber sido grandes escritores que revolucionaron el panorama de las letras en sus respectivas épocas. En *Un álgebra embrujada* también se encuentran trabajos dedicados a escritores de mucha importancia en la literatura universal como Edgar Allan Poe, T.S. Eliot, Pablo Neruda, Francisco de Quevedo, William Shakespeare, Charles Dickens, José Asunción Silva, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, así como el que se centra en la figura de Estanislao Zuleta, importante pensador colombiano y amigo de Ospina. Cada uno de los ensayos es un pequeño recorrido por la historia de la literatura universal. Todos estos creadores, además, conforman una gran parte del núcleo central de autores que han influido en su pensamiento y en su obra.

Sobre la otra vertiente ensayística de Ospina, la relativa a cuestiones sociales, podemos destacar *¿Dónde está la franja amarilla?*, que se convirtió en el ensayo más vendido de Colombia a finales de los noventa y en una obra que consiguió movilizar a intelectuales y movimientos civiles colombianos contra la corrupción y la violencia, bajo la franja amarilla de la bandera de Colombia —frente al color azul, usado por el partido conservador, y el rojo y amarillo usado por el partido liberal—. Años más tarde publica *Los nuevos centros de la esfera*, que le valió el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas en 2003. En esta obra, compuesta por seis ensayos, el escritor colombiano habla sobre la posición que ocupa América Latina en el contexto global presente y futuro. Es una llamada a la unión y una mirada a la rica y variada mezcla de culturas que conviven en el continente. Esta última temática es la que ha ido desarrollando en sus últimas compilaciones de ensayos como *En La lámpara maravillosa*, *Pa que se acabe la vaina* y *El dibujo secreto de América Latina*. En todos ellos encontramos, además, una idea que surgió en una conversación con García Márquez y que se ha convertido en vertebradora de los distintos ensayos publicados en los últimos años: la cultura como pilar básico necesario para el desarrollo y crecimiento de una sociedad latinoamericana mestiza, esto es, múltiple, variada y pluricultural. Así pues, en sus textos políticos hay mucho de lucha social. Una lucha por su país, Colombia, pero también por el resto de países latinoamericanos.

Podríamos terminar estas breves anotaciones sobre el género ensayístico en Ospina mencionando *En busca de Bolívar* (2010), trabajo que escribió con motivo de la celebración del bicentenario de la independencia de Colombia. Se trata, según Javier

Mora, de una «biografía apasionante y bella sobre la grandeza del héroe de América y figura estelar de la humanidad» (2013, p. 143).

Como ensayista no podemos dudar de su calidad y su extensa producción y trayectoria. A pesar de esto, la vocación literaria de William Ospina comenzó por la poesía. Su primer poemario es *Hilo de arena* (1985), al que le siguieron *La luna del dragón* (1991), *El país del viento* (1992) y *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* (1995). Todos estos libros han sido recopilados en *Poesía 1974-2004* (2008), que también incluye unos poemas de juventud titulados *Poemas tempranos*, un poema extenso titulado *África* y a una compilación de composiciones no concluida que tiene por nombre *La prisa de los árboles*. Finalmente, el último libro de poemas publicado por Ospina ha sido *Sanzetti* (2018). A pesar de que tiene un estilo distinto a los anteriores, marcado por el empleo de la misma estructura métrica en todas las composiciones, *Sanzetti* «es un gran poema sobre la época fragmentado en momentos y en visiones particulares, por eso hay ecos de unos poemas en otros» (W. Manrique, 2019, s. p.). En el presente estudio, todos los poemas citados provienen de la antología *Poesía 1974-2004* y de *Sanzetti*.

Su obra poética más aclamada ha sido *El país del viento*, que le valió el Premio Nacional de Poesía del Instituto Colombiano de Cultura. El eje sobre el que se construye esta obra es el quinto centenario del descubrimiento de América. Esta es la razón de que cada poema se centre en personajes, lugares y acontecimientos relacionados con el continente americano. Se trata de la obra que marca una ruptura con la poesía escrita por Ospina hasta ese momento y que inaugura una fuerza poética y una temática que continuarán presentes no sólo en el resto de poemas sino en su producción prosística. En *El país del viento* el escritor colombiano revisa la historia americana para fundirlas con el mito y con la fuerza de una ingente naturaleza donde el verde «es de todos los colores»¹⁴ para darles voz a través de la poesía.

El último género cultivado por el escritor colombiano ha sido la narrativa. La novela *Ursúa* (2005), fue la primera de una trilogía que completaron *El país de la canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2012). Este conjunto de novelas tiene por tema principal la conquista de América y, en cierta manera, son la consecuencia del interés que mostró el

¹⁴ Cita usada por Ospina en ensayos y artículos que extrae del poema *Morada al sur* de Aurelio Arturo: «por los bellos países donde el verde es de todos los colores / los vientos que cantaron por los países de Colombia» (Cote Baraibar, 2006, p. 85).

autor por el continente americano en su poemario *El país del viento*. El protagonista de la trilogía es Pedro de Ursúa, conquistador español al mando de Lope de Aguirre y Francisco de Orellana. La segunda de las obras, *El país de la canela*, le valió el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2009 e hizo que Casa de las Américas le dedicara ese año una Semana de Autor. Por lo general, la crítica ha elogiado la calidad de la narrativa de Ospina. En ella consigue mezclar historia y mito para mostrar una conquista americana que huye y consigue traspasar la tópica dualidad hispanismo/indigenismo.

Entender el origen de la trilogía sobre la conquista de América nos enlaza, directamente, con el estilo narrativo de William Ospina. La génesis de sus novelas se encontraría en uno de los poemas más extensos en lengua española, las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos. La lectura de esta obra conmovió hasta tal punto a Ospina que terminó escribiendo un largo ensayo titulado *Las auroras de sangre*, el cual lo llevó a la necesidad redactar la trilogía sobre el conquistador español. En suma, nos encontramos con una novela inspirada por un ensayo que, a su vez, fue motivado por un poema. Esta es la esencia de William Ospina: una poesía influida por el pensamiento y una prosa que no puede escapar de la fuerza de la poesía.

A las novelas sobre la conquista le sucedió *El año del verano que nunca llegó* (2015), una obra completamente diferente, no solo respecto al género histórico de sus primeras narraciones, sino porque también se desmarca de la narrativa convencional. En líneas generales, la novela es una búsqueda: la del origen de Frankenstein y la figura del vampiro dentro del contexto en el que fueron creados. Este se sitúa en la estancia que, en junio de 1816, juntó en Villa Diodati, mansión de lord Byron a orillas del lago Lemán en Suiza, al dueño de la casa con Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft —posterior Mary Shelley, una vez casada con Percy—, su hermanastra Claire Clairmont y John William Polidori, médico personal de Byron. Aunque ha sido tratada como novela por el mundo editorial, estamos ante una singularidad dentro del género narrativo. Se trata de una obra muy heterogénea donde se entremezclan características de diversos géneros literarios. Por un lado, elementos que la acercan al ensayo, por las diversas explicaciones que Ospina ofrece, además de las alusiones y referencias a otros textos sobre la cuestión. En otros momentos, la narración se acerca a la biografía de autor, centrada en contar los aspectos principales de la vida de Byron, el matrimonio Shelley, Claire Clairmont y Polidori. En otras partes, la obra tiene mucho de novela de viajes, pues el narrador nos conduce por París, Roma, Ginebra, Londres, Buenos Aires, Quito o Barcelona. Por otro

lado, en el transcurso de sus páginas, *El año del verano que nunca llegó* también se encuentra lleno de referencias y citas a otros autores como Quevedo, Novalis, Aurelio Arturo, Jorge Luis Borges, John Keats, Schopenhauer, Shakespeare, Baudelaire, Hölderlin, Dante, Goethe o García Márquez. Finalmente, la obra también podría ser considerada autobiografía de un periodo muy concreto de la vida de William Ospina, pues a lo largo de sus páginas acompañamos al autor en una búsqueda que empieza en 2010 y acaba en 2013. El propio escritor colombiano es consciente de la indefinición de su creación, tal y como confiesa en la propia obra: «Siempre me pregunté hacia dónde me llevaba la obsesión, qué era lo que estaba buscando con este rastreo desordenado de hechos que más parecían perseguirme. ¿Era una novela, un ensayo o un diario de viajes?» (2015a, p. 285). Si tuviéramos que establecer algún referente, lo encontraríamos, precisamente, en las obras de dos autores ligados al movimiento romántico inglés: *Biographia Literaria* (1817), de Samuel Taylor Coleridge, con la que comparte el carácter autobiográfico, así como las diversas referencias a otros autores; y *Memorias de los últimos días de Byron y Shelley* (1858), de Edward John Trelawny, que tienen en común la mezcla de historia épica, libro de viajes, biografía de artista y estudio psicológico.

Finalmente, la última novela publicada por el escritor colombiano lleva por título *Guayacanal* (2019). Es una historia ambientada en «la colonización del eje cafetero» (Lopera, 2020) —región del norte colombiano—, entre los siglos XIX y XX, y tiene por protagonistas a Benedicto y Rafaela, bisabuelos de Ospina. De esta forma, se sitúa en un terreno entre la ficción y la realidad para, como él mismo explica, contar una historia familiar que «es también la historia del país, de una región y de un mundo lleno de cosas que vale la pena conocer» (Restrepo, 2019, s. p.).

Como vemos, William Ospina es un autor prolífico y con una extensa producción poética, ensayística y narrativa. Aparte de esta vertiente literaria, también debemos mencionar dos últimas facetas del escritor colombiano. La primera de ellas es la labor como traductor, llevándolo a publicar su propia versión de *Tres cuentos* (1990) de Gustave Flaubert y *Sonetos* (2003) de William Shakespeare. La segunda de ellas tiene que ver con el periodismo, actividad que acompaña a Ospina desde su juventud hasta la actualidad, llevándolo a trabajar para varias agencias y diarios. Esta pasión por el periodismo le llevó a ser cofundador en 1993 de la revista *Número*, en la que publicó, hasta su desaparición en 2011, gran cantidad de artículos y ensayos que después fueron incluidos en recopilaciones que salieron a la luz de forma independientemente.

Después de este recorrido por la obra de William Ospina, queremos resaltar que, con el estudio de su obra y el análisis de sus influencias, pretendemos profundizar en las características de este fecundo autor hispanoamericano para, de este modo, asentar las bases de estudios críticos que nos acerquen a su poesía y su prosa desde un punto de vista científico, así como para, a la vez, hacer llegar su palabra a los estudios europeos, casi completos desconocedores de la obra literaria del escritor colombiano.

1.3. La recepción de la obra de William Ospina

Existe un número variado de estudios críticos que apuntan hacia la obra literaria de William Ospina. En la mayoría de casos, sin embargo, no pasa de una enumeración de características de sus ensayos, así como alusiones y citas breves a poemas seleccionados y destacados para alguna antología. Más recientemente, y en menor número, se encuentran referencias a sus obras narrativas. A pesar de que no es propósito de esta investigación profundizar en la vertiente ensayística y novelística de William Ospina, sí que apuntaremos algunas de las principales características que la crítica ha destacado, en estos géneros, antes de detenernos en lo que se ha expuesto hasta el momento sobre su poesía.

Obra ensayística

Cuenta Ernesto Sierra (2004) la anécdota de que Gabriel García Márquez, antes de salir de viaje, solía comunicarse con William Ospina para preguntarle si había escrito algún nuevo *ensayito* para, de este modo, poder soportar el tedio del avión. El propio Sierra cree que Ospina es, «tanto en el ensayo como en la poesía, un excelente comunicador» (2010, p. 49). Por ello, no es casual que todo un Nobel de Literatura como García Márquez muestre interés por los textos ensayísticos de su compatriota. Anécdota aparte, es necesario comenzar exponiendo que tan solo existe una investigación exclusiva y profunda centrada en los ensayos del escritor colombiano. Nos referimos a la tesis doctoral de Andrés Felipe Peralta: *La argumentación en los ensayos de William Ospina* (2014). El resto de referencias que vamos a encontrar son, fundamentalmente, artículos y alusiones en obras de carácter más amplio.

En todas estas referencias a la ensayística de Ospina existe un rasgo distintivo señalado por varios autores: el terreno transfronterizo en el que se mueven los diversos géneros literarios que ha cultivado el escritor colombiano. Juan Nicolás Padrón expresa

que la obra de Ospina «se resiste a la tradicional clasificación por géneros» (2010, p. 66). En la misma línea de Padrón, aunque ya centrado en los ensayos, se sitúa Jesús David Curbelo al exponer que, «al igual que el resto de su obra, la ensayística de Ospina es una suma homogénea donde las coordenadas se cruzan, se completan» (Curbelo, 2010, p. 70). Otro autor que incide en esta idea es Hugo Niño, en un interesante artículo en el que compara la novela *Ursúa* y los ensayos recogidos en *Los nuevos centros de la esfera* para decir que, aunque «aparentemente proceden de fronteras opuestas, terminan desarrollando discursos transfronterizos y, más aún, no solo son textos altamente intertextualizantes en su interior, sino que ellos dialogan entre sí, en la más genuina expresión bajtiniana» (2010, p. 57). La intertextualidad y el terreno transfronterizo será, por tanto, una constante en los textos de William Ospina, siendo una característica especialmente notoria en sus ensayos.

Sin embargo, no es esta la única señal de identidad. Héctor Hoyos, en un artículo en el que aborda el ensayo colombiano contemporáneo, menciona a una nómina de autores que destacan dentro de este género y que, al mismo tiempo, han escrito ficción¹⁵. De William Ospina destaca *¿Dónde está la franja amarilla?*, «a popular choice for secondary school curricula, is a broad-ranging, consciousness-raising examination of national politics»¹⁶ (2016, p. 209).

Palencia-Roth, en un trabajo sobre literatura colonial, cita el ensayo *Las auroras de sangre*, trabajo muy elogiado de Ospina por el estudio que realiza de Juan de Castellanos y sus *Elegías de varones ilustres de Indias*. Dice Palencia-Roth que, con este ensayo, Ospina «brings Castellanos and his times to life»¹⁷ (2016, p. 19).

Mutis y Pettinaroli (2016), también hacen referencia a William Ospina y su punto de vista sobre la naturaleza en la literatura colombiana al citar su capítulo de la *Historia de la poesía en Colombia* titulado “Poesía Indígena” (1991).

Como se puede advertir, los elogios hacia la obra ensayística de Ospina no solo recorre trabajos de varias décadas, sino que también se centra en los dos principales temas en los que podría resumirse su ensayística: «el ensayo literario y el ensayo de carácter social» (Curbelo, 2010, p. 71). En compilaciones de carácter más literario como *Esos*

¹⁵ Los principales nombres que da son los de Antonio Ballero, Héctor Abad Faciolince, Juan Gustavo Cobo Borda, Juan Gabriel Vásquez y William Ospina (Hoyos, 2016, p. 209).

¹⁶ «Una opción popular para los currículos de educación secundaria, supone un amplio examen de conciencia sobre las políticas nacionales». Traducción propia.

¹⁷ «Lleva a Castellanos y su tiempo a la vida». Traducción propia.

extraños prófugos de Occidente (1994), Ospina interactúa con escritores como E.A. Poe, Lord Byron, Charles Dickens, Emily Dickinson o León Tolstói; en *La decadencia de los dragones* (2002a), lo hace con Homero, William Shakespeare, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda o el Quijote; en *Los nuevos centros de la esfera* (2010c) es Heráclito, Parménides, Anaxágoras o Friedrich Hölderlin.

Si citamos *¿Dónde está la franja amarilla?* (1997), *América mestiza* (2013a) o *Pa que se acabe la vaina* (2013b), encontraremos ensayos de carácter social que profundizan en importantes temas de la actualidad. Entre otros, para que sirva de muestra, hallaremos los temas siguientes: consideraciones sobre los orígenes de la globalización; distintos exámenes de la identidad colombiana, hispanoamericana y, por extensión, del ser humano; reflexiones acerca de los grandes problemas que aquejan Colombia y el resto del mundo; y, por último, la focalización de gran parte de sus discursos en la importancia de la educación. En palabras de Sierra: «fiel a la mejor tradición ensayística en lengua española y universal, William Ospina indaga, afirma, niega, seduce, cita, polemiza, propone, corre la vocación de riesgo que encierra el buen arte de escribir» (2004, s. p.). Por otro lado, Curbelo cree que:

El mérito mayor de un ensayista no es tener siempre razón (la verdad es escurridiza, relativa), sino obligarnos a mover el pensamiento, perturbarnos con la audacia o la sutileza de sus provocaciones y seducirnos con la elegancia y el vigor de su prosa. En un ensayista de estirpe, una prosa elegante y feraz proviene de un pensamiento lúcido, coherente y original. Es el caso de William Ospina. (2010, p. 70)

En definitiva, la ensayística del escritor colombiano no solo aborda un gran número de cuestiones, sino que, tanto temas como estilo desarrollado en su prosa están en íntima relación con su poesía.

Obra novelística

En 2005, casi dos décadas después de haber publicado su primer libro de poemas y a tres lustros desde que apareciera su primer ensayo, ve la luz *Ursúa*, la novela con la que William Ospina se estrena en el género narrativo. El número de estudios que abordan la novela colombiana de los últimos diez años es, más bien, escaso. Por ello, las alusiones a la vertiente novelística de Ospina son pocas. En este sentido, el único trabajo especializado en la narrativa del autor colombiano es la tesis doctoral de Yadira Segura, *William Ospina y la nueva novela histórica* (2017).

El resto de investigaciones forman parte de estudios de la novela colombiana o hispanoamericana reciente, de una manera más general. Es el caso del trabajo de Taylor y Williams, que profundiza en la novela ficcional colombiana del siglo XXI. Estos autores advierten, por un lado, de la heterogeneidad y variedad de tendencias que se concentran en tres generaciones de escritores a principios de este siglo; por otro, distinguen la generación *McOndo* —formada por autores nacidos en los años sesenta que comienzan a publicar en la década de los noventa—, de una generación que los precede y que comienza a publicar entre los años setenta y ochenta¹⁸. En este último grupo está incluido William Ospina, del que señalan su incorporación tardía al género además de recordar que fue galardonado en 2012 con el premio Rómulo Gallegos de novela (2016, p. 150).

En su estudio sobre la novela colombiana, Michael Palencia-Roth distingue una corriente que profundiza en el pasado colonial, así como en las fuentes y orígenes de la identidad colombiana y latinoamericana. El punto de partida lo sitúa en Gabriel García Márquez y obras como *El otoño del patriarca*. Dentro de esta corriente inserta a William Ospina, destacando sus novelas *El país de la canela* y *Ursúa* (2016, p. 14).

El investigador Enrique Salas-Durazo, en un interesante artículo, estudia las relaciones existentes entre poesía y ficción en dos grandes voces de la literatura colombiana como son Álvaro Mutis y Darío Jaramillo Agudelo, poetas que terminaron, antes o después, escribiendo novela. Sin embargo, no han sido los únicos. Salas-Durazo cree que el legado de Mutis y Jaramillo se encuentra vivo en cuatro autores contemporáneos: Piedad Bonnett, William Ospina, Jaime Manrique y Juan Manuel Roca. Ellos son «a good example of the continuing tradition of the novel written by poets in Colombia»¹⁹ (2016, p. 454), publicando todos ellos poesía —y ensayo, en el caso de Ospina— antes que obras narrativas.

En este sentido, Eugenio Marrón considera que ciertos elementos de la poesía de Ospina «eran la evidencia de un poeta que apostaba sus bazas al oficio de novelista» (2010, p. 50). La observación de Marrón enlaza directamente con características —ya señaladas por autores como Padrón, Curbelo o Niño en el punto precedente— relativas al

¹⁸ Incluyen Taylor y Williams dentro de la generación *McOndo* a Mario Mendoza, Jorge Franco, Santiago Gamboa, Efraim Medina Reyes, Juan Carlos Botero, Octavio Escobar Giraldo, Pablo Montoya y Enrique Serrano. Los autores de la generación precedente son Fernando Vallejo, Darío Jaramillo, Laura Restrepo, Albalucía Ángel, Fanny Buitrago, Ramón Illán Baca, Héctor Abad Facciolince, Evelio Rosero, Roberto Burgos, Oscar Collazos, Piedad Bonnett, Azriel Bibliowicz, Gustavo Álvarez Gardeazábal, José Gabriel Baena y Tomás González (2016, p. 141).

¹⁹ «Un buen ejemplo de la continuidad de la tradición de la novela escrita por poetas en Colombia». Traducción propia.

terreno transfronterizo en el que se mueven los géneros cultivados por William Ospina, así como la intertextualidad y los diálogos que establecen, entre sí y con otros textos. Por ello, no resulta sorprendente que el análisis de sus novelas realizado por Marrón sea perfectamente aplicable a su poesía:

Lo primero que distingue a Ospina como el más atento *escuchador* de aquellas voces espectrales, es una insólita capacidad de los sentidos para transmutarse en un Dante redivivo [...]. El narrador de las novelas de Ospina está sujeto continuamente a los panoramas, los sonidos, los olores, los sabores y los tactos de lo más inesperado que se revela en su peregrinaje. (2010, p. 52)

Dicho con otras palabras, no puede desligarse el William Ospina narrador del William Ospina poeta.

Presencia en antologías poéticas

La figura de Ospina es recogida en diversos estudios y antologías de poesía colombiana de las últimas décadas. Sin embargo, también es tónica habitual que los investigadores y antólogos no profundicen en sus características, sino que solo se limiten a citarlo junto a otros escritores, nombren algunas de sus principales obras o den ligeras pinceladas sobre aspectos biográficos. Es el caso de trabajos como el de Gullón (1993), Triviño (1997), Luque Muñoz (1997b), Bedoya (2001), Pöppel (2001), Arango y Correa (2006) o Jurado Valencia (2011).

No obstante, existen obras que, aunque no profundizan en las características de la poesía de Ospina, sí que aportan detalles interesantes que ayudan a definir la poética del autor colombiano. Uno de estos trabajos es el de Álvaro Salvador (2006), en el que dibuja dos grandes líneas en el panorama reciente de la poesía hispanoamericana:

de una parte la que podríamos definir como *la tradición de la ruptura*, utilizando un argumento clásico ya de Octavio Paz, y de otra la que podría caracterizarse como *la tradición de las tradiciones*, siguiendo las ideas literarias de Jorge Luis Borges. (Salvador, 2006, pp. 16-17)

La tradición de la ruptura se define, en un principio, con procedimientos vanguardistas, más tarde, con la poética del silencio, entendida como la «necesidad de escribir aquello que no se puede decir» (Ramírez, 2016, p. 174). La tradición de las tradiciones, para Salvador (2006, p. 26), ha sido una corriente menos cultivada por los poetas contemporáneos en Hispanoamérica, a pesar de que los grandes fundadores—usando terminología de Saúl Yurkievich (1971)—, como Borges, Neruda o Vallejo, acudieron y recuperaron, en algún momento de su trayectoria, sus propias tradiciones.

Sin embargo, el caso colombiano es ligeramente distinto. Al no haber existido un importante movimiento rupturista (Cote Baraibar, 1989), la tradición se ha abierto paso con naturalidad en su poesía. En Colombia, por tanto, existe una corriente que se inserta en «el marco de una tradición» (Cobo, 1994, p. 143) que se extiende desde José Asunción Silva hasta Álvaro Mutis o Aurelio Arturo. Es ahí donde se encuentra la poesía de William Ospina (Salvador, 2006, p. 27)²⁰. También Esteban y Gallego (2008, p. 89) parten desde esta línea de la tradición, advirtiendo de la heterogeneidad de la poesía colombiana de principios de siglo XXI, para destacar el nombre de Ospina²¹.

El poeta Ramón Cote Baraibar (2012) realiza una interesante clasificación tripartita de los escritores de poesía colombianos de las últimas décadas, distinguiendo entre: poetas tutelares, que son aquellos de mayor importancia y más influyentes en las generaciones posteriores; poetas intermedios o de transición que, de alguna manera, son los herederos de los tutelares; y, finalmente, poetas jóvenes, que recogen todo lo cultivado por los anteriores²². William Ospina se encuentra, para Cote Baraibar, entre los poetas de transición. (2006, p. 27)

Uno de los trabajos más singulares a este respecto es la antología realizada por Fernando Herrera Gómez. En una publicación titulada *Modelo 50* (2005) reunió a 53 poetas colombianos nacidos entre 1950 y 1959 —incluido él mismo— que tenían que presentar las que, según el juicio personal de cada uno, fueran sus tres mejores composiciones. Entre este grupo de poetas se encuentra William Ospina. Quintero analiza la antología *Modelo 50* y extrae algunas características generales de este grupo de autores. Destaca, por un lado, que son poetas que «complementan su ejercicio poético con la escritura de otro género» (2009, p. 794), bien sea cuento, ensayo, novela, biografía, antología, traducción, obras dramáticas, etc; por otro lado, la abundancia de poemas de extensión mediana y larga, además de textos que glosan «la literatura y el arte mediante

²⁰ Salvador también incluye dentro de esta corriente a Cobo Borda, Orlando Gallo, Juan Manuel Roca y Piedad Bonnett (2006, p. 27).

²¹ Además de los poetas Juan Felipe Robledo, Felipe García Quintero, Javier Cortés, Luis Eduardo Gutiérrez y Cote Baraibar (Á. Esteban y Gallego, 2008, p. 89). Aunque William Ospina es nombrado en el estudio previo, no forma parte de los poetas colombiano seleccionados en la antología.

²² Dentro de los poetas tutelares sitúa a Giovanni Quessep, Jaime Jaramillo Escobar, José Manuel Arango, Darío Jaramillo Agudelo, Raúl Gómez Jattin y Juan Manuel Roca. Los poetas de transición son Elkin Restrepo, Piedad Bonnett, William Ospina, Álvaro Rodríguez y Víctor Gaviria. Por último, el grupo de poetas jóvenes está formado por Jorge Cadavid, Catalina González, Gloria Posada, Jorge García Usta, Carlos Fajardo, Joaquín Mattos Omar, Gustavo Tatis Guerra, Héctor Ignacio Rodríguez, John Galán Casanova, Ricardo Silva Romero, Francisco José González, Pascual Gaviria, Federico Díaz Granados, Rafael del Castillo, John Fitzgerald Torres, Luis Mizar, Fernando Denis, Felipe García Quintero, Carlos Alberto Troncoso y Sandra Uribe (Cote Baraibar, 2012).

la suplantación de voces, el retrato, el diálogo, el monólogo» (2009, p. 795), siendo los temas principales el amor, lo social y la naturaleza. Quintero resalta de Ospina su labor como traductor y el uso del monólogo en sus poemas, sin profundizar nada más en ningún otro aspecto.

Para García Aguilar (2001) existen dos poetas que, por su popularidad, sobresalen del resto en las décadas de final de siglo: Juan Manuel Roca y William Ospina. Esta tesis es la que recoge y reafirma Patiño Millán, sumando el nombre de Piedad Bonnett, para concluir que estos tres poetas son «los herederos de Silva, Jattín y Carranza, nuestros vitales suicidas» (2015, p. 48).

En definitiva, son muchos los autores que sitúan a Ospina en un lugar relevante dentro de la poesía colombiana de final de siglo XX y principios del XXI. Sirviéndonos de las palabras de Álvaro Salvador: «en el panorama actual de la poesía hispanoamericana, William Ospina ocupa sin lugar a dudas uno de los lugares más relevantes, gracias a una obra madura, consolidada, y de influencia indudable sobre las generaciones más jóvenes» (2008, p. 169).

1.4. La poesía de William Ospina. Influencias, características y recepción

Definir a William Ospina en el contexto de la poesía colombiana e hispanoamericana es complicado. Sobre su estilo, dice Cote Baraibar que es:

a veces épico, a veces elegíaco, en impecables endecasílabos o elaborados alejandrinos, en epigramas, sonetos o poemas extensos, hablando de Babilonia o Notre Dame, de la pirámides aztecas o los rascacielos de Nueva York, William Ospina sabe convocar en su obra un buen número de registros, no como prueba de su destreza sino de su necesidad de decir lo que lo conmueve, de registrar su amor y su horror por todo lo que pasa. (2006, pp. 406-407)

Esta descripción de su estilo no arroja excesiva luz acerca de la cuestión generacional o contextual de su obra poética. Podríamos definir al escritor tolimense como un *rara avis* que no se inscribe dentro de ninguna de las corrientes literarias contemporáneas. Sin embargo, los autores que se han acercado a la obra lírica de William Ospina coinciden en señalar una serie de temas comunes que vertebran su poesía, así como unos referentes literarios que se yerguen como las principales influencias de sus textos.

Unas líneas atrás mencionaba que Salvador incluía a Ospina dentro del grupo «tradición de las tradiciones». La justificación reside en que, para Salvador, el escritor colombiano, con «Jorge Luis Borges a la cabeza, defiende una concepción heraclitiana de la naturaleza y de su historia, en la que muchos poetas sienten la necesidad de recuperar sus propias tradiciones» (2008, p. 170). Efectivamente, entre los nombres propios que han influido en la obra de Ospina se encuentra uno por encima de todos: Jorge Luis Borges. El peso de la obra del escritor argentino es señalada por numerosos críticos (Bagué, 2018; Boone, 2009, p. 85; Cote Baraibar, 2006, p. 405; Figueroa Sánchez, 1997, p. 81; García Aguilar, 2001; Padrón, 2010, p. 68; Salvador, 2008, p. 172; Sierra, 2010, p. 49), pero no solo Borges es importante en la poesía de Ospina, también lo son Aurelio Arturo (Neira Fernández, 2004), Walt Whitman (Cadavid, Robledo y Torres, 2012, p. 151; Cote Baraibar, 2006, p. 405), Hölderlin (Cote Baraibar, 2006, p. 406; Quintero Ossa, 2009, p. 813) y el filósofo Estanislao Zuleta (Tamayo García, 1996, p. 226), entre otros.

Deteniéndonos brevemente en la influencia borgesiana, quizás es Luis Jorge Boone el que mejor la sintetiza:

Ospina es cercano a Borges por más de una razón de fondo y otra de forma. Igual que el argentino, el colombiano mezcla con fortuna los géneros, poematiza historias, narra poemas y versifica ensayos, en textos contruidos a base de cuidadosas combinaciones métricas, así como de una enunciación pulcra y elegante. La obra de Ospina —hombre de aventuras intelectuales, libros y conocimientos— es, de igual forma, una suma de admiraciones donde resuena la máxima quevediana: “Vivo en conversación con los difuntos / Y escucho con mis ojos a los muertos.” Sobre sus textos también se ciernen inmutables presencias metafísicas (el tiempo, la memoria, la muerte) que encarnan en la materia. Y una minucia: ambos autores prologan fugazmente sus libros, en un gesto que enmarca la conversación que será la lectura. (Boone, 2009, p. 85)

En este fragmento, Boone señala la narración como una característica importante en la poesía de Ospina, destacada también por otros autores (Marrón, 2010, p. 51; Neira Fernández, 2004, p. 192; Padrón, 2010, p. 70; Salvador, 2008, p. 171), así como el monólogo dramático (Neira Fernández, 2004, p. 192; Salvador, 2008, p. 172) y la significativa presencia de la Historia en sus poemas (Boone, 2009, p. 85; Cadavid et al., 2012, p. 149; Padrón, 2010, p. 65; Quintero Ossa, 2009, p. 811; Salvador, 2008, p. 171). Los elementos históricos, bien sea a través de la voz poemática, la ambientación o la recreación de momentos pasados, entran en relación con numerosas referencias literarias y culturales. Esto lleva a Álvaro Salvador a inscribir a Ospina dentro del «culturalismo»

(2008, p. 171). Sin embargo, la cultura «es un referente asimilado, nunca una estridencia ni un as bajo la manga» (Boone, 2009, p. 85).

Todos estos constituyentes de la poesía de Ospina convergen en una amplia variedad de temas que han ido señalando los distintos críticos a lo largo del tiempo. Tamayo García destaca que Ospina:

nos lleva por las huellas y los senderos de los Dioses, de la naturaleza, el tiempo, el cosmos, el mundo, el arte, la filosofía, la estética, la ética, la historia, la literatura, la geografía, la política, la economía, la ciencia, las religiones, el alma, el amor, los sueños, la vida y la muerte. (1996, p. 227)

De una misma forma lo expresa Juan Nicolás Padrón, al explicar que en la poesía del colombiano:

Se integran y sintetizan geografía e historia, ética y política, literatura y mito, biología y lenguaje, religión y religiosidades, naturaleza y sociedad, cosmogonía y filosofía, ciencia y experiencia, alma y sueños, conocimiento y saberes, vida y muerte... (2010, p. 70)

Como vemos, numerosos son los temas y las influencias que la crítica ha advertido en la lírica de Ospina. Sin embargo, muy pocos de estos autores han hecho referencia o han creído ver una influencia romántica en sus textos poéticos y, en cualquier caso, ninguno explora en profundidad esa vía.

El influjo romántico

Las referencias a un posible influjo romántico latente en la poesía de William Ospina son escasas, caracterizándose, más bien, por su brevedad y la ausencia de profundidad. Antes de abordar esta cuestión, parece pertinente realizar un breve recorrido por el Romanticismo en Hispanoamérica, su recepción y la aceptación que tuvo con especial atención a Colombia. Para ello, seguiremos el trabajo de Emilio Carilla *El Romanticismo en la América hispánica* (1967), el cual nos permitirá realizar este breve repaso del movimiento romántico en Hispanoamérica. Se trata de una corriente que adquirió una especial relevancia en el ámbito contexto hispanoamericano porque, precisamente, se trata del primer movimiento que eclosiona tras la emancipación de estas naciones²³.

²³ Sin embargo, sí que habla Carilla de voces relevantes previas al romanticismo hispanoamericano, como son José María Heredia, José Joaquín Olmedo y Andrés Bello (1967, Vol. 1, pp. 53-57).

Explica Carilla que no se puede negar la presencia, en el siglo XIX, de un Romanticismo en Hispanoamérica, entendido este como una «concepción del mundo y de la vida, un arte, una literatura» (1967, Vol. 1, p. 41) que nace en Europa y después da el salto a América. Una vez allí, la recepción del romanticismo europeo cambió de un país a otro. En líneas generales, el descrédito español sufrido tras los procesos de independencia hizo que la influencia de los escritores españoles mermara en beneficio de, principalmente, los autores franceses. A esto se debe que el escritor romántico de mayor importancia en el ámbito hispanoamericano sea Victor Hugo. Después de este, los dos autores franceses de mayor relevancia son Chateaubriand y Lamartine.

Aunque el romanticismo inglés no alcanzó la fama de la que sí gozaron los escritores franceses, existió una figura que cautivó a todo el continente: lord Byron. En algunos casos llegó a igualar la importancia de Victor Hugo. Después de Byron, dentro todavía del panorama inglés, fueron los textos de Walter Scott los que más influyeron en el romanticismo hispanoamericano.

La emancipación de los países americanos, como hemos señalado líneas atrás, condicionó notablemente la influencia española. El resultado fue que muchos de los autores hispanoamericanos quisieron alejarse de la literatura procedente de la antigua metrópoli al tiempo que conseguían la independencia. Aun así, existen países como Perú, Colombia, Venezuela y México, en los que el modelo español predominó sobre el francés o el inglés. El autor más influyente, en estos países, fue Mariano José de Larra, seguido de Espronceda. A mayor distancia se encuentra José Zorrilla y, años más tarde, también cobrará importancia la figura de Gustavo Adolfo Bécquer.

Finalmente, los autores alemanes fueron los que gozaron de menor repercusión. Su obra se conoció, principalmente, a través de traducciones francesas, siendo los más relevantes Goethe, Schiller y Heine. Explica Carilla que ni siquiera en el plano teórico, como sí había ocurrido en España, ejercieron los románticos alemanes influencia. Las causas la encuentra en «razones culturales poco afines y en la valla de la lengua» (1967, Vol. 1, p. 114).

Por otro lado, el género predominante del romanticismo en Hispanoamérica fue la lírica. Sin embargo, resulta interesante la característica que destaca Carilla sobre la lírica del movimiento romántico hispanoamericano consistente en que «desordena formas y géneros tradicionales» (Carilla, 1967, Vol. 2, p. 101), por lo que se encuentra un número amplio de obras que «escapan a casilleros típicos de géneros» (1967, Vol. 2, p. 102).

Respecto a los temas principales, tienen su origen en el romanticismo europeo, con ciertas adaptaciones al contexto histórico y social del momento, dando como resultado: el subjetivismo y la expresión de sentimientos; los motivos sociales y políticos —indianismo, indigenismo, esclavitud, libertad, etc.—; el paisaje, tanto a través de descripciones como en identificación de hombre y naturaleza; y por último, la historia, europea y americana, dando lugar a numerosos poemas extensos²⁴.

Debido a que se trata de un movimiento que ocupa la mayor parte del siglo XIX, la mayoría de críticos establecen ciertas divisiones atendiendo a la evolución y el desarrollo del mismo. Existen autores que dividen el periodo romántico hispanoamericano en dos etapas. Henríquez Ureña (1978) propone una división de la literatura decimonónica en cuatro partes, siendo las dos centrales propias del Romanticismo: de 1830 a 1860, Romanticismo y anarquía; de 1860 a 1890, período de organización. Otro de estos autores es José Antonio Portuondo (1981), que hace también una parecida división generacional de la literatura del siglo XIX en Hispanoamérica: de 1823 a 1844, primera generación romántica; y de 1845 a 1879, Romanticismo y criollismo. Por último, José Juan Arrom (2013) considera también que existe una primera generación romántica, que sitúa en 1834, y una segunda generación romántica, en 1864.

Sin embargo, Carilla (1967, Vol. 2) defiende la existencia de tres generaciones románticas en Hispanoamérica. Dentro de la primera generación, nacida en las primeras dos décadas del siglo, menciona a los poetas colombianos José Joaquín Ortiz, Julio Arboleda, José Eusebio Caro y Gregorio Gutiérrez González. En la segunda generación encontramos autores nacidos en la década de 1830 y 1840, destacando a Rafael Pombo y Jorge Isaacs como los autores colombianos más importantes. Por último, la tercera generación la considera como un final de la segunda, ya en contacto con el Modernismo, sin aportar nombres concretos.

A nivel general, los principales románticos hispanoamericanos que destaca Carilla son: «Sarmiento, Juan Vicente González, Gregorio Gutiérrez González, Juan Montalvo, José Hernández, Jorge Isaacs, Palma, Galván, Pérez Bonalde, González Prada, Zorrilla de San Martín» (1967, Vol. 2, p. 121). En esta nómina aparecen dos poetas románticos colombianos: Gregorio Gutiérrez González y Jorge Isaacs. Otros críticos destacan un número mayor de escritores colombianos en este periodo. Es el caso de Raimundo Lazo

²⁴ Destaca Carilla *La cautiva* de Echeverría, *Gonzalo de Oyón* de Arboleda, *Tabaré* de Zorrilla de San Martín y, especialmente, *Marín Fierro*, de José Hernández (1967, Vol. 2, p. 16).

(1971), que resalta a José Joaquín Ortiz, Ricardo Carrasquilla, José Eusebio Caro, Rafael Núñez, Julio Arboleda, Gregorio Gutiérrez González, Diego Fallon, Rafael Pombo, Diego Uribe y Julio Flórez.

Por último, sobre la cuestión del Romanticismo en Hispanoamérica, es necesario mencionar la presencia de voces que destacan la poca calidad del movimiento. Menéndez Pelayo, por ejemplo, considera que solo algunos autores colombianos y argentinos escaparon de la excesiva imitación de sus referentes (2008, p. 119), defendiendo, por tanto, la idea de que el Romanticismo en Hispanoamérica dejó mucho que desear. Por otro lado, Octavio Paz, explica que si el Romanticismo español fue muy pobre, el hispanoamericano fue todavía más pobre que el español: «reflejo de un reflejo» (1981, p. 124). Aunque sí reconoce Paz la importancia que la Revolución de Independencia ejerció sobre el devenir poético en Hispanoamérica, ya que terminaría llevando a la irrupción del Modernismo.

Una vez efectuada esta breve revisión del movimiento romántico en los países hispanohablantes de América, es posible reconocer el valor que posee en tanto primera corriente artística de la emancipación. No obstante, el Romanticismo que llegó a Hispanoamérica y su posterior desarrollo es solo un esbozo del movimiento originario, auténtica influencia de la poesía de Ospina según nuestra hipótesis principal. Esto nos lleva a retomar la cuestión principal de este capítulo, centrado en el reconocimiento, por parte de la crítica, de cierto influjo romántico presente en la poesía del autor colombiano.

Uno de los primeros autores en mencionar una posible vinculación romántica es Figueroa Sánchez. Este crítico selecciona, dentro de la heterogeneidad y el dinamismo de la *Generación de los Ochenta* o *Generación Posnadaísta*²⁵, a tres poetas especialmente significativos de este periodo: Juan Manuel Roca, José Manuel Arango y William Ospina. Considera Figueroa, en el breve análisis que realiza de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, que «puede leerse en gran parte como una reactualización del proyecto romántico inicial en cuanto a la responsabilidad del poeta en la construcción de una realidad mejor y de su respectiva toma de conciencia» (1997, p. 76). Al referirse a la poesía de Ospina como «reactualización del proyecto romántico inicial», podemos interpretar que Figueroa apunta al Romanticismo originario alemán, iniciador del

²⁵ Es Samuel Jaramillo el que se refiere a los poetas nacidos en la década de los cincuenta como Generación Posnadaísta (1993), que a su vez divide en tres tendencias: neorromántica, antipoesía y poetas de la imagen. Por otro lado, el nombre de Generación de los Ochenta es dado por Luque Muñoz (1996, 1997b).

movimiento, siendo este el tema sobre el que se sustenta nuestra investigación. Por otro lado, resulta especialmente significativa que una de las principales influencias que resalta este crítico de la obra poética de Ospina es la de Luis Cernuda, poeta de la generación del 27 con un importante influjo romántico (Insausti, 2000; Otero, 2005; Silver, 1996a, 1996b).

Líneas después, Figueroa dice que «la intensidad de los enunciados, la retórica fuertemente apelativa y la afirmación sensible del yo constituyen una actitud *neorromántica*» (1997, p. 77). No difiere mucho esta visión con la que, de manera coetánea, tiene el poeta Henry Luque Muñoz sobre la poesía de Ospina: «el tono, que no desdeña el adjetivo vistoso y el paladeo verbal, nos colocan en la ruta de un lenguaje neorromántico, en el que a no dudarlo, la búsqueda de la intensidad desempeña un papel fundamental» (Luque Muñoz, 1997a, p. 69). Lo que se extrae de estos dos autores es que, o bien como Neorromanticismo, o bien como reactualización romántica, ya había voces, a finales del siglo XX, que apuntaban en esta dirección: la influencia del Romanticismo en la obra poética de Ospina²⁶.

Tras Figueroa y Luque Muñoz, otros críticos han visto y señalado este influjo. Es el caso de García Aguilar, que menciona la influencia «de los románticos ingleses, entre ellos Browning» (2001, s. p.) en el poeta colombiano. De una forma más general habla Julián Malatesta en un interesante trabajo centrado en los poetas del Valle del Cauca, entre los que se encuentra William Ospina. De ellos destaca, más allá de su heterogeneidad, que «reconocen las mejores expresiones del romanticismo alemán o inglés» (Malatesta, 2003, p. 246), por lo que estaría apuntando, de manera indirecta, a esa influencia romántica.

Directamente lo hace el crítico y poeta Ramón Cote Baraibar, al afirmar en su antología de poesía colombiana que en Ospina se encuentra «una suerte de neo romanticismo, una de las corrientes de la última poesía latinoamericana detectada por Ricardo Herrera» (2006, p. 405). Volverá a repetirlo unos años después, refiriéndose al poeta colombiano como «heredero del romanticismo» (Cote Baraibar, 2012, s. p.).

²⁶ Es necesario destacar que no solo se menciona la influencia romántica en la poesía de Ospina, sino también en sus trabajos ensayísticos. Así lo hace Figueroa, al comentar la relación existente entre «el poemario y su trabajo ensayístico», mencionando el trabajo *Es tarde para el hombre*, del que destaca la «oposición romántica entre razón y sentimiento» que sirve a Ospina para elaborar su texto ensayístico (1997, p. 80).

Finalmente, citaremos a Ernesto Sierra, que destaca de la poesía de Ospina el «amplio registro temático y estético, en el que se mezclan escuelas y estilos asentados en sus abundantes lecturas. A veces bajo un aliento romántico» (Sierra, 2010, p. 49).

Recopilando un poco lo expuesto hasta el momento, encontramos que existen un pequeño número de autores que han señalado la influencia romántica sobre la poesía de William Ospina. Sin embargo, ninguno de estos autores pasa de una mera mención, no existe ningún trabajo que profundice en ello. Por ello, nuestro objetivo es el de ahondar, a lo largo de las siguientes páginas, en esta relación sugerida por los autores citados: la de una poética de Ospina donde es posible encontrar ideas, temas, formas y espíritu romántico, en definitiva, la esencia de un movimiento que transformó el devenir de la literatura en los albores del siglo XIX y que, sin duda, se encuentra presente en nuestros días.

Capítulo 2. Filosofía romántica

2.1. El espíritu romántico

En el poema “La canción de los pinos”, escribe Rubén Darío: «Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?» (2016, p. 518). Este verso del poeta nicaragüense encierra, sin lugar a dudas, la más pura esencia del movimiento romántico y, al mismo tiempo, toda su complejidad. Philip W. Silver se sirve de esta línea rubendariana, precisamente, para mostrar la complejidad y falta de claridad existente sobre el Romanticismo en las letras hispánicas (1996b, p. 15). Dejando a un lado la especial dificultad del movimiento en español —tesis central del trabajo de Silver—, lo complicado que resulta elaborar una definición del movimiento, dadas sus características, hace que existan tantas como autores han abordado el Romanticismo, sin contar los intentos fracasados o infructuosos. En esta dirección apunta Isaiah Berlin al afirmar que «la literatura sobre el romanticismo es más abundante que el romanticismo mismo», existiendo «una especie de pirámide invertida» (2000, p. 19).

La problemática sobre la definición del Romanticismo comienza con el origen del término y su evolución. Alfredo de Paz (1992, pp. 17-20) explica que se trata de una palabra derivada del adjetivo inglés *romantic*, un neologismo que hacía alusión a los motivos propios de las novelas de caballerías y pastoriles —*romances* en inglés—. A partir de una derivación semántica, comenzó a usarse para designar paisajes y ruinas que despertaban sentimientos como extrañeza, ingenuidad o fantasía, los cuales recordaban a los temas y motivos propios de dichas novelas. Bajo esta acepción lo emplea John Evelyn, en 1654, al referirse en su *Diario* a los alrededores de Bath como «un lugar muy romántico». El mismo uso da Samuel Pepys unos años después, en 1666, para describir un castillo como «el más romántico del mundo». El término se empleó con este significado en lo que restaba de s. XVII —encontrando ejemplos en Thomas Rymer y Antonine Furetière—, así como en buena parte del XVIII —Alexander Pope, James Boswell, Pierre Letourner o Jean-Jaques Rousseau lo emplean bajo esta acepción—. No será hasta la llegada de los hermanos Schlegel que el adjetivo *romántico* comienza a designar un ideal estético. En 1798, en el segundo número de la revista *Athenaeum*, Friedrich Schlegel habla de la «supremacía de la poesía romántica» (Gras, 1983, p. 17). Tres años después, en 1801, A. W. Schlegel establece una distinción, entre literatura romántica y literatura clásica, que marca definitivamente el devenir del término. A partir

de entonces, la palabra *romántico* adquiere un nuevo significado que comienza a expandirse y consolidarse. Tomando la diferenciación de A. W. Schlegel como referencia, Ludwig Tieck titula *Poemas románticos (Romantische Dichtungen)* sus composiciones de 1801 y Schiller, un año más tarde, subtitula *La doncella de Orleans* como *Un drama romántico (Eine romantische Dichtung)*. El objetivo no es otro que adherir sus obras al nuevo estilo literario e identificarlas con lo moderno frente a lo clásico. La distinción de A. W. Schlegel abrió un intenso debate que tuvo una larga trayectoria en el tiempo. Una de las obras que más repercusión generó en este sentido fue *De Alemania* de Madame de Staël. Precisamente de la escritora francesa —y también del alemán— extrajo la lengua italiana el término *romántico* para, a partir de los debates que Vincenzo Monti, Ugo Foscolo y Ermes Visconti tenían en el periódico el *Conciliatore*, acabar proponiendo la creación de un *romanticismo*. La sustantivación de la palabra fue retomada por Stendhal en la obra *Racine et Shakespeare*, de 1823, para referirse y denominar a la nueva literatura. En ese momento, la palabra *Romanticismo* comienza a extenderse y ser utilizada en el resto de lenguas. En el caso inglés, curiosamente, la palabra *romanticism* todavía designó durante un tiempo al pasado legendario y fabuloso de las novelas de caballerías. La evolución del término, como vemos, fue un largo proceso en el que tuvieron que intervenir, a través de los años, autores de varias lenguas hasta que llegó a referir un tipo de literatura o periodo literario concreto, siendo esta la forma que ha llegado hasta nuestros días.

Precisamente la distinción de A. W. Schlegel abrió un intenso debate, apasionado y extenso, en el que se oponía la literatura romántica a la literatura clásica o de los antiguos. En unas conferencias celebradas en Viena en 1808, A. W. Schlegel dijo: «La poesía de los antiguos era la de las posesiones, la nuestra es la de la nostalgia»²⁷ (Angelloz, 1980, p. 21). La oposición entre la poesía de las posesiones («des Besitzes») frente a poesía de la nostalgia («der Sehnsucht») es en la que piensa Goethe cuando, en una carta a Johann Peter Eckermann de 1829, escribe: «Se me ha ocurrido una frase que me parece bastante expresiva: llamar sano a lo clásico y enfermo a lo romántico. [...]» (Argullol, 2008, p. 50). Estos dos autores, coetáneos y partícipes del movimiento romántico alemán, entienden el Romanticismo de distinta forma —como nostalgia el

²⁷ Traducción propia a partir de la obra de Angelloz: «La poésie des Anciens était celle de la possessions, la nôtre est celle de la nostalgie».

primero y como enfermedad el segundo—, lo que sirve para mostrar la dificultad, ya desde los orígenes, para encontrar un punto de acuerdo sobre el movimiento.

Numerosas han sido las tentativas de elaborar una definición del Romanticismo. Isaiah Berlin (2000, pp. 34-36) cita algunos de estos intentos realizados por escritores, filósofos y críticos. Stendhal, por ejemplo, basa su definición en la división romántico-clásico. Para el escritor francés, «lo romántico es lo moderno y lo interesante», mientras que el clasicismo representa «lo antiguo y lo carente de energía». Friedrich Nietzsche, haciendo alusión al Romanticismo enfermo de Goethe, lo ve más como una cura de esa enfermedad, como «una terapia». Simonde de Sismondi, crítico suizo amigo de Madame de Staël, opina que es «la unión del amor, la religión y la caballería». Friedrich von Gentz también sigue una visión tripartita cuando sostiene que el Romanticismo «es una de las cabezas de la Hidra y que las otras dos son la reforma y la revolución». Sin embargo, para Gentz habría que suprimirlo por ser una amenaza contra el pasado, la religión y la tradición. En Francia, los jóvenes románticos, decían que «Le romantisme c'est la révolution», por las vinculaciones que el movimiento tuvo, en sus comienzos, con la Revolución Francesa. Por otro lado, la definición que Heine ofreció, mucho más lírica, decía que «el romanticismo es la flor granate nacida de la sangre de Cristo, un volver a despertar de la poesía sonámbula de la Edad Media», además de «germinaciones soñolientas que nos observan con los ojos profundamente doloridos de espectros gimientes». No obstante, para Friedrich Schlegel, —el mayor profeta del Romanticismo según Berlin—, el Romanticismo se identifica con el surgir, en el hombre, de «un deseo terrible e insatisfecho por dirigirse a lo infinito, un anhelo febril por romper los lazos estrechos de la individualidad». En la misma línea se sitúan Samuel Taylor Coleridge y Percy B. Shelley. Contrario a estos se encuentra, a finales de siglo XIX, la tesis de Ferdinand Brunetière, repetida después por Ernest Seillière y por Irving Babbitt: «el romanticismo es egoísmo literario, que es el énfasis de la individualidad». Para Joseph Nadler, el Romanticismo es «la nostalgia de aquellos alemanes que vivieron entre el Elba y Niemen, por la antigua Alemania central de la que alguna vez llegaron, sueños diurnos de exiliados y de colonos». Eichendorff también cree en un tipo de nostalgia, pero del protestantismo hacia la Iglesia católica. Chateaubriand, por su parte, considera que es «el secreto e inexpresable gozo del alma jugando consigo misma». Para Joseph Aynard, Romanticismo «es la voluntad de amar algo, una actitud o emoción hacia otros, y no hacia uno mismo». Middleton Murry etiqueta a Shakespeare de romántico, así como a «todos

los grandes escritores a partir de Rousseau». En el punto diametralmente opuesto se encuentra Georg Lukács, al considerar que no existe ningún gran escritor que haya sido romántico. Ante la diversidad de definiciones y las contradicciones que establecen algunas de ellas, termina Berlin diciendo que se hace patente la dificultad de encontrar «el elemento común a esas generalizaciones» y más si tenemos en cuenta el renombre de los escritores, cuyo peso intelectual, en muchos casos, abarca más de una materia.

También Javier Arnaldo cita varias definiciones del Romanticismo. Llamativa es la de Paul Valery, que advirtió sobre la posibilidad de «perder la razón si quisiéramos definir correctamente esta palabra» (1989, p. 8). Otro autor francés, Victor Hugo, consideraba que el Romanticismo suponía para la literatura lo que el liberalismo a la política. Establecía, de este modo, una relación entre Romanticismo y libertad que más tarde se identificaría con la modernidad. Ya en 1814, años antes de esta idea de Victor Hugo, Astolphe de Custine afirmaba ser «esencialmente moderno, y por consiguiente, romántico» (1989, p. 8). En la misma línea de pensamiento se sitúa Baudelaire (2005, p. 103) al afirmar, también en 1814, que «quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresados por todos los medios que encierran las artes». José Luis Molinuevo (2009, p. 23) señala que esta definición de Baudelaire es una de las mejores que se han dado sobre el movimiento romántico. Alfredo de Paz (1992, p. 217) y Hugh Honour (1981, p. 15) también acuden al escritor francés, el cual manifestó, en otra definición, que el Romanticismo no se ubica «ni en la elección de objetos ni en la verdad exacta, sino en el modo de sentir». Este «modo de sentir» del que habla Baudelaire, también encierra la esencia misma del Romanticismo, como veremos líneas después.

En cualquier caso, queda patente la dificultad para encontrar, no solo una definición válida, sino elementos en común que permitan llegar a esa definición. De Paz considera que, si ningún gran movimiento ha podido establecer una «definición ideal», más cierto es «para una revolución tan “universal” como el *romanticismo*» (1992, p. 66). La mayoría de voces apuntan en esta dirección. Ya a finales del siglo XIX, William Lyon Phelps, comienza su estudio sobre los orígenes del movimiento romántico inglés diciendo que «cualquier intento de realizar una definición del Romanticismo que sea, al mismo tiempo, específica y adecuada, seguramente acabará fracasando»²⁸ (1902, p. 1). Más de un siglo

²⁸ Traducción propia a partir del original de Phelps: «Any attempt to make a definition of Romanticism that will be at once specific and adequate is sure to result in failure».

después, la situación no ha sufrido importantes variaciones. En la actualidad, como explica Tollinchi, cada vez son menos los investigadores que intentan una definición conceptual del término. Prefieren destacar «su carácter ambiguo, polivalente, contradictorio, la imposibilidad de sistematizarlo, la carencia de un concepto que cubra todos los fenómenos» o, directamente, «la imposibilidad de determinarlo conceptualmente» (1989, p. 1108).

Arthur Lovejoy, tras estudiar distintas líneas literarias de pensamiento romántico, concluye que «nadie puede decir cuál es el significado de la palabra “Romanticismo”»²⁹ (1941, p. 258). Unos años antes, este mismo investigador, había propuesto como única solución dejar de utilizar el término «Romanticismo» (1924, p. 234). Paul de Man admite que, aunque buena parte de los argumentos de Lovejoy han sido refutados, «aún queda mucho por hacer antes de que pueda formularse una respuesta definitiva a las objeciones de Lovejoy» (2007, p. 130). La respuesta, según de Man, puede residir en el hecho de que «no estamos separados del pasado por esa capa de olvido y de opacidad temporal que podría despertar en nosotros la ilusión de la distancia» (2007, p. 131). En otras palabras: todavía es pronto para tratar de alcanzar una definición del movimiento romántico.

Buena parte de esta dificultad estriba, para Honour, en «la insistencia de los románticos en la individualidad y la originalidad», hecho que «impidió la creación de un estilo romántico único» (1981, p. 335). En la misma línea de pensamiento se encuentra de Paz, al decir que «es tan difícil hablar de un único romanticismo como quererlo limitar en el tiempo y en el espacio» (1992, p. 33). Por ello es posible hablar, según Eduardo Iáñez, de diversos «Romanticismos», ya que cada país tuvo su propia implantación y desarrollo del movimiento, al mismo tiempo que cada uno de ellos se configura como «excepción a la “regla” romántica» (1991, p. 7). A la diversidad romántica nacional, por sí no fuera suficiente, se añade, como explica Marí, que «cada personalidad romántica tiene sus propios rasgos que le distinguen claramente del conjunto del movimiento». De ahí que Marí considere «traición al propio movimiento romántico» intentar generalizar, puesto que «es predio inalienable del romanticismo afirmar la diferencia entre los propios miembros del movimiento» (1998, p. 27). Miguel Ángel Martínez también considera que cualquier intento de sistematizar este pensamiento solo tiene como resultado «un

²⁹ Traducción propia, el original dice: «No man can say what is “the meaning” of the Word “Romanticism”».

falseamiento de su punto de partida romántico», puesto que violenta «los principios más íntimos de los que parte y se alimenta» (1992, p. 116).

Por ello, como apunta Menene Gras, si incontables han sido los intentos para definirlo, innumerables también han sido las ocasiones en las que emerge «la imposibilidad de circunscribir el término a una serie de manifestaciones culturales en un marco espacio-temporal aislado del trayecto que recorre la historia de la humanidad» (1983, p. 13). En esta cita, Gras está señalando el elemento esencial que imposibilita tal definición: se trata de un movimiento que excede las líneas marcadas por el espacio, el tiempo y la propia estética del arte. Líneas después añade que, dentro de la diversidad ya mencionada, «la unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir [...] y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida» (1983, p. 19).

Se trata esta última de una de las características principales del movimiento romántico y que, al mismo tiempo, dificulta una definición conceptual del mismo. Así lo entienden numerosos autores. Nicolai Hartmann dice que el Romanticismo es «una postura vital de índole propia, y en eso reside la imposibilidad de determinar conceptualmente su esencia» (1960, p. 248). Para Albert Béguin, esta imposibilidad de la definición se encuentra en que la esencia del Romanticismo «pertenece al orden de la cualidad sensible y de la afirmación vital, no al de la inteligencia pura» (1993, p. 478). En esta línea de pensamiento se encuentra también Rafael Argullol cuando afirma que no es el objetivismo o el subjetivismo de la creación lo que distingue a la mente romántica, sino «una concepción del mundo, nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno» (2008, p. 52). Marí dirá que «no hay un sistema del romanticismo, pero sí hay un espíritu romántico» (1998, p. 29).

Llegados a este punto, se hace necesario establecer una distinción que, no solo ayuda a entender mejor el Romanticismo, sino que constituye uno de los puntos de partida de esta investigación. Se trata de la diferenciación entre el Romanticismo, en cuanto a movimiento estético, y lo romántico, entendido como actitud del espíritu.

A partir de esta distinción, se contemplan dos perspectivas de estudio del Romanticismo. La primera consiste en concebir el movimiento «desde un punto de vista histórico» (A. Molina, 1997, p. 128). Es lo que Arnaldo denomina «Romanticismo histórico» y, entendido así, hace alusión al «conjunto de manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo XIX» (1989, p. 6). Bajo esta perspectiva, el movimiento

romántico posee, además, carácter internacional, ya que recorrió buena parte de los países europeos y americanos desde su nacimiento, a finales del siglo XVIII, hasta las primeras décadas del siglo XIX. Sin embargo, también es necesario especificar que, dentro de esta internacionalización romántica, entendemos Alemania como la cuna del Romanticismo, tal y como contemplan, entre otros, Argullol (2008, p. 54), Berlin (2000, p. 24) o Safranski (2012, p. 14). En lo que afecta a la presente investigación, esto supone que el Romanticismo alemán es la piedra angular sobre la que se sustenta nuestra tesis. No quiere decir, como se podrá comprobar a lo largo del trabajo, que haya exclusión de autores de gran importancia para el movimiento —ingleses y franceses, principalmente—, sino, más bien, la intención de centrar el foco en el movimiento romántico primigenio: el alemán.

La segunda de las perspectivas se centra, como explica Molinuevo, en que «el romanticismo no es solo un período histórico, un movimiento literario y artístico, sino un momento de la vida de los individuos en sus diferentes historias» (Molinuevo, 2009, p. 21). La explicación que da Rüdiger Safranski sobre esta distinción es la siguiente:

El Romanticismo es una época. Lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época. Ciertamente halló su perfecta expresión en el periodo del Romanticismo, pero no se limita a él. Lo romántico sigue existiendo hoy en día. (2012, p. 14)

Lo romántico, por tanto, se entiende «como actitud, como visión del mundo, como conducta intelectual y vital» (Argullol, 2008, p. 18), como «una forma de ver las cosas»³⁰ (Brion, 1960, p. 7) que no se limita en el tiempo y tampoco en el espacio³¹. Según dicen Herbert Read y Kennet Clark, se trata de «un estado de conciencia permanente que puede encontrarse en cualquier lugar» (Berlin, 2000, p. 24). En definitiva, lo romántico es

una actitud del alma humana sin connotaciones inmediatamente históricas, que diseña en cada individuo humano la actividad creativa misma, una disposición del sentimiento, un estado de ánimo nostálgico y angustiado cuyas manifestaciones pueden encontrarse en artistas de épocas totalmente distintas, antes o después de los límites temporales del auténtico romanticismo. (A. de Paz, 1992, p. 12)

Desde esta perspectiva, lo romántico escaparía de los límites cronológicos atribuidos al Romanticismo. Podríamos hablar de cierto «sentido intemporal» (A. Molina,

³⁰ Traducción propia basada en el original: «it is way of looking at things».

³¹ Esta forma de entender lo romántico coincide con lo que Eugenio D'Ors denomina «eón» en su definición de lo barroco. Es un concepto neoplatónico, utilizado por la Escuela de Alejandría, que D'Ors utiliza para designar unas «“constantes”, ya ocultas, ya reaparecidas, ya disimuladas de nuevo en el curso de los siglos» (1993, p. 64).

1997, p. 128) o «componentes “ahistóricos”» (A. de Paz, 1992, p. 12) del movimiento que nos permitirían encontrar autores románticos «mucho antes del siglo XIX y mucho después» (Gras, 1983, p. 157).

Una de las consecuencias que supone la ruptura de las fronteras temporales, como han señalado algunos autores (A. Molina, 1997, p. 128; Molinuevo, 2009, p. 22), consiste en la contrariedad y, por tanto, la invalidez que implica hablar de Neorromanticismo³² o Posromanticismo. Literalmente, el primero debería ser entendido como una suerte de «nuevo Romanticismo», mientras que el segundo como algo «posterior al Romanticismo». A partir de los planteamientos expuestos en estas últimas líneas, la existencia de un movimiento romántico, ya sea nuevo o posterior, carecería de validez si aceptamos que el Romanticismo, por sus características especiales, traspasa límites temporales y espaciales.

Entendido de esta forma, lo romántico, al identificarse con ciertas actitudes del hombre, puede aparecer en distintas épocas y lugares. Algunos autores manifiestan que el resurgir de este espíritu se produce cuando el mundo vuelve a estar gobernado bajo las leyes de la razón (Béguin, 1993, p. 479). Para otros lo hace ante las contradicciones sociales, el sufrimiento o la insatisfacción que lleva a los individuos a querer huir y transformar el mundo (Molinuevo, 2009, p. 22). Sea cual sea la causa, lo cierto es que lo romántico «trasciende las fronteras geográficas» (Gras, 1983, p. 19) y temporales. De esta forma, es posible encontrar una mirada romántica del mundo en autores muy lejanos a la Alemania de principios del siglo XIX.

Esta es la causa de que el espíritu romántico esté configurado por una heterogénea variedad de temas, formas, motivos, autores, disciplinas artísticas, etc. No sorprende, por tanto, que Antoni Marí diga que el tema romántico es infinito como también lo son «su programa y sus interpretaciones» (1998, p. 29). Ante esta infinitud del movimiento de la que habla Marí, existe el riesgo de perderse y acabar desubicado, rodeado de elementos demasiado concretos o alejados de la esencia del Romanticismo. Por ello, tenemos que tener presente, como explica Gras, que sí existen «el suficiente número de coincidencias entre diversos autores y manifestaciones» como para hablar de un movimiento que «presenta una coherencia y unos ideales comunes» (1983, p. 19). Esas coincidencias que

³² Tenemos trabajos ya citados, como el de Silver (1996b), cuya tesis central defiende que Luis Cernuda es un poeta romántico contemporáneo. En ningún momento habla de autor neorromántico sino de poeta romántico español.

otorgan unidad, para Béguin, provienen de «ecos, de llamados, de entrecruzamientos de temas», más que «de líneas claramente dibujadas» (1993, p. 17).

A partir de estos ecos, coincidencias y temas entrecruzados, rastreadremos la progenie romántica de William Ospina. La presencia romántica en un autor contemporáneo no es extraña si atendemos a lo expuesto hasta el momento. Me refiero, principalmente, a la comprensión de lo romántico como actitud, la ausencia de fronteras espaciales y temporales, así como a la heterogeneidad de temas, motivos y formas que es capaz de adoptar. Además, si hay un punto sobre el Romanticismo en el que los autores coinciden es, sin duda, la gran importancia posterior que alcanzó: trascendió por completo lo que concierne al terreno estético y determinó el devenir de la historia del pensamiento moderno. Así piensa Berlin, que entiende el movimiento romántico como «la gran transformación de la conciencia de Occidente» (2000, p. 41). Para Alfredo de Paz se puede hablar del Romanticismo «como uno de los más importantes giros en la historia del espíritu occidental» (1992, p. 63). En este sentido Honour va más allá al decir que todo el arte occidental posterior al Romanticismo proviene de él, por ello su influencia es «tan profunda y generalizada que no es posible abarcarla por completo» (1981, p. 331). Esta profunda influencia, imposible de abarcar, todavía tiene importantes ecos en la actualidad, siendo William Ospina uno de ellos.

Recupero, en este punto, el verso rubendariano con el que comencé para vincularlo a la distinción que hace Molinuevo entre Ilustración y Romanticismo. Este autor resume la diferencia entre la condición ilustrada y la condición romántica explicando que «la primera se adquiere», mientras que «en la segunda se está» (2009, p. 16). Si no hay adquisición posible del Romanticismo, sino que solo se puede estar en él, la pregunta de Rubén Darío cobra especial relevancia: «¿Quién que Es, no es romántico?». Muy acertadamente, el poeta nicaragüense no pone el foco de atención en el Romanticismo como movimiento, sino en el hecho de «ser romántico». Ser romántico, después de estas breves líneas compiladoras, sigue siendo una cuestión de difícil conceptualización. Siguiendo a Béguin, podríamos decir que «la síntesis suprema que definiera sin reservas el espíritu romántico parece escaparse a todas las tentativas» (Béguin, 1993, p. 17). No obstante, sí podemos traer a colación la definición dada por Safranski, que sintetiza en pocas líneas en qué consiste este espíritu romántico:

El espíritu romántico es multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo

cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien, se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma. (2012, p. 15)

Esta definición de espíritu romántico ofrecida por Safranski podría servir, sin modificar una palabra, para describir y designar el espíritu que mueve a William Ospina y que caracteriza su obra literaria, del mismo modo que lo hace la siguiente visión de conjunto ofrecida por Octavio Paz, especialmente clarificadora respecto al movimiento romántico:

El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir. (1981, p. 91)

Para terminar, no puedo dejar de citar la que, posiblemente, sea la definición más cercana a la esencia misma del movimiento, realizada por una de las cabezas capitales del Romanticismo como lo fue Novalis: «cuando doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo» (Safranski, 2012, p. 15).

2.2. La romantización de William Ospina

Novalis dijo en sus *Poeticismos*: «el mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es sino una potenciación cualitativa. El sí mismo inferior se identifica en esta operación con el sí mismo superior» (Arnaldo, 1994, p. 109). Este texto, como suele ser habitual en los escritos del gran romántico alemán, está abierto a múltiples interpretaciones. Sin embargo, no deja de tener una premisa muy clara: la necesidad de que el mundo sea «romantizado». Novalis indica que «romantizar» es «una potenciación cualitativa» en la que el yo inferior se identifica con el yo superior. Para dilucidar esta afirmación es necesario entender el Romanticismo no solo como un conjunto de supuestos literarios y estéticos, sino que, al ser una actitud del espíritu y una manera de mirar el mundo, también entraña un «conjunto diversificado de teorías y concepciones filosóficas» (A. de Paz, 1992, p. 100). Lacoue-Labarthe y Nancy creen que una buena comprensión del movimiento romántico entraña obligatoriamente una relación filosófica (1978, p. 22). En este mismo sentido Abrams apunta que en ningún otro momento ni lugar como en el Romanticismo han estado tan profundamente ligadas

literatura y filosofía (1992, p. 185). Un paso más allá da Berlin cuando afirma que los verdaderos padres del Romanticismo son dos filósofos: Johann Gottfried Herder, gran simpatizante del movimiento; e Immanuel Kant, que odió el Romanticismo pero, irónicamente, promovió sus ideales (2000, p. 85). Como explica Vicente Cervera, la lectura de los *Fragmentos del Lyceum* y los *Fragmentos del Athenaeum*, donde Friedrich Schlegel recogió gran parte del pensamiento del círculo romántico de Jena, llevan a la idea de que «la teoría y los manifiestos románticos postulan una nueva armonía, donde los fragmentos de la vieja querrela entre la poesía y la filosofía se abrazan hermanados» (2007, p. 144).

Los propios autores románticos han dejado muestra de las relaciones existentes entre literatura y filosofía. Friedrich Schlegel, después de trasladarse a Leipzig en 1792, manda una carta a su hermano hablándole con fervor de un interesante muchacho al que acaba de conocer: Novalis. El menor de los Schlegel escribe que, a este joven, «el estudio de la filosofía le ha dado una exuberante ligereza para formar bellos pensamientos filosóficos» (Martínez, 1992, p. 72). Es más, el interés por la filosofía será «un elemento constante en la relación entre ambos» (Martínez, 1992, p. 81). El principal filósofo que impulsó la actividad literaria de Novalis fue Johann Gottlieb Fichte, siendo su obra *Doctrina de la ciencia* el lugar donde expone la dualidad del yo expresada en la definición de *romantizar* que da Novalis en sus *Poeticismos*. Fichte se convirtió en uno de los grandes influyentes, no solo del pensamiento novalisiano, sino de todo el movimiento romántico. La importancia de la filosofía fichteana era reconocida ya en los albores del Romanticismo por sus propios autores, como muestra el hecho de que Friedrich Schlegel escribiera en el fragmento 216 del *Athenaeum* que «la Revolución francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe constituyen las mayores tendencias de la época» (2009, p. 107). Según lo entiende el menor de los hermanos Schlegel, son esos tres los pilares fundamentales de una nueva revolución —la romántica— que no es, tal y como explica líneas después, ni material ni ruidosa. Fichte y su filosofía, por tanto, se configuran como uno de los elementos sobre los que se sustenta la irrupción del movimiento romántico alemán. La teoría fichteana tiene como precedente directo al que fuera su gran referente: Immanuel Kant. Por ello, como explica de Paz, «los orígenes de la filosofía romántica pueden encontrarse en la metafísica kantiana» (1992, p. 100). La distinción entre fenómeno y nùmeno, así como la que se da entre sujeto empírico y sujeto trascendental, planteada por el filósofo de Königsberg en la *Crítica de la razón pura*,

inspiraron a Fichte su posterior *Doctrina de la ciencia*. Con esta obra, siguiendo con Alfredo de Paz, el discípulo llevó a cabo una especie de «romantización de la filosofía de Kant» (1992, p. 104) que tuvo gran alcance en el pensamiento de escritores como Friedrich Schlegel y Novalis, así como en los grandes representantes del idealismo alemán Friedrich Schelling y Friedrich Hegel.

Precisamente de estos dos últimos y de Hölderlin es la atribución de un texto fechado en 1797 —pero descubierto en 1927— que fue titulado como *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán* (Safranski, 2011, p. 381). Este programa es fruto de la relación que los tres autores mantuvieron desde que coincidieron durante su formación académica en Tubinga, a partir de la década de 1790³³. Para Lacoue-Labarthe y Nancy (1978, p. 46), el origen del Romanticismo se encuentra en una crisis filosófica cuyo síntoma es este *Programa de sistema del idealismo alemán*. Algunos críticos, como Alfredo de Paz (1992, p. 108), creen que el único filósofo que puede ser llamado romántico con total propiedad es Schelling, gracias a su obra *Sistema del idealismo trascendental*, mientras que el cierre del movimiento vendría de manos de Hegel. En este sentido, Abrams resume la filosofía romántica diciendo que fue esbozada por Fichte, desarrollada por Schelling y llevada a su extremo por Hegel (Abrams, 1992, p. 169). En conclusión, el Romanticismo no puede entenderse sin las vinculaciones existentes entre literatura y filosofía.

Del mismo modo que ocurre en el Romanticismo, la obra de William Ospina posee un poso filosófico del que no es posible desprenderse. Sin entrar todavía en el análisis de sus textos, la amistad que Ospina ha mantenido con Estanislao Zuleta, uno de los más importantes filósofos colombianos del siglo XX, sirven como muestra de los vínculos existentes entre la obra de Ospina y la filosofía. Resulta interesante destacar de Estanislao Zuleta, como explica Alberto Valencia (2007), por un lado, su transdisciplinariedad, al desarrollar su actividad intelectual en ámbitos tan diversos como la crítica literaria, los escritos filosóficos, el psicoanálisis, las ciencias sociales o el marxismo; por otro lado, la influencia que en su pensamiento han tenido autores como Kant o Hegel, génesis y conclusión de la filosofía romántica, como ya he mencionado líneas atrás. Estas características del filósofo colombiano no dejan de tener un sustrato romántico que no

³³ Dentro de este contexto existe una anécdota cargada de simbolismo que cuenta cómo, tras el estallido de la Revolución francesa, los tres autores plantaron un árbol por la libertad a orillas del río Neckar (Safranski, 2011, p. 323).

puede pasarse por alto y que, de alguna forma, han calado en el pensamiento y la obra de William Ospina. Esta influencia se deja ver en textos de carácter reflexivo y teórico, como el ensayo “Estanislao Zuleta: la amistad y el saber”, publicado en *¿Dónde está la franja amarilla?* (1997, pp. 127-154), pero también en su poesía. Buena muestra de ellos se encuentra en el hecho de que el poemario *La Luna del Dragón*, de 1991, esté dedicado a la memoria de Estanislao Zuleta, fallecido un año antes. No obstante, la influencia de Zuleta trasciende el ámbito puramente filosófico ya que, con casi total probabilidad, es el responsable de haber dado a conocer a William Ospina importantes autores del movimiento romántico. Todo ello puede extraerse de un breve artículo titulado “La redención por la belleza”, publicado en el diario *El Espectador*, en el que el autor colombiano presenta una serie de recuerdos y reflexiones sobre su amigo Estanislao. En dicho artículo, Ospina describe a un filósofo que leía mucho y cuya relación con la literatura era de tal intimidad que había convertido a la poesía en un «aliado continuo en el ejercicio del pensamiento». Zuleta citaba a Goethe y también a Hölderlin, el cual dio a conocer a un joven Ospina. Él mismo lo cuenta así: «por Estanislao conocí yo hace cuarenta años a Hölderlin, que se convertiría desde entonces para mí en el más entrañable de los poetas, y cuyos enigmas iluminan y orientan buena parte de mis reflexiones» (2015b, s. p.). Esta revelación no hace sino manifestar la importante influencia que el autor romántico ha ejercido en los escritos de Ospina. La amistad con Estanislao Zuleta, por tanto, no solo sirve como breve muestra de los nexos existentes entre Ospina y la filosofía, sino que va más allá, pues gracias a él conoció autores, ideas y pensamientos capitales del movimiento romántico. Sin embargo, estos lazos de unión con Zuleta son solo una pequeña muestra de la importancia que la filosofía tiene para Ospina, atravesando toda su obra literaria e influyendo en su forma de mirar el mundo, siendo esta eminentemente romántica.

Regresando al Romanticismo, además de Fichte, destaca el influjo que Kant ejerció sobre Friedrich Schiller, representante del idealismo alemán en el campo de las letras y gran seguidor de la filosofía kantiana. De hecho, Berlin (2000, p. 99) considera que son estos tres autores los más influyentes en el movimiento romántico. El punto de partida de gran parte de la filosofía kantiana se encuentra en la distinción entre fenómeno y nùmeno. Para el filósofo de Königsberg, tal y como explica en la *Crítica de la razón pura*, los fenómenos son «entes sensibles» (1998, p. 268), es decir, objetos a los que accedemos a través del conocimiento sensible. A estos se oponen los nùmenos, «entes inteligibles» u

«objetos en sí mismos» (1998, p. 269) que provienen del conocimiento puro y a los que nos resulta imposible acceder a través de nuestro conocimiento sensible. De esta forma, Kant establece una división entre mundo de los sentidos y mundo del entendimiento a la que se suma la distinción entre «yo empírico» y «yo trascendental» (1998, p. 261). La teoría kantiana, como ya dije, es tomada como base y después es superada por Fichte, el cual opone, en su *Doctrina de la ciencia* (2005), el «yo» frente a un «no yo». Como explica Abrams, «la relación de oposición y conflicto entre el yo y el no-yo es la energía generadora del universo de Fichte» (1992, p. 170) ya que «sin oposición o contraste no hay conciencia» (Garrido, 1968, p. 117). Aun así, no se quedará en ese punto, sino que introducirá una tercera vía, la del «yo absoluto», un yo infinito e ilimitado que, al mismo tiempo, se determina —se limita— a sí mismo. Una vez quebradas las barreras que separaban, hasta ese momento, «sujeto» y «objeto» —puesto que es el mismo yo quien se autolimita—, Fichte presenta un «mundo exterior» referido siempre a «un yo que lo experimenta» (Safranski, 2011, p. 378), es decir, solamente existe un mundo que el propio yo construye.

La base necesaria para llegar a semejantes consideraciones había sido dispuesta por la corriente pietista, el *Sturm und Drang* y Rousseau (Gras, 1983, p. 35). En una carta —dirigida, supuestamente, a Voltaire—, expresaba Rousseau: «He abandonado la razón y he consultado a la naturaleza; es decir, al sentimiento interior que dirige mi creencia, independientemente de mi razón» (Garrido, 1968, p. 74). Tampoco es casual que encontremos en el *Werther* de Goethe la célebre frase y gran exaltación de la subjetividad: «Me vuelvo hacia mí mismo y encuentro un mundo» (Safranski, 2011, p. 380). Fichte elevó el yo a una posición en la que nunca había estado, situando el subjetivismo y la libertad individual en la cúspide del entendimiento y la comprensión del mundo. Esta es la razón que llevó a Fichte a escribir: «El mundo sensible parece ser algo existente con independencia del sujeto que lo percibe, pero en realidad no existe sino por la actividad del sujeto. Eliminemos el yo y al instante queda eliminado el mundo». (Garrido, 1968, p. 116). Sin la presencia del yo, el mundo que nos rodea dejaría de existir puesto que no habría una subjetividad que lo percibiera y lo interpretara. Este cambio del paradigma hasta entonces vigente conlleva que el yo adquiera un poder hasta ese momento inexistente, hasta el punto de que pensaron que «la fuerza que mueve la naturaleza y la historia es del mismo tipo que la experimentada en el activismo, en la espontaneidad de nuestro yo» (Safranski, 2012, p. 74). Bajo esta perspectiva, naturaleza —objeto—,

historia y sujeto tienen la misma fuerza impulsora: la que el ser humano puede percibir a través de su yo. Las consecuencias de la filosofía de Fichte, así como el posterior desarrollo realizado por Schelling y Hegel, son de una importancia capital para el arte romántico. En las siguientes líneas mostraré la vertebración que algunas de estas consecuencias, de índole filosófica, tuvo en el Romanticismo y su influencia en la obra de William Ospina.

La imaginación

Dentro del *Sturm und Drang*, ya Herder, influenciado por Johann Georg Hamann, comienza a dotar de verdadera importancia «el sentimiento y la imaginación, en oposición a las facultades racionales» (Béguin, 1993, p. 87). Fichte da el nombre de «imaginación» a esa facultad del yo a través de la cual el sujeto puede ponerse a sí mismo como finito y como infinito. Esta conceptualización de la imaginación se encuentra en íntima relación con la idea de libertad. Dice el filósofo alemán que el ser humano es libre porque continuamente tiene la capacidad de elegir, es decir, está abierto a múltiples posibilidades (Fichte, 2005, p. 141). Esta libertad, según explica Safranski, está conectada: con el tiempo pasado, en cuanto a que supone lo que ya ha sido y podemos recordar e interpretar; y con el tiempo futuro, abierto a aquello que deviene y puede ser. La imaginación es el concepto que «expresa la movilidad con que nos lanzamos a esos espacios», existiendo para Fichte dos tipos: una «imaginación consciente en el sentido de la fantasía³⁴»; y una «imaginación que actúa inconscientemente, la cual opera en el yo antes de que éste adquiera conciencia de sí» (2012, p. 72).

Los postulados fichteanos y el reconocimiento de una «imaginación inconsciente» serán mantenidos por Schelling, constituyendo una base que después superará bajo una premisa que señala Abrams (1992, p. 170): eliminar la oposición entre *sujeto* y *objeto* o, en otros términos, *inteligencia* y *naturaleza*, *consciente* e *inconsciente*. Esto lo conseguirá Schelling, como explica en *Sistema del idealismo trascendental*, con la «imaginación», la cual se convierte, para el artista, en:

la única facultad por la que somos capaces a la vez de «pensar y reconciliar las contradicciones», y que anula, al unir en una sola cosa actividad y producto, la

³⁴ Safranski, al hablar de «imaginación» en el sentido de «fantasía», está haciendo alusión a la distinción griega de las funciones imaginativas. Estas eran dos: «la *eikasía* respetaba el modelo de la realidad; por el contrario la *phantasía* daba rienda suelta a las evocaciones libres del pensamiento más allá de la disciplina restrictiva exigida por la realidad» (Argullol, 2008, p. 129).

contradicción última que opera «en las raíces del ser entero del artista», entre naturaleza e inteligencia, consciencia e inconsciente, sujeto y objeto. (Abrams, 1992, p. 170)

Esta comprensión filosófica de la imaginación tuvo múltiples implicaciones para los artistas románticos pues gracias a ella «el hombre se aventura, a través de su Yo, hacia lo ilimitado» y «tiende sus brazos hacia el Infinito» (Argullo1, 2008, p. 130). La facultad de la imaginación de acercarnos al infinito es, al mismo tiempo, capaz de apartarnos del «presente cotidiano, lanzándonos hacia el futuro» (Garrido, 1968, p. 124). De ahí que en el Romanticismo, como explica Beatriz González, «los ojos físicos» sean «parcialmente sustituidos por los ojos de la imaginación o del espíritu» (2007, p. 50). Precisamente esta mirada interior, que surge de lo más profundo del ser y del espíritu, al mismo tiempo se encuentra cargada de verdad puesto que, para los románticos, existe una íntima relación entre imaginación y verdad (González, 2007, p. 86).

Por último, Novalis entiende la imaginación —a la que llama «imaginación productiva»— como una fuerza viva que es capaz de transformarnos y con la que podemos incrementarnos a nosotros mismos pero también a los demás (Safranski, 2012, p. 105). La imaginación enlaza con esa «potenciación cualitativa» con la que definía el poeta alemán la romantización. Para romantizar será necesario utilizar la imaginación en su pleno potencial, esto es, en plena libertad.

La libertad

La libertad, como explica Gras, «se convierte para el romántico en una exigencia primordial, en una condición de su existencia, porque se concibe a sí mismo como un ser libre» (1983, p. 41). Por ello, continúa esta autora, la libertad «se puede considerar como el principio de toda ética romántica» (1983, p. 43).

En lo que concierne a la vertiente del individuo, la libertad es consecuencia de la Revolución francesa —recordemos que, para Friedrich Schlegel, el *Werther*, la *Doctrina de la ciencia* y la Revolución conformaban las tres principales tendencias de la época— y propugna que el ser humano debe ser libre de poder elegir, tal y como había adelantado Kant: «el hombre es hombre únicamente porque elige» (Berlin, 2000, p. 101). Así entiende el hombre moderno, del mismo modo que lo hacía el hombre romántico, su existencia en el mundo: como la de un ser libre. La libertad es una noción fundamental para entender el pensamiento y el desarrollo histórico de la modernidad. Por ello, su defensa sigue siendo uno de los principales motivos de reivindicación y lucha en todo el

planeta. En sus textos ensayísticos, William Ospina refiere en numerosas ocasiones la importancia que para él tiene esta libertad del individuo. *¿Dónde está la franja amarilla?* es una obra en la que reflexiona sobre la situación de Colombia a finales de s. XX, así como sus posibles soluciones y los caminos que llevarán hacia el progreso, el desarrollo y el bienestar social. En el ensayo titulado “Colombia: el Proyecto Nacional y la Franja Amarilla” defiende la idea de que el Estado colombiano ha fallado en diversos aspectos, destacando, entre otros, «la protección del ámbito inviolable de la libertad individual» (1997, p. 98). En el mencionado ensayo sobre Estanislao Zuleta, Ospina expone las ideas que tenía el filósofo acerca de la importancia de la educación para el progreso de la sociedad colombiana: «el saber es libertad, porque el pensamiento, la reflexión, el conocimiento tienen que ser experiencias liberadoras, y no es concebible que la libertad nos sea administrada por la vía de la imposición y de la negación de lo que somos» (1997, p. 131). La libertad individual la entiende, por tanto, como elemento inviolable del ser humano el cual, vinculada, además, al conocimiento y al saber. En un artículo titulado “El discreto encanto de la libertad”, Ospina expresa que «la libertad es nuestro mayor privilegio» (2010f, s. p.). Con esta breve muestra tomada de sus textos ensayísticos y periodísticos, es posible advertir la importancia que la libertad, gran exaltación romántica, tiene para William Ospina.

Por otro lado, y en lo que tiene que ver con la vertiente artística del concepto, la libertad supone, para los románticos, la libre «elección de la forma y libertad en cuanto al contenido» (Gras, 1983, p. 55). La libre elección del artista supone una ruptura con los paradigmas que el arte había manejado, de una u otra forma, hasta entonces. Las consecuencias de este cambio son múltiples y de gran trascendencia. De hecho, la potestad del artista romántico de poder elegir libremente se conforma como el momento que origina el arte de la modernidad. Umberto Eco, en *Obra abierta* (1965), vincula el arte contemporáneo con la ruptura de las formas tradicionales, así como con la apertura y el movimiento. Estos últimos caracterizarían, según Eco, a la obra artística en la modernidad por las múltiples interpretaciones a las que se encuentra abierta. Una de las principales rupturas que lleva a cabo el Romanticismo, siguiendo las ideas de Eco, se produce en la experimentación con el verso. De hecho, es en el periodo romántico donde se encuentra el germen de lo que después se llamará verso libre.

El verso libre se define, a pesar de las discusiones existentes sobre él, como «versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de

cláusulas», poniendo «al servicio de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regularidad del acento» (Navarro Tomás, 1972, p. 39, 1975, p. 12). También puede definirse por aquello de lo que carece: «ausencia de estrofas», «ausencia de rima», «ausencia de medida en los versos», además de «ruptura sintáctica de la frase» y «aislamiento de la palabra» (Quilis, 1975, p. 168). Explica Isabel Paraíso que el origen del verso libre se encuentra en la experimentación métrica del Romanticismo (2000, p. 188), aunque serán los modernistas, como señala Octavio Paz (1981, p. 133), los que consumen la renovación del verso iniciada por los románticos. María Victoria Utrera (2010, p. 35) explica que la aparición del verso libre se trata de un fenómeno de carácter internacional ya que, a pesar de que tradicionalmente se ha situado el nacimiento del moderno verso libre en Francia —apuntando a poetas como Gustave Kahn o Jules Laforgue— es justo situar a Walt Whitman y la primera edición de *Leaves of Grass*, de 1855, como la obra inicial que cultiva, unos años antes que los poetas franceses y de forma seria, el empleo del verso libre.

No obstante, antes que Whitman y que los franceses Kahn, Laforgue o Moréas, se encuentran los experimentos que hace Kopstock durante la segunda mitad del s. XVIII en *Der Messias* —considerados versos por Hamann o Herder, mientras que no es así para Lessing—. De lo que no cabe duda es que los himnos de Kopstock influyeron de manera notable en autores como Goethe, Hölderlin y Novalis, estableciendo «las bases del moderno verso libre del siglo XX» (Utrera, 2010, p. 31). Por ello no es extraño que los *Himnos a la noche* de Novalis, por ejemplo, muestren el intento de «encontrar una forma pura que devolviera al verso su sentido primitivo totalizador y que uniera el misterio del verso a la pretendida espontaneidad y autenticidad de la prosa» (Utrera, 2010, p. 47). Explica Octavio Paz que, al sobreponer «la versificación acentual frente a los artificios del metro fijo, el poeta romántico proclama el triunfo de la imagen sobre el concepto, y el triunfo de la analogía sobre el pensamiento lógico» (2008, p. 74). Esto no es sino reflejo de la intención del Romanticismo de que primara la libertad de creación artística por encima de lo demás, lo que conllevaba una ruptura de las formas métricas tradicionales.

Hasta la publicación de *Sanzetti*, el principal medio de expresión poética de Ospina es, precisamente, el verso libre. Esta característica no convierte en romántico al autor colombiano —puesto que se trata del tipo de verso más característico de la poesía moderna (Utrera, 2010, p. 12)—, pero sí es un rasgo que me parece necesario destacar dado el germen romántico que el verso libre posee. En los llamados *Poemas tempranos*,

William Ospina recoge aquellas composiciones que fue escribiendo y, como él explica, se resistieron «a dispersarse y desaparecer al azar de los cambios» (2008e, p. 11). Es en estas primeras composiciones donde más se observa la presencia de métrica y versificación tradicional. El poema “Atardecer” está escrito en redondillas de rimas abrazadas:

Como una liebre dorada
que huye de negra jauría,
un pedacito de día
quemaba la cumbre encantada. (2008e, p. 15)

En la composición “Poema”, Ospina utiliza cuartetos de alejandrinos blancos divididos en dos hemistiquios heptasílabos:

Estuvo aquí hace poco. Como una diosa en fuga
llevaba débilmente sus temblores divinos.
Por un instante el cielo detuvo a la hilandera
y la muchacha hermosa se detuvo un momento. (2008e, p. 16)

El poema “Pasos” también agrupa cuatro versos, esta vez de hexadecasílabos blancos divididos en hemistiquios octosílabos:

Árboles fijos como leyes que solo ráfagas arrancan
deja mi paso atrás, en campos que se derrumban al pasado.
La luz parcial de los faroles, lánguidas filas de señales,
viola con firme indiferencia, la espesa tinta de la noche. (2008e, p. 17)

“El testigo” está compuesto por endecasílabos blancos:

En los humildes campos de Judea
nací como los hombres. Un regazo
tibio acunó mis sueños infantiles.
Me hice amigo del remo y de la espada,
[...]. (2008e, p. 20)

También emplea Ospina en estos *Poemas tempranos* el soneto. La utilización de una estructura poemática con esa fijación no deja de contradecir, en cierta manera, el espíritu romántico de libertad. Sin embargo, el soneto es defendido por la propia generación romántica a través de autores como Hegel, que lo considera una estructura métrica a través de la cual el sentimiento y la expresión dan lugar a «la reflexión y al pensamiento», haciendo que «percepciones individuales y experiencias del corazón» acaben sumidos en «puntos de vista generales» y, aunque «hace desaparecer al canto», el lenguaje «deviene como melodía hablada» (Cervera, 1992, p. 133). El soneto se convierte,

por tanto, en una buena herramienta al aunar reflexión y sentimiento, dando como resultado una «melodía hablada» que proviene del interior del poeta.

En los *Poemas tempranos*, además del uso del soneto tradicional —siendo el caso de “Superstición”—, destaca la escritura de un tipo de soneto concreto: el llamado inglés o shakespeariano. El uso de este tipo de forma métrica en unas composiciones tan tempranas se debe a una doble influencia: la primera de ellas es Shakespeare, al que leyó en su juventud y cuyos sonetos acabaría traduciendo y publicando posteriormente; la segunda es Jorge Luis Borges, autor que también había empleado este tipo de composición influido por los originales de Shakespeare (Cervera, 1992, p. 130). El soneto shakespeariano se caracteriza porque los catorce versos que lo forman tienen una distribución distinta que el modelo italiano al dividirse en tres cuartetos y un pareado final. Este tipo de esquema métrico lo usa Ospina en siete de los diecinueve poemas tempranos: “Solo tu rostro”, “Alejandro Herrmann”, “Gato”, “Ya eres”, “A broken bundle of mirrors”, “Espejo” y “Adán”.

A partir de su poemario *Hilo de arena*, la libertad versal y métrica del poeta colombiano se hace mayor. La rima ha desaparecido y el empleo de estructuras fijas va disminuyendo. Lo más destacable es la utilización del verso alejandrino, como es el caso de “América”, “El efebo de Maratón”, “Una tarde en la torre”, “Ahora” y “Una carta para Frederique Marmier”, así como endecasílabos en el poema “San Jerónimo”.

En *La Luna del Dragón*, a nivel métrico, vuelve a recuperar el soneto en “Era octubre”, “Un gato”, “El otro río”, “Hoy”, “El coloso de Rodas”, “Francisco de Quevedo”, “Góngora”, “Buttes Chaumont 1980” y “Del regreso imposible”. También utiliza el soneto alejandrino en “Uno”, “Museo” y “La joven flor platónica”, y el shakesperiano en el poema “Antonio Llanos”. Emplea también la lira de verso blanco en “Nuestros muertos”:

No están en parte alguna,
ya son hierba y estrellas,
pero su sombra enturbia las palabras
y solo a veces pasan por la mente,
vagan por nuestras almas, reclamando
lo que nunca les dimos. (2008e, p. 97)

Por lo demás, vuelve a servirse del verso alejandrino suelto, como es el caso de “Parténope”, “Eróstrato”, “Ariadna”, “Una carta para Adolfo Guerrero”, “El huésped” y

“La amenaza”. Es habitual que combine, sin rima, verso alejandrino o endecasílabo con heptasílabo. Es el caso de “Notre Dame de París”:

Veo en un brusco instante hormiguar los siglos:
la piedra rigurosa
se ordena, fiel al sueño de afanosas estirpes,
cruzan picas, plumadas, martillos, sogas, ángeles,
en el aire alabean ecuaciones y andamios
y fe y miedo trezados alzan la roca mística. (2008e, p. 105)

O de “Polvo”:

[...]
fue la alondra y la voz que la maldijo,
fue mantos, búfalos, arados, rosas,
el papiro y sus tintas,
la dureza, el metal, la exacta forma
que laboriosos siglos disgregaron. (2008e, p. 108)

Y también de otras composiciones como “Árbol”, “Elegía”, “Ciego”, “Él” y “En la vía Apia”. Incluso combina, en un mismo poema, versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, siendo el caso de “La Luna del Dragón” o de “Jeanne d’Arc”, del que reproduzco un fragmento:

Pero ella en mí es más cierta que el mal que la deshizo,
ella anima sin tregua
la ilusión de algo heroico en mi pecho cobarde
y yo, sujeto al tiempo que prodiga y desgasta,
destinado a morir, puedo soñarme
la morada fugaz de algo inmortal, y a solas
adorar en secreto lo que del hombre nace
y es más grande que el hombre. (2008e, p. 131)

En el poema “Alejandro”, William Ospina emplea versos compuestos de dos hemistiquios de arte mayor, sobre todo eneasílabos, simulando composiciones de la épica medieval con la variación de que, en lugar de emplear largas tiradas de versos, usa treinta y una estrofas de cuatro versos blancos:

Cayeron los muros de Tebas, se abrieron las puertas de Tiro.
Miró las viudas a sus pies, con sangre enamorada en las manos,
y los crepúsculos fenicios pasaban sobre su cabeza
y los tronos de las ciudades habían sido labrados para él. (2008e, p. 134)

La Luna del Dragón, como se ve, es el poemario en el que más estructuras métricas fijas emplea hasta la publicación de *Sanzetti*. De los treinta y dos poemas que lo

conforman, tan solo en tres emplea el verso libre. En el resto, exceptuando los sonetos, la libertad se encontraría en la ausencia de rima.

No es hasta *El país del viento* donde la libertad compositiva de Ospina explota por completo, aunque existe algún caso de estructura métrica fija: versos alejandrinos en el poema “En los Andes colombiano”; versos compuestos por hemistiquios de arte mayor en “Él” y “Relato de uno que volvió del incendio”; y, finalmente, estrofas de cuatro versos blancos en las composiciones “En las mesetas del Vaupés” y “En una tienda dakota”. Los poemas citados son todos lo que se ciñen a estructuras métricas o versales fijas, pero siempre con ausencia de rima. En los veintitrés poemas restantes emplea el verso libre.

Su siguiente poemario, *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, vuelve a destacar por la libertad compositiva, aunque con una mayor presencia de estructuras métricas cerradas respecto a *En el país del viento*. Existen poemas con agrupamientos estróficos de cuatro versos blancos, como es el caso de “Nietzsche”, “Un Anarquista”, “Porfirio Rubirosa” y “El asesino”. También escribe un breve pareado en “Apollinaire canta una canción de fiebre”. En el poema “El soldado que perdió su guerra” y en “Profetas”, vuelve a emplear versos compuestos de dos hemistiquios eneasílabos, mientras que en “Como si solo orgullo le quedara” y en “Y la Tierra será el Paraíso” recupera las combinaciones heterométricas de versos de siete, once y catorce sílabas utilizadas en poemarios anteriores. En ciertos poemas recurre a estructuras métricas de carácter tradicional. Es el caso de “España, 1939”, donde Ospina utiliza redondillas abrazadas de pie quebrado, compuesta por tres versos octosílabos y un tetrasílabo al final, y también de “Lo que decían las canciones de aquellos locos años” en el que emplea el mismo esquema, pero con versos eneasílabos y un trisílabo final. También de carácter popular es el “Corrido de Miguel Páramo”, formado por redondillas y, por último, el haiku titulado “Haiku de Hiroshima”.

De entre todas las composiciones, quizá un soneto tiene especial significación, el que lleva por título “Jorge Luis Borges despierta pensando en la muerte” ya que su uso no es arbitrario. La utilización del soneto para esta composición es un claro guiño a una de las estructuras métricas más significativas de la poesía borgesiana (Cervera, 1992, p. 134), además de que la rima de los tercetos, en Ospina, sigue un esquema métrico empleado por Borges con frecuencia en sus sonetos: CDD, CEE. Estos son los tercetos que emplea el escritor argentino en “Una rosa y Milton”:

[...]
sin verla. Oh tú bermeja o amarilla
o blanca rosa de un jardín borrado,
deja mágicamente tu pasado
inmemorial y en este verso brilla,
oro, sangre o marfil o tenebrosa
como en sus manos, invisible rosa. (Borges, 2008b, p. 118)

A continuación, los que emplea Ospina en el soneto sobre Borges:

¿Qué ciego ser que duda y tiembla y arde
Viene por el ustorio laberinto?
Realizaré por fin algo distinto,
Pero para saberlo será tarde.
Siempre esperando, y cuando al fin sea cierto,
Nadie vendrá a decirme que estoy muerto. (2008e, p. 271)

Ospina conoce bien al escritor argentino. Por ello emplea este esquema métrico en los tercetos, siendo mucho menos frecuente su uso en la poesía española tradicional, donde son más habituales los tercetos encadenados CDC DCD y la rima CDE CDE (Quilis, 1975, p. 132).

Sobre el siguiente poemario, titulado *África*, destaca que está formado por un extenso poema, heterométrico sin rima, en el que juega con la disposición de ciertos versos de forma caligramática:

Todos los ríos cantan
 «la vida es transitoria»,
fluye la inexorable sucesión hasta el vértigo,
todo va a su destino final:
a ser el suelo
 de la antigua
 África,
y ascienden los tambores
 y las alas
 y el viento
tiene todos los tonos y plumas del misterio. (2008e, p. 297)

Tras *África* se encuentra *La prisa de los árboles*, un libro de poemas en construcción que no ha sido publicado fuera del corpus de textos recogido en *Poesía 1974-2004*. De las once composiciones que recoge, tres están escritas en alejandrinos blancos mientras que el resto es verso libre.

Después de esta antología, tendrán que pasar casi tres lustros hasta que en 2018 se publique *Sanzetti*. En este poemario William Ospina rompe con cualquier vestigio de verso libre de sus creaciones anteriores. *Sanzetti* integra 166 poemas formados por tres

cuartetos de alejandrinos blancos, con la única excepción de “El Bosco”, que son 15 estrofas, y “El secreto”, de 9 estrofas. La libertad métrica desaparece en este libro. Con *Sanzetti* retoma un verso, el alejandrino, y un tipo de estrofa, el cuarteto, que ya se encontraba presente en sus primeras composiciones, como era el caso de “Poema”, ubicado en sus *Poemas tempranos*. Al mismo tiempo, el empleo de esta estructura métrica no deja de recordar los orígenes de la poesía en lengua española. Me refiero a la similitud que existe con la cuaderna vía, o tetrástrofo monorrimo, empleado por Jorge Manrique en sus *Coplas*. Se trata de una de las primeras manifestaciones de la lírica en nuestra lengua, conocida por Ospina y que llega a mencionar en alguno de sus ensayos³⁵. La diferencia está, como es obvio, en la ausencia de rima. También el Modernismo y la generación del 27 se habían servido de este tipo de estrofa, aunque era habitual que suprimieran la monorrima, dejando un esquema ABAB o de rima en los pares (Quilis, 1975, p. 98). El autor colombiano, por tanto, se sirve de una estructura tradicional, pero con la libertad que da la ausencia de rima.

El pensamiento romántico rehuía de las reglas y las normas en el arte. Sin embargo, la libre elección que hace Ospina en sus poemarios, optando en ocasiones por el verso libre, otras por el verso suelto y otras por estructuras métricas tradicionales, sí que concuerda con el espíritu romántico de libertad. Un importante representante del movimiento romántico inglés, Samuel Taylor Coleridge, consideraba que, para la creación poética, el poeta debía poner en actividad «toda el alma del hombre» mediante la «subordinación de sus facultades», para unificar las distintas partes en un todo organizado «por el poder sintético y mágico» que llama «Imaginación»³⁶ (Coleridge, 1949, p. 151).

La importancia de la creación poética reside, primero, en la imaginación. Después, el artista es libre de escoger la forma y el medio a través del cual canaliza esa fuerza interna para transmitirla al exterior. William Ospina, ya en el prólogo de *Hilo de Arena* fechado en octubre de 1984, justifica, al hablar de la poesía, la elección de distintos versos y metros de la siguiente forma:

³⁵ Concretamente en el ensayo “Si huyen de mí, yo soy las alas” de *Los nuevos centros de la esfera* (2010e, pp. 176-177).

³⁶ Traducción propia a partir del original: «The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which I would exclusively appropriate the name of Imagination».

Alguna vez creí que esta dependía de la destreza verbal, de las astucias sintácticas o de las virtudes de la hipérbole y del énfasis. Alguna vez creí, como en su tiempo los surrealistas, que la fluencia desordenada del lenguaje podía capturar los secretos profundos del espíritu. Alguna vez creí que solo el metro riguroso y las rimas exactas podían conservar el vigor de la poesía, que me parecía amenazado por las languideces de la prosa moderna. Ahora sé, ahora creo saber, que destrezas, desorden, medida y frecuencias sonoras son solo instrumentos posibles; que ningún recurso puede ser rechazado de antemano, porque cada poema es único y merece evolucionar por caminos propios hacia su forma singular. (2008e, p. 39)

De sus palabras se puede extraer que, si en un principio intentaba buscar la mejor forma de expresión poética, con el tiempo descubrió que cada poema sale a la luz de una forma distinta, escoge su propio camino por el que evolucionar «hacia su forma singular». El poema, por tanto, es entendido por Ospina de manera romántica: procedente de la imaginación, como impulso y como sentimiento espontáneo que brota desde el interior del poeta. Esta misma idea aparece en el prólogo a los *Poemas tempranos*, escrito para la publicación, en 2008, de la antología *Poesía 1974-2004*, en el que Ospina expuso: «nadie aprende a hacer poesía: solo podemos aprender a escuchar esa voz que no se sabe si está en la mente o en el viento» (2008e, p. 11). El pintor romántico Caspar David Friedrich, en uno de sus escritos teóricos, ya había expresado la importancia de seguir esa voz interior: «¡Sigue la voz interior y acepta lo que te dice, y deja para los otros lo que a ellos les parezca justo, o no atiendas a nada de todo eso, pues no todo es para todos!» (Arnaldo, 1994, p. 53). Esa voz desconocida, que puede estar «en la mente o en el viento» según Ospina, se identifica con el *genio* romántico, ligado al mismo tiempo a la imaginación y la libertad. Ya lo formuló Friedrich Schlegel: «genio no es cosa del arbitrio, pero sí lo es de la libertad» (Arnaldo, 1994, p. 72).

El genio

El concepto de *genio* es un elemento cardinal en el Romanticismo³⁷ que tiene su origen en una doble influencia: la teoría estética que Kant desarrolla en la *Crítica del*

³⁷ Significativa es la frase de Stendhal en su prólogo de *Souvenirs d'Égotisme*: «le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde» (Robert Jauss, 2013, p. 155). Con la frase «el genio poético ha muerto», escrita en torno a 1832 mientras era cónsul en Civitavecchia, Stendhal pretende reflejar el comienzo de la decadencia del subjetivismo romántico y el comienzo del «genio de la sospecha», la transición hacia una nueva etapa en el pensamiento artístico. En cualquier caso, *genio* y *Romanticismo* eran conceptos que iban de la mano.

*juicio*³⁸ y las ideas a las que llega Herder basándose en los postulados de Hamann, línea en la que se inscriben otros autores como Goethe, Fichte o Hegel.

Kant, en la *Crítica del juicio*, define el genio como «el talento (don natural) que da la regla al arte» (2003, p. 273). Líneas después amplía el concepto: «talento para producir aquello para lo que no cabe dar ninguna regla determinada», por lo que «la originalidad debe ser su primera propiedad» (2003, p. 274). Al ser considerado como talento, Kant lo vincula directamente con la naturaleza mientras que, al mismo tiempo, se opone a la imitación: «el genio y el *espíritu imitativo* se oponen radicalmente» (2003, p. 174). Para Kant, el genio es, por tanto, un talento —entendido como facultad innata— que pone reglas al arte y se circunscribe al terreno puramente artístico.

Frente a Kant, aparecen voces que no compartieron sus restricciones sobre el genio. Schiller vinculaba el genio al carácter ingenuo: «todo verdadero genio ha de ser ingenuo o no será genio. Solo su ingenuidad le hace genio» (Martínez, 1992, p. 41). La ingenuidad la entendía como expresión espontánea, sin la obstaculización del pensamiento o de la artificiosidad del cálculo. Visto así, el genio está ligado con la naturaleza puesto que, como apunta Schiller, «solo al genio le es posible estar siempre en casa fuera de lo conocido y ampliar la naturaleza sin salir de ella» (Martínez, 1992, p. 42).

Fichte, por su parte, creará que el genio se manifiesta en ámbitos tan dispares como el científico, el filosófico e, incluso, el derecho (Cruz, 2017). El antecedente de las ideas de Fichte se encuentra, como mencionaba antes, en el pensamiento y la filosofía de Herder, el cual inspiró un culto al genio que serviría de gran inspiración para el *Sturm und Drang* y que, más tarde, sería adoptado por el Romanticismo. Los precedentes románticos consideraban que el genio se encontraba en aquellos en los que «la vida brota con libertad y se desarrolla con fuerza creadora» (Safranski, 2012, pp. 22-23). Herder, siguiendo la influencia de Hamann, entiende el genio como un impulso, como una fuerza de la naturaleza. Por ello dirá, siguiendo en parte a Spinoza y en parte a Leibniz, que «lo verdaderamente genial es la fuerza que anima el todo y que se manifiesta en cada una de las partes» (Moretti, 2016, pp. 111-112), poniéndolo así en relación con lo Uno y con lo múltiple.

³⁸ La obra de Kant, titulada en su lengua original *Critik der Urtheilskraft*, tradicionalmente se ha traducido como *Crítica del juicio*. En la edición manejada para la elaboración del presente trabajo, Roberto Aramayo y Salvador Mas aducen que es más exacta la denominación de *Crítica del discernimiento*. De esta forma, en las sucesivas alusiones al trabajo de Kant, si bien emplearé la denominación tradicional por comodidad, en la lista de referencias aparecerá nombrada por la traducción ofrecida por estos dos críticos.

En resumidas cuentas, el genio, tal y como explica Aizpún, se presenta, por un lado, «como el sueño de la unidad lograda, la unidad “realizada” en el individuo y por tanto como el triunfo del espíritu que se busca a sí mismo» (1997, p. 19), mientras que, por otro lado, es entendido «como fuerza, como *energeia*» (1997, p. 24). A través del genio se encuentran yo y no-yo, sujeto empírico con el *Tathandlung*³⁹ del sujeto absoluto (Adorno, 2004, p. 284). La teoría del genio supone la comprensión del artista como símbolo del nexo de unión entre naturaleza y arte (Pareyson, 1987, p. 155). Al no verse sometido a reglas, el artista genial pasa a *ser* naturaleza, ya que ambos son movidos por las mismas fuerzas. Schelling lo formula de la siguiente manera:

Ha de llamarse afortunado y es, ante todo, digno de elogio el artista a quien los dioses prestaron este espíritu creador; y así será excelsa la obra de arte en la medida en que nos muestre como un bosquejo esa fuerza no falseada de la creación y el vigor de la naturaleza. (Arnaldo, 1994, p. 54)

Esa «fuerza no falseada» es la imaginación y el genio del artista que permite, siguiendo con Schelling, la unión entre «concepto y forma, entre cuerpo y alma» (Arnaldo, 1994, p. 54). Podríamos añadir: la unión entre yo y naturaleza.

El artista, a partir de lo expuesto, puede crear de manera infinita, ilimitada y, en definitiva, libre. La corriente herderiana es la que sigue Novalis, que entiende el genio como «la facultad de hablar de los objetos imaginarios como si fueran reales y tratarlos como tales» (Tollinchi, 1989, p. 198). El artista ya no mira al exterior para imitarlo, sino que escucha al genio que lleva dentro de sí, «deja de ver solo a través de los ojos, para mirar, principalmente, a través del corazón» (Argullol, 2008, p. 45). Es así como se llega al concepto de *extrañamiento* romántico.

El extrañamiento

«El mundo ha de ser romantizado», decía Novalis y, para ello, como hemos visto, se hace necesaria la imaginación, la cual permite la irrupción del genio que la libertad auspicia. Es así como llegamos a la afirmación de Alfredo de Paz en la que equipara hablar de Romanticismo, en la actualidad, con el hecho de recuperar el «extrañamiento de la visión estética» (1992, p. 13). El Romanticismo y su romantización, por tanto, conllevan extrañamiento, el cual:

³⁹ La traducción de «Tathandlung» es complicada. Como explica Villacañas, tendría que ver con el ser —es decir, con el yo— «que es a la vez acción y el producto de esta acción» (1994, p. 349).

hace que todo lo dado, lo predeterminado, lo normalizado aparezca bajo una nueva luz: lo natural, lo habitual se convierte en extraño y problemático, mientras que lo extraño, lo olvidado, lo enigmático —todo lo apartado— se convierte (o tiende a convertirse) en familiar, extrañamente familiar. (A. de Paz, 1992, p. 208)

El extrañamiento de la mirada romántica pretende dotar a la realidad cotidiana del «pathos de lo extraordinario» (A. de Paz, 1992, p. 192), dando un valor nuevo a esa realidad, es decir, romantizándola. De esta forma, lo ordinario y lo familiar pasa a ser visto como algo extraño, mientras que lo lejano, lo misterioso y lo oculto se hace conocido, cercano. Esta romantización del mundo que proclamaba Novalis solo puede ser llevada a cabo por los artistas a través del arte. Fueron ellos los que se preocuparon por consumir una «revolución de la vista» que hiciera «nuevos a los objetos» (Abrams, 1992, p. 421).

William Ospina participa de la romantización del mundo a través del extrañamiento. En el prólogo a *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* dice:

Aviones solitarios, ciudades bombardeadas, la locura en los ojos del Führer, grises fotografías, tazas de cereales, portadas de Lile, trenes subterráneos, sierras eléctricas, lunas pobladas de artefactos, estruendo de tranvías, cinematógrafos, yates y rubias, casinos y Ferraris, metralletas San Cristóbal, placas de zinc, taxis amarillos, reflectores entre los rascacielos, pantallas luminosas, grandes corporaciones, también a mí me alarma la pretensión de que con estas cosas se pueda tejer la poesía. Se me han impuesto, sin embargo, y he accedido dócilmente a la aventura riesgosa y seguramente fallida de escribir poemas sobre el siglo XX, con los personajes y los decorados del siglo, con los prosaicos lenguajes del siglo. (2008e, p. 209)

El escritor colombiano realiza una enumeración de personajes, momentos, lugares y objetos del s. XX sobre los que versan las composiciones del poemario. Entre ellas, se encuentran algunas tan dispares como una taza de cereales, sierras eléctricas, taxis, rascacielos o aviones. También explica que, aunque en un primer momento se había visto alarmado por la intención de escribir poesía sobre estos temas, le había sido «impuesto» y había «accedido dócilmente». De estas palabras es posible extraer dos ideas de raigambre netamente romántica. La primera de ellas proviene de cuestionarnos sobre quién ha obligado al poeta a escribir acerca de esos motivos, cuya única respuesta se encuentra en el genio romántico. Ospina, por tanto, habría escrito impelido por esa fuerza creadora que sacude al poeta y lo lleva a escribir. La segunda de las ideas se encuentra presente en la romantización que el poeta colombiano lleva a cabo con este poemario. A esta conclusión se llega al entender que Ospina, mediante el extrañamiento, es capaz de

escribir sobre objetos tan ordinarios como una «pantalla» o una «tazas de cereales» y convertirlos, de esta forma, en extraordinarios, en objetos dignos del quehacer poético. Únicamente una mirada romántica del mundo es capaz de dotar de distancia a lo cercano y hacer que lo familiar sea desconocido. Tan solo esa mirada es también capaz de realizar la acción a la inversa, es decir, acercar lo lejano y convertir en ordinario lo asombroso, como es el caso de los artefactos en la Luna que menciona en la citada introducción. Se trata de una característica propia de su literatura y que se encuentra como elemento transversal en toda su poesía.

En el artículo “El discreto encanto de la libertad”, escribe Ospina: «no creo necesitar estímulos para la imaginación: fantaseo a mi antojo, siento el lenguaje dócil a las asociaciones y los caprichos, en cada hecho percibo otras cosas posibles, derivaciones y vagas fantasmagorías» (2010f, s. p.). Además de mencionar la imaginación y la fantasía —elementos vinculados al genio—, Ospina refiere que percibe en cada hecho «otras cosas posibles», lo cual, bajo el foco romántico, recibe el nombre de extrañamiento. En relación con esta cuestión, André Gide escribió: «Le Poète est celui qui regarde» (2008, p. 13). Es decir, «el que mira»⁴⁰. Ospina, de igual modo que el poeta de Gide, consigue lo mismo que Abrams atribuye a los románticos, esto es, provocar una «revolución de la vista» que nos hace «nuevos a los objetos» (1992, p. 421).

En las siguientes líneas, destacaré ciertos poemas donde el extrañamiento aparece como uno de los elementos más reseñables. Para más adelante dejo otros textos en los que, si bien pueden apreciarse el extrañamiento, merecen ser comentados por su vinculación con otros rasgos románticos más importantes o más evidentes. En cualquier caso, lo que quiero resaltar es que, del mismo modo que ocurre con los románticos, no es posible analizar la poesía de Ospina, sea la composición que sea, desligándola del extrañamiento propio del espíritu romántico que alberga.

El extrañamiento del autor colombiano no tiene su origen en *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* ya que, aunque se mencione en la introducción de este poemario, el concepto es anterior e inherente a su poesía. Por ello, ya en sus *Poemas tempranos* podemos ver rastros del extrañamiento romántico. En “Espejo”, Ospina emplea el soneto shakespeariano para presentar la idea del espejo como elemento mágico:

Mágicamente el resplandor asila
mi rostro que me mira, el asombrado

⁴⁰ Y lo que busca, sigue Gide, es el paraíso porque este se encuentra en todas partes (2008, p. 13).

rostro que acaso soy del otro lado
y que se multiplica en mi pupila.
Cautiva del cristal, la luz me teje
esta ilusión de ser preciso y cierto,
pero en ella no está mi desconcierto
y el rostro no estará cuando me aleje.
Vuelvo a mirar al otro, al prisionero
de un día de cristal profundo y terso,
y mientras pienso ante ese rostro inverso
cómo será su mundo verdadero,
parece preguntar su rostro vivo
de qué raro cristal estoy cautivo. (2008e, p. 32)

En el cuarteto inicial, la voz poemática encuentra su rostro mirándolo —«el resplandor asila / mi rostro que me mira»—, al tiempo que sugiere la posibilidad de que sea otro rostro, otro yo —«el asombrado / rostro que acaso soy del otro lado»—. Después de este cuarteto inicial, la voz poemática habla de «ilusión», de luz «cautiva del cristal» y de que «el rostro no estará» cuando se aleje. Más adelante vuelve a mirar al espejo —«al otro, al prisionero / de un día de cristal profundo y terso»— para terminar cuestionado «cómo será su mundo verdadero». En el pareado final, el sujeto poemático, al mirarse en el espejo, acaba pensando que el otro, al que no trata como un mero reflejo sino como alguien real, parece sentirse cautivo en un cristal. Esta mirada cargada de magia hacia el espejo, siendo este un objeto de lo más cotidiano, es propia del extrañamiento romántico presente desde las primeras composiciones de Ospina.

En *Hilo de arena* esta mirada se mantiene, confirmando la romantización que el escritor colombiano lleva a cabo con su poesía. Vuelve a tener un poema, “El espejo”, en el que utiliza el mismo motivo del poema de juventud. La composición comienza con un verso que dice:

Una región del muro está hechizada. (2008e, p. 71)

Pone de nuevo el foco sobre el aspecto mágico y asombroso del espejo. En la tercera y cuarta estrofa podemos leer:

A veces miro ese país extraño
cuyos hombres no tienen más lenguaje que el gesto,
ese país sin música.

Sé que no puedo ser ese hombre que me mira,
sé que a él no lo alcanzan el temor ni la idea. (2008e, p. 71)

En este poema vuelve a manifestar la presencia de un yo distinto al otro lado del espejo —«sé que no puedo ser ese hombre que me mira»— y con esto consigue que un objeto de la cotidianeidad, como lo es el espejo, sea visto como algo extraordinario.

Con motivo del tema especular tratado en estos poemas quiero mencionar, de manera escueta, la existencia de un importante influjo borgesiano en la obra de William Ospina. La influencia de Borges es un tema que merece un estudio profundo y en exclusiva, pero he creído conveniente dedicar unas breves líneas a este respecto, dada su importancia y siendo consciente de que escapa del objetivo principal de esta investigación. La presencia de Borges es posible encontrarla desde sus primeras composiciones, como es el caso de “Espejo”, de *Poemas tempranos*, y “El espejo”, de *Hilo de arena*. Para el maestro argentino, el tema especular es un elemento importante de su obra cuentística (Alazraki, 1977), pero también lo es de su poesía (Cervera, 1992). Aunque no es el único poema de Borges dedicado a los espejos⁴¹, citaré el soneto “Al espejo”, presente en *La rosa profunda*:

¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
el menor movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?

Eres el otro yo de que habla el griego
y acechas desde siempre. En la tersura
del agua incierta o del cristal que dura
me buscas y es inútil estar ciego.

El hecho de no verte y de saberte
te agrega horror, cosa de magia que osas
multiplicar la cifra de las cosas

que somos y que abarcan nuestra suerte.
Cuando esté muerto, copiarás a otro
y luego a otro, a otro, a otro... (2008c, p. 53)

El yo poemático del soneto borgesiano, como ocurría con la composición de Ospina, también ve a otro en el espejo distinto del yo que se encuentra frente a sí. Idea que repite en el primer verso del segundo cuarteto: «Eres el otro yo de que habla el griego». En el primer terceto, Borges introduce el elemento mágico —«cosa de magia que osas / multiplicar la cifra de las cosas»—, del mismo modo que Ospina comenzaba

⁴¹ Borges dedica al tema especular, de manera directa, poemas como “Los espejos” de *El hacedor* y “El espejo” de *Historia de la noche*, además de diversas menciones y referencias en el resto de obra poética.

su composición hablando del espejo «mágicamente». El motivo especular y su vinculación con la magia son temas que aparecen en la lírica de Borges y que influirán al escritor colombiano, que retoma esos mismos motivos pasándolos por su propio tamiz poético. Como refería líneas atrás, me parecía necesario dejar constancia de la presencia borgesiana existente en la obra de Ospina, siendo esta una influencia que proviene de la “romantización” de Borges o, más allá, de la adopción del lado romántico del maestro argentino. Se trata de un influjo que podrá advertirse en otros momentos, pero al no ser el objetivo principal de la investigación, solo será un pequeño esbozo del estudio en profundidad que el tema merece.

Dejando a un lado la influencia de Borges, lo que queda patente en los poemas de Ospina es el extrañamiento con el que, desde sus primeros poemarios, observa el mundo que lo rodea. En el poema titulado “Rue du Faubourg du Temple”, Ospina escribe sobre una calle parisina que separa, en la actualidad, el distrito X y el distrito XI de la capital francesa. Fue esta una de las calles que acogió al escritor colombiano durante su estancia en París, ciudad a la que llegó en 1979 (García Aguilar, 2009), y desde la que recorrería varios países europeos en un periplo que abarcaría dos años. Los poemas que escribió en aquel tiempo tuvieron que esperar a que viera la luz, en 1984, *Hilo de arena*, donde se encuentra “Rue du Faubourg du Temple”, composición que ejemplifica, de nuevo, lo que es el extrañamiento en Ospina:

De algún modo soy otro y estoy lejos
pero la oblicua calle del Suburbio del Templo
persiste en mi memoria.
Yo ascendí cada tarde por bares y almacenes,
por la nieve y los álamos,
entre altas avenidas donde hermanan destinos
rabinos y rufianes,
expuestos al cambiante resplandor del crepúsculo.

Tahúres que envejecen en garitos brumosos,
mujeres otoñales,
rostros dorados en las costas de África,
estrechas escaleras que se abisman
hacia alturas infames,
vastos negros que sueñan con las balsas del Níger,
quietos, con un zarpazo ritual en las mejillas,
fumando y recordando
el olor deleitable de sus secas aldeas,
olor espeso que repugna a los otros.

Esa calle tenía la profusión de un Atlas:
la estrella de David
en los rojos espejos de las carnicerías,
rugosos dedos castellanos que alternan
copas de pálido jerez y copas de baraja,
mudos perfiles contra el paño verde,
el golpeteo del marfil en los hondos billares,
la noche preparándose desde los callejones
para asaltar el cielo.

Esa es mi calle del Suburbio del Templo. (2008e, p. 80)

Ya el primer verso —«soy otro y estoy lejos»— supone una rotunda afirmación del extrañamiento que vive la voz poética, haciendo posible que la simple descripción de una calle parisina se transforme en un hecho ruptural respecto a la cotidianeidad, volviéndose extraordinario a través de la poesía. Tras la mención de distintas nacionalidades presentes en la calle —a través de metáforas como «rostros dorados en las costas de África», «la estrella de David / en los rojos espejos de las carnicerías», así como «rugosos dedos castellanos que alternan / copas de pálido jerez y copas de baraja»⁴²—, refiere que la calle Faubourg «tenía la profusión de un Atlas» donde la noche se preparaba «para asaltar el cielo». Precisamente en esta mirada, poética y lejana, del bullicio de una calle presente en el recuerdo es donde se encuentra el extrañamiento romántico. El sujeto poético, que comienza hablando en pasado —«yo ascendí», «esa calle tenía»—, va situándose en el presente al tiempo que la calle se hace nítida: «Esa es mi calle del Suburbio del Templo». Finalmente, el yo poético, desde el presente, da muestra de todos esos recuerdos del pasado:

Una vida he dejado entre esa red de vidas,
entre esa red de razas,
cuyos parciales rostros y astillados espejos
flotan en mi memoria.
Aquí los atesoro, monedas, secas hojas,
no urdiendo un lóbrego mosaico de escombros
sino atrapando amadas cosas mías,
[...]
dichas tardías que me asedian
a mares de distancia
desde ayer que, lentos, van cayendo en la infancia. (2008e, p. 81)

⁴² Apenas hemos dejado a Borges cuando vuelve a aparecer en los elementos ambientales —los «bares y almacenes» o «las carnicerías»—, tan característicos de la trilogía porteña, los primeros poemarios del escritor argentino, así como en las referencias al juego —las «copas de baraja», los «tahúres» o «los hondos billares»— presentes en composiciones como “Ajedrez” de *El hacedor*.

Así, atrapando esas «amadas cosas mías», rememora aquella calle donde los «ayeres» caen, poco a poco caen en la memoria, «en la infancia». El extrañamiento aparece cuando la simple descripción de un lugar corriente de la capital francesa se convierte, a través de la poesía, en una mirada excepcional hacia el pasado.

La tónica iniciada en sus *Poemas tempranos* y continuada en *Hilo de arena*, prosigue en *La Luna del Dragón*. Sirve de ejemplo el poema “Casas”, en el que el autor escribe sobre los hogares en los que vivió a lo largo de su vida⁴³. Esas viviendas cobran vida en los primeros versos:

Las casas donde he vivido hacen viajes de noche,
vienen en silenciosas bandadas desde abandonadas ciudades,
[...]
y vuelan a mi alrededor como cosas de bruma,
muros y puertas que ya son pensamiento y nostalgia. (2008e, p. 102)

Como por arte de magia, esos hogares revolotean alrededor del sujeto poemático. En ocasiones, intenta esquivarlas puesto que representan momentos desfavorables para la memoria: «muertes que esquivé», también «insomnes radios arruinando las tardes», así como «amores que fingieron ser el único amor, el verdadero, / y que después huyeron como los caudalosos años que ardían». Aun así, el recuerdo de esas casas hace que la voz poemática no solo las dote de aliento de vida, sino que las conecta con su propio interior:

La substancia de mi ser parece cambiar como ellas,
y pienso en tantos seres que recorrieron siempre
una misma región de pasillos y salones y puertas
y crecieron tal vez con un alma más firme. (2008e, p. 102)

El yo se compara a esas personas que no cambiaron de casa, conociendo siempre la misma ubicación de habitaciones y puertas, y siente que, frente a ellos —de «alma más firme»—, su ser —«la substancia» de su más profundo interior— ha cambiado del mismo modo que las viviendas en las que habitó. Se produce, de este modo, no solo la personificación bajo ese halo mágico de los hogares en los que residió, sino una identificación entre sujeto —el yo— y objeto —las distintas casas—. La aspiración a esa identificación entre el yo interior y objeto exterior es uno de los motivos fundamentales de la filosofía romántica, propiciada en este caso por el genio y el extrañamiento que se dan en el poema. Finalmente, la voz poemática conviene en que esas puertas y muros

⁴³ Como cuenta el propio Ospina (2011a), debido al trabajo de su padre —y en ocasiones por las ideas políticas de este—, de niño y durante su juventud, la familia se vio obligada a cambiar en numerosas ocasiones de lugar de residencia.

quedaron atrás en el tiempo, permaneciendo en la memoria, no existiendo más hogar que la propia naturaleza:

Así he entendido que no hay morada
sino la que proyecta el corazón sobre un espacio cambiante,
ni techo más fiel que ese de blancas nubes y estrellas,
ni otro suelo que aquel de rumorosa hierba que aguarda. (2008e, p. 102)

De este modo, la identificación entre el yo y el hogar, termina convertida en una unión entre el yo y la naturaleza —con el techo «de blancas nubes y estrellas» y la «rumorosa hierba que aguarda»—, siendo este uno de los motivos fundamentales del movimiento romántico (Brion, 1960, p. 7).

En *El país del viento* se aprecia una importante evolución de la poesía de Ospina en la que, definitivamente, explota el Romanticismo siempre latente de su obra. En lo relativo al extrañamiento, destacaré el poema “El geólogo”. Es una composición que se centra en la labor que un geólogo lleva a cabo en el desempeño de su profesión:

Aquí hubo un mar hace un millón de años.
El hombre no lo sabe, mas la piedra se acuerda.
Pártela: hay un cangrejo en sus entrañas,
todo de piedra ya, forma magnífica
que se negó a ser polvo.
Ante el peñasco y el guijarro, piensa
que acaso fueron seres dolorosos,
sangre y pulmones palpitantes.
Entre la ciega roca
y el trémolo extasiado de la salamandra
tan solo hay tiempo. (2008e, p. 187)

El trabajo meramente científico de un geólogo estaría, en principio, alejado de cualquier circunstancia extraordinaria. Sin embargo, Ospina convierte la labor de un investigador en algo digno de mención. Los dos versos iniciales son fundamentales: «Aquí hubo un mar hace un millón de años. / El hombre no lo sabe, mas la piedra se acuerda». El hombre al que se refiere es el geólogo, que da título al poema, pero también actúa como sinécdoque de toda la humanidad. Es decir, el ser humano no es capaz de recordar lo que la piedra sí puede hacer, como confirma la prosopopeya «la piedra se acuerda». En estos primeros versos el poeta ya está estableciendo una relación de notable inferioridad en la que el hombre, situado al lado de una piedra, se convierte en alguien diminuto, desmemoriado y pequeño en el tiempo. Frente a este, la piedra es capaz de recordar algo ocurrido hace «un millón de años», cosa que no puede hacer el hombre. La piedra está, por tanto, viva. Idea que refuerza la presencia del cangrejo «que se negó a ser

polvo» y esconde en sus entrañas solidificado. Cangrejo y piedra se hacen, de esta forma, eternos en el tiempo. La voz poética da una orden al geólogo —«pártela»—, siendo esta la forma por la que se descubriría la vida que su interior albergaba. El mismo científico, ante las rocas, las imagina con vida: «piensa que acaso fueron seres dolorosos, / sangre y pulmones palpitantes». Los tres últimos versos son conclusivos: «Entre la ciega roca / y el trémolo extasiado de la salamandra / tan solo hay tiempo». En lo que concierne a la salamandra, tradicionalmente ha sido un animal mágico y cabalístico asociado al fuego desde la antigüedad. Tratadistas griegos, como Nicandro de Colofón o Antígono de Caristo, y latinos, como Plinio el Viejo o Eliano de Preneste, así lo manifestaron en sus escritos (García, 1990). Esta creencia fue mantenida en el tiempo por los alquimistas medievales y llegó al Renacimiento. Uno de los más famosos es, ya en el s. XVI, Paracelso⁴⁴, para el que la salamandra, identificada con el fuego, representaba uno de los cuatro espíritus elementales de la naturaleza⁴⁵ junto a las ninfas —agua—, los gnomos —tierra— y los silfos —aire— (Rivière, 2012). Para los románticos, Paracelso tuvo especial relevancia por su condición de alquimista y mago⁴⁶. Mary Shelley, por ejemplo, menciona al alquimista suizo en más de una ocasión en *Frankenstein* (2015) como autor y referente que el doctor leyó antes de realizar el experimento. Si la identificación entre la salamandra y el fuego no hubiera llegado a través de la corriente romántica, lo habría sido a través de Borges. El escritor argentino tiene un cuento dedicado a la figura de Paracelso, titulado “La rosa de Paracelso”, además de ser nombrado en el poema “Los conjurados” por su condición de alquimista suizo. Es evidente que Ospina conoce a Paracelso, por las influencias anteriores y porque es mencionado en varias ocasiones en su novela *El país de la canela* con el nombre de Teofrastus. Bajo esta perspectiva, y teniendo en cuenta la

⁴⁴ Paracelso fue el nombre con el que se dio a conocer Theophrastus Philipus Aureolus Bombastus von Hohenheim, importante alquímico del siglo XVI (M. G. Martín, 2004, p. 49). Ha sido una figura de gran relevancia e inspiración para escritores a lo largo del tiempo. Podemos mencionar obras como *Frankenstein* de Mary Shelley, publicado en 1818, así como *Opus nigrum*, publicada en 1968 por la escritora francesa Margherite Yourcenar, considerada una de las novelas más importantes en su lengua del siglo XX. En ambos casos subyace la presencia de Paracelso: como inspiración en el caso de Shelley; como trasunto en el caso de Yourcenar.

⁴⁵ La teoría de los cuatro elementos provenía de Aristóteles y este, a su vez, se basaba en las teorías de Empédocles, como así lo refiere en su *Física* (1995, p. 98).

⁴⁶ Por otro lado, me parece interesante destacar las reflexiones que tiene Paracelso acerca de la imaginación. El alquimista suizo formuló una conceptualización del término muy próxima a la que realizaría el Romanticismo dos siglos después, vinculando imaginación, magia y creación: «la *Imaginación es la producción mágica de una imagen*, es la “fuerza mágica por excelencia”. De manera que, desde su punto de vista, la acción creadora es el proceso nato en el que, como fruto de una violenta tensión de la voluntad, interviene la imaginación para verter hacia el mundo exterior una imagen que viene generada desde el mundo interior del artista» (Argullol, 2008, p. 128).

simbología de Paracelso, la metáfora «trémolo extasiado de la salamandra» del penúltimo verso se refiere al fulgurar del fuego de la vida. Así pues, el último verso encierra la conclusión final a la que llega la voz poemática, o el propio geólogo, dada la ambigüedad semántica final: entre «la ciega roca» y la vida «solo hay tiempo». Así es como William Ospina, a través del extrañamiento, construye un poema cargado de simbolismo y filosofía metafísica partiendo de la labor científica de un geólogo.

El poemario en el que, sin lugar a dudas, es más patente la romantización de Ospina, haciendo lejano lo cercano y convirtiendo en inusual lo ordinario, es en *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* De entre todas las composiciones, la más representativa del extrañamiento es “El asesino”. Al final del poemario, Ospina da breves trazos sobre los motivos, las inspiraciones o los significados de algunos poemas, al modo borgesiano. Sobre esta composición dice el escritor colombiano:

Es fácil descubrir que este poema se basa en el asesinato de John Lennon. He tratarlo de pensarlo, sé que es difícil, como un hecho antiquísimo, del que ya se pueda hablar en términos casi míticos. La actualidad casi siempre nos obliga a ser jueces y nos prohíbe ser apenas testigos. (2008e, p. 292)

Ospina crea, a partir de un suceso trágico de la cultura popular, un poema con la intención de que sea visto como «un hecho antiquísimo», hablando de él «en términos casi míticos». El mero propósito expresado por Ospina ya es romantización, ya es extrañamiento. El poema, construido por trece estrofas de cuatro versos libres cada una, presenta los pensamientos del asesino de John Lennon a través del monólogo dramático, cuyo uso es una característica común de la lírica de Ospina. De este recurso se sirve con asiduidad para recrear ciertos hechos históricos o momentos en la vida de personajes desde su propio punto de vista. Esta particularidad de su obra enlaza, al mismo tiempo, con el concepto romántico del doble, sobre el que profundizaré al final de la investigación. Así comienza “El asesino”:

Yo iba por calles de Chicago pero las brumas de Liverpool me invadían.
Yo miraba la taza de cereales y eran de música las fresas rojísimas.
Yo caminaba al ritmo de sus canciones, por los lagos escondidos del sueño.
Yo quería morir y ser música. Yo quería ser ellos. (2008e, p. 272)

La anáfora con la que comienza la primera estrofa hace resonar al yo poético —«Yo iba [...]. / Yo miraba [...]. Yo caminaba [...]. / Yo quería [...]»— al tiempo que dota, junto a otras repeticiones, de un importante ritmo al poema, musicalizándolo y

rememorando el estribillo de una canción⁴⁷. Así, la función rítmica de las repeticiones vincula la composición al protagonista sobre el que trata.

El halo mítico del que Ospina quiere rodear este poema se consigue a través de referencias a la divinidad que establecen continuos vínculos con la figura de John Lennon. En la tercera estrofa dice la voz poemática:

Si yo miraba al norte, veía caer la nieve en sus sombreros negros,
si miraba hacia Europa, veía las multitudes alarmadas de dicha,
si miraba hacia Oriente, lo veía en la bruma del hachís y del opio,
y sentado en el trono de Buda, y anudado a una diosa en un templo. (2008e, p. 272)

En la referencia a Oriente, concretamente al «trono de Buda» y a la «diosa», es donde aparecen unas alusiones a lo divino que, por otro lado, están basadas en aspectos biográficos reales⁴⁸. Más adelante, vuelven a aparecer este tipo de menciones:

Había entregado mi vida a unos seres de papel y de lumbre,
y ya solo salían de mi alma las palabras de sus canciones.
Yo no era nadie y ellos eran dioses y jazmines de Buda,
y él estaba desnudo en el jardín de las manzanas de oro.
[...]
Pasaba la luna poblada de artefactos y de guerreros,
pasaban los bosques vencidos por las roncadas sierras eléctricas,
pasaban las nubes de mármol con aviones en sus entrañas,
pasaban demonios y ángeles, pero aquel hombre no pasaba.
[...]
Entonces surgió del otoño. Yo intenté contarle el secreto.
Decirle que yo no era más que esas bocas innumerables,
que todos éramos los pétalos del loto donde él meditaba,
que todos éramos el templo donde él abrazaba a la diosa. (2008e, pp. 272-273)

La voz poemática ve en los Beatles «dioses y jazmines de Buda», destacando Lennon del resto de miembros —«él estaba desnudo en el jardín de las manzanas de oro» y «pasaban demonios y ángeles, pero aquel hombre no pasaba»—. La figura de Lennon aparece como un ser más divino que humano, cercano a Buda, por encima de «demonios y ángeles» y, finalmente, abrazando «a la diosa». Especialmente significativa es la referencia al «jardín de las manzanas de oro», esto es, al Jardín de las Hespérides de la

⁴⁷ Entre las principales repeticiones del poema, destaca el uso de «volviendo» en los versos 7 y 8; el comienzo de los versos 9, 10 y 11 con la conjunción condicional «si»; por otro lado, son recurrentes las oraciones copulativas introducidas por la conjunción copulativa «y», situándose en inicio de los versos 6, 12, 15, 19, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 50 y 51; por último, el verbo «pasaban» es el que constituye una anáfora en los versos 35 al 40.

⁴⁸ El interés de los Beatles por la meditación oriental fue real. La India fue un lugar que inspiró un buen número de canciones al famoso grupo de Liverpool (M. Sánchez, 2018).

mitología clásica, cuyos frutos daban la inmortalidad y que, además, constituyó el motivo principal del duodécimo de los trabajos de Hércules (Cardona, 2011, p. 161). John Lennon es mostrado, por tanto, como un dios inmortal o, al menos, esa es la mirada que arroja el sujeto poemático, siendo esa la veneración que siente por él. Este hecho no hace sino profundizar el carácter mítico del poema.

A lo largo de la composición, el yo poético también va expresando cómo su pasión por los Beatles y por Lennon se convierte en obsesión:

Pero mi infancia la aprendí en los periódicos, solo nací a la vida cuando escuché
su música,

[...]

y ya solo salían de mi alma las palabras de sus canciones.

[...]

Traté de huir de mi destino, [...].

Había dado mi corazón a alguien que no podía saberlo.

[...]

Ya meciéndome en el delirio lo busqué por barrios insomnes,

[...]. (2008e, pp. 272-273)

Toda la obsesión vivida culmina en una estrofa que marca el cambio experimentado por la voz poemática y que anticipa la parte final del poema:

Él fue mi maldición. En su alma las imágenes se hacían música.

Todo en él se arremolinaba como una flor hacia el futuro.

Millones de bocas repetían como hechizadas sus palabras.

Yo estaba solo y era nadie en esa esquina solitaria. (2008e, p. 273)

La confesión «Él fue mi maldición» es la que advierte de la transformación de un yo poético que, influido por el poder divino de Lennon —capaz de hechizar a «millones de boca» y de convertir, en su alma, «las imágenes» en «música»—, terminó cayendo en una soledad que propiciaría el trágico final. Es así como se llega al clímax de las dos últimas estrofas, donde la liberación del yo poético coincide con la ascensión divina de la figura de Lennon, confirmándose como una figura mítica:

Pero iba de prisa, pensando tal vez en una canción nueva,
y yo no podía vivir si no me miraban sus ojos,
y comprendí que yo era cruel, que yo era él, que estaba solo,
que los dos éramos acentos de un solo grito indescifrable.

No sé si decidí salvarlo de mi amor o del universo

Él por fin me miró, asombrado, ya con las balas en su cuerpo;

ya huyendo en los brazos de un Dios hacia cielos inaccesibles,

mientras allá, en el Central Park, brotaban amapolas negras. (2008e, p. 273)

El yo poemático expresa su incapacidad para vivir si —refiriéndose a Lennon— no le «miraban sus ojos». Con este pleonasma focaliza el dramático momento en un símbolo concreto del amor presente en toda la tradición lírica, como son los ojos y la mirada. Ospina está recreando, a través del extrañamiento, la mortal acción de Mark David Chapman adoptando su punto de vista, imaginando los pensamientos y razones que pasaron por su cabeza y lo llevaron a apretar el gatillo. La obsesión la construye, además, como un acto de amor —«no sé si decidí salvarlo de mi amor o del universo»—, participando de las vinculaciones entre amor y muerte propias del Romanticismo, pues, como explica Gras, el romántico ama incluso cuando sabe que esto lo precipita a la muerte, descubriendo en ella «un principio de vida y la posibilidad de convertir la muerte en vida, la nada en ser» (1983, pp. 43-44).

En cualquier caso, la muerte llega para Lennon y, en ese preciso instante en el que su figura se convierte en divina e inmortal, el cantante toca la tierra y mira al yo poemático: «él por fin me miró, asombrado, ya con las balas en el cuerpo». Aunque el cuerpo de Lennon cayó inerte al suelo, la voz poética lo ve como una huida «en los brazos de un Dios hacia cielos inaccesibles». Este verso final es interpretado a partir de una mirada romántica hacia el líder de los Beatles, que consigue, con su muerte, alcanzar la inmortalidad, quedando fuera del alcance de los hombres y, al mismo tiempo, logrando el ansiado absoluto romántico de unión con la divinidad. El final del poema no deja de tener ciertas reminiscencias religiosas ya que la muerte de Lennon, como la de Cristo, supone su propia salvación, confirmándose como un mito de nuestro tiempo.

Esta composición muestra la auténtica esencia del extrañamiento romántico en William Ospina: toma un trágico suceso propio de la cultura popular y lo convierte, a través del halo sagrado del que lo dota, en la narración del nacimiento de una figura divina desde el punto de vista de su propio asesino. Solo la mirada romántica sería capaz de ver amor en un acto tan aciago como el que se narra y solo el extrañamiento podría convertir en algo mítico tan funesto acontecimiento.

Otro de los poemas destacables por el extrañamiento es “Lo que vio el joven nórdico en la soledad de la noche”, de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* Se trata de una extensa composición en versos libres cuyo tema central es la pérdida del sentido sagrado del mundo. Así comienza:

El profesor comunal tiene el perfil de ese ser milenario
que vi esculpido en barro faraónico en una enciclopedia de mi infancia.

Está explicando cómo muere su isla
en la pantalla relampaguean los amenazados milagros
y por instantes no estoy solo en mi casa de Oslo
sino con miles de seres invisibles en los bosques de Madagascar,
viendo saltar a las sifakas blancas, acróbatas de los espinos,
temerosas del gato lemúrido, de la mangosta vigorosa
que sube y baja por los troncos con elasticidad de serpiente;
viendo las grandes garzas apacibles
que hunden sus patas finas en un agua que se pliega como mercurio,
viendo esas lunas amarillas y antiguas:
los ojos de los insomnes lemures coronados.
«Es como si atisbaran a través de los siglos»,
dice la voz del narrador sobre los misteriosos animales de luz,
«tal vez lo vieron todo ya desde las olvidadas auroras»,
pues los lemures sagrados son también los espíritus de los muertos,
espíritus que juegan con nostalgia en los comunes árboles del mundo
y parecen reír cuando los antandroi, en las alegres fiestas de los muertos,
sacan a sus mayores de las tumbas, y otra vez los envuelven en blancas telas
ceremoniales. (2008e, p. 283)

Comienza con un yo poemático ubicado frente a una pantalla en la que «relampaguean los amenazados milagros» en su casa de Oslo. Se establece, desde el comienzo, una metáfora que vincula un suceso atmosférico —la «tormenta»— con un acto divino —«milagros»—. La voz poemática no está sola, «sino con miles de seres invisibles en los bosques de Madagascar». Tras este verso se inicia una descripción en la que se enumeran distintos animales como «las sifakas blancas», el «gato lemúrido», la «mangosta vigorosa» y «las grandes garzas apacibles». También aparece la voz de un narrador que dice, refiriéndose a los animales: «Es como si atisbaran a través de los siglos» y «tal vez lo vieron todo ya desde las olvidadas auroras». El yo poemático dota de un carácter intemporal a los animales, acercándolos a una interpretación divina de su existencia en la Tierra: «los lémures sagrados son también los espíritus de los muertos, / espíritus que juegan con nostalgia en los comunes árboles del mundo». Tras los animales, la descripción se centra en la presencia del hombre:

[...]
y de los hombres grandes que proyectan sombras color de tierra sobre la tierra.
Vienen a hacer carbón con el bosque antiquísimo,
tal vez piden perdón a las estrellas, que sembraron las primeras semillas,
no piensan que los bosques puedan morir un día. (2008e, p. 283)

A través de una serie de metáforas, la voz poemática describe a hombres de Madagascar que recogen madera para hacer fuego, apreciándose un respeto por la

naturaleza en la insinuación del perdón a las estrellas. Estos hombres tienen problemas porque:

Ya no tienen sus tierras en el valle, está ocupado el valle;
ya no pueden entrar en los bosques, ahora tienen dueño los bosques. (2008e, p. 284)

Con estos versos, Ospina está introduciendo uno de los grandes temas que vertebran su obra escrita: la pérdida del sentido sagrado del mundo, maltratado por el consumo de masas y el materialismo de la sociedad capitalista. Por esta causa, el yo poético, tras ver a los animales inmortales y a los hombres que veneran la tierra que los rodea, sufre un extrañamiento que le hace evadirse de su ubicación en Oslo y lo sitúa en la tierra que ve a través de la pantalla:

Y está el país de luz en la pantalla
Pero yo estoy muy lejos de mí mismo.
No siento cómo el norte cubre de hielo luminoso mi ciudad blanca,
no oigo la noche rasgándose en las heladas ramas del pino,
veo el cielo de caparazón de tortuga sobre las ciénagas rojas,
y esa palabra de tambor y de frutos,
Tananarive, hace temblar mis labios. (2008e, p. 284)

El extrañamiento sufrido por la voz poemática le hace sentir como aquellos habitantes de Tananarive —Antanarivo, capital de Madagascar— y, entonces, es capaz de comprender y venerar el mundo que ve:

[...]
y sé por qué el camaleón es sagrado,
el lento y blanquecino camaleón que mira al ayer y al futuro
y tiene la textura de las piedras quebradas que señalan el sitio. (2008e, p. 284)

Sin embargo, ante el «camaleón sagrado», que representa la naturaleza y simboliza una manera de habitar la Tierra respetuosa, agradecida y considerada con el medio, se yergue el mundo moderno:

[...]
y allí vienen los seres de la industria,
quieren comprar la tierra donde sembramos nuestros muertos.
[...]
Un niño de rostro oscuro, con manchas blancas rituales en la frente y las sienes,
mira las hondonadas del color del incendio,
y escucha el golpe sordo del hachazo lejano,
y ve cómo se inclina el baobab, cómo vacila el cielo. (2008e, pp. 284-285)

La civilización se presenta aquí enfrentada: de un lado, se encuentra un niño cargado de pureza y exotismo ancestral —«manchas blancas rituales en la frente y las sienes»—; de otro, la industria, representada por la metáfora del «golpe sordo del hachazo lejano». Ambos aparecen como símbolo del enfrentamiento entre naturaleza y progreso. El golpe del hacha encarna la destrucción del mundo moderno frente a los pueblos que todavía conviven en armonía con la naturaleza y la vida que los rodea. En el verso final, la voz poemática asiste a una sombría premonición que consiste en ver «cómo se inclina el baobab, cómo vacila el cielo». Cargada de simbolismo está la metáfora del baobab y la vacilación del cielo para transmitir la idea sobre la que versa toda la composición: el sentido sagrado del mundo se está perdiendo por culpa del mundo moderno.

Además de esta reivindicación, el poema supone otra muestra del extrañamiento romántico porque la pantalla que menciona en dos ocasiones es una televisión. De este modo, el yo poemático acerca y siente como propio algo que se encuentra a miles de kilómetros de distancia y que le resulta completamente extraño, puesto que solo es capaz de verlo a través de la televisión. Llega un momento en el que el sujeto poético deja de estar en Oslo para sentir, de una manera real, que se encuentra en Madagascar: «yo estoy muy lejos de mí mismo / no siento cómo el norte cubre de hielo luminoso mi ciudad blanca». Así lo confirma Ospina en las notas finales, en las que explica que «el joven nórdico está simplemente viendo televisión» (2008e, p. 292). Ese joven, que «simplemente» está mirando el televisor, parece encontrarse ante algo mucho más solemne y mágico que una simple pantalla de un salón oslense. Ahí es donde radica el extrañamiento romántico.

El último poema que voy a mencionar en relación con la cuestión del extrañamiento de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* es “Una mañana de miel”. Se trata de un poema escrito en verso libre, sencillo, pero de una singular belleza, en el que el sujeto poemático describe las acciones que varias personas están realizando en lo que se intuye algún lugar de la selva africana. Comienza con una metáfora que nos vuelve a recordar el carácter sagrado de la naturaleza:

Hay que buscar el árbol que habla. (2008e, p. 287)

Este árbol tiene que ser escalado por Nguga para conseguir miel, puesto que el yo lírico —que se hace explícito en el poema— no puede realizarlo:

Ahora Nguga trepará al árbol.
Yo estoy muy viejo para hacerlo.
Oye el rumor espeso de las gotas de miel provistas de alas. (2008e, p. 287)

Versos después se menciona a dos mujeres: Aalén y Dagui. La primera está encargada de la pesca, la segunda —por la metonimia «tiene su vientre de nueve meses»— está embarazada:

Las mujeres ya bajan al río.
Míralas cómo pescan.
Tan solo las mujeres pescan en esta forma.

Aalén, moja ahora sus tobillos oscuros.
Moja sus duras rodillas, moja sus muslos.
Salpica con frío de luz estos rostros que ríen.

Dagui tiene su vientre de nueve meses,
pero eso no le impide que pesque y cante.
—No lo dejes ir. No lo dejes. (2008e, p. 287)

El transcurrir del poema está acompañado por metáforas muy visuales y de gran colorido:

Algo se mueve detrás de nosotras. ¿Qué es eso?
El gato de la selva solo quiere mirarlas,
pero se sienten mejor cuando se aleja.
[...]
Muchos litros de miel para la aldea.
Dorada miel, el tesoro del bosque.
El nido roto queda en el árbol. (2008e, p. 288)

Al «rumor espeso de las gotas de miel provistas de alas» —metáfora que se refiere al zumbido de las abejas en el árbol de miel— del fragmento anterior, se suman «el gato de la selva» —metáfora del tigre— y la «dorada miel» descrita a través de la metáfora «tesoro del bosque», tanto por su color como por el valor que tiene para las personas que la recolectan⁴⁹. A colación de esta particularidad, Molinuevo destaca como una de las características principales del Romanticismo que es «eminente visual», por ello es habitual encontrar «imágenes sinestésicas» así como «visuales y sonoras». (2009, p. 16). A tenor de lo expuesto, coincide el poema de Ospina con los elementos románticos destacados por Molinuevo, pues, además de visual y sonoro, también incluye sinestesias

⁴⁹ En este empleo de las metáforas existen reminiscencias borgesianas, concretamente a las «Kenningar» cultivadas por los poetas islandeses medievales que tanto interesaron a Borges y que también adoptaría en su actividad lírica (Cervera, 1992, p. 62).

—«frío de luz»—. Finalmente, la composición concluye con el presagio de un nacimiento por parte del yo poético:

Inesperadamente, Dagui ha sentido que su bebé cambia de posición.
El parto será esta noche. (2008e, p. 288)

No puedo dejar de destacar la importancia que la noche adquiere en esta composición, especialmente en lo que compete al verso final, en cuanto a su vinculación con la vida. La noche es, para los románticos y por múltiples causas, uno de sus *topoi* principales y más recurridos. Aunque dedico un capítulo concreto a desarrollar el motivo de la noche diré, a modo de adelanto, que esta se configura para el Romanticismo como el «espacio emblemático de la imaginación» donde dejan de actuar las leyes de la razón permitiendo el acceso a lo sublime (González, 2007, p. 117).

De esta composición, más que el extrañamiento que pudiera existir en los versos que lo conforman, me interesa rastrear el porqué de su escritura. Ospina lo explica en las notas finales, en las que dice:

El verdadero autor de este poema es el desconocido guionista de un documental de televisión. Tuve la fortuna de no ver el programa, sino de oírlo desde una habitación contigua, y eso me permitió advertir la singular poesía del texto. Copié al vuelo algunas de las frases que pronunciaba el narrador, después les cambié un poco el orden y alteré ciertos énfasis. Me alegró poder concluir este libro de episodios tremendos y sombríos con una sencilla excursión de buscadores de miel en una aldea de Camerún, con un hecho real y feliz, contado por alguien que no se proponía hacer poesía. (2008e, p. 293)

La explicación del poeta colombiano es toda una muestra, en su propia voz, de lo que supone el extrañamiento romántico. Esto es así porque construye un poema a partir de las frases entrecortadas que escuchaba en la televisión de una habitación contigua. Ospina parte de un hecho completamente cotidiano y carente de importancia para terminar escribiendo un poema cargado de belleza y color. En definitiva, consigue que algo ordinario se transforme en extraordinario. En eso consiste el extrañamiento.

En *Sanzetti*, el tono general de los poemas se vuelve más complejo. La métrica adoptada obliga a emplear un mayor lenguaje metafórico y simbólico al mismo tiempo que las estructuras sintácticas se retuercen para buscar los dos hemistiquios heptasílabos. Sin embargo, la progenie romántica de Ospina sigue latente en cada verso del poemario. El único cambio producido entre los tres lustros transcurridos desde la publicación de *Sanzetti* y el anterior libro de poemas, se encuentra en el apartado métrico; el tono, los

temas y las inspiraciones siguen siendo las mismas para el escritor colombiano. Por ello también es posible hablar de extrañamiento en esta obra.

Me centraré, concretamente, en tres poemas. Todos ellos comparten un mismo tipo de romantización a partir de la cual Ospina selecciona acontecimientos de la historia reciente, del siglo XX y XXI, y los utiliza para crear composiciones con todas las implicaciones románticas del genio y el extrañamiento. El primero de los poemas que quiero comentar es el que da título al poemario, “Sanzetti”. Se trata de un acrónimo formado por los apellidos italianos Sacco y Vanzetti. Tras estos nombres se encuentra una injusta condena a muerte en Estados Unidos que, tras un proceso judicial de más de siete años de duración, terminó en agosto de 1927 en la silla eléctrica (Ortner, 1999). Fue un caso que tuvo gran trascendencia en su época. Nicola Sacco, zapatero, y Bartolomeo Vanzetti, pescadero ambulante, eran unos inmigrantes italianos que fueron acusados por el robo y el asesinato de dos hombres en South Braintree, un pequeño pueblo de Massachusetts. La condición de extranjeros y anarquistas, sumado al amplio número de irregularidades que hubo en los distintos juicios celebrados, tal como documentó y reivindicó un joven John Dos Passos (2011), tuvo como resultado movilizaciones y protestas contra el antiextranjerismo, el antianarquismo y por la defensa de las libertades individuales. Aun así, nada pudo evitar el funesto final de la condena a muerte. A partir de este hecho, William Ospina escribe “Sanzetti”:

¿Qué dibujos se forman entre las multitudes?
¿Quién asoma en la sombra detrás del procesado?
¿Qué coche negro es ese con un cortejo ecuestre?
¿Quién saltó por las rojas escaleras de incendio?

Había dos incendios detrás de los barrotes.
Había un condenado con tristeza en los labios.
La calle inmensa estaba sola con tanta gente.
De los barcos lejanos se escuchaban los gritos.

Nadie cortó la rabia ni estrujó sus racimos,
Algo amargo y sin música se quedó en las gargantas,
Era tan Nuevo todo que los ojos sangraban,
Todo había ocurrido hace ya tanto tiempo. (2018, p. 5)

El poema comienza con cuatro preguntas retóricas, introducidas por la repetición de las conjunciones «Qué» en versos impares y «Quién» en los pares de la primera estrofa. Ospina pretende comenzar el poema con un interrogatorio en el que las cuestiones trascienden el ámbito legal, ya que arrojan dudas sobre los motivos del enjuiciamiento y

de la culpabilidad de los acusados —«¿Quién asoma en la sombra detrás del procesado?»— así como del funcionamiento de las masas —«¿Qué dibujos se forman entre las multitudes?»—. Llama la atención el contraste de la especular repetición «coche negro» y «rojas escaleras» que dan al poema una importante plasticidad visual y simbólica —negra muerte, «roja» sangre— preludiando, así, el final de la historia. La segunda estrofa la inician los «dos incendios detrás de los barrotos», metáfora que identifica a los dos prisioneros con el fuego y los sitúa en sus celdas, donde pasaron más de siete años hasta su ejecución. La antítesis del tercer verso «La calle inmensa estaba sola con tanta gente» da cuenta de la soledad última de los acusados, los cuales, a pesar de todas las movilizaciones, no pudieron evitar su aciago y prefijado destino. En la última estrofa, el sujeto poemático cambia la tonalidad para expresar la inacción del ser humano, en un sentido indefinido y, al mismo tiempo, universal: «Nadie cortó la rabia ni estrujó sus racimos». Finalmente, esos racimos de rabia provocaron llantos de sangre ante algo que «había ocurrido hace ya tanto tiempo». Así termina el poema, destacando el largo periodo temporal que Sacco y Vanzetti, desde que se produce la detención hasta la trágica electrocución, permanecieron en reclusión.

Los dos hombres italianos se convirtieron en símbolo de la injusticia y de la incapacidad del modesto para luchar contra un sistema que, desde el principio, los vio culpables por su condición de extranjeros, anarquistas y pobres. Es significativo que William Ospina comience su obra con “Sanzetti” y lo utilice, además, como nombre del poemario. Esa falta de acción, convertida en injusticia de la última estrofa, pretende ser una gran llamada de atención por parte del autor colombiano. El poema acerca, a través del extrañamiento, un suceso histórico lejano en el tiempo. No obstante, la elección de esta composición como apertura del poemario tiene un significado especial puesto que, en la actualidad, la injusticia cubre, de manera anónima, cada rincón del planeta. Vivimos en un mundo injusto, prejuicioso y dominado por el poder del dinero y de las élites. Hoy en día los ojos siguen sangrando si nos detenemos a observar lo que ocurre a nuestro alrededor. Ese es el grito que lanza Ospina en el comienzo de *Sanzetti*.

En relación con la romantización de sucesos históricos a partir del extrañamiento, existen dos poemas más que quiero destacar: “Las torres” y “Alepo”. El primero de ellos

se centra en el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York del 11 de septiembre de 2001⁵⁰. El segundo tiene por tema la batalla de Alepo que tuvo lugar entre 2012 y 2016 en el contexto de la guerra civil siria. Ambas composiciones se encuentran, además, interrelacionadas, no solo en la temática, sino en el empleo de ciertas metáforas y simbología que crea la impresión en el receptor de que se encuentra ante distintas partes de un mismo todo. Algo así como secciones diferentes de un único y extenso poema. Los románticos no entendían la obra de arte alejada del fragmentarismo, puesto que no creían en la sistematicidad que imponía la mentalidad racional. Como Martínez explica:

El contenido del universo estético romántico es un producto de la fantasía poética; la forma está constituida por fragmentos. [...] El romántico se sabe fragmento y, por esto, encuentra en el fragmento la expresión más adecuada de expresar su visión del mundo, su visión de sí mismo y el modo de su quehacer creativo. (1992, pp. 115-116)

Esta es la razón de que, en realidad, los poemas de William Ospina, originados en el genio y en la «fantasía poética» que otorga una visión romantizadora del mundo, formen parte de un todo que se presenta dividido en fragmentos, esto es, cada uno de los poemas. Esta característica ya la había advertido el propio Ospina sobre su obra, como así escribió en la introducción del poemario *El país del viento*:

Los lectores advertirán que algunos versos y algunas situaciones se repiten, vuelven caprichosamente en poemas distintos. Tal vez ello se debe a que bajo la apariencia de ser muchos poemas el libro es uno solo, fue concebido como una unidad desde el comienzo, y ciertas imágenes y ciertos estados anímicos volvían a manifestarse mientras lo escribía. Se diría que todo aquí ocurre a la vez. El dakota que canta su amor en una tienda del desierto, hace siglos, y el astronauta que prepara el descenso, están mirando, en el mismo momento, la misma luna. (2008e, p. 152)

Explica Ospina que «bajo la apariencia de ser muchos poemas», en realidad, es «uno solo». Al igual que *El país del viento*, el resto de la obra poética del autor colombiano está formada por fragmentos. Estos pertenecen a un mismo todo que se articula bajo una mirada romántica que permanece en el tiempo y que engarza cada composición, ya poética de un hecho histórico, como de una situación ordinaria, de un escritor famoso o de un mito clásico. Este hecho puede observarse también en *Sanzetti*,

⁵⁰ Los atentados del 11 de septiembre de Nueva York hicieron a Ospina reflexionar sobre el origen de la separación entre Oriente y Occidente, pensamientos que plasmó en el ensayo “La cruz y la medialuna” (2003a)

como se observará en el análisis de los poemas mencionados. Comenzaré por el comentario de la composición titulada “Las torres”:

De Boston a Manhattan trazan la media luna,
Hay dos budas gigantes detrás de las dos torres,
Un ser de polvo y sangre persigue muchedumbres,
¿Quién saltó por las rojas escaleras de incendio?

De los barcos lejanos se escuchaban los gritos,
Esas sombras que caen no son frutos ni estrellas,
Hay pájaros que buscan refugio en los espejos,
Hay dioses que agonizan en los nidos del cielo.

Gira la ciudad ebria con toros en sus patios,
Por la ventana el mundo mide su propio miedo,
Un ciego en una gruta nos está viendo ahora,
Solo faltan los pulpos sobre los rascacielos. (2018, p. 19)

La primera estrofa presenta varias imágenes de fuerte carga simbólica. El primero de los elementos es «la media luna» que «trazan» —señalando a un ellos— «De Boston a Manhattan». El recorrido que realizaron los dos aviones que se estrellaron en los rascacielos fue, precisamente, el de Boston a Manhattan. Desde un punto de vista geográfico, la línea costera que une estas dos ciudades norteamericanas —a través de los estados de Connecticut y Rhode Island hasta llegar a Massachussets, donde se ubica Boston— tiene forma de media luna. A esta metáfora visual se suma el hecho de que la media luna es el símbolo de la religión islámica. Con este primer verso, Ospina presenta el hecho histórico con una aparente sencillez cargada, al mismo tiempo, de elementos simbólicos. En el segundo verso, los «dos budas gigantes» que se encuentran tras «las dos torres» están aludiendo, de manera directa, a la destrucción de las gigantes estatuas de Bamiyán, en Afganistán, por parte del régimen talibán en marzo de 2001⁵¹. La presencia de estas estatuas, fundiéndose con las dos torres neoyorquinas, se interpreta como una metáfora de la paz y de la inocencia: Buda representa la iluminación, la meditación y el distanciamiento del mal, puesto que basó su vida en la bondad y la falta de interés por las cosas materiales (Senier, 2012); las dos torres representan, para esta voz poética, al

⁵¹ En un ensayo de 2003 titulado “El renacer de la Conquista”, en el que reflexiona sobre los cambios que se han ido produciendo en la sociedad contemporánea a raíz de los atentados del 11 de septiembre, Ospina menciona la destrucción de los Budas de Bamiyán, junto a la caída de las Torres Gemelas: «No me refiero solo a la desaparición de las Torre Gemelas de Nueva York, [...]. No me refiero solamente a la destrucción de los antiguos Budas de piedra [...]» (2003b, p. 211). Este hecho refuerza la idea del fragmentarismo en Ospina y en el Romanticismo. Su obra no está sino conformada por fragmentos que conforman las distintas partes de un todo más global, en el que obra poética y obra prosaica se entrecruzan.

igual que los dos budas, la inocencia de aquellos que sufren consecuencias sin ser responsables de las mismas. Al mismo tiempo, Ospina sobrepone dos elementos separados por cientos de años, pero unidos por un mismo destino: las Torres Gemelas, símbolo de la historia contemporánea, la ciudad, el cosmopolitismo y las grandes construcciones de hormigón y acero; y los dos budas que, por el contrario, encarnan el mundo antiguo, las viejas creencias, el barro y la piedra. Sendas construcciones cayeron por culpa del extremismo de nuestro mundo moderno. El «ser de polvo y sangre» encarna a aquellos supervivientes que huían de los escombros que el derrumbe de los dos edificios provocó y que las pantallas de todo el mundo mostraron.

La pregunta retórica que cierra el primer verso —«¿Quién saltó por las rojas escaleras de incendio?»— no solo encierra un significado lleno de simbolismo, sino que enlaza con el poema “Sanzetti” al tener, este último, el mismo cierre en la primera estrofa. Si en aquel la pregunta, cargada de tragedia, recordaba a un interrogatorio judicial —el que vivieron Sacco y Vanzetti—, en este poema la pregunta suena como una llamada desesperada para encontrar respuestas a cuestiones que nunca las tendrán. La escalera es un símbolo del ascenso y el contacto con la divinidad que se encuentra presente en culturas tan dispares como el antiguo Egipto o el mundo medieval, el islam y el cristianismo (J. E. Cirlot, 2007, pp. 192-193). El hecho de saltar por «la escalera roja» se interpreta, por tanto, como metáfora de la interrupción del camino hacia lo divino. Esa ruptura que metaforiza el salto, no deja de representar, al mismo tiempo, la injusticia de aquellos que pagan por acciones de las que no son responsables. En “Sanzetti”, son los dos anarquistas italianos los que pagan con su vida los deseos de unas élites a las que no les importa el pobre, el inmigrante, el que piensa distinto. En “Las torres”, son tres mil habitantes de Nueva York los que pagan las consecuencias de decisiones tomadas por los que gobiernan. Tanto Sacco y Vanzetti como los inocentes del *World Trade Center* se vieron obligados a saltar desde las escaleras de incendios sin haber sido los responsables⁵².

⁵² La vinculación entre ambos poemas la explica Ospina de esta forma: «“Las torres” es específicamente sobre el 11 de septiembre de 2001, pero también están hechos del pasado que volvían allí. Recordé cuando estaba escribiendo “Las torres” y pensé en esas polvaredas que perseguían a las multitudes por las calles cuando los edificios se estaban desplomando y las alarmas que había en los alrededores de la isla de Manhattan. Asocié eso una vez más, porque todo está tutelado por ese poema inicial que hice sobre la muerte de Sacco y Vanzetti (que da título al poemario: *Sanzetti*) y por eso volvieron los versos: “¿Quién saltó por las rojas escaleras de incendio?”» (W. Manrique, 2019, s. p.)

Con la segunda estrofa vuelven metáforas significativas. En el verso «Esas sombras que caen no son frutos ni estrellas», vincula Ospina la trágica forma de morir de algunos de los ciudadanos de las torres a la naturaleza terrenal —los «frutos»— y a la naturaleza universal —las «estrellas»—, mostrando un respeto sagrado: aunque esas sombras «no son frutos ni estrellas», también caen como estas lo hacen. De ahí el verso que cierra la estrofa —«Hay dioses que agonizan en los nidos del cielo»— el cual reafirma el elevado tono mítico en el que se sitúa la voz poemática. En la última estrofa, la mirada se dirige a «la ciudad», al «mundo», en definitiva, a nosotros mismos. Este hecho lo confirma el penúltimo verso, en el que la utilización del pronombre «nos» hace que los lectores sintamos una identificación con el yo del poeta, al hacernos partícipes del texto. El mensaje es directo: el mundo ha cambiado. Por ello se dan paradojas como que «un ciego» nos esté «viendo». Por ello, dice la voz poemática que «Solo faltan los pulpos sobre los rascacielos». De esta forma, metáforas, símbolos, temas y el tono trágico y épico presente en “Sanzetti” y “Las torres” convergen, mostrando distintas caras de una misma moneda.

La romantización de Ospina, ese hilo que atraviesa su obra, es el que continúa en “Alepo”. La base vuelve a ser un elemento histórico. El tema también es la injusticia y el sufrimiento del inocente. En esta ocasión, se centra en el trágico acontecimiento que supone una guerra, de inminente actualidad tanto para el poeta como para el lector contemporáneo de su obra. De nuevo, a través del extrañamiento, Ospina convierte lo próximo en lejano y lo distante en cercano. En este último poema despliega un mayor juego de metáforas, de imágenes sinestésicas y símbolos para hablar de la crueldad de la guerra:

Por estas nueve puertas entró y salió la ruina,
Contra el mal encendimos rojas brasas de música,
En la arena discuten la seda y la metralla,
Nunca la media luna fue más curva en el cielo.

Miel amarga de almendras de la mezquita en llamas,
Lentos pimientos rojos del dolor de la ausencia,
Grabados de bazares que hace siglos son polvo,
Arcos color pistacho del hogar que perdimos.

Mientras el dios no seque el agua del olivo
Seremos tuyos, luna calcinada y sangrante,
Y un gran viento materno de limón y alabanza
Entre leguas de escombros bendecirá los días. (2018, p. 123)

Las dos primeras estrofas las utiliza para describir la situación de la ciudad. El islam y su cultura están presentes a través de símbolos como «la media luna» que nunca «fue más curva en el cielo», así como en metáforas apoyadas en motivos bélicos: los «bazares que hace siglos son polvo»; la arena en la que «discuten la seda y la metralla» —metonimia de los ciudadanos y de las armas, respectivamente—; y la «Miel amarga de almendras de la mezquita en llamas», en el que el hecho de que arda el templo sagrado del islam supone la destrucción de lo sagrado en Alepo. En este último verso, como en “Sanzetti” y en “Las torres”, el fuego vuelve a ser metáfora del mal que escapa al hombre y, al mismo tiempo, es un elemento que, vinculado a la música del segundo verso, sirve de escape a la guerra, haciendo partícipe al receptor mediante el empleo de la primera persona del plural: «Contra el mal encendimos rojas brasas de música».

En la estrofa final, la voz poemática se eleva adquiriendo un tono profético cuya comprensión recuerda a la exégesis que se realiza con los textos religiosos. El primero de los versos hace referencia a un elemento profundamente simbólico como es el «olivo». En la antigüedad, la rama de olivo, además de coronar al vencedor de los Juegos Olímpicos y ser el fruto «consagrado a Júpiter y Minerva por los romanos» (J. E. Cirlot, 2007, p. 347), ya constituía un símbolo de la paz al usarse por ejércitos y hombres para efectuar una rendición⁵³. Para las tres grandes religiones monoteístas, el olivo también es considerado un árbol sagrado, asociado a la paz y a la prosperidad. Entre las distintas alusiones que se realizan en el Antiguo Testamento, destaco la rama de olivo portada por la paloma que sobrevoló el arca de Noé, trayendo la buena nueva de que había tierra y, por tanto, había vida. En el Nuevo Testamento se encuentra la ubicación del Monte de los Olivos, lugar donde Jesús solía orar en Jerusalén —ya era un lugar sagrado para los judíos— y en el que se encontraba cuando fue prendido por los romanos. También para el islam, como para el judaísmo y el cristianismo, el olivo es un árbol respetado y bendito, pues es considerado símbolo de la luz de Dios (Trías, 1994). Visto el profundo simbolismo que posee el olivo, se entiende la trascendencia que posee la condición temporal expresada de modo profético por el sujeto poemático: «Mientras el dios no seque el agua del olivo». Hay que advertir que habla de un «dios» —en minúscula— indefinido, sin señalar ninguna divinidad concreta y dotando al texto de un carácter más universal,

⁵³ Así lo documenta Tito Livio en más de un fragmento de *Ab urbe condita*, como es el caso de la petición de paz que Aníbal realiza durante la Segunda Guerra Púnica: «salió a su encuentro una nave cartaginesa adornada con ínfulas y ramos de olivo. Se trataba de diez personalidades enviadas como parlamentarios a propuesta de Aníbal para pedir la paz» (1993, p. 425).

válido para toda la humanidad. Con la metáfora visual «el agua del olivo» Ospina simboliza la paz, más concretamente las acciones que llevan a conseguir la paz, la luz, lo sagrado. Así, mientras la anónima divinidad permita que haya actos de paz, de armonía y de bien, nosotros «Seremos tuyos, luna calcinada y sangrante». Con este verso existe, de nuevo, la irrupción de la guerra y sus consecuencias a través de la metáfora visual de la luna que sangra quemada. Además, el sujeto poemático quiere remarcar el momento presente de la guerra con el empleo del adjetivo «sangrante»⁵⁴, aludiendo al ahora. Vuelve a aparecer en este verso, otra vez, la luna como símbolo del islam y, al mismo tiempo, se vincula con el carácter sagrado y divino que tuvo para los románticos el astro terrestre por sus vinculaciones con la noche y con lo sublime. Finalmente, concluye el poema, «Entre leguas de escombros» accederemos, a través de la noche, a la naturaleza, a la divinidad, convertida en «un gran viento materno» que «benedicirá los días». Este último vaticinio es el encargado de cerrar la composición. El poeta, en ese punto, se ha convertido en profeta.

Los poemas analizados dan buena muestra del extrañamiento romántico de Ospina. Me referiré, por último, a la explicación que ofrece Alfredo de Paz, el cual explica el extrañamiento como

un proyecto de revolución de la vida en la perspectiva de la nostalgia por lo «totalmente otro» a través de la dimensión estética, para que la vida se convierta en arte y surja, schlegelianamente, su «sinexistencia», la armonía total. (1992, p. 12)

La poesía de Ospina revisada a lo largo de estas páginas concuerda con esta definición del extrañamiento. Los románticos lo utilizan en su búsqueda de una armonía total que creen encontrar, siguiendo con Alfredo de Paz, en la mirada que muestra lo extraño como familiar y «lo familiar como extraño desde una perspectiva de choque, de estupor, de maravilla, de “miedo”» (1992, p. 12). Aunque en la obra poética de Ospina es posible encontrar un mayor número de composiciones donde lo extraño se muestra como familiar —cuando escribe un poema sobre un espejo, la calle en la que vivió en París o lo

⁵⁴ Existe una influencia borgesiana, que a su vez estaba aludiendo a Quevedo, tras la luna «sangrante» de Ospina. En el soneto “A un viejo poeta”, de *El hacedor*, el escritor argentino culmina con el epifonema «Y su epitafio la sangrienta luna» (Borges, 2008b, p. 31). Este final no solo sirve de cierre para una composición dedicada a la figura del poeta áureo español, sino que está citando un verso extraído del soneto “Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna”, concretamente, el remate del segundo cuarteto (Quevedo, 2002, p. 27). En otro poema de *El hacedor* titulado “La luna”, Borges vuelve a referirse al verso quevediano cuando escribe: «y la luna sangrienta de Quevedo» (Borges, 2008b, p. 25). Este juego metaliterario vuelve a dejar patente el influjo borgesiano en la obra de Ospina.

que escuchó en la televisión de una habitación contigua—, el extrañamiento romántico le permite distanciarse de lo familiar y convertirlo en algo lejano. Del mismo modo, cuando escribe sobre injusticias, guerras o acontecimientos de la cultura popular y los presenta bajo la apariencia y el tono de un poema mítico, también escribe bajo la mirada romántica del extrañamiento.

Para concluir, destacaré que el extrañamiento es el encargado de romper «el automatismo de la percepción» (A. de Paz, 1992, p. 12) y, a partir de la romantización novalisiana, llegar a la poética romántica, es decir, a la percepción que el Romanticismo tuvo sobre el artista y sobre la poesía. Este es, precisamente, el tema en el que profundizaré durante las siguientes páginas.

2.3. El poeta como vate

A partir de los poemas analizados, hemos visto parte de la romantización que lleva a cabo Ospina a través del extrañamiento romántico. Sin embargo, en cada composición del escritor colombiano se encuentra latente una filosofía romántica en la que se imbrican temas y motivos propios del Romanticismo. Esto es síntoma, al fin y al cabo, de la mirada romántica del mundo que tiene William Ospina. El extrañamiento no puede desvincularse de otros componentes importantes como la presencia de la divinidad, la naturaleza o la noche, como ha así ha ocurrido a lo largo del análisis. Decía en el comentario de “Alepo”, a raíz de la última estrofa, que el poeta terminaba adoptando un tono profético y se convertía en profeta. Esta consideración del poeta tiene vinculaciones de hondo calado en lo respectivo a la filosofía romántica. Para entenderlo, tenemos que profundizar en el primordial y significativo papel que, tanto poeta como poesía, tuvieron para los románticos.

Partía, líneas atrás, del concepto de imaginación y la importancia que la libertad tenía para permitir la aparición o potenciación del genio romántico. La posibilidad de crear libremente se unía a la mirada romántica del mundo llamada extrañamiento, el cual se convertía en una de las principales herramientas de la romantización. El sistema filosófico romántico hay que entenderlo, a raíz de lo expuesto, como un «sistema en movimiento» que, empujado por una fuente interna, avanza hacia su «propia completud» (Abrams, 1992, p. 169). Por ello, en esta filosofía que actúa como un sistema, elementos como la imaginación, el genio o el extrañamiento dan lugar a una concepción de la poesía

y del papel del artista que compartieron, de una forma u otra, todos los partícipes del movimiento.

Explica Honour que, en el siglo XVIII, la palabra *artista* había designado a aquellos maestros y expertos de un determinado arte manual. No obstante, con la llegada de Friedrich Schlegel esta perspectiva cambia. Los románticos configuran un cambio de paradigma al señalar que «los artistas eran al resto de la humanidad lo que los seres humanos al resto de la creación» (1981, p. 256). Durante el Romanticismo, muchos artistas tomaron las riendas de su vida y decidieron impulsar sus verdaderas vocaciones, más allá de la opinión de sus familias. La entrada de estos rebeldes en el mundo del arte, como expone Honour, contagió al resto de artistas que terminaron por heredar esa falta de servilismo, así como el espíritu de libertad e independencia que poseían los nuevos integrantes. No es hasta este momento que el arte deja de ser un «negocio o una profesión» (1981, p. 257) para convertirse en vocación.

La libertad de acción del artista romántico, como ya expliqué, dio rienda suelta al genio. Esto supuso, según Kant, que el artista se identificara con «la verdad del hombre, porque rescata su infinitud», precisamente, «en el actuar genial», por su libertad y ausencia de límites. (Aizpún, 1997, p. 24). En una evolución de la teoría kantiana, Goethe y Schiller, dentro del *Sturm und Drang*, creen que el artista es «un mediador entre el hombre y la naturaleza», capaz de superar «las barreras de la evidencia» (Comellas y Fricke, 1997, p. 41). Finalmente, con la llegada del Romanticismo, el artista pasa a ser «el que premoniza, el que ve lo que es y lo que será en una unidad totalizadora; es el que profetiza cómo será o cómo debe ser el mundo» (Marí, 1998, p. 24); se convierte en el «demiurgo platónico» (Marí, 1998, p. 27). Ahora bien, si los artistas se convierten en demiurgos, hay uno que estará por encima del resto: el poeta.

Explica Abrams (1975, p. 484) —partiendo del escritor Philip Sidney, quien en el siglo XVI introdujo el concepto de *poeta* en la crítica inglesa— que el origen etimológico de la palabra se encuentra en la antigüedad grecolatina. Los romanos se referían al poeta como un «vates, un profeta» mientras que, en el caso de Grecia, la voz *poeta* (ποιητής) provenía del verbo *hacer* (ποιέω). El «nombre de hacedor», apunta Abrams, es «incomparable» —en cuanto a acertado— puesto que, frente a la imitación de la naturaleza que llevan a cabo el resto de artes, el poeta se encarga de crear. El Renacimiento también adoptó ciertas nociones similares para el poeta, por sus vinculaciones con el genio (Panofsky, 1977, p. 108). Aun así, será Shaftesbury quien, a

principios del siglo XVIII en su obra *Soliloquy, or Advice to an Author*, formula una idea de gran alcance: «Such a poet is indeed a second Maker; a just Prometheus under Jove» (Thacker, 1983, p. 18). Cada poeta, entiende Shaftesbury, es «un segundo Hacedor, un Prometeo bajo Zeus». Los textos del escritor inglés fueron leídos por la ilustración francesa así como por figuras importantes del clasicismo alemán como Herder y Goethe (Marías, 2001, p. 246), haciendo que la conceptualización que hace Shaftesbury del «poeta como Segundo Hacedor» encuentra su cristalización definitiva en el movimiento romántico (Argullol, 2008, p. 40). Las consecuencias que para el Romanticismo tuvo el concepto del *poeta como hacedor* son fundamentales. Si lo expresamos de manera sintética, el poeta se convierte en el único ser capacitado para «la revelación del espíritu y la superación de las barreras humanas» (Comellas y Fricke, 1997, p. 40). Así, las implicaciones que supone en la filosofía y en el arte romántico son muchas y de diversa índole.

La primera de las consecuencias en las que voy a detenerme está relacionada con una característica que señala Marí sobre el pensamiento romántico. Dice este autor que, para el Romanticismo, «en todas las cosas y objetos del Universo hay una marca o señal que nos permite descifrar su naturaleza y esencia y nos señala con qué otros objetos y cosas se conviene y con cuáles se opone», es decir, «las cosas esconden verdades veladas que», para los románticos, «es necesario sacar a la luz» (1998, p. 20). Los únicos capacitados para descifrar esa esencia de los objetos y sacarla a la luz son los poetas. Esta idea se encuentra presente en la obra de William Ospina. En la introducción que hace al poemario *El país del viento* leemos:

Fue en una tarde de Bogotá, mientras miraba desde un café las calles lluviosas. Me pareció sentir una voz muy antigua, en la que estaba de algún modo contenido un mundo. Pensé, caprichos de la lluvia, en ese imaginario, irrecuperable mongol, que extraviado por las estepas asiáticas por largas llanuras de hielo, no supo en qué momento pasó de un continente a otro y pisó por primera vez el suelo de América. Allí mismo escribí el poema que da comienzo a este libro, y comprendí que esa voz sugería o imponía otras. (2008e, p. 151)

Ospina está planteando la idea romántica que resaltaba de Marí, convirtiéndose en el poeta capaz de sacar a la luz esas verdades que los objetos y las cosas esconden. En esta ocasión, es la lluvia de una tarde cualquiera en Bogotá la que le hace sentir una «voz muy antigua» que contenía «un mundo». Esta antigua voz es la de la imaginación, es la voz de la poesía. La capacidad de Ospina es la de descifrar esa esencia, arrastrarla a la luz y cristalizarla en el poema. Él, como poeta, ve en la lluvia lo que nadie había visto y *siente*

una voz —esa voz interior de la que hablaba Caspar David Friedrich— en la que estaba «contenida un mundo». En este fragmento no puedo dejar de advertir el empleo del verbo *sentir* frente a *oír* o *escuchar*. La elección de *sentir* hace que el escritor colombiano no reduzca a un solo sentido —el oído— la sensación que experimenta, sino que la vincula a la totalidad de sus facultades. Este hecho potencia el acto imaginativo y creativo puesto que no lo limita a las meras percepciones sensoriales. En cualquier caso, en dicho fragmento, Ospina reflejaba, de manera consciente o no, su autoubicación como poeta desde la perspectiva romántica, es decir, aquel que —volviendo a citar a Novalis— experimenta «sucesos del mundo exterior y del mundo interior de forma muy distinta a la del hombre medio». (Arnaldo, 1994, p. 110).

En *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, Ospina tiene un poema en el que reafirma esta perspectiva. La composición se titula, precisamente, “Profetas”:

Hay mil profetas esperando los mensajes del firmamento,
la aparición de los jinetes, las nuevas letras en los astros,
el clarín que rompa en la noche las negras cavernas del cielo,
pero esos ansiosos profetas sin duda no son el profeta.

Si eres el profeta en verdad, leerás en mensaje en todo,
en los rostros que la humedad va dibujando sobre el muro,
en la forma de ese cordel que los albañiles arrojan,
en los avisos de los diarios donde van envueltos los víveres. (2008e, p. 282)

Aunque desde el título Ospina plantea una de las ideas fundamentales de la cosmovisión romántica, como es la identificación del poeta como profeta, esta composición pone el foco de atención en la especial sensibilidad que este tiene acerca del mundo que lo rodea. El mero empleo del verso compuesto, dos hemistiquios de eneasílabos, dota al poema de cierto aire mítico, al estilo de las viejas canciones épicas. Teniendo en cuenta que el tema central del poema es el mismo, existe una importante diferencia de tono entre las dos estrofas. Los primeros cuatro versos se centran, a partir de la impersonalidad que da el verbo «Hay» que inicia el poema y el «son» del cuarto verso, en los «mil profetas» que «sin duda no son el profeta». Estos profetas de los que habla el sujeto poemático esperan sucesos de gran trascendencia como son «los mensajes del firmamento», «la aparición de los jinetes» o «las nuevas letras en los astros» que, de manera inevitable, conecta la composición con acontecimientos de carácter mitológico, bíblico y apocalíptico. Todo ellos, que esperan «ansiosos», no son «el profeta». La cuestión a resolver es, por tanto, ¿quién es el profeta?

La pregunta se disipa en la segunda estrofa, donde la voz poemática se dirige directamente a un tú receptor —«si eres el profeta»—, al que desvela la ubicación de esos «mensajes del firmamento» del primer verso: en «los rostros que la humedad va dibujando sobre el muro», en «la forma de ese cordel que los albañiles arrojan», y en «los avisos de los diarios donde van envueltos los víveres» es donde se encuentran. En definitiva, la voz poemática revela que esos mensajes serán leídos en lugares completamente comunes, familiares y ordinarios. Se podrán leer, como dice la voz poemática, «en todo». Por ello, los ejemplos que plantea no tienen nada que ver con aquellos ampulosos —pero falsos— mensajes que esperaban ver los profetas impostores. El auténtico profeta, frente al resto, sabrá interpretar en cualquier lugar, circunstancia y momento. Friedrich Schlegel lanzó una proclama en la que decía: «¡En nombre de la luz y de la vida, no vacilemos más! [...] Todo pensamiento es adivinación, pero solo ahora el hombre empieza a tomar conciencia de su poder adivinatorio [...]» (Marí, 1998, p. 24). Ese poder adivinatorio reside en la capacidad del poeta para ver mensajes donde otros no ven nada. Walt Whitman, una de las grandes influencias de Ospina, tiene un verso que sintetiza esta concepción romántica: «Creo que una hoja de hierba no es menos que el camino recorrido por las estrellas» (Whitman, 1969, p. 68). Así es como, efectivamente, se diferencia al auténtico y genuino poeta, del que no lo es.

Tanto para Ospina como para los románticos, el poeta se configura como el auténtico profeta, aquel que es capaz de ver en todas partes la grandeza del universo. Wordsworth consideraba a los poetas hombres de «intensa sensibilidad y susceptibilidad a la pasión» (Abrams, 1975, p. 186), mientras que Friedrich Schlegel creía que el poeta posee «una visión original del infinito» (Arnaldo, 1994, p. 232). A colación de esto, expresó Novalis en *Poeticismos*:

Del mismo modo que el pintor contempla los objetos visibles con ojos bien distintos a los del hombre corriente, experimenta el poeta los sucesos del mundo exterior y del mundo interior de forma muy distinta a la del hombre medio. (Arnaldo, 1994, pp. 109-110)

El profeta del poema de Ospina es el mismo que el poeta según la concepción romántica: aquel que mira el mundo a través de ojos distintos. En otro momento, Novalis señaló que «todo acto involuntario debe ser transformado en voluntario» (Garrido, 1968, p. 126). Ese «acto involuntario» es el que proviene de la imaginación, entendida a la manera novalisiana. De esta forma, el poeta se convierte en el «mago o hechicero» (Béguin, 1993, p. 259), aquel en el que irrumpe la fuerza de la imaginación para, a través

de la especial percepción que tiene del mundo, obtener como resultado la creación poética.

Ospina ofrece, en su obra poética, numerosos ejemplos en los que refuerza esta filosofía romántica de la palabra. En su primer poemario, *Hilo de arena*, tiene un problema titulado “Palabras” en el que, precisamente, habla sobre la fuerza que estas tienen. Se trata de un breve poema heterométrico, compuesto por heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos blancos. En la primera estrofa leemos:

Aunque conozcas todas las palabras
las verás volver vírgenes
y algo nunca soñado dirá el azar con ellas. (2008e, p. 64)

El influjo romántico de estos versos es incuestionable. Ospina plantea que, incluso aunque se conocieran todas las palabras, estas podrían «volver vírgenes». Esta virginidad es entendida como metáfora de la pureza, de la novedad y, por tanto, de lo desconocido. Así, con estas palabras que se presentan como ignotas —aunque en un principio parecían ser conocidas—, el azar dirá «algo nunca soñado». En esta ocasión, el azar representa la imaginación, en cuanto a que coincide con ese «acto involuntario» al que aludía Novalis. De esta forma, el poeta, ese *tú* al que se dirige la voz poética —«verás»—, consigue transformar un acto involuntario, el que representa ese «algo nunca soñado» del azar-imaginación, y transformarlo en voluntario. En esta primera estrofa Ospina participa, por tanto, de la idea novalisiana de transformación de los actos involuntarios.

En la siguiente estrofa, como ya ocurría en la introducción de *El país del viento* a la que me refería páginas atrás, aparece la metáfora de las voces que son escuchadas por el poeta:

Un sentido más dulce o más atroz, un día
tendrán en tus oídos estas voces.
Escucharás que nombran imprevistos jardines,
los nichos sucesivos de alguna gruta espléndida,
los nuevos y distintos hábitos de tu cuerpo. (2008e, p. 64)

Las voces, las cuales tendrán un sentido u otro —«más dulce o más atroz»— dependiendo del día, se identifican, de nuevo, con la imaginación que deviene en genio. Recordemos que, para el Romanticismo, el genio se entendía, además de como fuerza, como la consecución de la ansiada unidad a la que aspira todo romántico. En esa unidad convergían sujeto y objeto, el yo y la naturaleza. En estos versos, la voz poética vincula las voces con la naturaleza —«imprevistos jardines»— y con el yo —«tu cuerpo»—. A

través de las metáforas de los «nichos sucesivos» y la «gruta espléndida» el poeta aúna el yo y la naturaleza. Esta unidad presente a través de la metáfora de las cuevas y las grutas se entiende a partir de la siguiente formulación que realiza Novalis, influido por Fichte: «Hacia el interior conduce el camino misterioso. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro» (Novalis, 2007, p. 201). Aunque después añade: «Quien se detenga ahí solo habrá llegado a la mitad. El segundo paso debe ser la mirada eficaz hacia fuera, la observación espontánea y sostenida del mundo exterior» (Novalis, 2007, p. 204). Los románticos entendieron que la introspección del yo deriva, al final, en ese «mundo exterior» del que habla Novalis. El interior y el exterior acaban siendo dos extremos que se tocan. Por ello, en los versos de Ospina, los «nichos» y la «gruta», representan la senda novalisiana que va hacia dentro. Es decir, se constituyen como metáfora del mundo interior de la voz poética o, lo que es lo mismo, del genio romántico. Para llegar ahí confluyen el mundo exterior —los «jardines» que cierran el sexto verso— y el mundo interior —representado por el «cuerpo» del verso noveno—. Entre uno y otro está el camino que lleva hacia dentro a través de los «nichos» y la «gruta».

La última estrofa incide, primero, en el desconocimiento de ese camino, representado por las palabras; después, en el poder que estas poseen:

Aún cabe en las palabras algo que no sabremos
previamente.
Los ecos y los símbolos de la hora inconcebible
en que la tierra nos reclame.
Las últimas acciones, los pensamientos últimos,
la irrupción de los ángeles. (2008e, p. 64)

Del mismo modo que el romántico se confía al camino misterioso que va hacia dentro —ese que lo lleva, en última instancia, a la unión con el Todo de la naturaleza—, las palabras de Ospina también refieren ese momento desconocido —«la hora inconcebible»— en el que «la tierra nos reclame». Ese reclamo de la tierra puede entenderse como metáfora de la muerte. Sin embargo, desde una visión romántica, profundizar en la tierra es símbolo de la profundización en el yo. Entendido así, en los versos de Ospina la muerte equivale a la eternidad que Novalis encuentra en la interioridad del yo, en el camino que va hacia dentro.

En relación con esto, Comellas y Fricke explican, al hablar de la obra de E.T.A. Hoffmann y de Ludwig Tieck, que mediante la imaginación se entra en contacto con las

fuerzas de la naturaleza —como ocurre en la última estrofa del poema de Ospina—, pudiendo llamar poetas, exclusivamente, a aquellos «cuya melodía interior concierta con la melodía de la naturaleza» (1997, p. 41). Bajo esta perspectiva la imaginación se convierte en creación a través de la poesía. Pero se trata de una creación en el sentido más divino del término: la finalidad del poeta «es volver a crear la tierra» a través de una «unidad mística que llamamos yo», la cual que le permite «introducir el mundo de los fenómenos en la esfera del absoluto» (A. de Paz, 1992, p. 202). Es decir, retornamos a la idea del poeta como hacedor. Hölderlin tiene un significativo verso final, en su poema “Recuerdo”, en el que dice: «lo que queda, lo fundan los poetas» (2014, p. 285). A raíz de este verso, explica Cervera que, para los románticos:

La *lírica* conduce —con su vuelo— a la fundación del espacio que media entre el mundo de los arquetipos y las sombras de la realidad: solo el poeta es capaz de salir de la caverna, y fundar con su canto la idea emocionada. (2007, pp. 151-152)

«Fundar con su canto», termina Cervera, «la idea emocionada». No es banal, como vemos, la misión a la que el poeta queda encomendado. Como explica Octavio Paz, para el romántico «el poeta dice, y al decir, hace» (1981, p. 93). «En el fondo de esta idea», continúa Paz, «vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad» (1981, p. 94).

Si ya en el poema “Palabras”, de *Hilo de arena*, se ve el poder que poeta y palabra tienen para Ospina, la misma noción es posible encontrar en un poema escrito más de tres décadas después. En “Verbo”, incluido en *Sanzetti*, vuelve a plasmar en verso esta cosmovisión de la creación poética tan propia del Romanticismo:

Cada cosa del mundo comenzó en unos labios,
No es el amanecer el revés del crepúsculo,
Ni los tigres del agua son los tigres del fuego
Ni bastan seda y sangre para tejer la rosa.

Qué tintas y metales el taller de los nombres,
Con cada hoguera a punto de volar y ser pájaro,
Hay peldaños y hay hierbas que esperan su profeta
Pero quizás la Luna se cansó de su música.

Silban, tiñen, aroman, pero la luz se quiebra
Y más allá hay silencios sobre ramas de cuarzo,
Cada nombre se duele del cielo que ha perdido,
Las palabras voraces persiguen las palabras. (2018, p. 11)

En el primer verso subordina la creación a un acto de la palabra. Existe una importante reminiscencia a la creación tal y como se plantea en la Biblia: «Y dijo Dios: “Sea la luz”; y fue la luz» (Génesis 1:3 Reina Varela 1995). El Romanticismo transfirió este poder de Dios y lo otorgó a los poetas que, como hacedores, son capaces de crear con su palabra. El último verso de la primera estrofa plantea la idea de que, para la creación poética, simbolizada en el poema con «la rosa», no es suficiente con el dolor —«sangre»— ni con la belleza —«seda»—. Entendida así esta estrofa inicial, Ospina plantea que la creación es un acto de la palabra del poeta, siendo más que mera belleza o sufrimiento. La segunda estrofa confirma esta vinculación con el poeta. En el primer verso habla de «tintas» y «metales», los materiales que emplea el escritor. Además, «taller de los nombres» se constituye como metáfora del lugar donde el autor compone sus versos. Sin embargo, más significativo es el tercer verso de esta segunda estrofa —«Hay peldaños y hay hierbas que esperan su profeta»—, en el que la voz poemática está, directamente, identificando al poeta como profeta y participando, de este modo, de la visión romántica sobre esta cuestión.

Es habitual, en la poesía de Ospina, encontrar la noción de poeta propia del Romanticismo en aquellas composiciones cuyo protagonista es algún escritor. En el poema sobre Tolstoi, titulado “Palabras de la condesa Sonia en la estación de Astápovo el invierno de 1910”, del poemario *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, Ospina elige el monólogo dramático como medio poético de expresión. En esta ocasión, la voz poemática representa los pensamientos de Sofía, mujer de Tolstoi, mientras espera en la estación de Astápovo que los seguidores del escritor le dejen entrar a verlo en su lecho de muerte, cosa que pudo hacer solo cuando Tolstoi quedó inconsciente (Ríos, 2015). El extenso poema, formado por estrofas de versos libres, intercala momentos en los que la voz poemática habla en primera persona del singular, el yo de Sofía, con otros pasajes en los que habla en segunda persona, dirigiéndose a Tolstoi. Cuando habla la primera persona, la voz poemática repasa distintos momentos que vivió durante los años de matrimonio al lado del escritor, por ejemplo: «copié letra por letra tus novelas, el avanzar de las tropas rojas y azules sobre las llanuras de nieve». En las estrofas en las que se dirige al tú que representa Tolstoi, el sujeto poético enumera características, momentos y circunstancias del escritor ruso mientras se intercalan reproches sobre sus defectos:

Tú fuiste siempre así, León Nicolaievitch, un arrogante príncipe;
predicando humildad porque te avergonzaba tu orgullo;

predicando la pureza del cuerpo, la castidad, la abstinencia,
para no pensar más en las pasiones que quemaban tu carne,
porque tal vez no hubo mujer que no desearas,
[...]. (2008e, p. 215)

Dentro de los versos descriptivos sobre Tolstoi, hay uno en el que Ospina, a través de los ojos de Sofía, trata al escritor como profeta:

Siempre el mismo, arrogante como un patriarca bíblico,
colérico y elocuente como un profeta
viejo de muchos siglos, recio como los montes,
callado y peligroso en los días serenos
como el mar interior. (2008e, p. 216)

En el primer verso del fragmento se vincula al escritor ruso con un «patriarca bíblico», aquellos capaces de comunicarse y percibir la deidad. Con la comparación del segundo verso, Ospina eleva a Tolstoi, uno de los grandes referentes de la historia de la literatura, a la categoría de profeta.

El mismo tratamiento tiene para Walt Whitman en el poema homónimo. Se trata de una composición en verso libre —como no podía ser de otra manera en un poema sobre el autor norteamericano—, en la que Ospina emplea un tono solemne y épico, casi profético. Como muestra de este tono basta con citar los versos que abren las primeras estrofas. En ellos, la voz poemática, que vuelve a ser la de Whitman a través de un monólogo dramático, expresa la poca importancia que da al desconocimiento de las cosas:

No deploro ignorar lo que ocurrió después con los Estados
[...]
No me aflige ignorarlo. Ignoraré demasiadas cosas que no sabría contar:
[...]
¿Qué vino después de las grandes rotativas, de las torres populosas?
[...]
No me aflige ignorar lo que pasará con mi amada república. (2008e, p. 184)

La ignorancia tiene una solemnidad profética, en parte otorgada por la utilización de *implorar* —«no deploro ignorar»— y *afligir* —«no me aflige ignorar»—. La repetición de la misma estructura acentúa el tono suntuoso del poema. Después de la enumeración de circunstancias que a la voz poemática no le importa desconocer, aparece una estrofa que refuerza la idea del poeta como profeta:

A ti, dentro de siglos, solo puedo decirte que nada nos fue dado distinto,
podrás reconocerte en cada arbusto y río, en el giro mareado de la abeja.
Lo que nombro es eterno.
Nada será mejor de lo que ha sido. (2008e, p. 185)

El poeta no solo se dirige a un receptor, en segunda persona, de doscientos años después, sino que desvela que nada cambiará —«nada nos fue distinto» dice la voz poemática—. Esta certeza se convierte en profecía con el verso que confirma al poeta como profeta: «Lo que nombro es eterno». Con este verso, Ospina vuelve a participar de la visión romántica del poder de la palabra, del poder del poeta como vate y segundo hacedor⁵⁵. Finalmente, en la última estrofa, aparece el concepto de extrañamiento y la especial mirada del mundo que tiene el poeta:

No hay siglos, ni milenios, ni eras para las titilantes estrellas:
cada fulgor un comienzo, cada parpadeo una agonía,
y lo más asombroso no son las cintas plateadas por donde van las naves del
futuro,
ni la torre que ellos levantaron en Babel, junto al gran río,
sino este mediodía de verano, la pequeña ventana
contra la que estrella sus olas el universo,
y esta persiana que secciona la luz,
y estas mágicas voces que cruzan las salas,
y esta roja escalera de sombras macizas que une los niveles del mundo. (2008e,
pp. 185-186)

Al final, los grandes misterios del mundo se reducen a objetos y lugares cotidianos: un «mediodía de verano» o una «pequeña ventana». Convergen, en esta estrofa conclusiva, el extrañamiento romántico y su visión sobre el poder del poeta y de la palabra a través de las «mágicas voces que cruzan las salas». Para terminar, destaco, en esos tres versos anafóricos finales, la presencia de la «roja escalera». La escalera simboliza el ascenso hacia la divinidad, como ya expliqué líneas atrás durante el análisis de “Sanzetti” y “Las torres”, poemas compuestos cerca de treinta años después que el de Whitman. En estos últimos versos, la escalera que «une los niveles del mundo» ya es símbolo de ese contacto con los dioses, de la subida hacia el infinito, de la unión con el Todo de la naturaleza. Existen dos autores influyentes en Ospina que también habían usado la metáfora de la escalera: uno es Borges y el otro, precisamente, Whitman. El primero utiliza este símbolo en el cuento “La biblioteca de Babel”, incluido en *Ficciones*, de manera idéntica a como después lo hace Ospina: «Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto» (Borges, 2006, p. 93). Whitman, por su parte, introduce la escalera dentro de su *Hojas de hierba* como un elemento propio de los

⁵⁵ El tratamiento profético del escritor norteamericano está presente también en sus ensayos. Así, en “La danza del instante”, dice sobre Whitman que es «un gran poeta del siglo XIX, un profeta de lo que será sin duda la humanidad del futuro» (Ospina, 2003c, p. 179).

bomberos, a los que equipara con dioses de la antigüedad: «Los muchachos sobre los carros de incendio, con sus escaleras de cuerdas, no valen menos para mí que los dioses de las antiguas guerras» (Whitman, 1969, p. 89). Un poema como el de “Walt Whitman” sirve como perfecto ejemplo de lo que supone la poesía de Ospina. En él, la influencia de Borges, Whitman y conceptos como el extrañamiento y la visión romántica del poeta —segundo hacedor— confluyen, dando lugar a una poesía en la que se conjugan diversas voces bajo una misma palabra, la de Ospina, y bajo una mirada romántica que sobresale en todas las composiciones.

No serán Tolstoi y Whitman los únicos autores en los que Ospina introduce la concepción romántica del poeta como profeta. También aparece en “Lucila Godoy”, también de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, composición dedicada a la poetisa chilena Gabriela Mistral. Se trata de un poema melodioso, muy rítmico y musical, en el que la voz poemática pide reiteradamente el regreso a un anónimo receptor retórico:

Ven y dale otra vez tu calor a mis labios
[...]
Ven y acaricia mi cabeza
[...]
ven y contemos todavía los hilos de la luz de septiembre
[...]
ven y cierra los ojos junto a mí, siente el bosque
[...]. (2008e, p. 192)

Entre la repetición de estos versos, aparece el poder de la palabra poética:

Oye otra vez mi voz en el viento,
aún puedo nombrar los limones y el vino
que al final se unirán en su amargura,
[...]. (2008e, p. 192)

La «voz en el viento» vuelve a remitir a la visión del Romanticismo sobre la especial sensibilidad del poeta para percibir la trascendencia del entorno. El acto de «nombrar los limones y el vino», para que después se «unan en su amargura», metaforiza el poder de la palabra para el poeta. La composición es una hermosa recreación de los pensamientos de Gabriela Mistral empleando, de nuevo, el monólogo dramático. Los versos finales terminan con la proclama, mediante la metáfora de la rosa, de la imposibilidad de alcanzar la poesía:

En tu exilio de huesos, en tu exilio de sombras,
en tu pecho de hierba, en tu silencio,

compadece a esta pájara cautiva en la tremenda jaula del mundo,
entre el mar y la estrella,
amigo mío diluido en la muerte,
mientras yo miro como abeja enferma
la rosa inhabitable. (2008e, p. 193)

La heterometría de “Lucía Godoy” contrasta con el empleo del alejandrino del en el poema, “Valery”, de *Sanzetti*, en el que también Ospina despliega todo su espíritu romántico para plasmar la capacidad creadora del artista. El motivo, en esta ocasión, es Paul Valéry:

Los siglos que preceden a la primera noche,
El dios que va gestándose de conciencia en conciencia,
El germen prodigioso de las metamorfosis,
Los arduos borradores que requirió la Luna.

Esa primera estrella que es la primera estrella,
Este andar por los años hacia el día sin víspera,
La conciencia unitaria del enjambre extasiado,
Los milenios que ocupan la punta de la aguja.

Basta nombrar a Dios y los mundos se inclinan,
Rojo a rojo la rosa va cediendo sus ángeles,
Las hondas consecuencias disgregando el principio,
La unidad disipándose en millones de estrellas. (2018, p. 62)

Vuelve a repetirse el ambiente mítico que recrea Ospina en su poesía y que se acentúa en este poemario. Aparece, de nuevo, la divinidad —«dios»—, en relación con la naturaleza —«Luna», «primera estrella»— y con la interioridad del yo —«conciencia»—. En el primer verso de la última estrofa aparece el acto creador a través de la palabra: «basta nombrar a Dios y los mundos se inclinan». Con este verso, Ospina sitúa al poeta a la misma altura de Dios, al tiempo que confiere un poder mágico, quimérico y divino al acto de «nombrar». A este respecto explica Paul de Man que «los poetas saben que el acto de nombrar [...] implica un retorno a la fuente, al movimiento puro de la experiencia en su comienzo» (2007, p. 82).

Esta idea aparece en “Erostrato”, de *La Luna del Dragón*, centrado en la figura del pastor que incendió el templo de Artemisa en Éfeso —una de las maravillas del mundo antiguo— con el objetivo de que su nombre fuera recordado en la posteridad (Cardona, 2011, p. 97). En la larga tirada de alejandrinos blancos podemos leer tres versos significativos para el tema que analizamos:

Sófocles nombra un perro y el perro asciende al cielo,
de los labios de Píndaro vuelan abejas de oro
y en mis manos proscritas se arruina lo más bello. (2008e, p. 141)

Otra vez se muestra en su poesía el poder de la palabra poética: de Sófocles, capaz de *nominar* a un perro y que este ascienda; y de Píndaro, que hace volar «abejas de oro». Poesía y poder divino vuelven a conectar en los versos de Ospina.

Antes de avanzar, todavía en relación con el poema “Valery”, quisiera apuntar que se trata este de un texto con grandes reminiscencias al romántico inglés William Blake y el inicio de su poema “Augurios de Inocencia”. En el último verso de la segunda estrofa dice Ospina: «Los milenios que ocupan la punta de la aguja». Recuerda mucho esta línea a la apertura del poema de Blake:

Ver un mundo en un Grano de Arena,
un Cielo en una flor silvestre,
Tener el Infinito en la palma de las manos
y la Eternidad en una hora.
[...] (1971, p. 82)

Si el autor inglés, en el tercer verso, se centra en la aspiración romántica de alcanzar el infinito —«Tener el Infinito e la palma de las manos»—, Ospina concluye su poema con la misma aspiración, aunque expresándolo no como infinito sino como unidad: «La unidad disipándose en millones de estrellas». La referencia a la «unidad» del último verso enlaza con el motivo romántico del Único, uno de los anhelos fundamentales que componen el sistema filosófico del Romanticismo, sobre el que profundizaré más adelante.

Finalmente, y para concluir con la visión del poeta como hacedor, como vate y mago, quiero referirme a los poemas que versan sobre Hölderlin. Como ya he aludido con anterioridad, se trata de uno de los principales referentes de William Ospina. El gran romántico alemán se encuentra presente en numerosos ensayos y artículos periodísticos del escritor colombiano, tanto como protagonista de los mismos como a través de citas a sus obras o alusiones directas⁵⁶. También aparece de manera recurrente en su poesía desde sus primeras composiciones. En *Hilo de arena*, su poemario inicial, encontramos “Una

⁵⁶ A modo de ejemplo, cito a continuación varios ensayos en los que aparece la figura de Hölderlin. En algunos es elemento principal del mismo, como en “Hölderlin y los U’wa” (2004) o “Hölderlin y los nuevos dioses” (2012b). En otros ensayos es mencionado o se cita algún fragmento de su obra, como en “Los románticos y el futuro” (Ospina, 2008d), “La revolución de la alegría” (2010a) o “Si huyen de mí es que yo soy las nuevas alas” (2010e). En cuanto a artículos nombraré “Hölderlin” (2011b) y “La redención por la belleza” (2015b). Sin embargo, esto es solo una muestra, la presencia de Hölderlin en la prosa de Ospina es mucho mayor que la que menciono aquí, siendo motivo para toda una investigación.

tarde en la torre”, poema que describe la vida de Hölderlin en la torre de Tubinga. Fue allí donde, debido a sus problemas mentales, pasó los últimos treinta y seis años de vida, acogido por un ebanista seguidor de su obra llamado Zimmer (Roetzer, 2012, p. 206). El comienzo del poema es especialmente significativo:

Ha roto con cuidado muchas cuerdas
del piano que le diera la princesa Von Homburg
y, a veces, pensativo, largamente persigue
una frase en las teclas, variando, repitiendo
su elemental esquema. Ya no hay en esa música
perceptible propósito. Urde sus variaciones
como altera la forma de las nubes el viento,
como repite el agua los coches bajo el puente
tras los últimos sauces. La entrecortada música
se mezcla en esta alcoba circular con el rítmico
martilleo que asciende desde el taller de Zimmer. (2008e, p. 65)

Ospina recrea a un Hölderlin loco que ha perdido la capacidad para escribir poesía. Esta recreación comienza con dos metáforas: las «cuerdas / del piano» rotas y la persecución de «una frase en las teclas, variando, repitiendo / su elemental esquema». Estos versos muestran que, aunque Hölderlin lo intenta, carece de esa capacidad poética de la que gozó debido a su locura. Lo confirma la voz poemática al decir que «Ya no hay en esa música / perceptible propósito», interpretado como la ausencia de creación tras los sonidos que, arbitrariamente, toca el poeta alemán al pulsar las teclas del piano. Contrasta, además, el «elemental esquema» que reproduce el anciano poeta, con el «rítmico / martilleo» del taller del carpintero pues, si como dice Novalis, «sentido rítmico es genio» (Arnaldo, 1994, p. 71), en su torre, Hölderlin ha perdido esa fuerza creadora de la que años atrás gozó.

En la siguiente estrofa, la voz poética presenta algunos de los recurrentes motivos de la poesía hölderliniana (J. L. Gómez, 2009) mientras describe a un «viejo» moribundo que llora «la soledad de Antígona», también «el ardor de la sangre del centauro» y las úlceras en «la piel de Hércules», incluso llora por «los mármoles rotos / donde agoniza un Dios sobre arenales» así como por «Cristo»:

Él inclina su rostro consumido, levanta
bruscamente los hombros sudorosos, y un pliegue
de dolor desfigura sus labios, pareciera
que va a morir, sufriendo, tenso el cuello, apretados
los párpados, y entonces, como el sonido extremo
de otra cuerda rompiéndose, brota el canto.
Pausados hilos de trenos fúnebres en idiomas remotos

y el viejo está llorando la soledad de Antígona
o el ardor de la sangre del centauro, que ulcera
la piel de Hércules; gime por los mármoles rotos
donde agoniza un Dios sobre arenales
quemados de cipreses; gime por Cristo, acaso,
por los siglos armados que se humillan; lamenta
los hermosos atletas mordidos por el tiempo. (2008e, p. 65)

El uso del alejandrino otorga al poema un tono trágico y solemne que lo acerca a un himno. La tercera estrofa se centra en el olvido a través de metáforas que expresan la pérdida de la poesía y del poder creador del poeta:

Ha olvidado a Alemania. Ahora, en torno a su torre,
las llanuras del Neckar, Suabia, las sucesivas
colinas que se ensanchan bajo noches de pinos
son solo el escenario de una oscura catástrofe.
Ella ha muerto. Ella acaba de morir. ¿O hace un siglo?
Cristo y Diótima han muerto. ¿No oís la negra boca
del tiempo susurrándolo? Caballeros, ¿no oís
que la divina vida que nos dio el Rhin y el sueño,
que puso en nuestros labios las palabras de Píndaro,
que hundió coches de amantes por fronteras en guerra,
que alzó del caos los brazos del Apolo de Olimpia
y bronceó de crepúsculos las orillas del Tíber,
ha apartado su rostro? ¿No veis que estamos solos
en la noche y el viento? (2008e, pp. 65-66)

Diótima es el personaje central de *Hiperión* de Hölderlin. Como explica Octavio Paz, el tema de dicha obra es «el amor por Diótima y la fundación de una comunidad de hombres libres. Ambos actos son inseparables. El punto de unión entre el amor a Diótima y el amor a la libertad es la poesía» (1981, p. 66). Así, en los versos de Ospina, si Diótima representa la libertad y la poesía, y Cristo representa —entendido románticamente— «uno de los rostros posibles de lo divino» (J. L. Gómez, 2009, p. 225), la muerte de ambos es la metáfora de la caída de la poesía y de la divinidad producida por la locura de Hölderlin. En los versos siguientes se confirma esta pérdida a través de una pregunta retórica que muestra la ausencia del poder de la palabra poética: «[...] ¿no oís / que la divina vida que nos dio el Rhin y el sueño, / que puso en nuestros labios las palabras de Píndaro, / [...] / ha apartado su rostro?». Ese genio poético representado por la «divina vida», que fue el que puso en sus labios «las palabras de Píndaro» —símbolo de la poesía antigua—, ya se ha ido —«ha apartado su rostro» dice el sujeto poemático—. El poema se acerca a su conclusión con una enumeración caótica que recuerda lo que el «viejo» Hölderlin ha perdido:

No existen ya los himnos de sus años de Frankfurt,
cuando también él tuvo lo que la vida otorga,
amor, belleza, orgullo, horas divinas, bosques,
el sagrado pavor de existir y ser Hölderlin. (2008e, p. 66)

El escritor alemán se ha perdido a sí mismo. Por ello, en la última estrofa encontramos a un «viejo» convertido en «un niño»:

Un viejo en la ventana, frente un río, contempla
el rojo carro en llamas que se pierde al oeste
y un aire de leyendas lo envuelve. Como un niño
está riendo en su torre, secreto, inaccesible...
Ríe, mientras se llena la ventana de estrellas,
el pobre Scardanelli. (2008e, p. 66)

El último verso tiene ciertas reminiscencias quijotescas de gran simbolismo. Al final de la gran obra cervantina, estando don Quijote ya postrado y enfermo en la cama, dice: «Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano» (Cervantes, 2015, p. 1100). Así, del mismo modo que el personaje de Cervantes, en los últimos instantes de su vida, deja de ser don Quijote para morir como Alonso Quijano, en el poema de Ospina, Hölderlin ha dejado de existir para que sea Scardanelli —su nombre de pila— quien halle la muerte en la torre de Tubinga.

Las relaciones con *Don Quijote* tienen, precisamente, gran importancia desde el punto de vista romántico. Friedrich Schlegel admiró la literatura española por encima del resto y consideró a Cervantes como «auténtico romántico y poeta» (Wellek, 1973, p. 37). El menor de los Schlegel definió el espíritu del Romanticismo a partir del género novelesco poniendo como ejemplo el *Quijote* (Molinuevo, 2009, p. 80), considerada la «única novela auténticamente romántica» (Martínez, 1992, p. 121).

No solo fue esta una obra fundamental, y don Quijote el personaje con el que más se identificaron, sino que los románticos fueron «los primeros en detectar», en la obra cervantina, «niveles de significado y sentimiento más profundos» (Honour, 1981, p. 278) que los que se venían dando hasta ese momento. De hecho, la profundidad de la interpretación que el Romanticismo realizó del *Quijote*, frente a la lectura paródica y humorística que se venía haciendo hasta la irrupción romántica, es la que llega a nuestros días. La importancia de don Quijote como personaje fue tal que el Hidalgo de la Mancha se convirtió en «paradigma del poeta o artista romántico, en comunión con verdades eternas inaccesibles al sentido vulgar y materialista» (Honour, 1981, p. 280). En una entrevista, preguntaron a Ospina cuál era el personaje literario con el que se sentía más

identificado; respondió que con don Quijote (A. Casas, 2015). Como suele ser habitual en la obra del escritor colombiano, motivos que aparecen en sus ensayos acaban convertidos en poemas y viceversa. La respuesta que dio en esa entrevista acabó tomando forma poética en *Sanzetti*, donde escribe un poema dedicado a la figura de Cervantes titulado de manera homónima. En esta composición vuelve a desplegar la cosmovisión romántica de la figura del poeta:

Perder el brazo, el rumbo, la libertad, la Luna,
Ir por los yermos rotos con la memoria a cuestas,
Y espiar la araña activa que teje tu mortaja
Y las grietas que mienten distancias y promesas.

Bebe el licor amargo de las metamorfosis,
Los cristales que estallan bajo las herraduras,
De aquí solo se escapa por la puerta de arriba,
Para el que va volando la celda es una rosa.

Se va la vida, es hora de inventarse un comienzo,
No hay llama que no pueda delirar sus dragones,
Para eso se inventaron las doce campanadas,
De tus andrajos saltan las centellas del mago. (2018, p. 16)

El poema está construido a partir de una «metamorfosis», una transición basada en el contraste de, por un lado, el mundo físico de Cervantes, el de sus desdichas y su cautiverio, y por otro, el de la imaginación cervantina, entendida románticamente. La voz poética ubica a Cervantes en su celda de Argel, donde permaneció cinco años hasta que fue liberado. La elección de este momento biográfico, por parte de Ospina, tiene gran relevancia puesto que, tal y como indican algunos autores (Goytisoló, 1982, p. 60; Zamora Vicente, 1950, p. 239), los años de presidio constituyeron un auténtico momento fundamental tanto para la vida de Cervantes como para la concepción de su gran novela. En la primera estrofa, la voz poética se centra en las desgracias de Cervantes con una enumeración inicial que sintetiza esas desdichas: «Perder el brazo, el rumbo, la libertad, la Luna». Después de esto, aparece la ubicación en la celda a través de la «araña» y las «grietas que mienten distancias y promesas».

La segunda estrofa se centra en el choque que se produciría entre el genio de Cervantes y la realidad de su cautiverio, representado a través de la metáfora del «licor amargo» y la «metamorfosis». Los versos tercero y cuarto entroncan ya con la visión romántica del poeta: «De aquí solo se escapa por la puerta de arriba, / Para el que va volando la celda es una rosa». La imaginación, esa fuerza interior que escapa al control

del poeta, es capaz de hacer volar a Cervantes. De esta forma, el presidio pasa a ser solo físico, no mental: el alma del poeta, el genio romántico, es capaz de huir «por la puerta de arriba», es capaz de volar. Por ello, la celda se convierte en poesía, en «rosa». No existen cadenas para un poeta, no existen fronteras para la poesía. Con la imaginación y el genio romántico ya liberados, llegamos a la tercera estrofa en la que se subraya el paso del tiempo en la cárcel de Argel —«Se va la vida, es hora de inventarse un comienzo»— para, finalmente, cerrar el poema con un verso en el que vuelve a mostrar el poder del poeta: «De tus andrajos saltan las centellas del mago». Cervantes es visto como un mago, el poeta como un creador.

Volviendo a la figura de Hölderlin, el poema “Un día en la torre” no es el único que versa sobre el romántico alemán. En el poemario *La prisa de los árboles*, el libro en construcción incluido en la antología *Poesía 1974-2004*, hay otro poema en torno a su figura titulado “Tubinga”, y también en *Sanzetti* bajo el título “Hölderlin”. El primero de ellos es una larga tirada de alejandrinos blancos en el que la voz poemática, desde un tiempo presente, recuerda un antiguo viaje a la ciudad de Tubinga:

Tras diecisiete años he vuelto a ver la torre
y el río que una isla de altos árboles hiende.
[...]
Zimmer trajo al poeta a la torre y en ella,
un salón circular que mira al río de sauces
albergó siete lustros al pobre Scardanelli.
[...]
Hace diecisiete años nos trajo aquí un verano:
azarosos camiones y noches de cipreses,
y sombrías tabernas del Rhin, y bosques ebrios
y lunas tan felices como nuestras palabras. (2008e, pp. 328-329)

A lo largo del poema se suceden recuerdos de una estancia en la ciudad —«nos trajo aquí un verano»—, descripciones desde el tiempo presente —«en la plaza / hay un café internet y titilan semáforos»— y pequeñas escenas de los años de Hölderlin en la torre —«un salón circular que mira al río de sauces / albergó siete lustros al pobre Scardanelli»—. La torre, inmutable al paso del tiempo, es la isotopía que vertebra el poema y que une los tres espacios cronológicos:

Tras diecisiete años he vuelto a ver la torre
[...].
La torre asoma en todos los grabados antiguos,
[...]

pero la torre siempre estuvo allí, esperando.
[...]
pero la vieja torre firme en su firme historia
[...]. (2008e, p. 328)

Dentro de este poema, uno de los pocos en la obra de Ospina en los que se deslizan detalles de carácter autobiográfico, vuelve a estar presente la noción romántica del poeta creador:

Aquí estuvo el rosal que le brindó sus rosas,
aquí vinieron muertos los árboles de Suabia
a cambiarse en las manos de Zimmer, aquí estuvo
el lento martilleo que puntuó su locura,
aquí el poeta vio borrarse un rostro amado
bajo lluvias y nieves, aquí los lentos años
apagaron la magia de esa música espléndida,
y saquearon los dientes y arrugaron los labios
y arrebataron toda su luz a las pupilas. (2008e, pp. 328-329)

De nuevo aparecen motivos que ya veíamos en el anterior poema sobre Hölderlin: el martilleo de Zimmer; la rosa como metáfora de la poesía, cuyo origen se encuentra en «el rosal» de Tubinga y de la torre; y la locura, que hizo perder «la magia» y la «música». La magia confirma el poder creador del poeta, poder que perdió por la locura.

Por otro lado, la presencia de la música en este poema, como en “Un día en la torre”, no es casual dada la significación que tenía en el Romanticismo, siendo este un aspecto al que dedico un capítulo dentro de los motivos románticos. En la parte final del poema, el elemento musical se repite en dos ocasiones más:

Oigo a Alemania en torno tejiendo miedo y música,
y algún verso ha saltado del cuaderno a los muros.
Mucho ha cambiado en torno la ciudad, en la plaza
hay un café internet y titilan semáforos,
pero la vieja torre firme en su firme historia
sigue asomada al río, y el río es fiel al sauce,
y la leyenda es fiel al poeta y su angustia,
y esta luz de vitrales baña las tumbas góticas,
y esta pasión que trae mis pasos a este octubre,
es la misma pasión que entre los bosques ebrios
trajo a los tres viajeros por jardines y músicas
a ofrendar a un poeta que hirieron crueles dioses
su verano más bello. (2008e, p. 329)

La música representa la imaginación y el genio, convirtiéndose en símbolo de la creación poética. El cierre de la composición se centra en los cambios que produce el paso del tiempo a través del verso «Mucho ha cambiado en torno a la ciudad». Sin embargo,

frente a la mutabilidad del mundo, permanece «la vieja torre firme en su firme historia». Y es en torno a esta torre donde, en una larga oración que abarca once versos, se conjugan distintos elementos del pasado y del presente, los cuales acercan a la voz poemática a la naturaleza —«el río», el «sauce», los «bosques ebrios», los «jardines»—, a la «angustia», a lo gótico —«tumbas góticas»—, a la música y a la «pasión» por ese poeta llamado Hölderlin.

El último de los poemas sobre el poeta alemán aparece en *Sanzetti*, hecho que muestra la influencia constante que el poeta romántico tiene en la poesía de Ospina. Titled “Hölderlin”, en él vuelven a repetirse los mismos motivos que en anteriores poemas: «la torre», «los dioses», «las rosas», «las músicas» y «el taller de los nombres», como metáfora de la creación poética:

Un río encadenado con pueblos en sus hombros,
Un águila que lleva mensajes a los dioses,
Dame, dama que tejes con oro occidente,
Mi infancia de rodillas ante las arboledas.

La torre junto al agua y el taller de los nombres,
De sus cenizas rojas ella otra vez cantando,
La barca con antorchas duplicada en el río
Y abajo todo el cielo con sus bestias antiguas.

Al castillo de hierro lo llamaré Alabanza,
De tanta muerte brotan las rosas y las músicas,
Que haya un dios, así sea bajo las piedras últimas,
Una letra escondida en un viento de estrellas. (2018, p. 17)

La estrofa final es una muestra innegable de la raíz romántica del poema, apreciable en el hecho de que la muerte dé lugar a «las rosas y las músicas», símbolo de la poesía y de la creación genuina. La muerte da paso a la creación, a la forma más pura de vida. Para Hölderlin, como explica Argullol, alcanzar el «Único mediante la propia aniquilación pone de manifiesto el decisivo tema romántico de la “muerte como vida”» (2008, p. 106). Ospina trae a colación ese tema y lo vincula a uno de los autores románticos que lo formuló, como es Hölderlin. Finalmente, los dos últimos versos son casi una invocación de la voz poemática en la que reclama una divinidad en la naturaleza —«bajo las piedras últimas»— y que exista poesía también en la naturaleza —«viento de estrellas»—. El único capaz de escuchar esa voz del viento, la «letra escondida», es el poeta.

Explica Octavio Paz que, para los románticos, «el poeta dice, y al decir hace» (1981, p. 93). Esta revelación hace que perviva «la antigua creencia en el poder de las palabras:

la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad» (1981, p. 94). Bajo esta concepción mágica hemos visto aparecer en Ospina la creación poética en el verso final de “Cervantes” —ese que decía «De tus andrajos saltan las centellas del mago»— y al hablar de Hölderlin en “Tubinga” —en el que se leía «apagaron la magia de esa música espléndida»—. Como explica Marí, en la «palabra mágica» del poeta se encuentran «verdades que patentizan la esencia, la naturaleza e incluso tienen el poder de hacer presente, en esencia o proporción, el objeto designado» (1998, p. 20). Bajo esta perspectiva, el poeta adquiere «la imagen del brujo, del profeta y del vate», el cual emplea su «poder profético» para «provocar el hecho» que nombra. La utilización de la metáfora y la metonimia no se hace utilizándolas «como meras formas retóricas, sino como instrumentos de conocimiento de la realidad y como los medios, eficaces y operativos, de actuar sobre ella» (1998, p. 22).

Fue Novalis uno de los principales responsables en la configuración del poeta como «un mago o hechicero», seguido después por el resto de románticos, entendiendo que su labor era la de «llegar *hic et nunc* a la comunicación con la suprema realidad» (Béguin, 1993, p. 259). En Novalis, arte y magia se confunden, asumiendo la palabra del poeta «la misma valencia que la palabra mágica» (Tollinchi, 1989, p. 196). A través de la magia es como Novalis pretende abolir el tiempo y conquistar la «síntesis en que consciencia e inconsciente, necesidad y libertad, coherencia perfecta y fantasía absoluta, acabarán por confundirse» (Béguin, 1993, p. 263). También Novalis, en otro momento, escribió que «la imaginación es una fuerza extramecánica y la magia es la ciencia sintética de la imaginación» (Garrido, 1968, p. 124). Con esta última proclama, de la mano de Novalis, regresamos al punto de partida: la imaginación. A través de ella se inicia todo proceso creador. Gracias a la libertad, la imaginación permite la aparición y potenciación del genio romántico, entendido como fuerza creadora interior. A través de la magia, el genio consigue crear poéticamente, esto es, mediante la palabra del poeta. El poeta se alza, de este modo, como nuevo hacedor, profeta, vate y mago. Así pues, si la imaginación encuentra en la magia el último eslabón del proceso creador, la magia hallará en el lenguaje, según palabras de Friedrich Schlegel, su «primer instrumento inmediato» (Marí, 1998, p. 21).

Mediante el lenguaje, el poeta se convierte, en palabras de Cervera, en aquel que «proclama la verdad de lo existente» (2007, p. 151). Ya lo había formulado Novalis:

«cuanto más poético, más verdadero» (Arnaldo, 1990, p. 137). En los versos de William Ospina, el poeta proclama esa misma verdad romántica, que recibirá el nombre de poesía.

2.4. La poesía como verdad

Kant formuló en la *Crítica del juicio*, obra que inaugura la estética moderna, que el genio se revelaba a través del arte⁵⁷. El testigo kantiano fue recogido por Schelling, que creía que el arte «revelaba lo absoluto», siendo el lugar donde se sintetizaba y se superaba «lo teórico y lo práctico, por ello el arte es la actividad suprema del Yo, inconsciente como la Naturaleza y consciente como el Espíritu» (A. de Paz, 1992, pp. 120-121). Para Abrams es Schiller quien inaugura la concepción fundamental que tiene el arte para el movimiento romántico, junto a sus vinculaciones con la imaginación, como los «agentes reconciliadores y unificadores en un mundo mental y social en desintegración hecho de fragmentos mutuamente ajenos y en guerra» (Abrams, 1992, pp. 209-210). Ese carácter unificador y absoluto que tiene el arte equivale, en palabras del pintor romántico Philipp Otto Runge, al «sentimiento de nuestra cohesión con el universo todo» (Arnaldo, 1990, p. 149). Los románticos proyectaron esa concepción de la vida y ese entendimiento del mundo «en todas las artes» (Gras, 1983, p. 15). A través de la libertad absoluta que el arte ofrecía, el artista —ya sea pintor, escritor o músico— se creía capaz de avanzar hacia un intento de unión con el universo, de aprisionamiento del infinito y de conseguir hacerse Uno con el Todo. Para lograrlo, el arte debía ser libre, lo que suponía la ruptura con las viejas teorías de la imitación y de la utilidad.

Por un lado, la obra de arte, frente a al mimetismo predominante del periodo anterior, empieza a considerarse como «una forma de penetrar en la vida de las cosas» (Honour, 1981, p. 23). Por otro, pasa a tener el fin en sí mismo, como el resto de cosas importantes de la vida (Safranski, 2012, p. 43). En *Franz Sternbald*, de Ludwig Tieck, se encuentra una de las más brillantes defensas de la sublime inutilidad del arte:

¿Y qué entiendes tú con la palabra utilidad? ¿Ha de orientarse todo a la comida, la bebida y el vestido? O el hecho de que yo conduzca mejor una nave, invente máquinas más cómodas, ¿ayuda a comer mejor? Lo digo una vez más: lo verdaderamente elevado no puede ser útil; esta utilidad es totalmente extraña a la naturaleza divina de lo excelso, y exigirla significa envilecer lo sublime y rebajarlo al nivel de las necesidades ordinarias de la humanidad. Es verdad que

⁵⁷ La teoría kantiana sobre el arte culminaría con Schopenhauer y su concepción del artista como el que nos presta sus ojos permitiéndonos mirar el mundo como él lo hace. La obra de arte, por otro lado, se configura como la apertura suprema hacia todo lo que existe. Esto conectaría el arte, directamente, con el «conocimiento directo de las Ideas» (A. de Paz, 1992, p. 124).

el hombre tiene necesidad de muchas cosas, pero no ha de rebajar su espíritu a la condición de siervo del siervo, del cuerpo. Debe tomar precauciones como un buen señor de casa, pero el curso de su vida no ha de cifrarse en este sentido cuidado por la mera supervivencia. Y así considero el arte como una garantía de nuestra inmortalidad... (Safranski, 2012, p. 97)

El arte carece de utilidad porque, de lo contrario, no tendría la «naturaleza divina de lo excelso», en palabras de Tieck, por ello puede llegar a convertirse en la «garantía de nuestra inmortalidad». Ospina comulga con esta visión romántica sobre el arte. En el ensayo titulado “Lo que nos deja el siglo XX” dice:

Ningún artista pintó ni esculpió jamás para imponer verdades, por la simple razón de que el arte que se hace para adoctrinar no logra ser arte nunca, nunca pasa de ser un mensaje más o menos bien expresado. El arte solo puede hacerse para aprender. (2010b, p. 221)

Ospina entiende que el arte no está hecho para adoctrinar, como así se defendió durante tanto tiempo, por esta causa carece de finalidad y hace imposible su búsqueda; el arte, simplemente, se encuentra, como manifiesta en el mismo ensayo:

...el artista solo sabe lo que busca cuando lo encuentra. Y en la elaboración intervienen todos esos recuerdos desconocidos, anhelos ocultos, destrezas y azares que son apenas rostros parciales de lo que cierta tradición llamaba la musa o la diosa. Y aun cuando los artistas parecen estar copiando un mensaje prefijado el arte verdadero siempre excede esas prescripciones y se hace creador. (2010b, pp. 221-222)

En este fragmento formula Ospina, por un lado, la concepción romántica del genio, a la que él llama «la musa o la diosa», aludiendo al origen de la inspiración según las creencias de la tradición artística. Por otro, expresa que todo «arte verdadero» olvida mandatos y «se hace creador». Así es como ve al artista: como creador; así es como ve el arte: como lo que huye de aquellos que lo buscan, apareciendo en los lugares y momentos más inesperados. En el mismo ensayo considera que el arte es el único que nunca ha traicionado al hombre: «a diferencia de las religiones, de las ciencias, de la técnica, de la filosofía, de la política, yo diría que lo único que no ha traicionado jamás al hombre ni al mundo ha sido el arte» (2010b, p. 221). Con esto, el poeta colombiano está elevando el arte a los más eminentes altares de la existencia humana, coincidiendo plenamente con la visión romántica, la cual miraba el arte con la misma exaltación: «solo en el arte», pensaban los románticos, «se revela lo absoluto, en tanto que lo infinito supera las barreras de su propia finitud» (Martínez, 1992, p. 110).

En el ensayo “Los románticos y el futuro”, Ospina sí defiende una finalidad del arte, muy concreta: «en el lugar donde se casa el viento, donde la razón encuentra sus límites, allí comienza lo divino, y la función del arte es revelarlo, hacernos sensibles a su presencia y a su influjo, avivar nuestra gratitud» (2008d, p. 32). Desde sus comienzos poéticos ya había formulado una idea parecida, como podemos encontrar en el prólogo de *Hilo de arena*, de 1984:

Ojalá unos cuantos versos de este libro cumplan con la sagrada función de la poesía. Con el antiguo deber de celebrar el mundo, de conseguir la salud del lenguaje, de alentar en los hombres el deseo de vivir, la voluntad de permanecer en la tierra. (2008e, p. 40)

La función que destaca de la poesía no es otra que hacernos vivir y acercarnos a la divinidad para, de esta manera, impulsar la creencia en el sentido sagrado del mundo. Esta visión que tiene sobre el arte se plasma en su obra poética. Uno de los poemas de *Sanzetti* lleva por título “Arte”. En él, aparecen algunos de los elementos que configuran la obra artística para el pensamiento romántico:

De una noche de potros a un incendio de tigres,
No vacila un instante la mano del artífice,
Incontable reflejo de la luz en las hojas
¿En qué universo esconde todos los borradores?

Pero jamás haremos las preguntas correctas,
De la almohada de piedra la escala de los ángeles,
La sed, el polvo, el pozo, el agua, el lirio, el cántaro,
¿Quién sabe hallar al vuelo las caras del relato?

Sobre el sol que cabalga vuela la yegua negra,
Las coronas se tejen en torno de una ausencia,
El gran Dios se deduce por el dolor del mundo,
Su nombre es el deber de salvar la belleza. (2018, p. 161)

El poema comienza con un hipérbaton en el que se encuentra un paralelismo sintáctico en los dos hemistiquios del alejandrino: «noche de potros» e «incendio de tigres». Estos se constituyen metáfora de la creación artística y se vinculan, además, con la naturaleza, a través de la «noche» y el «incendio». El responsable de esa creación es «la mano del artífice», metáfora del artista, creador y segundo hacedor. La pregunta retórica que la voz poemática lanza en el cuarto verso apunta, directamente, al origen del arte al mismo tiempo que enlaza con la imaginación y el genio romántico, pues del mismo modo que el genio se entiende como energía de ignorado origen, tampoco se conoce el lugar —«universo»— donde se esconden los «borradores». El empleo de esta voz señala,

dentro de la creación artística del acto poético, el empleo de borradores de escritura por parte del artista hasta que se obtiene el producto final de la creación. El primer cuarteto pone el foco de atención, por tanto, en el origen del arte.

El segundo cuarteto comienza revelando el error de esta búsqueda: «jamás haremos las preguntas correctas». Por ello, la mirada de la voz poemática se vuelve del arte hacia el artista: «¿Quién sabe hallar al vuelo las caras del relato?». En esta estrofa está presente la noche, la naturaleza y la divinidad en un segundo verso que encierra una interpretación profundamente romántica, donde el grupo nominal «la almohada de piedra» es metáfora del sueño y de la noche —por el empleo de «almohada»— y, al mismo tiempo, representa la naturaleza —por la «piedra»—. La naturaleza, a la que se llega por el sueño y la noche, conduce a «la escala de los ángeles», metáfora de la ascensión a la divinidad. Interpretado así, este segundo verso expone la idea, profundamente romántica, de que a través del arte se accede al contacto con el universo. Por ello, la pregunta retórica ponía el foco de atención en el artista, aunque el interrogante, como ocurría en el primer cuarteto, no tiene resolución: no es posible encontrar el arte, no se escoge ser artista. Esta idea es recurrente en Ospina. En el prólogo a los *Poemas tempranos*, que redacta para la publicación de su poesía 2004, escribe: «no hay un ser llamado poeta, favorecido por el curioso don de que todo lo que escribe sea poesía, sino que hay poemas que convierten (bien fugazmente) en poeta a quien los escribe» (2008e, p. 11).

La última estrofa está construida a partir de una isotopía de la oscuridad en la que la noche —«yegua negra»— es situada por encima del día —«sobre el sol que cabalga»—. Dentro de esa isotopía, a la «yegua negra» le suceden la «ausencia», metáfora de muerte, y «el dolor del mundo». Frente a esta oscuridad, el poeta trae la luz en el último verso —a través de la metáfora del «gran Dios» y de «Su nombre»—, siendo su deber el de «salvar la belleza». De esta forma, el poema tiene dos preguntas sin respuestas: sobre el artista, del que se desconoce su identidad; y sobre el arte, del que no se sabe dónde está. A las cuestiones de los dos primeros cuartetos le sucede la única certeza que la voz poemática tiene y que expresa en el último cuarteto: tanto arte como artista deben traer la luz al mundo a través de la belleza. Por lo que Ospina, en última instancia, formula en el poema que la única finalidad del arte es el propio arte, siguiendo el pensamiento romántico que citaba de Tieck, el de la sublime inutilidad del arte.

Dentro del espíritu de cohesión y unidad que inundó el Romanticismo, Friedrich Schlegel defendió en sus escritos que el conjunto de las artes, en realidad, formaban parte

de un mismo sistema. Sin embargo, de entre todas ellas, destacaría la importancia de una en especial, la poesía:

En efecto, en alguna medida conforman las artes todas un sistema, se auxilian y se condicionan entre sí, y sobre ellas se ganan aclaraciones importantes cuando su estudio se extiende, en la medida de lo posible, a todas ellas. Con todo, es la poesía, como ya ha sido mostrado repetidamente, una especie de punto medio común de las artes, al que ellas regresan y del que parten de nuevo. (Arnaldo, 1990, p. 69)

Dice Schlegel que la poesía es «una especie de punto medio común de las artes». En otro momento llega a escribir: «la poesía unifica todo arte [...]. Poesía es música, pintura en palabras» (Arnaldo, 1990, p. 121). En un sistema filosófico y artístico tan profundamente imbricado, la explicación que da Friedrich Schlegel enlaza, de nuevo, con la imaginación. Siguiendo las explicaciones de Martínez (1992, p. 110), la contradicción existente entre el limitado y finito ser frente a la infinita libertad se superaba a través de la imaginación, que daba como resultado la obra de arte, convertida en todo un mundo producto del yo. Los románticos consideraron que el artista debía crear el mundo de nuevo —como segundo hacedor— y, de esta forma, conseguir la unión entre espíritu y la naturaleza. Es así como llegará a su propia autodeterminación. La única manera de conseguir esto es a través de la poesía: «El Yo ha de devenir poesía» (Martínez, 1992, p. 110), dijo Friedrich Schlegel.

El Romanticismo vio en la poesía el punto centrífugo y, al mismo tiempo, centrípeto del que partían el arte y la vida. Cuando Novalis escribe que «el mundo ha de ser romantizado» no se refiere a que hubiera ciertos elementos a romantizar sino, más bien, a que había que «romantizarlo todo, incluso con el propósito de dejar indiferenciados arte y vida» (Arnaldo, 1989, p. 12). William Ospina participa de esta visión en la que el arte y la vida van de la mano. En “Reflexiones sobre periodismo y estética” dice: «Creo que el divorcio entre el arte y la vida es uno de los grandes males de la cultura en que vivimos» (2010d, p. 99). El autor colombiano, contrario a esta disgregación, considera, como los románticos, que la vida debe ser arte y el arte debe ser vida, sin separación ninguna entre ambos. En el prólogo de *Hilo de arena*, de 1984, escribe Ospina:

He llegado a pensar que acaso es cierto lo que escuchamos alguna vez: que tal vez el mundo volverá a fundarse sobre las conmovedoras e incommovibles verdades de la poesía y ya no sobre los frágiles atisbos de la razón ni sobre las pueriles seducciones del lucro. (2004, p. 39)

Vida y poesía, dentro de ese espíritu de unidad que caracterizó al movimiento, se fusionan o, al menos, esa es la ambición tanto del Romanticismo como de William Ospina. Si Novalis quería romantizarlo todo es a través de la poesía como se consigue. Por ello dijo en una ocasión «El genio mismo es poético. Donde ha actuado el genio lo ha hecho poéticamente» (Arnaldo, 1994, p. 108).

Fue Friedrich Schlegel el artífice de la revolución romántica cuando formula la idea de la «poesía universal progresiva» en el célebre fragmento 116 del *Athenaeum*:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es solo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, más poética la vida y la sociedad; [...]. (Schlegel, 2009, p. 81).

Dice Schlegel que la poesía romántica debe conjugar «géneros disgregados» y debe «mezclar poesía y prosa». William Ospina entiende así la creación poética. En una entrevista con motivo de la publicación de su primera novela, *Ursúa*, dijo «yo le creo a Novalis cuando dice que una novela debe estar hecha de poesía» (W. Manrique, 2006, s. p.).

La «poesía universal» («Universalpoesie») de Schlegel, como explica Martínez, funcionó como una auténtico «sistema filosófico con el lenguaje de la poesía» (1992, p. 123). Al darle el matiz de «progresiva», la poesía romántica «está todavía en devenir, pues su esencia no está ni puede estar acabada» (1992, p. 136). De esta forma, el proyecto romántico plantea un sistema poético en permanente construcción que, como ya refería en el capítulo dedicado a su definición, no tiene un momento conclusivo. En la búsqueda de la unión schlegeliana, la estética romántica halló

la fuerza creadora que le permite configurar la obra de arte como un producto de un pensar infinito que intenta unificar lo separado, enfocando su actividad, por un lado, a la idealización de lo real y, por otro lado, a la realización de lo ideal. (Martínez, 1992, p. 131)

El intento por reunir lo que está separado, siguiendo a Octavio Paz, hace que «poesía e historia, lenguaje y sociedad» se unifiquen, siendo vista la poesía por los románticos «como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas estas oposiciones anticipan los temas de la poesía moderna» (1981, p. 67). De entre todas las uniones una destacó por encima del resto: la que pretendía juntar poesía y filosofía. Si

Novalis dice que «ahondar es filosofar. Inventar es poetizar» (Safranski, 2012, p. 114), Friedrich Schlegel expone que filosofía y poesía tienen que unirse. Así lo hace en el fragmento 116 ya citado y también en sus *Ideas*: «todo lo que puede hacerse manteniendo separadas filosofía y poesía, ya se ha hecho. Ahora ha llegado el tiempo de unir las». (A. de Paz, 1992, p. 121). Una vez se hayan disgregado la frontera entre poesía y filosofía, llega el momento de que la poesía cumpla su cometido. Octavio Paz explica que «una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo» (1981, pp. 80-81). Cercana a esta definición es la que da Ospina en la introducción de *La prisa de los árboles*: «dejar un testimonio de asombro y gratitud por la opresiva minuciosidad de cada minuto, eso podría ser la poesía» (2008e, p. 305).

Estas ideas de corte romántico, como es habitual, tienen reflejo en su obra poética. En el poema “Alexander von Humboldt”, de *El país del viento*, están conectadas, en cierta forma, varias de las nociones que sobre el poeta y la poesía tuvo el movimiento romántico. Por un lado, aparece la idea de «poesía universal» en la que se disgregan las fronteras entre géneros y ámbitos de conocimiento. Por otro lado, se trata de una composición que muestra su concepción sobre la poesía y el poeta, concordando plenamente con la visión que a este respecto tuvo el Romanticismo.

Alexander von Humboldt fue un naturalista alemán que se embarcó, entre 1799 y 1804, en un viaje de exploración del continente americano como nadie había hecho hasta entonces. No obstante, Humboldt fue «más que un mero estudioso de la naturaleza» (Beck, 1999, p. 15). Como explica Corbera, a su «sólida formación científica, positivista y materialista» (2014, p. 40), hay que sumar que Humboldt estaba también familiarizado con el Idealismo y el Romanticismo alemán, en especial con la filosofía de la naturaleza. Su admiración y amistad con Goethe lo tuvo cerca del círculo de Weimar, donde conoció a Schiller, a Herder y también a los Schlegel (Zea y Magallón, 2000, p. 5). Humboldt se convierte así en un personaje ecléctico al modo romántico. Ciencia y poesía se conjugan en sus textos, plagados de momentos en los que minuciosas descripciones se ven interrumpidas por el subjetivismo propio de alguien maravillado por la naturaleza que lo rodea. En su obra *Cuadros de la Naturaleza*, por ejemplo, describe en un momento dado la estepa del golfo de México, sobre el que dice: «como el Océano, la estepa llena el alma del sentimiento de lo infinito; y este sentimiento, más acendrado, es la causa de meditaciones de un orden elevado» (Humboldt, 1961, p. 10). En *Vistas de las cordilleras*

y monumentos de los pueblos indígenas de América —obra descriptiva acompañada por láminas que él mismo dibujó— escribe sobre el salto del Tequendama, cascada ubicada en Colombia:

Si es difícil describir las bellezas de las cascadas, más difícil aún es transmitir la sensación que producen mediante el recurso del dibujo. La impresión que dejan en el alma del observador depende de varias circunstancias: hace falta que el volumen de agua que se precipita sea proporcionado a la altura de la caída, y que el entorno paisajístico tenga un carácter romántico y salvaje. (Humboldt, 2012, p. 50)

Por último, traeré a colación una reflexión que realiza Humboldt en la obra *Del Orinoco al Amazonas*:

Las nuevas perspectivas que se ofrecen a la mirada causan una gran impresión; y lo mismo que el llanero, se siente uno contento «de poder ver tan bien a su alrededor». [...] contemplar un horizonte inmenso tiene algo de grandioso. La incomensurabilidad del espacio se refleja en nuestras almas; se relaciona con ideas de orden más elevado, ensancha el espíritu del que encuentra su gozo en la paz de la contemplación solitaria. Cierto es que el panorama de un espacio infinito ofrece en cada lugar un carácter propio. (Humboldt, 1967, pp. 324-325)

La simple lectura de estos fragmentos —en los que habla del infinito, de sensaciones que embriagan el alma, etc.— presentan la figura de un autor más próximo a un escritor de espíritu romántico que al del reconocido hombre de ciencia que fue. El naturalista alemán participa, en cierta forma y sin habérselo propuesto, de la poesía universal progresiva de Friedrich Schlegel en cuanto a que hace «poética la vida». El vistazo rápido a la vida y obra de Humboldt hace entender por qué Ospina lo selecciona para uno de sus poemas. En la introducción a *El país del viento* lo nombra de la siguiente manera: «El viajero alemán que pasó descubriendo por montes y ríos lo que todos miraban pero nadie había visto» (Ospina, 2008e, p. 151). La descripción que hace de Humboldt coincide con la concepción del poeta romántico: aquel que ve lo que nadie ve.

El poema sobre el naturalista alemán, que lleva por título “Alexander von Humboldt”, es un monólogo dramático en primera persona en el que la voz poemática encarna al propio Humboldt. Escrito en verso libre y agrupado en estrofas heterométricas, la composición se vertebra, en gran parte, por las doce preguntas retóricas que crean un juego de interrogantes y reflexiones de la voz poemática. La primera estrofa comienza con una de estas cuestiones, la cual lleva por referente la poesía a través de la metáfora de la rosa:

¿Sabe la rosa que la espina podrá defenderla
vulnerando la piel del que ataca? (2008e, p. 177)

La pregunta, que alude al tema del autoconocimiento, posee una profunda raíz filosófica. Uno de los primeros testimonios sobre esta cuestión se encuentra en la famosa frase «Conócete a ti mismo» («γνώθι σεαυτόν») —escrita en el frontispicio del templo de Apolo en Delfos—, que Platón pone en boca de Sócrates en su diálogo *El primer Alcibíades* (1871c, p. 164). Ospina, con este comienzo, presenta a un Humboldt convertido en voz poemática cuya carga filosófica y sensitiva se aleja de los estereotipos de un hombre de ciencia. La segunda estrofa supone un juego de contrastes en el que la voz poemática enfrenta arquitectura, como símbolo de la creación del hombre, y naturaleza:

Veo entre rayas de luz el trazo delicado de las naves en la catedral silenciosa
y las comparo con la forma de una orquídea salvaje,
veo el trazado blanco de las nervaduras sobre la hoja
y pienso en las rayas del caballo africano,
y pienso en el blanco trazo de las costillas,
y me pregunto por qué tienen la misma forma el ojo y los planetas,
por qué la honda extensión de las montañas parece un oleaje. (2008e, p. 177)

La voz poemática va enlazando elementos del mundo de las ciencias, como la «catedral» —que representa la arquitectura— o «el blanco trazo de las costillas» y «el ojo» —que hacen presente la ciencia anatómica—, con referencias a la naturaleza, como ocurre con la mención de la «orquídea salvaje», las «rayas del caballo africano» y las «montañas». Ospina establece así un juego metafórico de equivalencias visuales: «naves en la catedral» / «orquídea salvaje»; «nervaduras de la hoja» / «rayas del caballo africano»; «ojo» / «planetas», las cuales representan, de alguna manera, la unión de ciencia y naturaleza a través de la poesía. Varios versos después podemos leer:

Mi cielo está dorado de preguntas.
Aún lo espero todo de la piedra y las olas.
Pondré mi oído en la piedra hasta que hable
hasta que ceda su secreto de cohesión y firmeza,
de indiferencia y persistencia. (2008e, p. 177)

La voz poemática, en esta estrofa, manifiesta que cree en la existencia de vida inmanente en la piedra. La importancia que la naturaleza cobra en esta composición se corresponde con el lugar que tuvo para el movimiento romántico. Aunque me detendré en este asunto más adelante, basta con traer a colación la breve definición de Schelling: «La naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible» (1985, p. 41).

Partiendo de la filosofía de la naturaleza de Schelling, entendemos las vinculaciones románticas que Ospina lleva al poema a través de Humboldt, mostrando una voz poemática que cree firmemente en la vida existente tras los elementos de la naturaleza. En los siguientes versos se suceden menciones y descripciones de distintos elementos del mundo vegetal y animal hasta que, finalmente, las dos últimas estrofas condensan varios de los motivos románticos que Ospina utiliza en relación con la creación poética y el poeta:

¿Qué luna es esta que gira sin fin en torno de mi carne?
¿Qué fascinante muerte combato sacudiendo estos ramajes cargados de
 hechizos?
¿Qué vacío interior que no colman siquiera las estrellas innumerables?

Voluptuosidad de conocer, no me apartes jamás de los propósitos de la tierra.
Haz que yo sea siempre el discreto aprendiz de este anciano milenario.
Y que mi mano no sueñe jamás con hacer más bella a la rosa,
más brillante a la estrella. (2008e, p. 178)

La segunda pregunta retórica enlaza la «fascinante muerte» con la naturaleza —«ramajes»— y la magia —«hechizos»—, motivos todos ellos románticos. La tercera cuestión plantea, de nuevo, un problema filosófico de raíz existencialista —«¿Qué vacío interior que no colman siquiera las estrellas innumerables?»— puesto que, pese al pesimismo de la pregunta, la voz poemática no deja de ser consciente de la grandeza del universo a través de las «estrellas innumerables». La última estrofa cierra el significado de la composición con un yo poemático que muestra su respeto y veneración por el mundo que lo rodea: «Haz que yo sea siempre el discreto aprendiz de este anciano milenario».

Ospina introduce, a través del monólogo dramático de Humboldt, su visión sobre el «sentido sagrado de la función poética» que ya había manifestado en el prólogo de *Hilo de Arena*, citado páginas atrás. Esta función poética tenía que ver con «el antiguo deber de celebrar el mundo, de conseguir la salud del lenguaje, de alentar en los hombres el deseo de vivir, la voluntad de permanecer en la tierra» (Ospina, 2008e, p. 40). Es significativo que Ospina escoja a Humboldt, un científico, como voz poemática que manifiesta su parecer sobre la poesía. Precisamente lo hace porque reconoce en el investigador alemán un hombre con características de poeta, es decir, capaz de ver lo que nadie ve. Sin embargo, en los últimos dos versos, la voz poemática no termina de elevarse como poeta —«Y que mi mano no sueñe jamás con hacer más bella a la rosa, / Más brillante a la estrella»—, antes bien, prefiere permanecer como ese «discreto aprendiz».

El juego interpretativo que se abre al final del monólogo dramático resulta interesante puesto que la voz poemática, venerando en todo momento a la naturaleza, termina por decir: «que mi mano no sueñe con hacer más bella a la rosa». Esta oración de relativo tiene su verbo en el imperativo «Haz» del verso anterior, cuyo sujeto es, dentro de este hipérbaton sintáctico que constituyen los cuatro versos finales, la «Voluptuosidad de conocer». Si depuramos y ordenamos el orden sintáctico oracional, encontramos que el yo —Humboldt— pide a la «voluptuosidad de conocer» ser «siempre» ese «discreto aprendiz» del planeta Tierra, introducido a través de la personificación «anciano milenario».

Ospina presenta un Humboldt que se conforma, por tanto, con el conocimiento infinito al mismo tiempo que demanda que su «mano no sueñe jamás con hacer más bella a la rosa, / más brillante a la estrella». Si entendemos la belleza como lo hace Carus, esto es, «aquello mediante lo cual se despierta en nosotros el sentimiento de la esencia divina en la naturaleza» (Arnaldo, 1994, p. 24), el acto de hacer que la rosa sea más bella equivaldría al acto propio de un creador. Partiendo de esta idea, lo que plantean los dos últimos versos es una voz poemática que no es poeta —interpretando que «mano» funciona como metonimia del poema— no porque no puede, sino porque no es su deseo, puesto que su único interés es el conocimiento. Enlaza la interpretación final de este poema con la visión que tiene Ospina de Humboldt: un científico que contiene en su interior un poeta —por la manera de ver y habitar en el mundo— pero que, sin embargo, no lo fue. Si en la romantización, el hombre termina por equipararse a Dios a través de la poesía (Martínez, 1992, p. 110), Humboldt rechaza esta aspiración convirtiéndose en un poeta que no quiso serlo o, dicho de otro modo, lo fue en potencia, pero no lo convirtió en actividad creadora verbal sino que lo mostró a través de su idea romantizadora del mundo. A Humboldt le fue suficiente con ser un admirador de la creación.

Comencé esta sección con el poema “Arte”, ubicado en *Sanzetti*. Quiero terminarla remontando hasta sus primeras composiciones, en las que ya se encuentra esta misma concepción romántica de la poesía y el poeta. “Atardecer” es un breve poema que abre *Poesía 1974-2004*. Está formado por tres redondillas, de las que destaco la última, en la que dice:

Pierde el cielo un brillo terso
pero yo entiendo, y laboro
para que el trocito de oro
siga brillando en el verso. (2008e, p. 15)

La voz poemática, que habla en primera persona, se pone el objetivo hacer que el «oro / siga brillando en el verso». La interpretación que hago de estas líneas coincide con el papel que tenía el poeta para el Romanticismo. En este caso, el poeta ya es un hacedor consciente de sí mismo —«yo entiendo»— y de su capacidad, puesto que está en disposición de hacer brillar el cielo mediante la poesía.

El otro de sus trabajos de juventud que quiero destacar es “Poema”. En esta ocasión emplea cuatro cuartetos de alejandrinos blancos —estrofa que, como sabemos, usará en todos los poemas de *Sanzetti*— para desplegar toda la cosmovisión romántica sobre el poeta y la creación poética:

Estuvo aquí hace poco. Como una diosa en fuga
llevaba débilmente sus temblores divinos.
Por un instante el cielo detuvo a la hilandera
y la muchacha hermosa se detuvo un momento.

Ahora ha partido. Carne que sabe la sentencia,
comprendo que mis ojos la han perdido por siempre.
Roja sombra, has de ser la ceniza de un sueño.
Dulce, fugaz sonrisa... ¿No estarás en mi cielo?

Nada nos pertenece. Todo sigue un oscuro
rumbo. Son sueño el árbol, el castillo, la esfinge.
El mar abre sus líquidos brazos de cruel sirena
hacia donde incesantes naves se precipitan.

Adiós, sagrada imagen. En la tarde solemne
despido astros y Dioses que otorgan oro y sangre.
Muero un poco con todas las flores abatidas
y se apaga el crepúsculo, pero la noche es grande. (2008e, p. 16)

En el primer cuarteto aparecen referencias de carácter mitológico sobre el mito de Aracne a través de las alusiones a la «diosa» y la «hilandera»⁵⁸. En el poema, la «diosa» es metáfora del genio romántico mientras que la «hilandera» se interpreta como metáfora del poeta; del mismo modo que Aracne tenía un don sobrenatural para tejer, el poeta lo tiene para escribir. La segunda estrofa se centra en la pérdida de la inspiración —«ahora ha partido»— que podemos identificar con un desvío del genio y la imaginación, entendida al modo romántico. En este segundo cuarteto, como también ocurre en el tercero, ese genio romántico se vincula al sueño: «ceniza de un sueño» y «son sueño el árbol, el castillo, la esfinge». En la última estrofa, la voz poemática se despide de la

⁵⁸ Aracne era una bordadora lidia que ultrajó a la diosa Atenea y, a cambio, recibió el castigo de ser transformada en araña para tejer eternamente (Elvira, 2008, p. 210).

imaginación, la cual es representada a partir de las metáforas de la «sagrada imagen» y los «astros y Dioses». Aun así, el poeta deja abierta la puerta a la esperanza, representada por la noche, símbolo romántico como pocos: «se apaga el crepúsculo, pero la noche es grande». Aunque sin ahondar en exceso, estos dos últimos poemas sirven para confirmar que la cosmovisión romántica del poeta y de su creación, son elementos que han acompañado a Ospina desde sus comienzos poéticos.

Explica Molina que el programa romántico es «tan extenso y ambicioso» que es comprensible que «no se ciña al momento histórico heredero del *Sturm und Drang*» (A. Molina, 1997, p. 128). Ospina es uno de esos herederos alejados del momento histórico cuyo espíritu romántico coincide con el de aquellos autores que, en los albores del siglo XIX, consideraban a la forma poética «origen y creación del mundo» (Martínez, 1992, p. 169). Como apunta Octavio Paz, «al afirmar la primacía de la inspiración, la pasión y la sensibilidad, el romanticismo borró las fronteras entre el arte y la vida: el poema fue una experiencia vital y la vida adquirió la intensidad de la poesía» (1981, p. 94). Así entiende Ospina la vida, así entiende Ospina la poesía.

El Único

El yo poético romántico, a través del impulso que la imaginación y el genio le daban, acaba sintiéndose un creador, un segundo hacedor. Esto provoca una amenaza, como explica Tollinchi, que consistía en que el yo poético terminara por cuestionarse la realidad de su entorno y del mundo. De esta forma, el yo peligra con convertirse en su celda, abriéndose, de esta forma, «un abismo entre el yo y los demás», entre la sociedad y la realidad, «entre el artista y el público» (1989, p. 868). En última instancia, este distanciamiento puede terminar en el «solipsismo» (Honour, 1981, p. 16). No obstante, prosiguiendo con Tollinchi, el artista romántico se ve movido por un deseo de «salvar el abismo, de conciliar de modo absoluto la conciencia poética y el ser» convirtiéndose este en «el gran reto de la imaginación romántica» (1989, pp. 868-869). Lo que explica Tollinchi es que, frente al solipsismo al que podría haberse visto abocado el individualismo romántico, premió el deseo de superación de ese abismo de la subjetividad. Por ello, puede que:

los momentos más gloriosos de las artes románticas sean aquellos en que, por un instante, en una visión fugaz (sea del amor, de la naturaleza, de alguna especie de trascendencia) se columbra la unión y la armonía soñada. (Tollinchi, 1989, pp. 868-869)

Del mismo modo que Tollinchi ve en esos fugaces momentos de unión los instantes «más gloriosos de las artes románticas», Marí cree que esa «unidad-totalidad» se convierte la meta a la que:

quieren acceder los románticos, es la categoría suprema y última y toma acepciones tan diversas como el Todo, el Absoluto, el Infinito, la Armonía, Dios. El ansia (*sehnsucht*) por alcanzar este estado de absoluta armonía y conocimiento absoluto es el sentimiento dominante del romanticismo: sentimiento de querer saberlo todo, de ser todo, de abarcarlo todo. (1998, p. 11)

De entre todas las formulaciones que se han dado en torno a esta idea romántica, resaltaré la de «Único», sobre la que profundiza Rafael Argullol (2008). El Único, entendido como el deseo de unión y de armonía que anhelaban los románticos y que se aplicaba a la vida, el arte, los géneros literarios, etc. —como ya vimos en el capítulo anterior—, tiene un origen imbricado directamente en el saber filosófico. Fue Heráclito quien formuló el lema «ἓν καὶ πᾶν» («Uno y Todo») que uniría en Tubinga a Hölderlin, Hegel y Schelling (Heidegger y Fink, 2017, p. 152). También de Heráclito es la frase ἐν διαφέρον ἐαυτῷ (Argullol, 2008, p. 87), que Platón explica en el *Banquete*: «La unidad [...] que se opone a sí misma, concuerda consigo misma; produce, por ejemplo, la armonía de un arco o de una lira» (Platón, 1871b, p. 316). Hölderlin recoge este fragmento y lo menciona en su *Hiperión* de la siguiente forma: «Solo un griego podía haber encontrado esa gran frase de Heráclito: ἐν διαφέρον ἐαυτῷ [lo Uno diferenciado en sí mismo], porque es la esencia de la belleza, y antes de haber encontrado eso, no hubo filosofía» (Hölderlin, 1998, p. 93).

Fueron los románticos quienes explotaron la búsqueda del Único. Schelling, por ejemplo, comienza su obra *Idealismo trascendental* bajo la premisa de la «unidad absoluta» entre «sujeto y objeto» (Abrams, 1992, p. 175). Aun así, se trata de un elemento en el que ya habían profundizado sus precedentes directos. Es el caso de Goethe, el cual vinculaba el Único con la idea de un *anima mundi* al entenderlo como:

la conjunción entre individuo y mundo, entre hombre y naturaleza, existente en la atemporal «Edad de Oro», cuando, según el mítico anhelo romántico, el hombre tenía los atributos del dios y del héroe y la naturaleza albergaba, en igualdad de condiciones, libertad, belleza y verdad. (Argullol, 2008, p. 95)

Lo que hizo el Romanticismo es plantear una relación entre yo y naturaleza a partir de «una comunicación del Uno al Todo, que a la vez desencadena su aspiración al infinito» (Gras, 1983, p. 38). A esta tarea se encomendó Hölderlin, especialmente en su

primera etapa. La influencia griega le hizo servirse del Único para «expresar la presencia de lo divino en la naturaleza. [...] Hölderlin se adscribe sin reservas a la resolución del gran paradigma romántico [...] del Único, mediante la conjunción del Uno y Todo en un plano superior» (Argullol, 2008, p. 96).

Como explica Abrams, el pensamiento romántico —influenciado por el neoplatonismo— entendía que lo contrario al Único, es decir, el aislamiento, la división y la separación, equivalía al mal. Así lo formuló Schelling: «entiendo lo que es una naturaleza viva tan bien como entiendo mi propia vida... Sin embargo, tan pronto como yo mismo me separo... en la naturaleza, no me queda nada más que un objeto muerto» (1992, p. 176). Y de la siguiente forma lo resumió Novalis: «Todo mal y perversión es aislamiento (es el principio de la separación)» (1992, p. 176). En conclusión, continuando con Abrams, la filosofía romántica se convierte, por un lado, en una «metafísica de la integración, cuyo principio clave es el de la “reconciliación” o síntesis de todo lo que esté dividido, opuesto y en conflicto» (1992, p. 177). Por otro lado, como explica Argullol: «el triunfo del Único en el Uno y Todo significa el reencuentro del hombre con la naturaleza y, mediante ella, con su propia dimensión humana» (2008, p. 97).

En la poesía de Ospina se pueden encontrar elementos que lo vinculan a esta búsqueda del Único romántico formulada por Schelling y Novalis. En *La Luna del Dragón* tiene el siguiente soneto, titulado “La joven flor platónica”:

Disgregada en las rosas del sueño y del olvido,
con espinas de acero que enrojeció la historia,
replegada en las íntimas rosas de la memoria,
la rosa es una rosa para cada sentido.

Leve esfera de pétalos que en frágil fuego asoma,
luz que una mano copia con su matiz exacto,
fresca rosa de seda que fluye bajo el tacto,
densa rosa de almíbar, tenue rosa de aroma.

En cada puerta el ángel de un deleite distinto,
imaginario alcázar, cristal y laberinto,
melodiosa en los labios y en las letras cautiva.

Esfera multiforme, llama de amor violenta,
ayúdame a ser Uno, bajo este sol que inventa
una rosa de sombra junto a la rosa viva. (2008e, p. 129)

El nombre del poema es herencia directa de Borges, puesto que se trata de un verso del poema “La rosa”, incluido en su primer poemario *Fervor de Buenos Aires*:

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín de la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto,
la rosa inalcanzable. (Borges, 2008a, p. 30)

Para comentar la composición de Ospina, es necesario dar ciertas pinceladas sobre el poema borgesiano. El escritor argentino plasma en sus versos la teoría platónica de las ideas en lo relativo a la aplicación de los nombres de los objetos. Platón dice en el *Cratilo*: «los objetos tienen [...] una esencia; el nombre es la imitación de esta esencia» (1871a, p. 352). Es decir, para Platón, el nombre de los objetos simplemente es una imitación del objeto en sí, que es el que se ubica en el mundo de las ideas. Borges escribe un poema, precisamente, sobre esa rosa del mundo de las ideas platónico, por ello la rosa es «inalcanzable».

El soneto de Ospina se construye a partir de las rosas del mundo sensible —«la rosa es una rosa para cada sentido»—, de ahí que encontremos una isotopía de los sentidos en el empleo de palabras como «tacto», «aroma», «melodiosa», «labios» y «luz». Aunque el primer cuarteto presenta ciertas vinculaciones con el mundo onírico —«sueño», «olvido», «memoria»—, no es hasta el primer terceto que encontramos un cambio de perspectiva. La rosa ya aparece como «melodiosa en los labios y en las letras cautiva», en relación con el «cristal y el laberinto», metáfora de ese otro mundo inaccesible para el hombre, el mundo de las ideas platónico. La clave del soneto se encuentra en el segundo terceto, donde la voz poética habla directamente al sol —representado en el primer verso de la estrofa por la metáfora de la «Esfera multiforme, llama de amor violenta»—, el cual «inventa / una rosa de sombra junto a la rosa viva». La interpretación, desde un punto de vista platónico, alude al conocido mito de la caverna, del libro VII de la *República* (1872a), pues la sombra que se proyecta de la rosa no es sino las sombras que ven los encadenados de la caverna platónica. El sol de Ospina representa, en un primer momento, el fuego platónico, puesto que se refiere a él como «llama». Sin embargo, Ospina combina, bajo la figura de esa «esfera multiforme», el fuego de la caverna y el propio sol

del mito de Platón, el que alumbra el mundo ininteligible. Esta es la razón de que en el final de la composición, la voz poemática, que hasta ese momento venía describiendo la rosa del mundo sensible, termine por solicitar al sol —metáfora del conocimiento del mundo sensible— asistencia para encontrarse con la unidad: «ayúdame a ser Uno». Como vemos, Ospina emplea la teoría platónica —a partir de una doble influencia, Borges y el Romanticismo—, para solicitar aquello que los románticos ansiaban: alcanzar el Único. A la voz poemática no le es suficiente con ver la rosa, tocar la rosa o ser la rosa; la percepción de esta le hace, en último término, desear la unidad con el Todo del universo.

En “La prisa de los árboles” también se halla, aunque de manera menos evidente, el motivo del Único. En los últimos versos leemos:

En todo está la prisa de los árboles,
en todo el rojo duende presuroso,
que da miedo a las piedras y dolor a las torres
y amor a las persianas de las casas vacías,
y sueño a las estatuas cuando el sol, cuando el cuervo.
Otra vez aquí está lo que no ha de decirse.
Estoy pensando ante los bosques en fuga
en una noche junto al río en Rosario,
en una noche lenta junto a la enredadera,
en esa tarde en que llovía en Cali
y tú tenías un traje rojo.
Hay nidos, hay canciones en los nidos,
hay miedo en las canciones,
hay belleza en el miedo,
misterio en la belleza,
misterio
en la belleza. (2008e, pp. 331-332)

El poema se construye a partir de una enumeración de elementos que pueden presentar cierta complejidad interpretativa por el amplio uso de imágenes visionarias, como es el caso de los versos «rojo duende presuroso / que da miedo a las piedras y dolor a las torres». El inicio del fragmento que he seleccionado dice: «En todo está la prisa de los árboles». Esa prisa de los árboles, paradoja que da título al poema y al poemario, se interpreta como metáfora de la naturaleza en su más grande extensión. Un hombre no es capaz de ver la prisa de los árboles porque su tiempo en el mundo es insignificante en comparación a la inmensidad de la naturaleza, de la creación, de la divinidad. Por lo tanto, el «todo» de la prisa de los árboles equivale, en estos versos, con el Todo romántico, el de Hölderlin y el de Heráclito.

La clave aparece en los versos finales, donde la voz poemática emplea una concatenación —«nidos», «canciones», «miedo», «belleza» y «misterio»— que culmina con la repetición de «misterio / en la belleza», siendo la voz «belleza» la que cierra el poema. Hölderlin, en el *Hiperión*, ponía en voz de su personaje —como he citado anteriormente— que el heraclítico «ἐν διαφέρον ἑαυτῷ», es decir, «lo Uno diferenciado en sí mismo», es «la esencia de la belleza». Explica Heidegger que el uso que hace Hölderlin de la belleza en este texto es en cuanto a «ser» (2017, p. 152). De esta forma, lo que Hölderlin dice es que la belleza, o lo que es lo mismo, el ser, es «lo Uno diferenciado en sí mismo». Para el autor romántico, por tanto, la belleza es «la idea que lo une todo» y el arte se convierte en el hijo tanto de la «belleza humana» como de la «belleza divina» (Argullol, 2008, p. 97). Por ello escribirá también en el *Hiperión*: «Habrà una sola belleza; y los hombres y Naturaleza se unirán en una unidad que lo abarcará todo» (Hölderlin, 1998, p. 101). La reducción al mínimo del poema de Ospina, interpretado bajo la mirada de Hölderlin, da como resultado que la belleza se encuentra en el Todo de «la prisa de los árboles», hecho que se traduce en que el ser —el Uno— es el Todo. Así pues, la voz poemática de Ospina ha encontrado, a través de la belleza, esa unidad hölderliniana que «lo abarcará todo».

El último de los poemas que comentaré respecto a este tema es “Valery”, sobre el que ya había avanzado la presencia del Único, sin llegar a profundizar. Si recordamos, el último cuarteto decía:

Basta nombrar a Dios y los mundos se inclinan,
 Rojo a rojo la rosa va cediendo sus ángeles,
 Las hondas consecuencias disgregando el principio,
 La unidad disipándose en millones de estrellas. (2018, p. 62)

El análisis que hice páginas atrás, se centraba en la labor del poeta. Esta última estrofa estaba focalizada, dentro del poeta como creador, en el poder de su palabra: «Basta nombrar a Dios y los mundos se inclinan». El verso que cierra el poema es una clara invocación a la realidad del ἕν καὶ πᾶν romántico de ascendencia heraclítica donde el Uno está representado por «La unidad» en el poema y el Todo es la metáfora de los «millones de estrellas». Cuenta Argullol que Jenofonte, en cierta ocasión, se encontraba contemplando el cielo y dijo: «El Todo es Uno» (2008, p. 93). Ospina invierte la frase de Jenofonte para decir: *el Uno es Todo*.

El Infinito

El Único, como intento de «igualdad de Naturaleza y Yo» (Martínez, 1992, p. 106) según la formulación de Friedrich Schlegel, recibió distintos nombres. Mencionaba Mari, en un fragmento citado anteriormente, los denominaciones «el Todo, el Absoluto, el Infinito, la Armonía, Dios» (1998, p. 11). Otro de los nombres que recibió fue el de *infinito*. El propio Friedrich Schlegel fue quien formuló, a partir de la filosofía fichteana, la teoría del infinito romántico, entendido como búsqueda del ideal en el que se puede «alcanzar la unidad» (Martínez, 1992, p. 111). La búsqueda del Único o del infinito, sin embargo, arranca de una gran e irresoluble paradoja que forma parte de la filosofía romántica sobre esta cuestión. La paradoja comienza en la obra de arte, que se convierte en el medio a través del cual se alcanza la unidad. La obra artística, en cuanto a que es objeto, es un objeto finito que, al mismo tiempo, es portadora «del infinito» (Béguin, 1993, p. 86). Esta cuestión es explicada por Berlin en un fragmento muy clarificador:

Deseamos expresar algo inmaterial pero debemos hacer uso de medios materiales para hacerlo. Deseamos expresar algo inexpresable pero debemos hacer uso de la expresión. Deseamos expresar, tal vez, algo del inconsciente pero debemos hacer uso de medios conscientes. Sabemos, con anticipación, que no tendremos éxito porque no podemos tenerlo; y, por tanto, que todo lo que conseguiremos es aproximarnos a ello más y más, aunque de modo asintótico. Hacemos cuanto podemos, pero se trata de una lucha agonizante en la cual, si somos artistas o, como para los románticos alemanes, pensadores con consciencia, estamos empeñados de por vida. (2000, pp. 139-140)

Uno de los autores románticos que más buscó y ansió esa «unión con el Infinito (o el Único)» fue Hölderlin —uno de los grandes referentes de Ospina, como sabemos—, y lo hizo a través de «una radicalidad vital que, tanto en su obra [...] como en su vida, se convertirá en irrenunciable principio» (Argullol, 2008, p. 59). En la poesía del autor colombiano es posible encontrar, no solo como Único sino también en su formulación como infinito o eternidad, este motivo anhelado por el Romanticismo. En el poema “Pasos”, composición temprana, dicen los dos primeros cuartetos:

Árboles fijos como leyes que solo ráfagas arrancan
deja mi paso atrás, en campos que se derrumban al pasado.
La luz parcial de los faroles, lánguidas filas de señales,
viola con firme indiferencia, la espesa tinta de la noche.

Vago más lento que una espera por callecitas generosas
que participan de la tierra con humildad y con vergüenza,
sin comprender que no se cierran como tocadas sensitivas
bajo el desfile de los astros, en el pavor del infinito. (2008e, p. 17)

La voz poemática, en primera persona —«vago más lento que una espera»—, cuenta la experiencia que tiene mientras da un paseo por la noche —«La luz parcial de los faroles, [...] / viola con firme indiferencia, la espesa tinta de la noche»—. A pesar de pertenecer a los poemas de juventud, el halo mítico de los versos parece anticipar al autor que encontraremos en *Sanzetti*. La presencia del Único se encuentra en la segunda estrofa, donde el sujeto poemático manifiesta, tras la personificación de las «callecitas generosas», que no comprende que las calles «no se cierren [...] / bajo el desfile de los astros, en el pavor del infinito». El yo que vaga por las calles desea, en cierta forma como consecuencia de la incompreensión que expresa en el tercer verso, que los astros terminen con las calles en ese «pavor del infinito». De esta forma, la voz poemática, en un paseo nocturno, encuentra el infinito en la noche y los astros que, incomprensiblemente, no caen sobre las calles que sostienen sus pasos.

También de sus *Poemas tempranos* es “El testigo”⁵⁹, en el que escoge un tema religioso como lo es la figura de Jesús. El poema está construido como una narración en primera persona, a través de una tirada de endecasílabos blancos, donde la voz poemática cuenta su experiencia como testigo de la muerte de Cristo. Dentro de este poema, que por su propio tema enlaza con el poder divino, escribe Ospina:

Sobre el campo había luna, y los collados
ondulaban de plata en la distancia.
Pensé en un Dios que deja el infinito,
la invisible extensión, la omnipotencia,
y que desciende a un vientre que han formado
largas generaciones dolorosas,
[...]. (2008e, p. 21)

En este caso, la voz poemática se limita a confirmar que cree en ese infinito y su existencia como el lugar en el que se ubica la existencia de Dios. Ese fue el sitio que abandonó, según el sujeto poético, para hacerse hombre —por lo que sigue la historiografía cristiana— y morir en una cruz. En este poema, «Dios», «infinito», «invisible extensión» y «omnipotencia» no dejan de ser sinónimos del Único romántico. No obstante, no es una ambición para el yo narrador de “El testigo”. En esta ocasión, solo actúa como mero espectador de los hechos, limitándose a dar testimonio de unos

⁵⁹ En esta composición también se deja ver la huella de Borges. Por un lado, el escritor argentino tiene un poema titulado “El testigo”, de *La rosa profunda*, que dedica a la figura de don Quijote. Por otro, también poetizó sobre la vida y la pasión de Cristo en dos composiciones homónimas que llevan por título “Juan I, 14”, publicadas en *El otro, el mismo* y en *Elogio de la sombra*.

acontecimientos en los que aparece la cosmovisión romántica del Único a través del infinito.

Recupero ahora dos poemas ya citados líneas atrás como son “Eróstrato” y “Alexander von Humboldt”. El primero de ellos, como ya expliqué, se centra en el mito del pastor que prendió fuego al templo de Artemisa, en Éfesto, con el objetivo exclusivo de alcanzar la fama. La voz poemática era la del propio Eróstrato. Cito un fragmento concreto:

Los ancianos me asedian con desprecio y nostalgia,
quieren dar a sus hijos mi rostro las doncellas,
sus vientres me prometen mi fracción de infinito,
solo en sus hijos frágiles el futuro me espera.
[...]
Fidias da eternidad a lo que toca, cambia
las rameras en diosas porque los dioses lo aman,
[...]. (Ospina, 2008e, p. 141)

Tanto en la paradoja «fracción de infinito» como en «eternidad a lo que toca» se encuentra representada la idea romántica que Friedrich Schleiermacher definió como «hacerse uno con lo infinito en medio de la finitud y ser eterno en un instante» (Safranski, 2012, p. 129). La voz poemática, Eróstrato, encuentra su propósito de ser recordado por siempre en el deseo de las «doncellas» de que sus hijos lleven su rostro. Esa acción supone alcanzar su «fracción de infinito». Por un lado, existe la referencia al acto carnal, pequeño en el tiempo, pero a la vez, capaz de perpetuar la estirpe de la voz poemática otorgándole una simbólica vida eterna. Por otro lado, como el infinito no puede reducirse a una fracción, la mera conceptualización en el poema entra en relación con la contemplación, tal y como la entiende Schelling:

Durante los instantes de la contemplación el tiempo y el instante de duración desaparecen para nosotros: no somos nosotros los que estamos sumergidos en el tiempo, sino que es el tiempo, más aún, la pura eternidad absoluta, la que está en nosotros. (Marí, 1998, p. 13)

La misma interpretación recibe el hecho de que Fidias dé «eternidad a lo que toca». El acto de otorgar la eternidad con el mero hecho de tocar solo está al alcance de un creador, de un poeta, de un artista, de un dios. En este caso es Fidias el que, como artista, puede aspirar al infinito, al Único, a la eternidad.

En “Alexander von Humboldt”, la voz poemática, esa que se encarna al naturalista alemán, dice en un momento de la composición:

Esta es la ávida región de los buscadores insomnes,
después de tan cerrada eternidad,
entro por fin al bosque donde florecen los misterios. (2008e, p. 178)

En esta ocasión aparece de nuevo la eternidad romántica a través de una paradoja, figura necesaria —como la metáfora, la metonimia y el símbolo— para poder expresar el Único: «cerrada eternidad». La eternidad no puede concebirse sujeta a constricciones o limitaciones temporales o espaciales. Sin embargo, la voz poemática sí lo hace así. Es más, después de pasar esa «cerrada eternidad», ocurre que la voz poemática entra en «el bosque donde florecen los misterios». La interpretación romántica de estos versos supondría que el contacto, aunque sea por un breve instante, con la «cerrada eternidad», permitiría al sujeto poemático acceder a ese bosque de los misterios, metáfora de la naturaleza. En definitiva, a través de la eternidad, el yo se hace uno con la sagrada naturaleza.

En el poema “Oyendo gemidos distantes el enfermo se inyecta”, de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, el infinito está vinculado a Georg Trakl y la liberación que supuso su suicidio a los veintisiete años. Algunos autores consideran al poeta austriaco—como Heidegger (Teillier, 2002)— el continuador de la obra de Hölderlin (Dreymüller, 2006; R. Esteban, 2002). Ospina vuelve a emplear el monólogo dramático para mostrarnos, en primera persona, los pensamientos del propio Trakl:

Allá va la luna recorriendo mudos cielos de angustia
y parecen de oro las ciudades bajo esta lluvia cruel
de saber y de fuego,
[...]
y oigo a la nube estremecida escondiéndose bajo las barcas.
Porque aquí hasta la llama siente culpa,
siente que la pervierten nuestras manos,
y quisieran mirar hacia otro mundo las estrellas cansadas
de esta obsesión de heridas,
y ruedan lentas lágrimas de los ojos de bronce
entre el bosque que sufre y el cielo mutilado
[...]. (2008e, p. 223)

El poema tiene un marcado carácter pesimista: «cielos de angustia», «lluvia cruel», «nube estremecida», «estrellas cansadas», «bosque que sufre», «cielo mutilado». Como vemos, el dolor y la desesperanza viene siempre asociados a la naturaleza. En este poema, Ospina está recreando el sufrimiento interior que Trakl tuvo que padecer durante la Primera Guerra Mundial, a la que acudió como médico, mencionada en el último verso a través de la metonimia que representan «las trincheras»:

Los espejos azules expulsan a la hermana
y solo queda una redoma fatídica
en este rojo caos de hospitales concéntricos
de sangre y sangre y gritos sobre gritos,
un infinito anhelo de ignorancia y de olvido.

Y el beso de la muerte en los tulipanes amargos
que ascienden de la savia de las trincheras. (2008e, p. 223)

La presencia aquí del infinito viene acompañada del «anhelo de ignorancia y de olvido» que no es sino «el beso de la muerte». En el caso de Trakl, por tanto, alcanzar el infinito romántico supone la muerte que lo liberta de la «sangre» y de los «gritos» de la guerra. Esta muerte no se trata aquí de un elemento negativo sino todo lo contrario, como para el Romanticismo, la muerte supone la «mediación hacia la divinidad» (Gras, 1983, p. 67). Georg Trakl, con la muerte, consigue llegar al infinito. Estas vinculaciones tienen cierta reminiscencia a los versos de Wordsworth en los que decía: «Our destiny, our being's heart and home, / Is with infinitude, and only there»⁶⁰ (Wordsworth, 2018, p. 422). Para Wordsworth, solo el infinito era el destino al que estábamos guiados. Y allí acudió Trakl según la recreación de Ospina.

En el poema “Océano”, de *Sanzetti*, resulta interesante la relación que establece Ospina entre la poesía y la eternidad, utilizando como medio la naturaleza representada por el mar:

Toda la noche el mar trabajando en la arena,
Destejiendo la historia para distar los sueños,
Los pacientes telares y los grifos de espuma,
Desarmando palabras para ensamblar cangrejos.

El mar con su bendito vuelo de barcos ebrios,
Cada poema un mágico cementerio marino,
Y al que vuelve, en la tarde, de las islas, cansado,
Túmulos de relámpago y epitafios de espuma.

Cubre ya con tu azul al cantor y a su canto,
Cubre labios, destinos, guerras, siglos, planetas,
Cubre la eternidad con tus lenguas de duende
Y otra vez sin recuerdos haz que brote el Origen. (2018, p. 156)

El poema gira en torno a dos planos semánticos. El primero de ellos se relaciona con el océano, sobre el que gira una isotopía formada por el «mar», la «arena», la

⁶⁰ Que podría traducirse como «nuestro destino, el corazón y el hogar de nuestro ser, / está con el infinito y solo allí».

«espuma», los «cangrejos», los «barcos» y las «islas». En este primer plano, la voz poemática describe escenas usuales de cualquier paisaje costero, centrándose en las olas y lo que estas provocan a través de metáforas visuales: «el mar trabajando en la arena» es el incansable oleaje que rompe en playa; «los grifos de espuma» hace alusión a la continua espuma generada por las olas; «los barcos ebrios» en referencia al vaivén de los barcos mientras surcan el mar. En el segundo plano existe un hiperónimo, la lengua, sobre el que aparecen distintos hipónimos: «palabras», «poema», «canto», «epitafio». Ambos planos se entrelazan en el poema —«desarmando palabras para ensamblar cangrejos», «cada poema un mágico cementerio marino», «epitafios de espuma»— representando, en todo momento, que el océano es el final de la lengua, de la palabra, en definitiva, de la creación poética. Esa muerte de la poesía en el océano tiene su resolución en el último cuarteto. Comienza con una anáfora —«Cubre»— en los tres primeros versos en los que la voz poemática, en imperativo, ordena al océano que cubra varios elementos. El primero de ellos hace alusión al propio poeta —«cantor»— y su poesía —«su canto»—. Después, y tras la enumeración caótica del segundo verso en el que pide al mar que invada todo —«labios, destinos, guerras, siglos, planetas»—, ordena que haga lo mismo con «la eternidad». El poeta, por tanto, ejerce de creador y hacedor, ordenando al océano que inunde todos los elementos conocidos. En el hecho de cubrirlo todo hay un acto de transformación, de asimilación, de unificación. El yo poético está solicitando a la naturaleza ser uno con ella, alcanzando así el Único romántico, el infinito, la eternidad. De ahí el verso final, con la última petición realizada por la voz poemática: «haz que brote el Origen». Esto es, después de haber alcanzado la eternidad, el poeta solo concibe un nuevo inicio que, dado el empleo de la mayúscula en «Origen», no se trata de cualquier comienzo sino *el comienzo*.

El complicado juego de metáforas y símbolos empleado por Ospina, tanto en este poema como en el resto, resultan ser los mismos instrumentos a los que tenían que acudir los románticos, dada la dificultad para transmitir lo que se proponían. Así lo explica Berlin:

Buscamos transmitir algo que solo podemos transmitir con los medios que tenemos a nuestro alcance, pero sabemos que con ellos no podemos transmitir todo lo que deseamos, pues literalmente todo esto es infinito. Por eso hacemos uso de alegorías y símbolos. (2000, p. 139)

A través de estas figuras, el poema de Ospina enlaza con la doctrina romántica, la cual creía en la existencia de «un impulso infinito en la realidad, en el universo que nos

rodea; algo que es infinito, inagotable, y que lo finito intenta simbolizar aunque sin lograrlo completamente» (Berlin, 2000, p. 139). En este poema, el «impulso infinito» lo ve Ospina en el océano. Este es el elemento finito de la realidad que integra, al mismo tiempo, el infinito. Del mismo modo que los románticos tratan de «romper sus límites, de bañarse inmediatamente en lo infinito, de disolverse en él voluptuosamente, abandonados al flujo de la Vida» (Béguin, 1993, p. 86), también Ospina busca alcanzar este baño con el infinito en poemas como “Océano”.

El Instante

Existe una experiencia propia de la filosofía romántica, en relación con el Único, consistente en incidir en el momento preciso en el que el yo ha conseguido hacerse uno con la eternidad. Abrams explica que puede ser «instante de conciencia, o también un objeto o acontecimiento ordinarios», el cual «estalla de pronto en una revelación; el momento insostenible parece detener lo pasajero y se describe a menudo como una intersección de la eternidad con el tiempo» (1992, p. 391). El romántico siente haber alcanzado, en ese preciso y fugaz momento, la infinitud del universo. William Ospina, en una entrevista que da con motivo de la publicación de *Sanzetti*, dice: «Todos los tiempos convergen en el instante» (W. Manrique, 2019, s. p.). Tanto para los románticos como para Ospina, existe un instante que se convierte en el *instante* de unión con el Todo.

En la poesía del autor colombiano son varios los ejemplos que muestran ese instante. En “Notre Dame de París”, interesante composición a la que acudiremos en más de una ocasión porque aún distintos elementos románticos a partir de la descripción poética de la catedral parisina, este momento preciso aparece en un verso que dice:

Veo en un brusco instante hormigear los siglos:
la piedra rigurosa
[...]. (2008e, p. 105)

La metáfora «hormigear los siglos», por un lado, vincula el tiempo a la eternidad —«los siglos»—, por otro, al transcurrir del mismo asociado al movimiento de las diminutas hormigas —a través del empleo del verbo «hormigear»—. De esta forma, la eternidad de «los siglos» se concentran en un «brusco instante» que puede *ver* transcurrir, sinestésicamente, la voz poética. En otras palabras, el yo poético siente la experiencia del instante romántico. Ese «brusco instante», definido por Béguin como el momento

donde «se concentra la eternidad» (1993, p. 86), pasa a ser el punto exacto de la unión con el Todo.

El momento en el que se concentra la eternidad —siguiendo las palabras de Bégúin— aparece en otros poemas de Ospina. Es el caso de “Reyes”, del poemario *Sanzetti*:

¿Qué sabe el árbol místico que aconseja el fracaso?
¿Quién camina en los aros de las transmigraciones?
¿A quién donó Alejandro su cráneo sin diadema?
En vano el rey depuesto quiere barrer las sombras.

Este es el dios que enseña su biblia a las hormigas,
El rey que solo acata la ley que no está escrita,
Los siglos que se ovillan a los pies del instante,
Las alas que sostienen el trono del mendigo.

Metal incorruptible de las altas derrotas,
Noches que nos enseñan a temer la esperanza,
Cielo que solo sabe responder porque es mudo,
Bálsamo inagotable de la palabra nunca. (2018, p. 91)

Se trata de una reinterpretación del *ubi sunt* en el que las interrogaciones de la primera estrofa tienen ciertos ecos de las *Coplas* de Jorge Manrique, pudiendo citar la primera sextilla de la copla XVI:

¿Qué se hizo el Rey Don Juan?
Los Infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invención
que trajeron? (2002, pp. 122-123)

Así como en los versos que comienzan los tercetos de la copla XVII:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados y vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían? (2002, p. 123)

Volviendo al poema de Ospina, el dios del que habla el sujeto poemático en la segunda estrofa puede interpretarse como metáfora del paso del tiempo y, en última instancia, de la muerte. Dentro de esta temática aparece, en el tercer verso —«Los siglos que se ovillan a los pies del instante»—, el instante entendido románticamente. La paradoja consistente en que la infinitud —representada por «Los siglos»— se condense en el instante —expresado por la voz poemática a través de la metáfora «se ovillan a los pies del instante»—, no es sino la manera en que los románticos entienden ese fugaz momento de unión con el Todo. Aquí es el infinito el que se recoge en un instante, con motivo del paso del tiempo y del *ubi sunt*.

También aparece el Instante, en “Los ojos de Rodrigo de Triana”, interesante poema en el que la voz poemática habla en segunda persona a Rodrigo, el marinero de la carabela Pinta que, según cuentan las cartas de Colón (2006, p. 22), fue el primero en avistar tierra el 12 de octubre de 1492. El final del poema, en verso libre, dice:

[...]
tus ojos, que vieron un duelo en una calleja, y al rey en la distancia, y tantos días
borrachos,
esos ojos, tú no lo sabes, existieron para este día, para esta hora,
para esta vasta y vacía soledad penumbrosa,
y tienes el deber de ser el hombre más solo de la tierra,
el más solo y distante,
el ápice ignorante de la lanza del tiempo
casual e involuntario pero al instante eterno,
y te agitas de pronto como con un dolor,
corno ceñido por un suave vértigo,
porque la tiniebla que sella tus ojos abiertos parece romperse,
algo imposible palpitó en la distancia,
y para ser testigos de este fuego engendraron sus padres a tus padres,
para mirar así, con este espanto, fueron esas guerras de tu estirpe y esas noches
de amor y esos crímenes,
para apretar así las sogas del barco con las manos atónitas,
y ver de nuevo eso indudable que está allí, estremecido,
y gritar esa antigua palabra que gritas,
esa palabra mágica que despierta a los hombres. (2008e, pp. 169-170)

En el poema cobran especial importancia los «ojos» —repetidos en tres ocasiones solo en este fragmento— y la mirada de Rodrigo, puesto que es aquello que lo acerca al instante de unión con el Único. Al mismo tiempo, la voz poemática incide en mostrar un protagonista cuyo destino no había sido otro que el de avistar tierra desde la carabela. Lo expresa a través de la metonimia «esos ojos, tú no lo sabes, existieron para este día, para esta hora» así como en el verso «y para ser testigos de este fuego engendraron sus padres

a tus padres». Rodrigo de Triana, según el poema, nació para ese momento, sus ojos le fueron dados para mirar, por vez primera entre aquellos europeos, el continente americano y, entonces, «gritar esa antigua palabra [...] / esa palabra mágica que despierta a los hombres»: la palabra tierra. La experiencia se muestra como algo muy personal e individual, de ahí que hable la voz poemática de «vasta y vacía soledad» que lo convierte en «el hombre más solo de la tierra». El instante en el que Rodrigo ve tierra se equipara al momento fugaz en el que el poeta se siente unido con el Todo. Es un fragmento ínfimo en el tiempo que no se busca, es «casual e involuntario», como el avistamiento de tierra firme del marinero de Colón. Todo está contenido en ese instante que escapa de cualquier control pero que se convierte en eterno —«involuntario pero al instante eterno» dice la voz poemática—. En ese preciso instante, como le ocurre al poeta romántico, hace Ospina que Rodrigo de Triana alcance la inefable eternidad.

Otro poema donde se aprecia esta concentración de la que hablaba Béguin es “El Huésped”, de *La Luna del Dragón*. Sí que me detendré en esta composición ya que aúna varios de los conceptos de la filosofía romántica que he ido mostrando hasta el momento. El tema central es el de la inspiración, es decir, la imaginación y el genio romántico en relación con la creación artística. El poema, escrito en estrofas de alejandrinos, de los cuales riman en asonante los pares únicamente en la primera estrofa, comienza así:

Mientras la tarde rueda con fuego hacia el Oeste
busco la imagen cierta que cruzó como un sueño
frente a mí en el urgente mediodía sin sombras.
Por declives del alma ya no es más que un recuerdo.
Ese que hace unas horas era un joven sereno
absolviendo una calle de tumulto y de estruendo,
ahora es un tejido de misteriosos símbolos,
una forma secreta que repaso y reinvento.

Yo sé que en la memoria nada es nuevo ni antiguo:
puedo soñarlo al lado de los centauros griegos,
está en mí con la rosa que vio el romano en Persia,
existe como existen mis sirenas, mis muertos,
pero no tiene nombre, ni pasado, ni origen,
lo hallé solo un instante y detuve mis pasos
para verlo existir y pasar y perderse. (2008e, p. 121)

La primera estrofa describe la transformación a la que se ve sometido el poeta debido al genio romántico. Esta experiencia, recordada en la caída de la tarde —«la tarde rueda con fuego hacia el Oeste»—, se antoja como algo lejano e inserto en la profundidad del yo poético: «por declives del alma ya no es más que un recuerdo». El momento de

inspiración y genio se convierte, con el paso del tiempo, en «misteriosos símbolos» y una «forma secreta», por lo que debe ser interpretado. Esta interpretación se produce en la siguiente estrofa, iniciada por la voz poemática que se hace presente en el verso: «Yo sé que en la memoria nada es nuevo ni antiguo». Es decir, todo está dentro del poeta —«está en mí»—, como «los centauros griegos», «la rosa que vio el romano en Persia», las «sirenas» y los «muertos». Es entonces cuando aparece la paradoja romántica, al expresar la inefabilidad y la intemporalidad de todas esas cosas que alberga el poeta —«no tiene nombre, ni pasado, ni origen»—, que culmina en la manifestación del instante por parte de la voz poemática: «lo hallé solo un instante y detuve mis pasos / para verlo existir y pasar y perderse». Ese instante del que habla el sujeto poemático, no es otro que el momento fugaz en el que el poeta se convierte en Uno con el Todo del universo. Ospina está formulando, de esta forma, el Único romántico. La experiencia se produce mientras el poeta camina por la calle —el acontecimiento ordinario que Abrams mencionaba— convirtiéndose, ese instante, en revelación para el poeta.

La siguiente estrofa comienza con una interjección —«Oh, momentáneo amigo»— que la dota de cierto tono elegíaco. En ella, la voz poemática ansía respuestas acerca del origen y las causas de ese instante revelador:

Oh, momentáneo amigo, don del azar, fragmento
de vida incomprensible que amé y perdí, qué normas,
¿qué secreto designio te impuso a mi destino,
me permitió al mirarte, fugaz como una nube,
saber que ya eras parte de mi vida en la tierra,
que pasaría las horas girando en torno tuyo,
creyendo hallar en ti lo que entregué a los vientos,
condensar en tu pérdida, pérdidas incontables? (2008e, p. 121)

Sabemos que el genio romántico, esa configuración de la inspiración, era una fuerza que sobrecogía al artista en cualquier momento y lugar. Solo el verdadero artista es capaz de ver y escuchar donde nadie lo hace, por lo que únicamente el artista es capaz de sentir esta experiencia. La voz poemática configura, en estos versos, el arrebató inspirador como una pérdida —«fragmento / de vida incomprensible que amé y perdí»—, aunque al mismo tiempo es consciente de que a él se le ha concedido el don de poseerlo a través del verso «saber que ya eras parte de mi vida en la tierra».

La siguiente estrofa gira en torno a la idea de que ese instante tiene un lugar en el interior del poeta y que allí está todo contenido:

Y sé que hay una zona de temblor en el alma
donde ya son lo mismo añoranzas y anhelos,
donde evadido al tiempo y actual como una música
lo mucho que he perdido ya es lo mucho que espero.
En ti estaba esa noche de hielo: la mansarda
donde un gato miraba las felinas estrellas,
y otra de hierba y ansia bajo un sauce invisible
y ese rostro inmediato que me asedia en la ausencia.
Y en ti estaban las claras esperanzas que brillan
como hermosos fantasmas en distancias de vértigo. (2008e, pp. 121-122)

Una «zona de temblor en el alma» es la ubicación que la voz poemática da a esa experiencia donde todo se encuentra, desde las «añoranzas y anhelos» a «la noche de hielo» y «ese rostro inmediato que me asedia en la ausencia». Si el lugar se encuentra en lo más profundo del poeta, el instante de unión permanece ajeno de toda temporalidad: «evadido al tiempo y actual como una música». Es significativa, de cara a la última estrofa, la personificación que hace la voz poemática con la repetición de «en ti», en el quinto y noveno verso de la estrofa. El yo poético quiere señalar directamente a esa fuerza arrebatadora para hacerla responsable de las «claras esperanzas que brillan / como hermosos fantasmas». La esperanza que menciona se convierte en metáfora de ese anhelo de unión que, aun sabiendo de su imposibilidad, perseguían los románticos. La última estrofa culmina la descripción de la vivencia del poeta:

Aunque no puede estar tu substancia en los versos,
solo para guardar ese instante perplejo,
para que no me pierda
la certeza de haber orillado un misterio
por una calle ajena,
para que no se pierda la huella de ese instante,
acaso inútilmente
persigo esta memoria de un don incalculable
me resigno al poema
y pido al Dios que quiso dar zozobra a mi día
que estas pobres palabras puedan ser su elegía. (2008e, p. 122)

Estos últimos versos confirman la visión romántica sobre el genio y el Único. El poeta busca elevarse por encima de lo limitado tratando de alcanzar lo ilimitado, el infinito. Este mero propósito es un imposible, pero, no por ello, el romántico ceja en su empeño. Es una lucha por el infinito («Streben nach dem Unendlichen») en el que se ven confrontados el «infinito amago» y el «asimiento finito» (Abrams, 1992, p. 213). Ahí reside buena parte de la profundidad del Romanticismo y su filosofía. Los románticos entendían que una obra de arte era profunda en aquellos casos en los que cuanto más se

hablaba de ella más quedaba por decir (Berlin, 2000, p. 141). Aplicado a la propia experiencia, la profundidad residía en que al intentar representar lo infinito a través de lo finito, o «lo material representando lo inmaterial, lo muerto representando lo vivo, lo esencial representando lo temporal», el poema termina por encarnar «algo que, en sí mismo, es inefable» (Berlin, 2000, p. 142). Por ello comienza la estrofa diciendo que «no puede estar tu substancia en los versos». Aun así —y aquí vuelve a aparecer la gran paradoja romántica—, ese instante sobre el que gira el poema, el instante romántico, solo puede hacerse material a través de la poesía. La infinitud y expansión de lo que Ospina quiere transmitir es tal que la voz poemática se resigna «*al poema*» —escrito en cursiva— pidiendo que sus «pobres palabras puedan ser su elegía». A través de lo finito —el verso—, busca representar la inefabilidad del sentimiento total de unión con el Único en el breve espacio temporal que ocupa un simple instante.

Por último, en relación con este motivo, traeré a colación un poema de *La Luna del Dragón* titulado “La amenaza”. Se trata de una composición en la que Ospina, además de hablar de la eternidad romántica, profundiza en uno de los grandes temas del movimiento: el de los males del mundo moderno. Debido a la importancia que tuvo esta temática en el Romanticismo y al peso que tienen en la obra del autor colombiano, profundizaré sobre ello en el siguiente capítulo. “La amenaza” es un poema escrito en alejandrinos blancos y compuesto por cuarenta y un versos, de los cuales todos forman parte de una tirada con excepción de los últimos cinco, que constituyen una estrofa que sirve de cierre. Como digo, el poema presenta una enumeración de elementos considerado por la voz poemática perjudiciales para el hombre, representados por la ciudad. El poema comienza con un verso que dice:

La ciudad, ya sin hombres, es una injuria al tiempo. (2008e, p. 127)

Existe una doble interpretación de este verso y del resto de la composición. Por un lado, podemos entender que la voz poemática está en una ciudad abandonada que ha sobrevivido al paso del tiempo. Este hecho explicaría que esta ciudad «sin hombres» sea «una injuria» al paso de los años. Por otro lado, la voz poemática puede estar refiriéndose a la ciudad bajo el punto de vista antiurbanista del Romanticismo, que explica Tollinchi como recelo que los autores románticos profesaron «ante la tecnología y la ciencia y por el desprecio que sentía por todo lo artificial», de esta forma, la ciudad, se acaba vituperando «por su vulgaridad y anonimidad» (1989, p. 509). La censura a la ciudad es

una de las consecuencias del rechazo a las corrientes de pensamiento difundidas durante la Ilustración, como después veremos. En cualquier caso, ambos planos interpretativos llegan al mismo punto de unión: la amenaza que entraña la ciudad.

Unos versos después, la voz poemática incide en esa ausencia de hombres con la que se iniciaba el poema:

La gran ausencia infama los chorros de las plazas,
cada torre es un hondo surtidor de fantasmas.
Un puñado de polvo soñó estos firmes templos,
cortezas donde aún vuelan las postreras plegarias.
Esta nada fue todo cuando el hombre dudaba,
cuando ardía una espera en las hondas pupilas
en marfil florecidas y rayadas de pájaros. (2008e, p. 127)

Los versos muestran una ciudad en la que «Las plazas» y «cada torre» se encuentran vacías —de ahí la metáfora de «hondo surtidor de fantasmas» para referirse a la torre—. Ahora bien, si tenemos en cuenta la doble lectura del poema, podemos entender desde una interpretación literal que, efectivamente, la vieja ciudad está deshabitada y, por ello, habla la voz poemática de fantasmas en la misma. La segunda lectura, por el contrario, nos presenta una ciudad moderna en la que las torres estaría señalando a los edificios y rascacielos propios del paisaje urbano. Entendido así, que los edificios sean surtidores «de fantasmas» sería una metáfora empleada por Ospina para referirse al hecho de que, en la actualidad, de los edificios salen personas vacías por dentro, seres rutinarios y automáticos carentes de vida. De los edificios emergen, por tanto, fantasmas⁶¹. Esta interpretación cobra sentido unos versos después, donde la actual «nada» —bien sea de la antigua ciudad abandonada que vislumbra la voz poemática o bien sea la ciudad moderna del presente— «fue todo cuando el hombre dudaba». En ambos planos interpretativos, el verso significa lo mismo: lo que ahora está vacío, antes estaba lleno de «una espera en las hondas pupilas». A partir de la interpretación del mal del mundo moderno, tanto el Romanticismo como Ospina, entienden que los hijos del positivismo son seres que han perdido los dioses, los mitos, los viejos referentes; que han abandonado, tal y como explica Novalis en *La cristiandad o Europa*, «el sentido sagrado» del mundo

⁶¹ Las relaciones entre el poeta y el espacio urbano en la lírica hispánica son ampliamente estudiadas por Dionisio Cañas en *El poeta y la ciudad*. En esta obra, Cañas explica que fue durante el Romanticismo cuando, coincidiendo con la expansión de las ciudades, aparece «una actitud antiurbana» (1994, p. 19), pues los románticos «en la Naturaleza (y el Universo) encuentran lo espiritual», mientras que la ciudad representa «todo lo contrario (lo antiespiritual)» (1994, p. 26). A partir de ese momento, la ciudad se convierte para los poetas en un elemento conflictivo, destacando la importancia que tiene en grandes voces como la de José Martí, Federico García Lorca, Pablo Neruda, José Hierro, etc.

(Safranski, 2012, p. 114). Esto arroja al hombre a la oscuridad y lo convierte en un ser vacío, pues aquel que solo confía en sus sentidos no es capaz de apreciar la inmensa magnitud y el sentido de la existencia. En el mundo moderno, el hombre no se detiene a contemplar el entorno que lo rodea porque supondría una pérdida de tiempo; sin embargo, la voz poemática expresa que «cuando el hombre dudaba», es decir, cuando no se habían resuelto todas las preguntas —esas que la llegada del positivismo había resuelto—, el hombre no ansiaba el paso del tiempo. Por ello era posible ver arder una espera «en las hondas pupilas». La espera, al arder, tenía sentido, tenía vida.

Frente a aquel tiempo se encuentra el mundo moderno, que ha perdido toda esperanza. Dice unos versos más adelante:

Si un mendigo siquiera diera sentido al mundo
de su traje en jirones se aferrarían los ángeles,
como el cardo reseco que no quiere quedarse.
¿Quién apagó ese incendio de amenaza y de lumbre?
¿Quién profanó el secreto de las disoluciones? (2008e, p. 127)

Para la voz poemática nadie da sentido al mundo, no hay ángeles que se aferren a su «traje de jirones», porque nadie cree en los dioses, en la naturaleza, en el sentido sagrado de la existencia. Las preguntas retóricas indagan sobre el responsable de profanar «el secreto de las disoluciones», en una clara metáfora de los avances de la ciencia. En los siguientes versos sigue profundizando en el tema, hasta llegar a la conclusión de la estrofa final, que dice:

No existe esa Babel de intolerable ruina,
como si despertara, vuelvo a mirar mis calles...
En cada frágil brizna la amenaza está viva,
y no peligran solo nuestros cuerpos inciertos
sino el tiempo, los dioses, la eternidad, los muertos. (2008e, p. 128)

La voz poemática expresa la inexistencia de «esa Babel de intolerable ruina». La interpretación conecta con la simbología que la torre de bíblica posee, como es el culto al cielo, a la creación y al universo, representando los deseos del hombre por acercarse a la divinidad. Para el sujeto poemático la torre de Babel es necesaria y el hecho de que no exista hace que despierte en el siguiente verso, donde se detiene a observar las calles que lo rodean. Finalmente, el poema cierra con unos versos con tintes proféticos: en todas partes «la amenaza está viva», la cual representa la muerte de Dios nietzscheana, la caída en el nihilismo y el solipsismo a la que el mundo moderno conduce, según la voz poemática. Por ello concluye con esa enumeración en la que expresa que no solo peligran

«nuestros cuerpos inciertos / sino el tiempo, los dioses, la eternidad, los muertos». La parte física, por tanto, no es importante; este mundo, que tiene su origen en el Positivismo del siglo XVIII, hace peligrar la unión con el Todo, la divinidad, la naturaleza. Las dos lecturas posibles del poema llevan a la misma conclusión: la ciudad, metáfora del mundo moderno, rompe con la creencia en esa fuerza que mueve el mundo, quiebra el sentido sagrado del mismo y de cada elemento que nos rodea. El entorno urbano provoca la existencia en un mundo sin dioses. Como no podía ser de otra manera, con quien mejor enlaza este poema de Ospina es con un romántico como Novalis, que dijo en *La cristiandad o Europa*: «Donde no hay dioses gobiernan fantasmas» (2009, p. 45). Los «fantasmas» de Novalis son los mismos que Ospina hace salir de cada torre en el poema. Este mal del mundo que rompe con su sentido sagrado es uno de los grandes temas de la filosofía y cosmovisión románticas, puesto que detiene completamente el anhelo de unión con el infinito y la eternidad. El positivismo amenaza el instante romántico y el Único. El mundo moderno deja de creer en la magia del poeta y de la poesía. Por ello, tanto el Romanticismo como Ospina se oponen a un mundo de fantasmas: ambos quieren un mundo de dioses.

2.5. El mal del mundo moderno

En las anteriores páginas me centraba en el anhelo de unión con el Todo, el *ἔν και πᾶν* romántico a través del cual el poeta busca, aunque sea por un breve instante, la inefable unión con la eternidad, la divinidad, el Único. Se trata de un cometido marcado por la imposibilidad de contener lo infinito en lo finito, representado por la obra de arte, por el poema. Argullol toma la figura de Prometeo —símbolo del poeta para el Romanticismo, recordemos el «Prometeo bajo Zeus» del que hablaba Shaftesbury (Thacker, 1983, p. 18)— para explicar que, el poeta:

aun a sabiendas de la inutilidad de su intento en un momento histórico de irreversible escisión de naturaleza y hombre, busca arrebatarse al hado adverso de su época de fuego de la unidad regeneradora de hombre y naturaleza, el *fuego del Único*. (2008, p. 40)

Es importante la alusión que hace Argullol en este fragmento a la «irreversible escisión de naturaleza y hombre», puesto que se está refiriendo a la irrupción de las teorías ilustradas del siglo XVIII y la reacción que el Romanticismo tuvo contra estas. Como ya he avanzado líneas atrás, se trata de un tema de gran importancia para el movimiento, que llenó páginas de sus textos teóricos y de sus obras literarias.

La Ilustración, como explica Virginia León, fue un fenómeno europeo que abarcó distintos ámbitos —filosofía, política, economía, ciencia, literatura, arte, etc.— cuya época de mayor difusión fue la segunda mitad del siglo XVIII. Esencialmente, la Ilustración «constituye la síntesis del espíritu europeo de la época, basada en la sustitución de la tradición por la luz de la razón» (1989, p. 13). Esta luz de la razón supone:

una concepción de la vida cuyo centro es el hombre, independizado de las tutelas sociales, políticas y religiosas tradicionales, y poseído de una fe en sus propios medios, razón y ciencia, que le permiten resolver los problemas de la existencia y dominar la naturaleza, lo que se concreta en un humanismo optimista y progresivo. (León, 1989, p. 14)

El origen del movimiento ilustrado hay que buscarlo en el empirismo inglés, del siglo XVII, en manos de Thomas Hobbes, David Hume y, por encima de todos, John Locke. Fue este último quien en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* opone al hombre con el mundo entero al decirle que «en sus cinco sentidos tiene la clave de todos los posibles conocimientos sobre su planeta y el universo» (Sebold, 2010, p. 177). Para el empirismo, «la experiencia sensible lo es todo. Ella y solo ella decide lo que es verdad, lo que es valor, ideal, derecho, religión» (Hirschberger, 2011, p. 159). El movimiento empirista pasaría a Francia, donde sería asimilado y reelaborado por el racionalismo, dando lugar a la Ilustración y al enciclopedismo a lo largo del siglo XVIII (León, 1989, p. 13). Así explica Ospina, en su ensayo “Los románticos y el futuro”, el cambio de pensamiento que se produjo con la llegada de la Ilustración y demás corrientes de pensamiento:

La ilustración francesa, el empirismo inglés y el racionalismo alemán habían llevado a su plenitud el culto de la razón, la fe en el progreso humano y la confianza en la capacidad del hombre para comprender el mundo y ordenarlo a su modo. De esta luminosidad racionalista se nutrió en adelante todo el positivismo que ha terminado imponiéndose sobre Occidente. (2008d, p. 16)

El Romanticismo recibió y se enfrentó a la consigna de raíz empírica, señalada por Ospina en este fragmento, de que «la experiencia sensible es en sí misma el todo de la verdad» (Hirschberger, 2012, p. 212). A partir de estos planteamientos, la Ilustración ejerció una visión sobre el mundo fundamentalmente mecánica; es decir, se limitaron a estudiar y dividir en partes irreductibles los distintos fenómenos objeto de estudio, considerando cualquier totalidad como una parte de algo todavía mayor (Abrams, 1992, p. 167). Por ello, para los ilustrados, solo existe lo que puede demostrarse, mientras que aquello que escapa a las fronteras de la razón pasan a ser desvaríos e «ilusiones

fantasmales ubicadas en la línea de la Sombra» (Marí, 1998, p. 14). La luz del empirismo y el resto de corrientes de la Ilustración atentaba directamente contra el anhelo romántico del Único. No solo por la disgregación y la fragmentación, sino porque negaba la existencia de aquello que no podía demostrarse bajo el foco de la razón. Este «Espíritu de la Época» será percibido por la mente romántica como la disgregación del hombre moderno (Argullol, 2008, p. 329) puesto que, en la naturaleza mecanizada de los ilustrados, no había lugar para la unión entre el yo y el Todo.

Al mismo tiempo, el desarrollo de la Revolución Francesa sacará a la luz la cara más amarga de la tiranía de la razón. Ya he mencionado con anterioridad que, para Friedrich Schlegel, la Revolución conformaba uno de los tres pilares fundamentales de la época⁶² (2009, p. 107). Sin embargo, cuando vieron la deriva sangrienta y represora que tomó una revolución cuyo lema fundador era *Liberté, Égalité, Fraternité*, no tardaron en verse profundamente decepcionados. Me refiero al Terror, a la guillotina y, después, a la coronación de Napoleón y las contiendas que este inició por toda Europa. Como explica Alfredo de Paz, cuando «las guerras y los distintos proteccionismos frenaron el progreso económico, extendiendo la miseria, se perdió el excesivo optimismo suscitado por el progreso tecnológico» (1992, p. 39). Para entonces, los románticos ya habían perdido toda esperanza en la Revolución y, con ello, afianzaron su descrédito acerca del cada vez más imperante valor de la razón y el empirismo.

Isaiah Berlin sitúa el germen del pensamiento antiilustrado en Hamann, autor que entendía la Ilustración como un movimiento que «extirpaba lo viviente del ser humano» (2000, p. 69). Las teorías de Hamann influyeron notablemente en el *Sturm und Drang* y, más tarde, en el Romanticismo. Goethe resumía parte del pensamiento del autor alemán de la siguiente forma: «Todo lo que se proponga el hombre [...] debe surgir de sus poderes aunados, toda separación debe rechazarse» (Berlin, 2000, p. 71). El resumen realizado por Goethe sobre el pensamiento de Hamann incide, precisamente, en el rechazo de la separación. Los románticos cerraron filas en torno a la premisa de que la humanidad debía recuperar la unidad perdida, puesto que encuentran en la unión, con uno mismo y con el mundo, el «estado primigenio y normativo del hombre» (Abrams, 1992, p. 275). La

⁶² De hecho, George Steiner (2011) defiende la idea de que existen ciertos vínculos de gran calado entre Romanticismo y revolución, entendida esta última en un sentido más amplio. Fue el espíritu revolucionario de los románticos, cuyo espejo se situó en la Revolución iniciada en Francia, el que llevó al despliegue de la imaginación liberándose así de las limitaciones que el racionalismo imponía. Esta liberación se produce en todos los ámbitos, incluido el literario, dando capacidad total al artista para crear en plena libertad.

defensa de esa unidad no es sino otra manera de proteger la subjetividad frente a la ciencia, la técnica y la razón (Marí, 1998, p. 13).

El Romanticismo utilizó diversas metáforas para referirse a las dos tendencias que comenzaban a enfrentarse. De esta forma, entienden que la fragmentación del hombre moderno le hace estar enfermo, frente al hombre sano de los tiempos pasados (Abrams, 1992, p. 147). También señalaban que la característica propia de la separación era el mal, mientras que aquello que empuja a «las partes desmembradas a unirse» se entiende por el bien, al que identifican con «el amor» (Abrams, 1992, p. 292). Hölderlin lo expresó en un fragmento de gran simbolismo: «Quien tan solo percibe el olor de mi planta no la conoce, y quien la arranca, tan solo para aprender de ella, no la conoce tampoco» (Arnaldo, 1990, p. 218). La única manera de conocer la esencia de la planta hölderliniana era concibiéndola como un todo. Así, frente a la separación empirista e ilustrada, la búsqueda de la unión se instituye como una de las piedras angulares del pensamiento romántico que determina su cosmovisión. Explica Argullol que fue Hölderlin quien intuyó que «la disgregación espiritual, cultural, vital e, incluso, lingüística es el eje de la situación trágica del hombre moderno» (2008, p. 104). Tanto para los románticos como para William Ospina, la separación se convierte en el tremendo error al que conduce el avance de la ciencia y de la razón. Los artistas del Romanticismo se preocuparon por repetir incansablemente que cuerpo, alma y mente tienen que formar una indivisible unidad. De esta forma se abolirían «las fronteras entre el exterior y el interior, la superficie y la profundidad, lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, la vigilia y el sueño, la razón y la pasión, la ciencia y la magia, el azar y la necesidad» (Marí, 1998, p. 16). William Ospina también cree que «a cada ser humano le ha correspondido la plenitud de lo real» puesto que somos «física y química, biología e historia, matemáticas y estética, razón y sinrazón, astronomía y música» (2009, p. 49). El ser humano debe desterrar fronteras y divisiones puesto que forma parte de un todo indivisible. Cualquier forma de pensamiento que crea lo contrario, sin duda, nos conduce a la más paupérrima existencia.

El libro de ensayos *Es tarde para el hombre* tiene como hilo conductor, precisamente, el mal hacia donde el positivismo, como evolución del empirismo y la Ilustración, nos dirige. En uno de los ensayos, titulado “Las trampas del progreso”, dice Ospina:

La mentalidad moderna no solo supone que el hombre es la criatura perfecta, que todo debe definirse con respecto a ella, que el planeta es su depósito ilimitado e

inagotable de recursos, que el futuro es el escenario exclusivo de su confort y de su felicidad, que todos los órdenes de la vida le deben sumisión y tributo, y que toda la materia le está irrestrictamente ofrecida, sino que ha convertido la ilusión del progreso natural en el fundamento de otra ilusión: la de que todo en la historia está gobernado por la ley del progreso. (2008b, pp. 43-44)

Para Ospina, el progreso no puede convertirse en la excusa del hombre moderno. El pensamiento romántico, como explica Argullol, también percibió que el progreso conducía al «extravío del hombre moderno en el tejido social preindustrial», ese que comenzaba a desarrollarse a través del capitalismo, el racionalismo y los avances tecnológicos (2008, p. 248). Los análisis de Schiller a este respecto fueron los que gozaron de mayor repercusión en su época. El escritor alemán entiende que la sociedad «moderna» había realizado:

progresos en el plano de la técnica, de la ciencia y de las artes mecánicas como consecuencia de la división del trabajo y de la especialización. Pero en la misma medida en que la sociedad en conjunto se hace más rica y compleja, conduce al empobrecimiento del individuo en lo relativo al desarrollo de sus disposiciones y fuerzas. (Safranski, 2012, p. 44)

El «empobrecimiento del individuo» del que habla Schiller es, en cierta forma, tratado por Friedrich Schlegel en su crítica a lo que él llama nuevo estado burgués. Uno de los principales peligros residía en que el hombre de la Ilustración dejaba de ser libre, puesto que era convertido en una máquina. Este hecho —que ya denunciaban Hegel, Schelling y Hölderlin en el famoso *Programa de sistema del idealismo alemán*—, no solo servía para el momento contemporáneo a los románticos, sino que advertía sobre sus consecuencias en el futuro (Martínez, 1992, pp. 157-158).

El guante es recogido por William Ospina, que escucha y comparte las advertencias lanzadas por los románticos. En el ensayo “Hölderlin y los U’wa”, dice el escritor colombiano:

Los hijos de Kant y de Rousseau advirtieron que las indudables virtudes de la sociedad industrial, científica y tecnológica, que comenzaba a arrebatarse asombrosos descubrimientos al universo natural y emprendía una descomunal transformación del mundo, así como se mostraba plena de promesas de bienestar y felicidad para los pueblos, estaba también llena de amenazas y peligros. Hoy, esas amenazas y esos peligros no son ya intuiciones en la mente de unos cuantos seres sensibles e inspirados, sino evidencias abrumadoras que proyectan su sombra sobre el agua y la vegetación, sobre la salud de los manantiales y sobre el equilibrio del clima planetario. (2004, p. 3)

Tollinchi apunta que fueron los románticos los primeros en advertir los peligros de la deshumanización que la industria moderna ejercía sobre el hombre (1989, p. 985). Así lo expresaría Hölderlin en el *Hiperión*:

Ves artesanos, pero no hombres; pensadores, pero no hombres; sacerdotes, pero no hombres; señores y siervos, muchachos y gente seria, pero no hombres... ¿no es eso como un campo de batalla donde yacen todos los miembros mutilados unos entre otros, mientras la sangre de la vida vertida se escurre en la arena? [...] Sin embargo, eso podría dejarse pasar, si esos hombres no fueran tan insensibles para toda vida bella, si no pesara sobre ese pueblo en todas partes la maldición de una execrable desnaturalización. (1998, pp. 160-161)

Cuando en una entrevista preguntaron a Ospina por el lugar donde no querría vivir, contestó que «en los suburbios de las ciudades industriales» (A. Casas, 2015, s. p.). El escritor colombiano recoge la esencia de la mirada romántica y la traslada a la actualidad, a un mundo en el que encuentra los centros del mal representados en la ceguera de la civilización por el capital y el lucro:

la principal tendencia del positivismo es la de reducir la vasta y compleja realidad universal a un discurso utilitario que solo acepta lo lógicamente demostrable, lo que puede ser calculado, medido, claramente explicado en su origen, y que puede expresarse en fórmulas racionales. Un universo así reducido es suficiente para los fines de esta civilización, dinamizada hoy por la fuerza ciega del gran capital, y empujada por el lucro como único gran propósito general de la especie. (2008d, p. 16)

Dijo Goethe que «lo demoníaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón» (Marí, 1998, p. 14). El Siglo de las Luces se propuso eliminar todo rastro de lo demoníaco y lo que consiguió, según Novalis, fue transformar:

la infinita música creadora del universo [...] en el ruido monótono de un terrible molino, accionado por la corriente del azar y abandonado a su suerte; un molino en sí, sin arquitecto ni molinero, era en verdad un auténtico *perpetuum mobile*, un molino triturándose a sí mismo. (Novalis, 2009, p. 35)

La imagen del *perpetuum mobile* supone la comprensión del universo y la naturaleza como elementos que se conservan a sí mismos. Esto rompe con cualquier tipo de vínculo metafísico, puesto que deja de ser necesaria la presencia de cualquier fuerza superior que mueva la naturaleza. La fatal consecuencia que entiende Novalis de esta concepción del mundo es que aquellos hombres:

se ocupaban de extirpar de la poesía a la naturaleza, a la tierra, al alma humana y a las ciencias; de exterminar cada vestigio sagrado; de enturbiar el recuerdo de todos los acontecimientos sublimes y la memoria de los hombres elevados por

medio de sarcasmos, despojando al mundo de todo ornamento policromo.
(Novalis, 2009, p. 36)

La razón, efectivamente, despojó al mundo «de todo ornamento policromo», como dijo Novalis, y no le importó «destruir tradiciones, condicionamientos y costumbres, o sea, la historia entera en la que estamos inmersos» (Safranski, 2012, p. 35). William Ospina compara esta tiranía de la razón, impuesta por el positivismo del mundo moderno, con una nube letal que avanza «llena de saber, de poder, de tecnología, de productos, de publicidad, de espectáculos que inmovilizan al hombre» negándole lo sagrado y saqueando la naturaleza (2008c, p. 121).

Para Ospina, Nietzsche es «el gran profeta del siglo XX». Lo que vivimos hoy podría ser llamado «el sueño de Nietzsche» puesto que él «alcanzó a adivinar qué era lo que estaba pasando y qué era lo que iba a pasar» (W. Manrique, 2019, s. p.). Por ello no debe sorprendernos que un poemario centrado en el siglo XX, como es *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, comience con “Weimar, 1900” y “Nietzsche”, dos composiciones sobre el filósofo alemán, que murió en 1900. En la primera de ellas recrea al filósofo mirándose en el espejo de manera obsesiva. Lo que hace Ospina en el poema, tal y como él mismo explica, es imaginar que Nietzsche, al buscar su reflejo en el espejo, no ve su rostro sino «los episodios del siglo que comenzaría con su muerte», dado su «carácter profético [...] y su identificación con el destino del mundo». (2008e, p. 289). El mundo que muestra Ospina a través del reflejo de Nietzsche supone una continuación de la visión novalisiana citada líneas atrás:

Veo en el espejo un monarca con el pecho adornado de sangre,
veo en el espejo un tirano presidiendo noches de antorchas,
veo en el espejo navíos que arrojan el infierno a los campos,
veo en el espejo cansado pueblos de esqueletos que lloran,
pero no puedo ver mi rostro.

Veo en el espejo los rayos que se arquean sobre el firmamento,
veo en el espejo una serpiente que forman millones de hombres,
veo en el espejo desiertos con incendios inextinguibles,
veo en el espejo auditorios que miran rostros gigantescos,
pero no puedo ver mi rostro.

Veo en el espejo la luna, y en su polvo una huella humana,
veo en el espejo vías rectas que rasgan atroces carruajes,
veo en el espejo las noches ciegas de torres luminosas,
veo en el espejo los astros sobre quietos reinos de herrumbre,
pero no puedo ver mi rostro. (2008e, p. 211)

La profecía nietzscheana que le devuelve el espejo presenta un siglo XX marcado por la desolación: el «monarca con el pecho adornado de sangre» es el archiduque austriaco Francisco Fernando, cuyo asesinato dio comienzo a la Primera Guerra Mundial; el «tirano presidiendo noches de antorcha» es Hitler; los «navíos que arrojan el infierno a los campos» son aviones lanzando bombas; los «pueblos de esqueletos que lloran» son los millones de muertos que se cobraron los campos de concentración y exterminio. Nietzsche es capaz de ver toda esa destrucción del hombre, introducida a partir de la anáfora continuada «veo en el espejo». Sin embargo, lo único que no es capaz de observar es su propia cara —«pero no puedo ver mi rostro», clama la voz poética—. El verso que cierra las tres estrofas actúa como un lamento con aires proféticos: el hombre no puede ver su rostro porque el mundo positivista, adueñado por la razón y la ciencia, no le deja.

Del mismo poemario es “El loco”, una composición en las que emplea extensos pareados de versos compuestos por dos hemistiquios de alejandrinos con rima consonante. El poema supone una advertencia sobre el mundo moderno que también adquiere apariencia de profecía. Antes de pasar a su análisis, es necesario destacar la influencia de Borges presente en “El loco”, en concreto de su composición “Mateo, XX, 30” de *El otro, el mismo*. Así comienza el poema borgesiano:

El primer puente de Constitución y a mis pies
Fragor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbatos escalaban la noche,
Que de golpe fue el juicio Universal. Desde el invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
—Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
[...]. (Borges, 2008b, p. 97)

En los primeros versos de Ospina, como ahora veremos, es posible encontrar un ambiente muy similar y donde también aparece una ignota voz —«infinita» en Borges, «inhumana» en Ospina— con tintes proféticos que se aparece como si fuera el «juicio Universal». Así comienza “El loco”:

Fue en el cruce de Broadway con la 41, una noche de otoño, húmeda todavía,
eran rojas las calles y eran grises los cielos y en el aire quedaban como restos del
día.
El neón, los comercios, las pantallas enormes, los rebaños de taxis amarillos y
urgentes,
el estruendo en el mundo y el silencio en las almas y la prisa en los pasos
cansados de las gentes. (2008e, p. 276)

La voz poemática se encuentra en Nueva York, símbolo de la sociedad capitalista moderna, con sus grandes avenidas, los neones, las «pantallas enormes» y las prisas propias del mundo desarrollado. Especial atención merece la antítesis del cuarto verso: «el estruendo en el mundo y el silencio en las almas». En un mundo lleno de ruidos, las almas se encuentran en silencio. Esta apreciación del sujeto poemático enlaza con la idea novalisiana, mencionada líneas atrás, de que el mundo industrial desarrollado limpia de poesía «las almas humanas» (Safranski, 2012, p. 117). Los siguientes versos continúan describiendo la calle neoyorkina en la que se encuentra el yo poemático, acentuando la soledad del mismo —«todo se han ido y [...] solo tú quedas»— hasta que, finalmente, refiere la escucha de esa voz profética y le da paso en estilo directo:

Y entre las quejas de oro del trompetista vino como el caudal espeso de una voz
inhumana,
incesante, colérica, dulce, yerta de angustia, masculina, pastosa, desolada, lejana:
«Creen que Dios no los mira, que no habrá quien penetre en sus almas de topos
y en sus actos bestiales,
que tiemblen porque vienen ríos de plomo fundido, y nada tuerce puentes como
los vendavales.
Quieren que yo me calle, que no anuncie la ruina que va a morder los cuerpos
como espigas el fuego,
que no muestre a los cielos sus codicias inmundas y pase por su puerta como si
fuera un ciego. (2008e, p. 276)

Tras la sinestesia —«quejas de oro»— del trompetista, el sujeto poemático escucha una voz a la que añade diversos adjetivos presentados en una enumeración caótica: «inhumana, / incesante, colérica, dulce, yerta de angustia, masculina, pastosa, desolada, lejana». La voz se corresponde con la de Dios si atendemos al primer verso en estilo directo —«Creen que Dios no los mira»—, no obstante, bajo una interpretación romántica, será la voz de la naturaleza, de la divinidad y del universo, identificándola, en definitiva, con el *anima mundi* hölderliniana. El poeta romántico, explica Argullol, vio en la naturaleza a la divinidad «que está por encima de todas las divinidades» y, aunque todos los autores del movimiento fueron panteístas, solo Hölderlin dio a la naturaleza «los atributos de lo sagrado» para crear, de esa forma, «un dios» (Argullol, 2008, p. 75). La influencia de Hölderlin en la visión romántica de Ospina es innegable, por ello es pertinente interpretar la voz de dios en el poema como la divinidad de la naturaleza romántica. En cualquier caso, esa voz divina niega permanecer callada, anunciado «la ruina» que caerá sobre los hombres por faltas como la codicia. Más adelante se añaden otros pecados:

Mundo desesperado que has perdido a tus dioses, porque todo lo infamas, porque
todo lo vendes;

[...].

Por estar contemplando sus pantallas magníficas éstos ya no se miran los unos a
los otros

mientras crece en las nubes el estruendo furioso de los cuatro jinetes sobre los
cuatro potros. (2008e, p. 277)

El hombre ha perdido a sus dioses, por lo que los «cuatro jinetes» apocalípticos se acercan. Hölderlin escribió en “Vocación del poeta”: «Desde hace demasiado tiempo lo divino está avasallado» (Argullo, 2008, p. 357). Ospina incide en esta visión del romántico alemán. En los versos siguientes se vuelven a mencionar pecados del hombre relacionados con las imprudencias cometidas contra la naturaleza —«envenenas las fuentes, no cesan un instante tus espantosas fraguas»—, también con los peligros que la razón trajo al mundo moderno —«centrales atómicas»—, así como con la mentalidad destructora de la sociedad capitalista —«suponen que las selvas son tuyas»—. Por ello, la voz de la divinidad profetiza desastres a lo largo del mundo:

Vendrán peces monstruosos, habrá en el aire esponjas cargadas de materias
deletéreas y hostiles

y la ciencia arrogante forjará en sus bodegas pavorosos engendros de humanos y
reptiles.

[...]

que vengan ya los ángeles a apagar esta hoguera, que se alcen los mares y se
abismen los cielos.

[...]

Borre un viento de escombros el neón y la herrumbre, pase arrasando templos,
silos, urbes y palmas,

pues para que los dioses se arruinen sobre el mundo, basta que hayan caído
previamente las almas. (2008e, pp. 277-278)

Lo que se desprende de estos versos es que el hombre moderno merece ser castigado, al estilo bíblico, por no cuidar el mundo en el que vive, por no respetar la naturaleza que lo rodea, por no prodigar el respeto y la ayuda mutua. Su codicia y egoísmo provocarán el derrumbe de todo lo conocido. Las almas de la humanidad han caído puesto que ya no creen en la divinidad. Por ello los dioses se abalanzarán sobre el mundo, arrasándolo todo. Esta es la voz que es escuchada y reproducida en estilo directo por la voz poética, la cual, unos versos después, recupera la narración y concluye la composición:

El oscuro profeta prodigaba sus truenos, corriendo del futuro las nieblas y los
velos,
y subían con estruendo de arpas electrizadas los rectos rayos blancos entre los
rascacielos.
Y ardía en sus terrazas un rebaño de templos, pirámides de bronce y acrópolis
doradas,
y se perdía en la bruma de los puentes de Brooklyn el eco de las pobres palabras
extraviadas.
Peso de las verdades que pasan como sueños, desvelados demonios que no salvan
ni matan,
dejando aquel oráculo solo bajo los astros me alejé por las trémulas nieblas de
Manhattan. (2008e, p. 278)

El poema se cierra con la imagen de este «oscuro profeta» —«truenos», «rectos rayos»— que acaba diluyéndose —«se perdía en la bruma de los puentes de Brooklyn el eco de las pobres palabras extraviadas»— mientras la voz poemática, que ha sido capaz de ver cuál es el futuro de este mundo sumido en todos los vicios del positivismo, se da la vuelta y se aleja por la niebla de Manhattan, dejando aquel oráculo «solo bajo los astros». El sujeto poemático simboliza la ceguera de la modernidad, convirtiendo el poema en una crítica feroz hacia la sociedad industrial y capitalista actual, por su falta de valores y la pérdida de ese recurrente sentido sagrado del mundo. Ya los románticos se alzaron del mismo modo para lanzar «un grito estremecedor ante una civilización temerariamente construida bajo la lógica del conocimiento-poder» y de la razón científica, puesto que conducían, de manera inevitable, a la «autominimización» y la «autodestrucción» del hombre (Argullol, 2008, p. 365). Ospina, igual que los románticos, levanta su voz contra el imperio de los sentidos y la tiranía de la razón, contra la modernidad que ha dejado de creer en la existencia de los dioses. En una conferencia que dictó con motivo del 150 aniversario del fallecimiento Hölderlin, dijo Ospina sobre los poemas del autor alemán:

son capaces de impresionar vivamente la sensibilidad y de encender la imaginación; [...] están cargados de un poder misterioso, de una plenitud que debemos llamar sagrada, y los tiempos que corren no parecen hechos para lo sagrado, casi no captan el valor de lo lento, de lo humilde, de lo sincero y de lo reverente. (1995a, p. 18)

Ospina reconoce en este fragmento que la modernidad no parece estar hecha «para lo sagrado». En “Los románticos y el futuro” profundiza a este respecto en relación a los vicios y la corrupción del mundo contemporáneo:

Un mundo así reducido a sus manifestaciones más evidentes y a sus mecanismos más útiles solo promete la muerte del espíritu humano. El extravío de la

humanidad en un orbe de cosas sin sentido, de materia sin significado trascendental, la confusión de todos los valores y la pérdida de todos los propósitos. (2008d, pp. 16-17)

Sin embargo, frente a la desesperanza del mundo moderno, dice Ospina en “Los deberes de América Latina”, solo queda por oponer una fuerza:

el poder de lo divino que aguarda, en forma de sueños y leyendas, de amistad y de amor, de arte y de memoria, de perplejidad y de gratitud, en el corazón de los seres humanos, esa fuerza que no aparecerá jamás en ninguna estadística, que por ello no parece existir ni contar ante los evidentes poderes del caos, pero que es la que construyó las naciones, inventó los lenguajes, pulió los oficios y supo alzar en ronda, bajo las significativas estrellas, lo único verdaderamente digno que ha brotado alguna vez de nuestros labios y nuestras manos, el canto respetuoso de la gratitud y de la esperanza. (2008c, p. 121)

No se aleja mucho el escritor colombiano de la solución que dieron los propios románticos. Novalis indicó que para vencer a la Ilustración habría que romantizar el mundo. Friedrich Schlegel dijo que el remedio consistía en «suprimir el curso y las leyes de la razón razonable» para, de esta forma, sumirse «de nuevo en la hermosa confusión de la fantasía, en el originario caos de la naturaleza humana» (Marí, 1998, p. 12). Hölderlin, por su parte, indicó que habría que «estar unido con todo lo que vive, regresar con feliz altruismo a la total naturaleza, a la cumbre del pensamiento y de la dicha, esta es la sagrada cima, el lugar del eterno reposo» (Marí, 1998, p. 12). Este último también escribió que la lucha tendría que ser con pasión y firmeza:

¿Y quién es capaz de mantener su corazón dentro de bellos linderos cuando el mundo le golpea con los puños? [...] cuanto más nos atacan los miles de cosas de la sociedad y actividad del hombre, las cuales nos persiguen y distraen sin alma y sin amor, con tanta mayor pasión, firmeza y poder hemos de resistirnos por nuestra parte. (Safranski, 2012, p. 77)

Así, el poeta adquiere el importante cometido de frenar un avance que conduciría a la humanidad, inevitablemente, hacia el vacío. En el citado ensayo “Hölderlin y los U’wa”, Ospina profundiza acerca de la sabiduría que poseen los nativos americanos de dicha tribu. En cierto momento compara el respeto que los U’wa tienen por las realidades trascendentales, por la naturaleza y el mundo que los rodea con elementos que los románticos ya cantaban en sus obras:

Los nativos [...] sienten que pertenecen a la tierra: son hijos de las águilas y de los árboles [...]. Han hecho del lenguaje un instrumento para ordenar y sacralizar el mundo, y no otra cosa reclamaban de la poesía, pero incomprendidos y solitarios, Hölderlin y Novalis. (2004, pp. 9-10)

Como se ve, William Ospina es muy consciente de lo que pretendían los poetas románticos. Por ello, entiendo que el escritor colombiano recoge el testigo del Romanticismo en diversos aspectos incluido el que abordo, el de los peligros que el mundo moderno tiene —los cuales no dejan de ser una actualización o revisión de aquellos que advertían los románticos en los albores del siglo XIX—, arrastrado por el imperio de la razón y los sentidos. Ocurre que la razón, según Ospina, tiene un límite, es decir, existen espacios que no puede abarcar y lugares a los que no puede acceder:

La razón no puede ser un criterio final de valoración del mundo. Pero cuando ella se agota y nos deja la evidencia de que nunca sabremos plenamente el significado, el origen, la composición y los propósitos del universo, siempre nos queda el amor por la vida, más fuerte y lleno de gratitud cuanto más inexplicable resulte ser esta. Y allí, en el lugar donde se cansa el viento, donde la razón encuentra sus límites, allí comienza lo divino, y la función del arte es revelarlo, hacernos sensibles a su presencia y a su influjo, avivar nuestra gratitud. (2008d, p. 32)

Allí donde la razón encuentra sus límites se extiende el arte. La Ilustración, como explica Antoni Marí, identificó la razón con la luz:

Más allá del jardín, racionalmente proyectado, y de la verja que instauraba y protegía el reino de la luz, de la luz de la razón, no se extendía sino el bosque de la noche y el entresijo de los senderos que se bifurcan *ad infinitum*. (1998, p. 14)

La vinculación de la luz con la razón y la oscuridad con la noche romántica se encuentra presente en el poema “Canción de los dos mundos”, de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*:

En Europa es de día pero es de noche en África.
Al norte del mar está el tiempo, pero está al sur la eternidad.
Los blancos pueblos industriosos construyendo la gloria del hombre.
Las negras lanzas nervadas custodiando la roja luna.
Las blancas piedras con forma de ninfas danzando en la nieve.
Las melenas de oro, las pieles rayadas, las criaturas de cuellos larguísimos como
si fueran sueños.
Al norte del mar el insomnio en la noche, al sur la siesta en la tarde.
Al norte está la razón estudiando la lluvia, descifrando los truenos.
Al sur están los danzantes engendrando la lluvia, al sur están los tambores
inventando los truenos. (2008e, p. 286)

El poema tiene una estructura bimembre en la que, de manera pendular, va oscilando entre Europa y África de un verso a otro. Se abre con un quiasmo que presenta los símbolos sobre los que se vertebra la composición: Europa es el «día», el «norte», la luz de «la razón estudiando la lluvia», «los blancos pueblos industriosos», la modernidad;

África es el «sur», la «noche», «las negras lanzas nervadas», «las melenas de oro, las pieles rayadas», en definitiva, lo romántico y lo sagrado.

En este juego especular, África se convierte en el lugar sagrado y divino, el territorio donde se engendra «la lluvia» y se inventan «los truenos». Europa representa ese otro mundo de «la razón» que estudia y descifra «los truenos». Sin embargo, la clave ya se ha dado en el segundo verso: en la Europa «de día» se encuentra «el tiempo» —medible y finito—, mientras que en la noche africana se encuentra «la eternidad». Para la voz poética, esa eternidad representa el vínculo con lo sagrado, con lo ancestral y divino, frente a la razón imperante en Europa. Es en África donde Ospina ubica la «eternidad», junto a los «danzantes», los «tambores» y «las criaturas de cuellos larguísimos». Así pues, el «reino de la luz» asociado a la Ilustración, tal y como explicaba Marí líneas atrás, coincide con la Europa que plantea Ospina en esta composición, enfrentado «al bosque de la noche», que representa la noche africana. La luz de la razón europea se opone a un continente que mantiene viva la creencia en lo divino.

Sobre la luz de la razón y la oscuridad romántica es paradigmática la queja que pone Ludwig Tieck en labios de William Lovell, protagonista de la obra homónima:

Odio a los hombres que, con su pequeño sol de imitación, arrojan luz en todo crepúsculo íntimo y expulsan los deliciosos fantasmas de sombras, que habitaban tan seguro bajo la glorieta abovedada. En nuestro tiempo ha surgido una especie de día, pero la iluminación romántica de la noche y de la mañana era más bella que esta luz gris del cielo nublado. (Safranski, 2012, p. 175)

William Lovell lamenta que la modernidad, con su luz artificial, haya expulsado a «los deliciosos fantasmas de sombras» mientras que ensalza la «iluminación romántica de la noche y de la mañana».

El Romanticismo descreyó de la luz de la razón. Los dioses latentes en África que manifiesta Ospina en su poema son los mismos que impulsaban a los autores románticos. En “Esa niebla que asciende hacia San Marcos”, del mismo poemario que el anterior, Ospina recrea una ficticia entrevista al escritor Ezra Pound. Las preguntas las realiza «E», mientras que las respuestas las da «P», por lo que en realidad se trata de una autoentrevista en la que, a través de un desdoble en el poema, Ezra pregunta y Pound responde. De esta composición me interesan dos cuestiones y sus respuestas:

E. ¿Cómo quisiera el mundo?
P. Regido por dioses alegres y bellos.
[...]
E. ¿Qué es para usted el siglo XX?
P. Un río sin destino. (2008e, p. 265)

A la primera pregunta responde la voz poemática que quiere un mundo «regido por dioses alegres y bellos». Representan estos dioses la postura romántica frente a la razón y el empirismo. La siguiente respuesta, el «río sin destino», es una metáfora sobre el incierto futuro que el hombre tiene al seguir los pasos de un positivismo que deshumaniza o, dicho de otra forma, *desdiviniza* a la humanidad. Resulta evidente la raíz romántica tanto de estas cuestiones como de la forma de presentarlas pues uno de los rasgos distintivos de la estética del Romanticismo consistía, precisamente, en «echar por tierra las barreras entre poesía y filosofía, entre poesía y ciencia, la voluntad de *poetizar* toda disciplina [...] en el sentido de hacer valer en todos los ámbitos las capacidades cognoscitivas de la poesía» (D'Angelo, 1999, p. 17). En este poema, Ospina quiebra la barrera existente entre poesía y periodismo, convirtiendo una ficticia entrevista en el tema perfecto para componer un poema de profundo calado romántico.

También de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* es el poema “El hombre que visita los anticuarios”. En esta ocasión, Ospina opta por contar la historia de un hombre presentado como extraño, precisamente, por valorar en esta sociedad aquello que nadie valora. El poema comienza así:

Esta es la historia del hombre que visita los anticuarios
[...]
Esta es la historia inútil de un hombre inútil en la tarde de lluvia.
Va por los pasadizos de un almacén de cosas tristes,
viejas, calladas, tristes, hechas por hombres muertos,
hechas para hombre muertos,
que amaban sentir en las cosas el aleteo de lo eterno,
que lentamente paladeaban el mundo
tratando absurdamente de comprender sus leguas, sus matices,
su indescifrable pulular de cuerpos y de almas. (2008e, p. 269)

En el rápido y fugaz mundo del presente, no hay tiempo para detenerse a contemplar la belleza de las pequeñas cosas, no hay lugar para lo viejo porque solo lo nuevo importa. El «hombre que visita los anticuarios» es un «hombre inútil» puesto que da valor a cosas «hechas por hombres muertos» y «para hombres muertos». La clave la encontramos en cómo actuaban esos hombres del pasado: «amaban sentir en las cosas el aleteo de lo eterno». Si atendemos al significado que para los románticos tenía lo eterno, como analicé

en páginas pasadas, interpretamos que esos hombres del pasado amaban estar en contacto con la naturaleza y la divinidad, con la fuerza que se esconde tras todos los elementos del mundo. Tal y como expresa el sujeto poemático, los hombres del pasado buscaban «comprender» el «indescifrable pulular de cuerpos y de almas». Resulta significativo que la voz poemática diga, expresamente, que esos hombres trataban de comprender «absurdamente». Esta ambición irrealizable enlaza, de nuevo, con la mentalidad romántica. En un bosquejo temprano del *Hiperión*, tal y como cuenta Abrams, Hölderlin expresa: «Ninguna acción, ningún pensamiento puede alcanzar la vastedad de su deseo. Esa es la gloria del hombre, que nada le basta nunca» (1992, p. 213). Hölderlin era plenamente consciente de que las aspiraciones románticas eran irrealizables, pero no por ello las abandonaba. Contener en lo finito el mismo infinito era un imposible que los románticos perseguían a sabiendas de que nunca lo alcanzarían, de que sería inaccesible. Ahí reside gran parte de la esencia romántica: nunca dejaban de intentarlo.

En los siguientes versos del poema se recrea la distinción entre el mundo exterior a la tienda y el interior de la misma:

Afuera rueda el mundo, autos vertiginosos
[...]
Afuera corre aprisa la vida hacia los luminosos supermercados
y vuelve aprisa los blancos hogares llenos de cubos luminosos. (2008e, p. 270)

La referencia a la luz, vinculada a la razón y al positivismo en Ospina, es una metáfora de la televisión en el segundo verso del fragmento. En ambos casos, lo luminoso tiene connotaciones negativas; frente a ello, se encuentra la oscuridad del misterio y lo desconocido representado por la repetición del «sueño» en los siguientes versos. Es allí donde está el verdadero mundo:

Esta es la historia de un hombre absurdo perdido en un mundo sensato,
de un hombre triste desde donde se ve caer la lluvia,
caer la noche, caer el sueño, sobre las cabezas felices,
sobre los turbios lagos de sus almas,
el sueño, donde el hombre es razonable mientras es absurdo su mundo,
el sueño, donde llueven los lagos hacia el cielo donde los muros de la ciudad se
afligen,
donde un sereno soplo fragiliza y enciende las rosas de acero. (2008e, p. 270)

El «hombre triste» del poema es, en realidad, el hombre romántico. En un mundo donde impera la razón —el actual—, el romántico se siente «perdido». Es en el «sueño» donde ese hombre se convierte en «razonable», mientras el mundo corriente pasa a ser lo

«absurdo». La referencia a las «rosas de acero» se interpreta como metáfora de la poesía, vinculada al sueño. El poema, finalmente, termina de la siguiente forma:

La historia de una sombra en un mundo soleado,
de una gota de angustia en los tiovivos de un mundo feliz,
la historia extraña de un hombre que deplora los tiempos viejos,
cuando todo era lento y había tiempo de hallar a Dios en las cosas,
en los ojos ariscos de la ardilla, en las puertas talladas,
en la divina lentitud con que se acercaban las ciudades al viajero,
piedra a piedra, lago a lago, fronda a fronda,
no como si existieran al final del camino
sino como si el viaje las inventara. (2008e, p. 270)

Toda la cosmovisión romántica explota en los versos finales. El hombre, identificado con el hombre romántico, añora el pasado —«los tiempos viejos»— porque era posible «hallar a Dios en las cosas». Efectivamente, siguiendo las explicaciones de Alfredo de Paz, el Romanticismo rechazó la «cosificación» que el mundo burgués de su tiempo realizaba. A cambio, creyó en un «animismo» y en un «panteísmo» que *descosificaba* a los objetos inanimados a través de una «espiritualización». Por ello, una de las tareas de los románticos fue la de dotar «de una nueva vitalidad, de una nueva alma» a todos aquellos elementos de la realidad que se habían visto cosificados. Entiende de Paz que, bajo esta perspectiva, el Romanticismo fue un movimiento «antimecanicista y antiburgués» (1992, p. 193). Esta vertiente antimecanicista es la que sale a relucir en el poema de Ospina. En esos objetos del anticuario, cosificados, es donde encuentra el hombre a Dios, como también lo hace en «los ojos ariscos de la ardilla» o «las puertas talladas». El hombre que visita los anticuarios añora los viejos tiempos porque había más como él, es decir, había más personas capaces de dotar de vitalidad y alma a cualquiera de los objetos del mundo.

Me referiré, por último, al poema “Antibes”, de *La prisa de los árboles*. La composición es una descripción de la ciudad francesa en la que aparecen dos planos enfrentados: lo moderno y lo medieval. Lo moderno se encuentra en «el tren», «los jóvenes ociosos / con piercing en los labios», las «bandas de rock en las tabernas», en los «yates y casinos». Frente al plano de la modernidad se encuentra el mundo medieval, que irrumpe con fuerza desde el primer verso a través de dos elementos: el símbolo de la gárgola —«Oscuras y mojadas las gárgolas insomnes»—; y una diversidad de hipónimos sobre dicho periodo —«cátaros», «castillos», «aldeanos», «herejes» y «brujas», entre ellos—. La voz poemática realiza un recorrido que lo lleva por castillos del sureste francés

—«Avignon», «Carcassonne»—, por Italia e incluso por la Cartago africana. Menciona los «dos santos que tuvo la locura de Europa», en referencia a Tomás de Aquino y Francisco de Asís. Las referencias medievales colman el poema. Sin embargo, todas estas menciones se encuentran rodeadas por un aura melancólica que se refuerza con la repetición de la sentencia «la Edad Media ha muerto». Los dos planos tienen una interpretación muy clara: lo moderno simboliza la destrucción, que Ospina identifica con el positivismo del mundo actual y que los románticos veían en el empirismo y la Ilustración; la Edad Media representa ese tiempo pasado en el que la divinidad todavía vivía. El sujeto poemático, mediante la declaración de la muerte medieval, se encarga de señalar esta pérdida traída por la modernidad. Albert Béguin considera que el hombre moderno tiene cierto remordimiento que le advierte de que quizá «podría tener, con el mundo que habita, relaciones más profundas y más armoniosas», puesto que «sabe muy bien que en sí mismo existen posibilidades de felicidad o de grandeza de las cuales se ha apartado». Precisamente quienes conocen y son conscientes de esta nostalgia son «los poetas» (1993, p. 480). William Ospina es uno de estos poetas que saben que el hombre moderno debería guardar vínculos más intensos con el mundo. Por ello, el final del poema es especialmente significativo, al negarse a dar por muerta a la Edad Media:

La costa azul es negra. Y la Edad Media ha muerto.
Yo despido sus buitres.
Yo no quiero pensar en la muerta Edad Media
que hoy cubre con su manto de gallinazos negros
la selva equinoccial que da vida a mi pecho. (2008e, pp. 326-327)

La voz poemática confiesa que la Edad Media, es decir, la creencia en el sentido sagrado del mundo, como lo hacían los románticos, vive en su pecho. Por ello no quiere pensar en la muerte. Esta idea la refuerzan las palabras con las que introduce *La prisa de los árboles*: «Ojalá pudiera atrapar en palabras cada bosque, cada calle, cada bullicio de muchachos en los parques al atardecer; capturar las ciudades y los países, su color y su olor» (2008e, p. 305). El poeta colombiano pretende capturar la esencia de aquello que ve, escucha y siente, contraponiendo lo que su mirada romántica es capaz de percibir frente a lo que ve el resto del mundo mientras pasea por las calles de la vieja ciudad francesa. Ospina es uno de esos poetas que mencionaba Béguin, de aquellos que creen en la existencia —y la necesidad— de relaciones más profundas y llenas de armonía respecto al mundo que habitamos. Su paseo por Antibes lo confirma. Además, dentro de su poesía no es habitual que la voz poemática se identifique de una manera tan clara consigo mismo;

no obstante, la «selva equinoccial» —metáfora que hace referencia al lugar de nacimiento del escritor colombiano— lleva a la identificación entre el yo poemático y el propio William Ospina.

En los albores del siglo XIX, Novalis identificaba el espíritu de la época moderna con «el espíritu del desencanto» (Safranski, 2012, p. 118). En la misma sintonía, Hölderlin «no abandonará nunca su repugnancia ante el “tedio del siglo”» (Argullol, 2008, p. 61). Del mismo modo que los dos autores románticos, Ospina cree que el mundo actual ya no tiene tiempo de «hallar a Dios en las cosas» —metáfora esta de la divinidad, de lo sagrado y de la romantización novalisiana— y, como a Hölderlin, este mundo lo repugna. De nuevo me refiero al ensayo “Los románticos y el futuro”, en el que escribe:

El universo desacralizado en el que vivimos hoy [...] se va cambiando gradualmente en un reino de escombros donde sobra toda religión, donde sobra toda filosofía, donde sobra toda poesía; un mundo vertiginoso y evanescente donde todo es desechable, incluidos los seres humanos, donde los innumerables significados posibles de toda cosa se reducen a un único significado: su utilidad. (2008d, p. 17)

Ospina no solo habla de un «reino de escombros» para referirse a la sociedad contemporánea, sino que menciona específicamente tres elementos sobrantes en el «universo desacralizado en el que vivimos hoy»: religión, filosofía y poesía. Parece estar guiado por la teoría de Friedrich Schlegel y Friedrich Schleiermacher al respecto. Para el primero de ellos, filosofía y poesía están vinculadas a través de la religión. Así lo afirmó en sus *Ideas*:

Poesía y filosofía son, según se tome, diferentes esferas, diferentes formas, o también los factores de la religión. Pues intentad tan solo unir ambas realmente, y no obtendréis otra cosa que religión. (Schlegel, 1994, p. 157)

Schlegel impulsó que la poesía se confundiera con «la religión, la filosofía y el universo mismo» (Wellek, 1973, p. 26). Del mismo modo, Ospina entiende que religión, poesía y filosofía son un mismo todo que parece sobrar en el contexto de este «mundo vertiginoso». La misma idea pesimista repite en otros ensayos, como “Las trampas del progreso”:

Si el cuadro que vemos hoy en nuestro planeta es la expresión del progreso que anunciaron los gansos del siglo XIX, habría que decir que el mundo ha progresado ya demasiado, y que cualquier desviación o cualquier retroceso parece preferible a seguir internándonos por esos reinos sombríos. Lo que parece esperarnos en el futuro puede superar las previsiones ya harto pesimistas, de la ciencia ficción. (2008b, p. 50)

Para Ospina, tanto el retroceso —representado por la Edad Media en el poema “Antibes”— como la desviación, son caminos preferibles antes que continuar por los «reinos sombríos» del mundo moderno. Sin embargo, como expresa al final del fragmento, las expectativas de futuro parece que superarán el pesimismo plasmado en la ciencia ficción. Hay un poema de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* titulado “Peter Endless, autor de ciencia ficción” en el que Ospina desarrolla esta idea del «sombrió futuro» manifestada en el ensayo. Se trata de una composición escrita en verso libre que presenta los pensamientos, en primera persona, de un escritor de ciencia ficción. Esta voz poemática comienza narrando sus inicios literarios:

Primero fue la historia del niño que cazaba dinosaurios en el sótano del vecino,
dinosaurios diminutos, como vistos a la distancia,
y los guardaba en una jaula en su propio sótano, detrás del anaquel de historietas
que le había dejado su padre. (2008e, p. 279)

Aun así, la historia fue tachada de «inverosímil» por el jurado de Andrómeda:

La envié al concurso de Andrómeda, pero los jueces la encontraron inverosímil,
¡ellos, que habían premiado los gusanos de Duna y los ángeles mecánicos de
Pohl, con alas llenas de células fotoeléctricas! (2008e, p. 279)

Esta voz poemática trata de comprender qué hacía a su obra inverosímil respecto a otras. La mención a los gusanos de Duna, es una referencia a la saga de novelas *Dune* de Brian Herbert, reputado escritor norteamericano de ciencia ficción, como también lo es el otro autor al que alude, Frederik Pohl. En el siguiente verso la voz poemática menciona al que es su maestro:

Mi maestro era el hombre de Illinois, que hacía crecer en los sótanos hongos
extraterrestres
y que no se olvidaban de las brujas por venerar tan solo artefactos y escombros.
(2008e, p. 279)

Aunque sin nombrarlo, el sujeto poemático se refiere a Dan Simmons, escritor nacido en Illinois y laureado por la tetralogía de novelas *Los cantos de Hyperion*⁶³. William Ospina presenta una voz poética a la que interesa, en sus obras, focalizar la

⁶³ La obra de Dan Simmons supone un homenaje al romántico inglés John Keats. Por un lado, tres de los cuatro títulos que Simmons emplea para sus novelas son, al mismo tiempo, poemas del escritor británico: *Hyperion*, *La caída de Hyperion* y *Endymion*, siendo el cuarto título, *El ascenso de Endymion*, el único que no había sido empleado por Keats. Por otro lado, en el universo narrativo de Simmons, la figura del escritor inglés aparece *recobrado* en un *cíbrido* llamado Johnny, una especie de humano con inteligencia artificial cuya “mente”, aunque dañada en parte, había pertenecido a Keats (Simmons, 1997, pp. 403-415). Por último, Keats también es el nombre de una de las ciudades donde transcurren parte de los acontecimientos del universo narrativo de la saga.

atención en otros elementos distintos, hecho que lo llevó a escribir otra novela centrada «en las religiones del futuro», que tampoco gustó a los jueces:

Entendí que la ficción podía olvidar estos actuales éxtasis electrónicos, sus
gólems de chatarra,
y soñar otras cosas, la muerte de la razón, el retorno de las bestias sagradas.
Así escribí aquel libro sobre las religiones del futuro, y lo envié a los jueces de
Nébula,
pero hallaron que aquello no era ciencia ficción sino fantasías teológicas:
no había allí suficiente óxido, ni energía nuclear, ni rayos desagregadores de la
materia, ni venusinas metálicas de ojos violeta. (2008e, p. 279)

Es interesante destacar el fuerte romanticismo que late en aquellas «otras cosas» que la voz poemática pretende «soñar» para su obra: «la muerte de la razón» y «el retorno de las bestias sagradas». Ni siquiera el mayor representante del género de la ciencia ficción, Isaac Asimov, juzgó su obra como propia del género:

Recuerdo aquella noche en que encontré a Asimov en una recepción en
Manhattan;
amablemente me dijo que había leído mi novela, y que no era una obra sobre el
futuro sino sobre el paleolítico,
aunque conmovedora y sincera en su vistosa ingenuidad. (2008e, p. 279)

En los siguientes versos, la voz poemática cuenta el debate que Asimov y él mantuvieron acerca de lo que convierte a una obra en ciencia ficción. El escritor norteamericano, cuenta el poema, le manifestó la necesidad de haber llamado al proceso ocurrido en la novela «Historia» para, de esta forma, «situar a la novela en un futuro vertiginosamente lejano». La voz poemática le contesta que pensó hacerlo, pero esto «situaba demasiado cerca el relato». En los siguientes versos se mencionan otros nombres de grandes autores del género como Sanislav Lem, Philip K. Dick, James Graham Ballard y Robert Anson Heinlein. La voz poemática los cita para explicar que estos escritores serán considerados en el futuro:

[...]
como delicados y apasionados narradores de cuadros de costumbres,
embelesados por la actualidad, incapaces de imaginar un futuro
en el que ya no impere nuestro orden mental,
[...]. (2008e, p. 280)

El sujeto poemático defiende, frente a Asimov, que su novela «estaba llena de dioses pero que él no podía verlos». Tras la despedida de ambos, aparece una última reflexión del yo en la que irrumpe la visión funesta del futuro que Ospina mencionaba en el ensayo citado líneas atrás:

Y yo me quedé pensando en esos tiempos en los que ya no habrá literatura, ni
grandes autores, ni jueces de Nébula,
cuando la poesía brotará de las almas con fluidez, como maldición o plegaria;
en esos tiempos prometidos, cuando las amenazas y las tentaciones de La
Historia
no nos aparten más de la contemplación
de los inmejorables jardines eternos. (2008e, p. 280)

Esta última cavilación plantea que la desaparición de la literatura, de los «grandes autores» y de los ficticios «jueces de Nébula» supone, al mismo tiempo, que de «las almas» brote «la poesía». Esto quiere decir, atendiendo a los versos finales, que los presagios de la propia «Historia» se confirmarán, yendo más lejos que los futuros imaginados por la ciencia ficción, puesto que brotará de nosotros la poesía al encontrarnos en «los inmejorables jardines eternos». En definitiva, el devenir de la Historia, atendiendo al presente, solo puede traer una muerte donde reinará la poesía, ya sea como «maldición o plegaria». El futuro, que conlleva la muerte del hombre en el poema, le permitirá volver a reencontrarse con el sentido sagrado del mundo.

Ospina plantea en este poema interesantes cuestiones de raíz romántica. Además de la expuesta, la composición se sustenta sobre el concepto de ironía según la entendían los autores románticos. Tal y como explica Martínez:

La ironía romántica muestra la toma de conciencia del artista de las relaciones que se establecen entre él, como sujeto, y la obra, como objeto, y esto en el interior de la obra. La ironía manifiesta, a consecuencia de esta toma de conciencia, el intento de elevarse por encima de la propia obra, a través de lo cual el artista romántico busca ganar la libertad y objetividad como algo libre y necesario para su creación. (1992, p. 129)

En “Peter Endless, autor de ciencia ficción”, William Ospina se hace pasar por un escritor de ciencia ficción que vive en un mundo futuro pero que conoce autores de ciencia ficción contemporáneos. Sin embargo, el ficticio autor se eleva «por encima de su obra», usando palabras de Martínez, para explicar a Asimov el porqué de ciertas elecciones como autor, al mismo tiempo que justifica su concepción del género. Finalmente, Peter, como el poeta profeta romántico, termina imaginando un futuro basado en el devenir de la Historia que supera lo recreado por la ciencia ficción. El poema plantea interesantes cuestiones de raíz hermenéutica y metaliteraria que enlazan con el concepto de ironía romántica, siendo este un concepto que desarrollaré en un capítulo posterior.

El futuro, tal y como lo presenta Ospina en su poesía, al establecerse esa asociación con la muerte a través de la metáfora de «inmejorables jardines eternos», puede parecer

funesto. No obstante, la muerte conlleva la irrupción de la poesía en las almas, por lo que, para una mente romántica, alberga esperanza. Las desviaciones o retrocesos que mencionaba Ospina en el fragmento citado de “Las trampas y el progreso” no dejan de ser atisbos de esperanza frente al funesto futuro que «La Historia» impondría en “Peter Endless, autor de ciencia ficción”. Para el autor colombiano, el futuro conlleva esperanza.

Me parece pertinente traer a colación de esta cuestión un fragmento de la novela *El país de la canela*. Páginas atrás mencionaba la importancia que la figura de Paracelso, por su condición de alquimista y mago, tuvo para el Romanticismo. En la novela, la voz narradora explica que conoció en Flandes a un hombre al que llamaba Teofrastus —nombre de pila de Paracelso—, no porque fuera su nombre real, sino porque había sido discípulo de un «médico y alquimista muerto varios años atrás» (2012a, p. 310). La descripción que hace de Teofrastus es la siguiente:

Compartió por un tiempo conmigo su vida y su saber, y qué alivio fue para mí, en una rutina de guerra y desorden, hallar a un ser que estaba interesado en dar vida y no muerte, en estudiar las plantas, en venerar los bosques en vez de destruirlos. Yo creía venir de una región donde la naturaleza lo era todo; por él aprendí que también en Europa quedaba un reducto de viejos saberes, un paganismo alegre y delicado que sabía ver normas sagradas en los bosques y ríos, emblemas mágicos en las hojas y los frutos; alguien que conocía sus propiedades curativas, que sabía hacer licores con las hojas caídas del duraznero, que era capaz de internarse en verano por los bosques nocturnos solo para oír cantar a los ruiseñores. (2012a, p. 310)

En la novela, Ospina habla, por voz de su personaje, de un mundo de «rutina y desorden». Frente a este, el protagonista se sorprende gratamente de que todavía existan personas provenientes de Europa —cuna del desarrollo en el siglo XVI y, por tanto, del avance de la razón— que sean capaces de internarse por los bosques para «oír cantar a los ruiseñores». En estas líneas subyace una idea romántica expresada en su poesía —a través de la figura de Humboldt o, como veremos más adelante, en poemas como “Lope de Aguirre”— consistente en la preponderancia del continente americano frente a la vieja Europa, especialmente en lo relativo a la naturaleza⁶⁴. Se trata de una perspectiva también presente en la literatura hispanoamericana de principios del siglo XIX, como es el caso de Andrés Bello y su silva *Alocución a la poesía*. En esta obra, como explica Alan Trueblood, el polifacético escritor venezolano «invita a la Musa a que abandone a la

⁶⁴ En el capítulo que dedico a la naturaleza, profundizo en cómo los románticos, sobre todo a partir de la obra de Chateaubriand, vieron en la naturaleza americana una grandiosidad que, hasta ese momento, «el paisaje romántico casi desconocía» (Tollinchi, 1989, p. 538).

infeliz Europa y vaya a radicarse en América, donde la geografía y la naturaleza le ofrecen temas incomparables» (Trueblood, 1988, p. 123). Así comienza el poema de Bello:

Divina Poesía,
tú de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría,
tú a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rusticidad desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena. (Bello, 2009, p. 74)

El legado de Andrés Bello, conocido por Ospina⁶⁵, parece encontrarse inmanente, además de en su poesía, en el fragmento citado de la novela, donde se enfrentan mundo desarrollado, representado por Europa, con la sacralización de la existencia y la vida en la Tierra que América simboliza. Al viejo continente, equivalente de la Ilustración del siglo XVIII y la sociedad moderna de la ciencia y el capital, se oponen los «viejos saberes» que simboliza Teofrastus, identificados con el Romanticismo del siglo XIX, con América y con la recuperación del sentido sagrado del mundo de la que habla Ospina en sus ensayos pensando en la actualidad. El escritor colombiano cree que hay esperanza, la que representa Teofrastus en *El país de la canela* y que sigue viva en el presente. Así lo expresa en “Lo que puede el lenguaje”, ensayo recogido en *La lámpara maravillosa*:

A veces miramos el pasado como algo inaccesible, pero las experiencias esenciales del mundo son accesibles para nosotros en estas ciudades desmesuradas, entre los cantos de sirena de la tecnología y la sombra de los rascacielos. Ese ser primitivo que siente volver los recuerdos al ritmo de la lluvia nocturna, que se estremece de terror bajo los cielos despedazados por los truenos, que oye volver catástrofes en el avance de los ciclones y en la masa incontenible de los tsunamis, sigue vivo en nosotros. (2012d, p. 54)

Ospina cree que en el mundo positivista y utilitarista en el que nos encontramos, donde impera la razón y la tecnología, «sigue vivo en nosotros» un «ser primitivo» que se encuentra en íntima relación con la naturaleza y con el mundo. En cierta manera sigue el pensamiento de Novalis, el cual creía que «estamos en relación con todas las partes que componen el universo, y asimismo con futuro y pasado» (Arnaldo, 1994, p. 51). Para el

⁶⁵ Así lo manifiesta en el ensayo “Lo que Silva vino a cambiar”, publicado por primera vez en *Un álgebra embrujada* y después en *Por los países de Colombia* —recopilación de trabajos de Ospina sobre poetas colombianos—. En dicho ensayo, Ospina dice de Andrés Bello que fue de los primeros en advertir que «el paisaje de América y los comunes hábitos de sus hombres podían ser el sustento de una gran poesía» (2002b, p. 79).

autor colombiano todavía hay algo en nuestro interior que se «estremece de terror» ante los truenos y es capaz de oír las «catástrofes». Estas «experiencias esenciales del mundo», dice Ospina, «son accesible para nosotros», por lo que suponen, como Teofrastus para la anónima voz narradora de *El país de la canela*, una luz esperanzadora de cara a los tiempos venideros. El autor colombiano reconoce que fueron los románticos quienes, hace dos siglos, quisieron romper con el imperio de la razón para recuperar otros nexos con la realidad, así lo expresa en “Los románticos y el futuro”:

Esas fue la función que cumplieron los románticos, renovar, a comienzos de la edad moderna, los lazos vitales que nos unen con el misterio, con la divinidad y con la naturaleza inmortal, y dejar flotando sobre los espíritus, cuando ya crecían los desiertos del utilitarismo y del sinsentido, un recuerdo de altos destinos y un ejemplo de aventuras audaces, para que algo sagrado y poderoso pudiera acudir en nuestra ayuda a la hora de los grandes eclipses. (2008d, pp. 32-33)

Los románticos predispusieron el camino para que lo «sagrado y poderoso pudiera acudir en nuestra ayuda». Ospina recoge ese testigo y lo proyecta hacia el futuro. En *Sanzetti* tiene dos composiciones en las que se muestra, de manera más evidente, el devenir romántico del mundo, basado en la creencia esperanzadora de que se renovarán —usando sus palabras— «los lazos vitales» con el misterio, la divinidad y la naturaleza. El primero de los poemas lleva por título “Llamas”, cuyo tema principal es el regreso de los dioses:

Y en verdad la morada fue estremecida —escúchalo—
Crecieron y arreciaron las tormentas divinas
Tronando en la distancia sobre aquellas cabezas
Conmovidas —escúchalo— por los presentimientos.

Volverán esos dioses que añoras todavía,
No porque son hermosos, no porque son terribles,
Necesidad se llaman sus rayos y sus ráfagas,
Cielos turbios que solo limpian las tempestades.

Sus llamas inocentes y sus rosas de cólera,
Y la embriaguez y el éxtasis y las metamorfosis
Ya están todos los dioses en su cuerpo desnudo,
Ya la nube abre el rayo del prodigio en sus labios. (2018, p. 100)

La voz poemática se alza como profeta de la divinidad. El uso de la segunda persona —«escúchalo», «añoras»— hace que el foco del discurso apunte al receptor, convertido en un sumiso oyente del sujeto poemático, que habla como intermediador de la divinidad. El poema adquiere tintes apocalípticos en el que los dioses muestran su poder a través de

las inclemencias climatológicas. Alrededor de la «tormenta divina» existe una isotopía que vertebra la composición: «tronando», «rayos», «ráfagas», «cielos turbios», «tempestades», «nube» o «rayo». En la primera estrofa destaca el hecho de que los hombres, presentes a través de la metonimia «cabezas», ya eran conscientes del regreso de los dioses. Enlazan estos «presentimientos» del poema con la idea manifestada por Ospina en el ensayo “Los románticos y el futuro”: lo «sagrado y poderoso» acudiría a socorrernos. En la segunda estrofa el mensaje es claro: «volverán esos dioses que añoras todavía». El regreso de los dioses se produce no por razón de su belleza —«No porque son hermosos»— ni su poder —«no porque son terribles»— sino por necesidad —«Necesidad se llaman sus rayos»—. La última estrofa comienza con un juego antitético —«llamas inocentes» y «rosas de cólera»— que se interpreta como la propia esencia paradójica de la divinidad. Al mismo tiempo se hace alusión a las contradicciones en las que, a veces, incurrieran los dioses clásicos, mencionados en el verso siguiente a través de «las metamorfosis», por lo habitual que resultaba en los mitos clásicos que las deidades sufrieran transformaciones. Finalmente, el regreso de los dioses llega en el penúltimo verso con un representativo «Ya están», que enlaza de manera anafórica con el último verso. En este, naturaleza y divinidad son uno, desplegando todo su poder a través de la palabra: «la nube abre el rayo del prodigio en sus labios». El regreso de los dioses, presentado de esta forma, no está exento de peligro, puesto que hay cólera, tormentas, rayos, etc. Esta visión enlaza con una idea hölderliniana que Ospina cita en “Los románticos y el futuro”:

ahora, en los salvajes tiempos del nihilismo, [...] no podemos dejar en manos de otros la búsqueda de caminos para la humanidad. Todos sabemos, ya sin duda alguna que aquí está el peligro. Y solo nos queda confiar en la verdad de aquellos versos de Hölderlin: «Allí donde crece el peligro / crece también la salvación» (2008d, p. 34)

En “Llamas”, la voz poemática de Ospina se convierte en ese profeta que sabe cuál es el camino de la humanidad; sabe dónde está el peligro presente incluso dónde se encuentra el peligro futuro. Aun así, es su labor hacer a los hombres conscientes y partícipes de que, en estos «salvajes tiempos del nihilismo», los dioses regresarán. En el poema, lo sagrado vuelve con toda su magnificencia vinculado al acto creador de la palabra, presente a través de la metonimia «labios», como ocurría con el poeta entendido como segundo hacedor. De esta forma, volverá a prender la «llama» —título del poema— del mundo que hará recuperar la esperanza y el sentido sagrado de la existencia.

El segundo poema que quería destacar incide en este tema, aunque despliega una mayor variedad de elementos románticos. Se titula “Futuro”:

Y veremos las lluvias de los mundos ocultos
Y aves de otros planetas nos darán sus canciones,
Vendrá un dios a la fiesta sin que nadie lo advierta,
Volarán en la noche desconocidos números.

Sabremos de las mentes que aunque lejos son una,
Dormida en la vigilia y despierta en el sueño
Y cómo en torno al Sol danzarán las ciudades
Y habrá fábricas hondas movidas por la música.

Y la respiración de los verdes peñascos
Y un ojo en el diafragma de las ciegas galaxias,
Las cifras sensitivas, las esporas del día,
El metal de las máquinas que silencian la sangre. (2018, p. 172)

Ospina vuelve a emplear un tono profético en el que, a través de la primera persona del plural —«veremos», «sabremos»—, busca introducir al lector en el poema y hacerlo partícipe de aquello que vislumbra el sujeto poemático. El carácter revelador de la composición también lo da la utilización de los tiempos futuros —«vendrá», «volarán», «habrá»— y, en cierta forma, también la anáfora de la conjunción «y» en seis de los versos, pues dota de musicalidad mística y casi ritual al poema. A lo largo de las tres estrofas hay distintos elementos que simbolizan ese devenir. Por un lado, aparece la naturaleza, presente en «las lluvias», el «Sol» y «los verdes peñascos». Esta naturaleza es una de las maneras que tienen los románticos de representar la divinidad y la unión con el Todo sobre la que profundizaba páginas atrás. Sin embargo, estos dioses o fuerzas supremas de la naturaleza también están presentes, de manera directa, a través del «dios» que vendrá «sin que nadie lo advierta». Existe al mismo tiempo un componente cósmico que, además de ahondar en la visión profética del poema, dota de mayor trascendencia el acto futuro de unión con lo sagrado: «Y aves de otros planetas nos darán sus canciones», «Y un ojo en el diafragma de las ciegas galaxias». En este último verso, además, se encuentra presente la idea romántica de contener el infinito en lo finito, dada la paradoja de albergar en un ojo la inmensidad de las «ciegas galaxias». La unión de todas las mentes en una, que presenta en el primer verso de la segunda estrofa —«Sabremos de las mentes que aunque lejos son una»—, encierra la idea romántica del *ἕν και πᾶν*, Uno y Todo. En el paralelismo del sexto verso —«Dormida en la vigilia y despierta en el sueño»—, el

juego antitético que se establece entre «vigilia» y «sueño» desdibuja las fronteras entre ambos estados de la mente, convirtiéndose en uno solo.

Así, los distintos elementos que configuran el poema suponen la formulación del anhelo del Romanticismo de unión con el Todo. Esta unión pasa por recuperar a los dioses, a la naturaleza y el sentido sagrado del universo. Por ello, y como consecuencia de la venida de este nuevo tiempo, también se encuentra presente la erradicación de elementos propios de la sociedad positivista y utilitarista actual —consecuencia del empirismo dominante en el Siglo de las Luces—. Las «ciudades» danzarán «en torno al Sol», convirtiéndose en metáfora de la inversión del *statu quo* del mundo moderno. La ciudad deja de ser el centro y, girando alrededor del Sol, pasa a ocupar un plano secundario, subordinado al astro rey, símbolo de la vida y de lo sagrado. La ciudad como mal del mundo moderno había sido tratada por Ospina en un ensayo titulado “El naufragio de metrópolis”, en el que se puede leer:

La ciudad era el gran sueño de la especie [...]. Pero parece que a partir de cierto momento las ciudades de la imaginación empezaron a ensombrecerse, no solo a parecerse a lo peor de las ciudades reales sino a magnificarlo espectralmente. La visión de la pobreza sugería infinitas barriadas de desamparo y de indiferencia. El auge de las máquinas, inmensos distritos fabriles agobiados por el humo y la herrumbre. El auge de la manufactura, interminables comercios. En esa desaparición de las fantasías espléndidas estaba como cifrada la pérdida de la fe de los hombres en las posibilidades de la ciudad y también la muerte o la fuga de las divinidades que eran su centro y su espíritu. (2008a, pp. 87-88)

Con su poema, Ospina vaticina un futuro en el que la divinidad, representada por el Sol, vuelve a ser centro de la vida humana, haciendo que la ciudad, con sus vicios y desviaciones, pase a un segundo plano. Esta idea es central en el poema, puesto que vuelve a aparecer en el último verso de la segunda y tercera estrofa: «Y habrá fábricas hondas movida por la música» y «El metal de las máquinas que silencian la sangre». En ese futuro que proyecta la voz poemática, las fábricas serán movidas por música, entendida como «el espíritu que poetiza los objetos» (Arnaldo, 1994, p. 110) siguiendo las palabras de Novalis. Finalmente, las «máquinas que silencian la sangre», metáfora de la destrucción causada por el mundo positivista, cierran una enumeración en la que todo acabará unido en el mundo que vaticina el yo poético. La ciudad, el Uno y el Todo, la naturaleza, el sueño y la divinidad se configuran como elementos que se manifiestan en este poema cuya proclama es nítida: el futuro devolverá la unión con lo sagrado que el mundo moderno ha perdido, dando continuidad así a la misión iniciada por los románticos

dos siglos antes. Efectivamente, Ospina está poetizando sobre un tema de profundo calado romántico, hasta el punto de que fue Novalis, en una composición que tenía pensado incluir en el inacabado *Enrique de Ofterdingen* —según explica Tieck en el epílogo de la obra—, quien marcó la misión que poeta y poesía debían desempeñar en el devenir del mundo:

Cuando la clave de todas las cosas
no sean ya ni cifras ni figuras,
cuando los que se besan, los que cantan
posean mayor ciencia que los sabios,
cuando a la vida libre el mundo vuelva,
cuando regresa a su interior la tierra,
cuando la luz, de nuevo, y las sombras
la verdadera claridad engendren,
cuando en poemas veamos y en fábulas
las verdaderas historias del mundo,
una sola, secreta palabra
ahuyentará todas las disonancias. (Novalis, 2008, pp. 272-273)

En este famoso «Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren» —primer verso del fragmento—, como analiza Cervera, el poeta deja patente que «en su persona se cumple y a través de su voz se proyecta la máxima de las aspiraciones como postulación de su utopía» (2007, p. 141), siendo esta que, en el futuro, «los seres entregados a la música y al amor revelarán el saber profundo de la existencia» (2007, p. 142). Tanto en “Futuro” como en el poema de Novalis, la voz poética, sin necesidad de hacerse explícita, revela la visión de un tiempo venidero donde se cumplirá su palabra y la utopía cobrará vida, se conseguirá la Unión con el Todo.

Para Octavio Paz, esta recuperación del sentido sagrado del mundo fue uno de los objetivos del Romanticismo:

La razón crítica despobló al cielo y al infierno, pero los espíritus regresaron a la tierra, al aire, al fuego y al agua. Ese regreso se llama romanticismo. Sensibilidad y pasión son los nombres del ánima plural que habita las rocas, las nubes, los ríos y los cuerpos. (1981, p. 60)

William Ospina representa ese regreso que supuso el movimiento romántico del que habla Octavio Paz. En “Los románticos y el futuro” confirma la presencia del Romanticismo en la actualidad:

El Romanticismo también es más visible ahora. No solo como el más alto momento del espíritu occidental en los últimos siglos, sino como la tierra firme donde podría sustentarse el esfuerzo de nuestra época por encontrar alternativas a la barbarie que crece sobre el planeta. (2008d, pp. 15-16)

El movimiento romántico implica el retorno de los espíritus sagrados y se convierte en la esperanza contra el mundo de la razón, siendo Ospina uno de sus continuadores. Si, como decía Hölderlin, «el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona» (1976, p. 241), el autor colombiano sueña, como un dios, con ese mundo libre de los pecados inaugurados por el empirismo hace tres siglos. El Romanticismo combatió y alzó la voz contra los vicios de la Ilustración y, en figuras como la de Ospina, encuentra continuadores de su lucha en la actualidad. El arma empleada por románticos y por Ospina es la misma: la poesía. Ella tiene todo el poder creador, como así lo reconoce el colombiano en “Hölderlin y los U’wa”:

Lo más humano de nuestra especie es recordar y conmoverse, es amar y nombrar, es imaginar y crear, es la cordialidad y la gratitud, la multiforme poesía, que percibe lo bello y lo terrible, lo sagrado y lo divino del mundo... (2004, p. 7)

El hombre no lo sabe, pero sí el poeta. Ospina demuestra ser conocedor de la misión para la que los poetas, siguiendo la invocación de Novalis, fueron llamados a la tierra: romantizar el mundo.

Capítulo 3. Motivos románticos

Desligar de la filosofía romántica cualquier aspecto a estudiar sobre el movimiento supondría una labor imposible. Cada elemento, motivo y tema romántico forma parte de un conjunto mayor en el que todo está relacionado. El espíritu romántico abarca la totalidad del entendimiento, del ser y, por supuesto, de la creación artística. Sin embargo, he preferido separar ciertos elementos románticos para exponerlos y desarrollarlos en los sucesivos capítulos porque, aunque su origen se encuentre en el sistema filosófico y de pensamiento romántico, al final dieron lugar a una variedad de motivos y tópicos de mayor visibilidad, en la creación artística, que las cuestiones tratadas en páginas anteriores. Buena parte de estos elementos románticos es posible encontrarlos en la poesía de Ospina, como procuraré mostrar a lo largo de las siguientes páginas.

3.1. La religión romántica

Los románticos alemanes, siguiendo explicaciones de Abrams (1992, pp. 24-25), eran profundos conocedores de literatura teológica y de exégesis bíblica. Autores como Fichte, Schelling, Hegel, Hölderlin, Novalis y Schleiermacher —que también era teólogo— habían estado en contacto con la religión, bien a través de comentarios de textos religiosos, bien mediante estudios universitarios sobre teología. Este hecho influyó de manera fundamental en sus textos. Dentro de los movimientos religiosos que ejercieron algún tipo de influencia en los románticos y sus precursores, el más importante fue el pietismo. Se trataba de una corriente, dentro del protestantismo, que insistió en «la fe, la caridad, en la eficacia de la gracia, en la satisfacción del alma devota», virtudes todas ellas de carácter inefable que, frente a «la tención exagerada a la interpretación del texto bíblico», impulsaban una relación «personal, intuitiva y sentimental, con Dios» (Tollinchi, 1989, p. 1031). El influjo que ejerció este movimiento religioso hizo que el Romanticismo se aproximara al cristianismo y, dentro de este, al catolicismo, por las vinculaciones que tenía con la corriente pietista protestante. En la Iglesia y en el catolicismo vieron la oportunidad de «lograr la unidad religiosa del mundo occidental» pero, según Tollinchi, es posible que la «fascinación histórica y estetizante» fuera lo que más pesó ejerció sobre los artistas que se vieron atraídos por esta corriente cristiana (1989, p. 1043), resultando paradigmática, en este sentido, la conversión al catolicismo de Novalis (Gras, 1983, p. 67).

El cristianismo —retomando las explicaciones de Abrams—, había sustentado su pensamiento en tres elementos: el alma, la naturaleza y Dios, siendo este último quien se encontraba en la posición preeminente, controlando a los otros dos. Lo que hizo el Romanticismo es partir de los postulados cristianos para, desde ahí, reducir e incluso eliminar el papel de Dios, dejando dos principios dominantes:

al hombre y al mundo, al espíritu y a la naturaleza, al ego y al no-ego, a la persona y a la no-persona, al espíritu y al otro, o (en la antítesis favorita de los filósofos postkantianos) al sujeto y al objeto. (Abrams, 1992, p. 85)

Este es el punto del que parten Fichte, Schelling o Hegel. Si recordamos, para los románticos, la única figura autorizada capaz de conciliar yo y no-yo, sujeto y objeto, era el poeta. A través de la creación artística, el sujeto podía entrar en contacto con el Único, el infinito, la eternidad y la divinidad. Bajo esta perspectiva, explica Octavio Paz, el poeta se convierte en vidente y profeta, puesto que «por su boca habla el espíritu» y, tras desalojar este al sacerdote, «la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa» (1981, p. 75). Concebir de esta manera al poeta, como sacerdote, promulga la unión entre filosofía, religión y literatura, convirtiéndose en «un todo inseparable» (Comellas y Fricke, 1997, p. 41). Novalis dijo:

Poeta y sacerdote eran uno al principio, y solo en tiempos posteriores se separaron. Pero el verdadero poeta es siempre sacerdote, del mismo modo que el verdadero sacerdote ha permanecido siempre poeta. ¿Y no debería el futuro hacer renacer la antigua condición? (Arnaldo, 1994, p. 51)

La misión de reunir poesía y religión, como declaraba Novalis, fue aceptada por la generación romántica. También Friedrich Schlegel se refirió en variadas ocasiones a esta unión expresando que «donde haya religión tendrá voz la poesía, que sin ella resulta oscura, falsa y maliciosa; sacerdote y artista son mediadores entre el hombre y el infinito de Dios; los misterios más profundos son propiedad de la poesía» (Comellas y Fricke, 1997, p. 41). El poeta se considera a sí mismo verdadero profeta, en su sentido más trascendental, mientras que la poesía se convierte, recuperando palabras de Octavio Paz, en «la verdadera religión, el principio anterior a todas las escrituras sagradas» puesto que, para los románticos, «las primeras creencias de la humanidad son indistinguibles de la poesía» (1981, p. 80). De esta forma, «la única religión posible será la del artista», que se convierte en médium entre naturaleza y espíritu para llevar a cabo una «estetización del mundo» (Martínez, 1992, p. 168). Junto a Novalis y Schlegel, fue Schleiermacher quien más impulsó esta transformación de la religión en estética. El filósofo y teólogo alemán

definía la religión como «sentido y gusto para lo infinito» (Safranski, 2012, p. 126), puesto que, a través de ella —en cuanto a que es capaz de acercarte al infinito—, supera la dualidad sujeto-objeto y alcanza la ansiada unión romántica. La doctrina de la religión formulada por Schleiermacher se sustentaba en cinco puntos principales⁶⁶ que lo llevan a afirmar, esencialmente, la ausencia de finalidad en la religión, como en el arte, convirtiendo la vivencia religiosa en experiencia «de lo infinito en el instante finito» (Safranski, 2012, p. 132). Esta nueva religión, como explica Gras, se basa en «un sentimiento interior y una intuición esencial de lo divino» que, para Schleiermacher, llevaba «a una unión mística con Dios, al igual que la inmortalidad derivaba de la fusión del hombre en el Universo» (Gras, 1983, p. 51). Aquí se encuentra el punto de partida de la conceptualización que hace de Dios el Romanticismo. Dice Friedrich Schlegel en sus *Ideas*: «Dios es todo lo que es absolutamente original y supremo, es el individuo mismo en su poder supremo. ¿Pero, la naturaleza y el mundo no son también individuos?» (Marí, 1998, p. 117).

Bajo esta perspectiva, el Dios cristiano desaparece en favor de algo más amplio que podría llamarse *divinidad*⁶⁷. Teniendo en cuenta el contexto de la Ilustración, dominado por el empirismo y la razón, la religión romántica se alzó con el objetivo de «reconquistar el espíritu perdido del mundo» (A. de Paz, 1992, p. 74). Incluso teniendo en cuenta las divergencias individuales surgidas por los autores del Romanticismo, todos confluyeron en la idea de que la religión suponía una «comunicación directa entre el hombre y la Naturaleza, el hombre y Dios, el Uno y el Todo» (Gras, 1983, p. 54). Ya Herder, influido por el pietismo de Hamann —y creyendo haber superado a Kant en lo relativo a la religión— impulsó una concepción religiosa en el Romanticismo basada en la idea del sentimiento como «unidad del mundo y de Dios, el soplo vital (*Kraft*) que anima y unifica

⁶⁶ El primero de ellos, siguiendo a Safranski, consiste en la unión con Dios en cuanto a participación de lo divino. El filósofo alemán lo formuló como «hacerse uno con lo infinito en medio de la finitud y ser eterno en un instante» (2012, p. 129). El segundo tiene que ver con la ruptura de cualquier tipo de institución. No hay necesidad de jerarquías, de rituales o de sacramentos. El tercero de los puntos se centra en la necesidad del amor, «que lo une todo» (2012, p. 130), frente al pecado y el mal, que es eliminando de la concepción religiosa. En cuarto lugar, elimina los dogmas, dando vida a la frase «no tiene religión el que cree en la Sagrada Escritura, sino el que no necesita ninguna y es capaz de hacer una» (2012, p. 131). De esta forma, cualquier intuición puede convertirse en revelación, transformando la experiencia religiosa en algo personal que, por otro lado, coincidía a la perfección con la admiración por el yo romántico. Por último, Schleiermacher considera que la religión es estética, pues el hombre religioso aspira a «la belleza del mundo» (2012, p. 131).

⁶⁷ Este es el término empleado por Borges en composiciones como “Otro poema de los dones” de *El otro, el mismo*: «por el amor, que nos deja ver a los otros / como los ve la divinidad» (Borges, 2008b, p. 173).

a todo el cosmos» (Tollinchi, 1989, p. 1037). Por ello, cuando Wilhelm Heinrich Wackenroder publica *Efusiones de un monje amante del Arte*, en 1797, no es extraño que apareciera el concepto de arte elevado «a la categoría de religión» y la ocupación artística fuera equiparada «al servicio religioso» (M. Á. García y Monferrer, 1998, p. 19). Es lo que Novalis designaría, de manera breve, como «la religión del arte» (Arnaldo, 1994, p. 163).

Hamann proclamó que «todos somos capaces de ser profetas» puesto que «todos los fenómenos de la naturaleza son sueños, visiones, enigmas, que tienen su significado, su sentido secreto» (Abrams, 1992, p. 406), estableciendo la base para que, años después, Friedrich Schlegel expusiera en sus *Ideas*:

A Dios no lo vemos, pero vemos por todas partes lo divino [...]. Puedes sentir inmediatamente, pensar inmediatamente la naturaleza, el Universo; pero no la divinidad. Solo el hombre entre los hombres puede cultivar la poesía y pensar de acuerdo con la divinidad, y vivir con religión. (Schlegel, 1994, p. 156)

Sin embargo, tanto el propio Schlegel como Novalis creen en la existencia de una figura destinada a ser el enlace entre el hombre y la divinidad, al que llaman «mediador» (Marí, 1998, p. 116; Safranski, 2012, p. 120). Define Schlegel al mediador de la siguiente manera:

Un mediador es aquel que percibe en él mismo lo divino y, aniquilándose, renuncia a sí mismo para proclamar, comunicar y presentar lo divino a todos los hombres con sus costumbres y sus actos, con sus palabras y sus obras. Si este impulso no tiene éxito, es que lo percibido no era divino o no era realmente propio. Mediar y ser mediado es toda la vida superior del hombre, y todo artista es un mediador para todos los demás. (Schlegel, 1994, p. 156)

El artista, por tanto, se convierte en el mediador encargado de llevar a cabo la función que, décadas después, Octavio Paz adjudica a la poesía, esto es, la de mostrar «el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo», convirtiéndose en «la verdadera religión y el verdadero saber» (1981, p. 81). William Ospina quedaría inserto dentro de la religión romántica, pues, en su poesía, la figura de Dios, la divinidad y la naturaleza se confunden, siendo distintas denominaciones de una misma entidad trascendental. Dice Alberto Quiroga en la introducción a la antología *Poesía 1974-2004* que «William Ospina es un poeta religioso, en el sentido esencial de que para él todo está unido, ligado, hermanado por un mismo aliento, y como tal no puede sustraerse a las responsabilidades que ello exige» (2008, p. 8). Coincide esta perspectiva con la de Friedrich Schlegel, que entendía como artista «solo

aquel que tiene una religión propia, una visión original del infinito» (Arnaldo, 1994, p. 232). A tenor de la reflexión de Quiroga, Ospina puede ser considerado artista en el sentido schlegeliano, gracias a la visión personal y original —por tanto, religiosa— que ofrece del mundo en su obra poética. Una primera composición que podemos mencionar es “De uno que ha llegado a las costas de Chile”, de *El país del viento*, donde recrea, a través del monólogo dramático, los pensamientos de uno de los primeros navegantes que llegó, por la costa oriental del continente americano, a tierras chilenas. Hay unos versos en los que podemos leer:

Pronto no habré nacido de padres isleños,
muy pronto seré hijo del mar y del sol,
del plateado pez que se arquea en la onda
y del liviano pájaro que sigue las curvas del viento. (2008e, p. 161)

Se trata de una hierofanía en la que la voz poemática declara que será hijo de la naturaleza y, por tanto, todos esos elementos que menciona —el «mar», el «sol», el «pez» y el «pájaro»—, coincidiendo con lo que vio durante su travesía, se convierten en su religión. El sujeto poemático se constituye, por tanto, en mediador pues, a través de los citados elementos, él se acerca a la divinidad. Así planteada, supone una vuelta al numen, un retornar a las creencias politeístas en las que existían mayores vínculos entre el hombre y el entorno que lo rodeaba. En definitiva, conecta con las creencias de la religión romántica. Por otro lado, el mundo que muestra la voz poemática se encuentra lleno de peligros y dolor:

Muchos días de agua, muchas noches de espuma
muchos cantos de adioses lanzados a las olas,
muchos rostros queridos desvaneciéndose debajo del agua. (2008e, p. 161)

Tras el sufrimiento y el peligro experimentado por el sujeto poemático, subyace una idea romántica muy presente en Hölderlin y que plasmó con singular belleza en el comienzo de su poema “Patmos”:

Cercano está el dios
y difícil es captarlo.
Pero donde hay peligro
crece lo que nos salva. (Hölderlin, 1995, p. 395)

Los románticos creían en la fuerza de la divinidad y eran conocedores del peligro que representaba, así como su proximidad y cercanía; no obstante, nunca dejaron de perseguirlo, pues allí también se hallaba la salvación. Esta idea se encuentra presente en

“De uno que ha llegado a las costas de Chile” a través de la afirmación de la divinidad que, pese a los peligros y el dolor vivido, realiza la voz poemática unos versos después:

Después de días en el mar, las canciones tienen forma de peces,
los deseos tienen forma de abismos,
y solo las estrellas nos alivian con la certeza
de que existe algo más que el agua siempre idéntica. (2008e, pp. 161-162)

Si, como apunta René Wellek, el poeta romántico «es también un servidor de los primeros dioses del hombre, de “las estrellas, la primavera, el amor, la felicidad, la salud y las riquezas”» (1973, p. 100), la voz del monólogo dramático concuerda con la visión romántica sobre la función del poeta como médium de la divinidad.

“El soldado que perdió su guerra”, de *El país del viento*, es un poema donde Ospina, tal y como explica en las notas finales del poemario, cuenta la historia de un «soldado japonés que fue encontrado en pie de lucha décadas después de acabada la guerra, porque no había recibido del Emperador la orden de desmovilización» (2008e, p. 291). En esta composición, inspirada en hechos reales, vuelve a emplear el monólogo dramático para mostrar los pensamientos del combatiente. Los años de contacto con la naturaleza hacen que el sujeto poemático la identifique con la divinidad:

A veces, antes de la aurora tiembla la isla y yo despierto
de mi guerra de tantos años contra el guerrero innumerable
y creo que llega el enemigo, que a su paso cimbran las selvas
pero es tan solo el respirar de los dioses de los abismos. (2008e, p. 253)

Para la voz poemática, «el respirar de los dioses de los abismos» es metáfora del viento, produciéndose una identificación entre naturaleza y divinidad de raíz romántica. Esta idea también puede encontrarse en un poema de distinta temática, como es el de “Porfirio Rubirosa”. En esta ocasión, Ospina elige el empleo de la segunda persona, creando la sensación de que la voz poemática habla directamente a Rubirosa, diplomático dominicano conocido por su ajetreada y excéntrica vida social, además de por la amistad que mantuvo con el dictador Rafael Trujillo⁶⁸. Dentro de la recreación que hace de la vida de Rubirosa, hay una estrofa en la que dice:

Pero extraños dioses te dieron un don que no tienen los otros
una sonrisa que abre puertas, cajas fuertes y corazones,

una atracción en la mirada que hace que las damas se rindan,

⁶⁸ Estuvo casado con la hija del tirano, hecho que se menciona en el poema: «Y Trujillo no podrá odiarte aunque abandones a su hija, / le mentirás que eres estéril, que eres un yerno inconveniente» (2008e, p. 257).

que los cancilleres se rindan, que se rindan los dictadores. (2008e, p. 256)

Todas esas cualidades —expresadas a través de la anáfora «una sonrisa», «una atracción» y la repetición de la estructura «que se rindan»—, son propiciadas por «extraños dioses». La voz poemática, que podría haber nombrado a Dios, en singular, prefiere, aun así, hacerlo en plural, aludiendo a una divinidad múltiple que no identifica con nada conocido. En otro momento de la composición, dice:

Una mano mueve este mundo de melancólica elegancia. (2008e, p. 259)

De nuevo se manifiesta la existencia de un ente superior, representado por la «mano», que se encarga de mover el mundo. En *Ideas*, dijo Friedrich Schlegel que «Todo concepto de Dios es palabrería vana. Pero la idea de la divinidad es la idea de todas las ideas» (1994, p. 153). Esta visión schlegeliana es adoptada por Ospina al admitir la existencia de esa mano que mueve el mundo, así como el don que los «extraños dioses» dieron a Rubirosa, participando, por tanto, de la idea romántica de religión.

Otro de los poemas en los que manifiesta esta perspectiva es “Una sonrisa en la oscuridad”, de *El país del viento*. En esta composición, la voz poemática encarna a un esclavo negro que va mostrando sus pensamientos, a través del monólogo dramático, durante el transcurrir de los días en los algodones. El poema comienza con los siguientes versos:

De noche, cuando vuelvo de los algodones,
cuando a pesar del ardor de los latigazos y la ulceración de las muñecas
soy el único rincón de la sombra que se arquea en sonrisas;
cuando miro la estrella nerviosa y solitaria
y entiendo que hay un lazo que une a mi corazón con la estrella,
[...]. (2008e, p. 179)

Ya desde el principio, Ospina plantea una voz poemática que se siente vinculada, de alguna forma, con la divinidad. Este nexo está representado por el «lazo» a través del cual se une la interioridad del yo —el «corazón» del sujeto poemático— con la «estrella», que encarna la naturaleza y, por tanto, lo divino. Unos versos después, la voz poemática establece, a través del sueño —«y estoy despierto y sueño sin embargo»—, una relación con sus ancestros:

Una legión de hombres majestuosos y negros recorren mis pupilas,
[...].
Siento que son mis padres, que son magos y príncipes,
y que la tierra les ha dado su poder más profundo
para limpiar de males cuerpos y almas,

para saltar como esos ágiles venados esbeltos
de cuernos que se arquean igual que negros trozos de agua,
y que escapan saltando por mi sueño. (2008e, p. 179)

Mediante el sueño, el hombre de los algodones recuerda a sus antepasados, esos «hombres majestuosos y negros» que recorren sus pupilas. Es entonces cuando se produce una vinculación entre la naturaleza —«la tierra»— y el poder que esta otorga: el de «limpiar de males cuerpos y almas». Esta mirada de la naturaleza inserta a Ospina dentro de la visión romántica de la divinidad y en un contexto en el que también se muestra el respeto por el sentido sagrado del mundo vinculado al continente africano —del mismo modo que aparecía en poemas como “África”, comentado páginas atrás—. Unos versos después, la voz poemática manifiesta sus dudas sobre el origen de los sueños:

No sé si es Dios el que así me consuela
con un alegre sueño sin cadenas. (2008e, p. 179)

La voz poemática no puede afirmar que sea Dios quien le provoca el «alegre sueño», del mismo modo que versos después plantea la posibilidad de que existan varios «dioses capaces de alegría»:

[...]
o si es verdad que alguna vez mi estirpe
fue reina de una tierra encantada
donde madres magníficas amasaron en barro
dioses capaces de alegría. (2008e, p. 180)

La voz poemática, con sus vacilaciones, se acerca a un ateísmo mítico que enlaza con la declaración novalisiana: «Quien ha encontrado a Dios una vez, acaba encontrándolo por todas partes» (A. de Paz, 1992, p. 72). La estrofa final del poema confirma la presencia de una divinidad que, aunque no puede ser identificada, tiene la certeza de su existencia en la naturaleza:

Pero tal vez lo que sonrío en mi rostro
son los trasnietos de mis nietos
ya danzando desnudos bajo el tambor sagrado de un cielo de truenos,
despertando la lluvia con la danza,
amasando a las bestias con el poder de su mirada
y recordando, como al paciente guardián del origen,
a ese hombre encadenado que soñaba hace siglos
en una tierra ajena,
en una tierra ajena poblada por demonios,
donde solo le fueron amigas las estrellas. (2008e, p. 180)

Estos últimos versos permiten interpretar que el sujeto del monólogo dramático no es el esclavo, sino unos descendientes que recuerdan, desde el presente, a ese antepasado que soñaba con ellos en el algodonal. El esclavo habitó una tierra en la que «solo le fueron amigas las estrellas», convirtiéndose esta personificación, así como la metáfora del «paciente guardián», en la manifestación de la divinidad. Ospina presenta en este poema, por tanto, una concepción de la religión coincidente con la de Friedrich Schlegel —que partía, a su vez, de Schleiermacher—, esto es, entendida como «un medio entre el hombre limitado y el hombre infinito» (Martínez, 1992, p. 123). Si a esto sumamos la idea, también schlegeliana, de que «es fundamental la conciencia de pertenecer a un Todo» (Gras, 1983, p. 53), adquiere especial relevancia la unión que se produce entre universo e individuo. Schleiermacher, en un fragmento de su obra *Sobre la religión*, al hablar de las leyes y fuerzas que rigen el mundo dice:

Elevaos hasta la visión de cómo estas lo abarcan todo, lo mayor y lo menor, los sistemas cósmicos y las motas de polvo que divagan, inestables, en el aire, de un lado para otro, y decid entonces si no intuís la unidad divina y la eterna inmutabilidad del mundo. (1990, p. 55)

La proclama de Schleiermacher es clara: existe una unidad en el mundo basada en la divinidad, la cual abarca desde lo más grande —«los sistemas cósmicos»— hasta lo más pequeño —«las motas de polvo»—. El filósofo alemán plantea una conexión que coincide con la existente en el poema de Ospina entre el esclavo, los ancestros y los descendientes con las fuerzas superiores que identifica, bien con Dios, bien con la naturaleza.

Para Friedrich Schlegel, la religión debía «envolver por todas partes, como su elemento, el espíritu del hombre moral», dando lugar a un «luminoso caos de pensamientos y sentimientos divinos» el cual «es lo que llamamos entusiasmo» (1994, p. 153). Este caos, añade Schlegel, solo puede aplicarse a «la confusión de la que puede surgir un mundo» (1994, p. 159). Es así como los románticos llegan a la idea de que, tanto el artista como el hombre religioso, partiendo de ese caos divino de «pensamientos y sentimientos», son capaces de crear usando la imaginación, pasando el arte a ocupar el lugar de la religión y convirtiéndose el poeta en el nuevo profeta, en «mediador» (Safranski, 2012, p. 122). En su consecuencia última, el artista romántico se siente capaz de producir, de nuevo, a Dios desde el arte. Novalis se refiere a esta concepción cuando dice que el hombre, en la obra de arte, «se proclama a sí mismo y su evangelio de la

naturaleza. Es el Mesías de la naturaleza» (Abrams, 1992, p. 116). Octavio Paz los resume de la siguiente forma:

los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía. Para ellos la palabra poética es la palabra de fundación. En esta afirmación temeraria está la raíz de la heterodoxia de la poesía moderna tanto frente a las religiones como ante las ideologías. (1981, pp. 82-83)

El poeta, mediador y mesías, usa su palabra para fundar, puesto que su instrumento, la poesía, es anterior a la filosofía y a la religión. Con sus composiciones, Ospina participa de esta visión de la religión inaugurada por el Romanticismo. Así puede verse en otro poema de Ospina titulado “La aljama de Córdoba”, de *La prisa de los árboles*. En esta composición se entremezclan descripciones con recuerdos y visiones que la voz poemática vive estando en la mezquita de Córdoba. Comienza así:

En estos bosques de piadosas columnas,
el sostenido cielo rojo y blanco
de los arcos moriscos
ya casi no menciona al Dios inmenso
de honduras misteriosas y delicadas simetrías
que dictó palmo a palmo, línea a línea,
su pura, minuciosa, vertiginosa rosa,
su sueño remotísimo. (2008e, p. 308)

La descripción de elementos arquitectónicos se produce mediante metáforas relativas a la naturaleza: «bosques de piadosas columnas», por el parecido que los centenares de columnas tienen con los árboles que pueblan los bosques; y «cielo rojo y blanco» para referirse a la bicromía de los arcos de herradura que sostienen la mezquita cordobesa. Estos elementos, pertenecientes a la arquitectura del templo y a la naturaleza, sirven a la voz poemática para referirse a la figura de Dios que, en el siguiente verso, parece olvidada —«ya casi no menciona al Dios inmenso»—.

Sin embargo, el final del fragmento citado esconde un velado paralelismo entre la figura del poeta y la de Dios. El vínculo aparece a partir de la mención a la «pura, minuciosa, vertiginosa rosa» y al «sueño remotísimo», ambos elementos metáfora de la creación poética. De esta forma, al ser obra de Dios —que este «dictó palmo a palmo»— y estar haciendo alusión a la inspiración y construcción del templo, la voz poemática está manifestando que la labor realizada por la figura divina es del mismo tipo que la que lleva a cabo el poeta, pues ambos son capaces de dictar la rosa. A partir de esta interpretación es posible decir que Ospina concuerda con los planteamientos de la religión romántica,

donde el artista se erige como mediador de una divinidad que se hace presente en la obra artística, siendo la mezquita cordobesa, en “La aljaba de Córdoba”, la que representa dicha creación. La siguiente estrofa del poema profundiza en otros conceptos de la religión romántica:

Nadie hoy puede sentirlo,
pero yo sé que sopla bajo estos arcos dulces
el viento de un desierto donde florecen los milagros,
el ansia de un sentido,
cuando los ojos ven leguas y leguas
de despiadada arena,
la certidumbre en el confín del alma
de que no puede ser el mundo un caos
si un centro se insinúa,
si hay confines y orillas y horizontes,
altas regiones de ángeles,
recios ríos de música,
corazones ardiendo como crepúsculos,
labios, humanos labios,
que acaso inútilmente
siguen buscándose. (2008e, p. 308)

En esta segunda estrofa, la voz poemática deja de ser un espectador pasivo de la creación religiosa y artística para convertirse, él mismo, en mediador. El poeta es capaz de sentir —«yo sé que sopla bajo estos arcos dulces»— lo que ninguno puede —«Nadie hoy puede sentirlo»—, es decir, la divinidad, vinculada otra vez a la naturaleza por la referencia al viento implícita en el verbo *soplar*.

La existencia de la divinidad se expresa como una certeza —«certidumbre en el confín de alma»— que tiene el sujeto poemático de que «no puede ser el mundo un caos» puesto que existen «altas regiones de ángeles». Efectivamente, el mundo no puede ser el caos que los románticos veían bajo la luz de la perspectiva ilustrada; no obstante, el mundo sí que tiene el luminoso caos romántico de «pensamientos y sentimientos divinos» al que se refería Schlegel. Este entusiasmo equivale, para el autor alemán, con la «verdadera fuente de la religión» (Safranski, 2012, p. 123): el amor. Allí es donde conducen los últimos versos de la estrofa de Ospina: a «corazones ardiendo» y a «labios» que «siguen buscándose». Este amor constituye la certeza de la divinidad que percibe la voz poemática en la mezquita. Esa divinidad no se identifica con ningún Dios en concreto, sino que se insinúan varias de las formas que ha adoptado a lo largo del tiempo. El sujeto poemático utiliza el puente romano que cruza el Guadalquivir como metáfora de la unidad

de dioses, pero también para referirse a un pasado en el que, frente al descreimiento del mundo moderno, contempla la existencia de lo sagrado:

el puente unía lo moro y lo cristiano,
lo antiguo y lo presente,
y era casi lo eterno no anhelar otro mundo,
no anhelar otro tiempo,
sino esos torreones bajo las blancas lámparas,
el ayer de leyendas
sitiado por las formas presurosas y sórdidas
de un tiempo de autorrutas y neón y comercios.

Un pájaro gritó desde lo oscuro
y el pasado volvió con sus turbantes,
las torcidas espadas, las sedientas legiones,
las águilas de bronce. (2008e, p. 309)

El *presuroso* y *sórdido* mundo moderno, al que identifica con «autorrutas y neón y comercios», desaparece ante «lo eterno» que trae el puente. Este es el que une «lo moro y lo cristiano», pero también devuelve el pasado romano de la ciudad con la metonimia de «las sedientas legiones» y la metáfora de las «águilas de bronce». Con el empleo de «lo eterno», la voz poética se inscribe en la cosmovisión romántica del anhelo del Único. El grito del pájaro se configura como el instante romántico en el que el poeta entra en contacto con el universo y con la divinidad. En los siguientes versos aparecen manifestaciones de deidades pertenecientes a distintas religiones.

Como una jerarquía de severos pontífices,
de ancianos imperiosos que una ley envenena,
pesa el hermoso púlpito tallado
con sus flores de sombra, su virgen y su arcángel
sobre el pagano y doloroso toro blanco
de arqueado cuello y cuerno roto
que brama en vano y mira en vano al cielo.

Cuántos dioses lucharon en cuántas manos de hombres
para tejer esta exquisita discordia.

El toro blanco de la Roma pagana,
de Iberia y de Micenas,
agoniza en el centro.
Vuelan los falsos arcos, alabean las cruces
de oro y de luz de las sectas de Cristo,
y hacia el desierto inalcanzable avanzan
los incansablemente bellos
arcos árabes. (2008e, p. 309)

El cristianismo aparece representado en los «severos pontífices», en el «púlpito», en la «virgen y su arcángel», en «las cruces / de oro» y en «Cristo». Los dioses de la mitología clásica aparecen en la figura de Zeus —«el pagano y doloroso toro blanco» y el «toro blanco de la Roma pagana»— y también en la referencia al toro «de Iberia y de Micenas». El mundo musulmán se encuentra en los «arcos árabes». Entre todos ellos se encuentra la reflexión sobre la lucha —«Cuántos dioses lucharon»— que, a lo largo del tiempo, se produjo entre las distintas religiones para que se acabara levantado, sobre el suelo de una ciudad importante en la Hispania romana, una iglesia cristiana en el centro de la mezquita más importante que tuvo la Europa medieval. Esa mezcla de culturas se vertebra en el poema como una mezcla de religiones. En el poema puede verse sintetizada esta concepción en los siguientes versos:

He dicho mi oración en tu penumbra,
burbuja del desierto, vasta flor innombrable
mora luna cristiana,
[...]. (2008e, p. 310)

A través de la paradoja de este último verso, la luna se convierte en el elemento mediador entre lo musulmán y lo cristiano, esa «vasta flor innombrable» que también representa la creación poética. Participa Ospina, con su poesía, de la religión romántica, una «religión fantaseada o una religión de la fantasía» (Safranski, 2012, p. 122) que se ve impulsada por el juego de la imaginación. Estos juegos y fantasías poéticas, las imágenes y los símbolos —como la «mora luna cristiana» de Ospina— se convierten en los mediadores novalisianos, en «ventanas de lo infinito» (Safranski, 2012, p. 137). Cada poeta, como explica Octavio Paz, «inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desterrados y obsesiones personales» (1981, p. 72). Para Novalis, continúa Paz, la Virgen es madre de Cristo y también es la «Noche precristiana, su novia Sofía y la muerte» (1981, p. 73). Hölderlin por otro lado, identifica a Cristo con una divinidad solar, y también como hermano de Hércules y de Dionisio en el poema *El único* (1981, p. 72). El autor colombiano inventa también su propia mitología, donde vuelca sus obsesiones personales. En “La aljama de Córdoba”, la unión de religiones que simboliza la mezquita es un buen ejemplo de ello. Posiblemente es Hölderlin el autor que más influye en Ospina en este sentido. El poeta alemán percibe una «apertura a lo divino» que Paul de Man describe como «sendero puramente mental» en el que «hombres y dioses se encuentran» (2007, p. 140). En una reciente entrevista, Ospina confesó: «Desde mis veinte años, la lectura de Hölderlin me

llevó a un sentimiento profundo de la necesidad de lo divino, que está presente desde entonces en lo que escribo, menos como una certeza que como una pregunta» (Posadas, 2015, s. p.). Con esta declaración, confirma Ospina la necesidad de lo divino, que plasma en aquello que escribe, aunque más como pregunta que como certeza. Ese es el caso de “La aljama de Córdoba”, por ello la voz poemática continúa —después del verso de la «mora luna cristiana»— de la siguiente forma:

[...]
y hecha de gratitud, no de certezas,
es mi oración mestiza como tú,
más pasión que armonía,
y hay en ella también nichos de sombra,
arcos indescifrables,
trozos de piedra en cuyos talismanes
tal vez reposa Dios,
sin nombre, sin historia,
efundiendo sin fin una paz inhumana,
una paz sobrehumana,
que alcanza a todo ser,
a toda encina o piedra,
[...]. (2008e, p. 310)

El sujeto poemático tiene dudas, por ello habla «de gratitud, no de certezas», y dice que en las piedras «tal vez reposa Dios». Para los románticos, explica Octavio Paz (1981, p. 74), Dios ha muerto, lo que abre la puerta a la ironía, a la paradoja, a la angustia; en definitiva, a la libre creación. En Ospina no existe la seguridad de lo divino, pero sí que existe, por un lado, la duda sobre la existencia de Dios, por otro, la «necesidad» de los dioses que toma de Hölderlin. Esta es la idea que se intuye detrás de cada verso: hay algo sagrado, «una paz sobrehumana, / que alcanza a todo ser», a lo que no pone nombre, pero que existe y forma parte del Todo del mundo. En el ensayo “Si huyen de mí yo soy las alas”, Ospina expone que:

En las civilizaciones naturales, a las que tal vez alude Keats en la «Oda a un ruiseñor» cuando evoca los «mágicos reinos perdidos», el arte no se ha separado de la vida y es casi imposible diferenciar entre la ética y la estética y la creación artística de la religión. (2010e, p. 224)

A partir de la mención al escritor romántico John Keats, Ospina habla sobre unas «civilizaciones naturales» a las que él mismo pertenece, pues en su obra no existe distinción entre estética, filosofía, creación artística o religión.

La unión de poesía y religión la entendía Novalis como la garantía «para el posible renacimiento de una época religiosa», una «tercera época del mundo» que estuviera

inspirada por «el espíritu poético» (Safranski, 2012, p. 119). Ospina es continuador de ese espíritu poético, recoge el testigo de la aspiración novalisiana, que no deja de ser la aspiración romántica. De esta forma, si el acto poético es para el Romanticismo «reflejo de la acción divina» (Béguin, 1993, p. 103), con la unión de poesía y religión y con la creencia en la necesidad de los dioses y lo divino a través de la poesía, el escritor colombiano se convierte en continuador de la religión romántica, en auténtico mediador de la divinidad.

3.2. La naturaleza

En el capítulo precedente, veíamos la imbricación existente entre religión y poesía para los autores románticos, pues entendían que el poeta, convertido en mediador de la divinidad, era capaz de conseguir la ansiada unidad con el Todo a través de la creación poética. Esa búsqueda de la fe y de la reconciliación con la naturaleza —la divinidad, lo sagrado—, así como su pérdida, se convirtió, como dice Honour, en un tema predominante en la literatura y el arte romántico en general (1981, p. 292). Dentro de la nueva religión del arte, la llamada *filosofía de la naturaleza* representó un medio fundamental para «aligerar el peso del misterio» (1981, p. 292). El origen, como explican Comellas y Fricke (1997), se encuentra en Baruch Spinoza, quien fue el primero en concebir la unidad entre naturaleza y espíritu concentrando sus aspiraciones en buscar esa totalidad que explicara el universo. Sus reflexiones fueron retomadas por Fichte para formular su máxima de la subjetividad, a partir de la cual explica la realidad como un producto del yo. El siguiente eslabón lo ocupa Schleiermacher, que convierte la religión —como ya sabemos—, en un «sentimiento personal y subjetivo, guiado por el deseo de unidad con lo inacabado» (1997, p. 30). Finalmente, llegamos al principal teórico de la filosofía de la naturaleza, Friedrich Schelling, cuya obra *Naturphilosophie (Filosofía de la naturaleza)* se sustenta en la idea de unidad entre «los espíritus de la naturaleza y el alma humana en una misma *Weltseele* o alma universal» (1997, p. 29). Schelling creía que:

La naturaleza debe ser el espíritu visible, el espíritu la naturaleza invisible. Aquí, por lo tanto, en la absoluta identidad del espíritu en nosotros con la naturaleza fuera de nosotros, tiene que resolverse el problema de cómo es posible una naturaleza externa a nosotros. (Molinuevo, 2009, p. 182)

La unión con la naturaleza no hay que entenderla desde una visión materialista sino idealista. El significado que adopta para los románticos la palabra *naturaleza* es el de *vida*

(Berlin, 2000, p. 45; Molinuevo, 2009, p. 182). Schelling, por tanto, «encuentra en la naturaleza la mediadora con el Absoluto trascendente» y, tras su llegada a Jena en 1798, es considerado por Friedrich Schlegel y por Novalis como «cabeza rectora de la escuela» (Comellas y Fricke, 1997, p. 30). En la introducción que hace Alfonso Castaño a *La relación del arte con la naturaleza* de Schelling (1985, p. 9) explica que esta concepción filosófica del sentimiento de la naturaleza, propiamente romántica, hizo ingresar a Friedrich Schelling en la historia de la filosofía.

Dentro de la filosofía romántica, las ideas de Schelling terminaron por configurar el universo «como una gran alma viva que reúne en sí todas las esencias y todas las existencias» (Comellas y Fricke, 1997, p. 31). Albert Béguin la describe como un «*alma universal* omnipresente, principio espiritual de todas las cosas, del cual son emanaciones o aspectos las almas individuales. Esta alma es la fuente de donde manan a la vez la realidad espiritual y el cosmos» (1993, p. 101). La naturaleza unida al yo, continúa Béguin, «se asimila a una acción inconsciente» de esta alma universal «que se hace consciente en el espíritu humano, y que es la unidad indivisible, considerada bajo su aspecto creador»; por lo que el alma del mundo es, «con relación a la naturaleza, lo que el artista con relación a su obra» (1993, p. 102). El mito del *anima mundi*, explica Argullol, lo utiliza el Romanticismo para «dar a la naturaleza un corazón humano y al hombre un alma natural» (2008, p. 36). Se trata de un concepto que tiene su origen en el *Timeo*, obra donde Platón explica la formación del «alma del mundo» (1872b, p. 175), concepto que será utilizado por el Renacimiento «para humanizar la naturaleza y naturalizar al hombre» (Argullol, 2008, p. 36). Finalmente llegará al Romanticismo esta *anima* que, de la mano de autores como Hölderlin, evoluciona hacia el concepto de «un “alma del mundo” que vivifica la completa interacción cósmica y la armonía del Universo, mediante la aceptación mítica de una deidad inmanente que rige la Naturaleza» (Argullol, 2008, pp. 84-85).

La aparición de la naturaleza romántica es una constante en la obra de William Ospina que vertebra toda su producción artística, incluidos sus ensayos y novelas. En su obra poética, la naturaleza está presente en la mayoría de composiciones, pudiendo aparecer como una alusión en versos sueltos, o bien ser el elemento central sobre el que gira el poema. Dentro de estos últimos se encuentra “Árbol”, composición que responde al significado que este posee, tanto para la voz poemática, como en el contexto de la

naturaleza en la que vive. El poema se divide en dos partes, cada una formada por tres estrofas heteroversales en las que se combinan alejandrinos y heptasílabos:

No parece tan vivo ese ser silencioso
que mora en la colina,
pero sabe crecer, permanecer, surtiendo
delgadas, verdes láminas, que en el viento agonizan.
No parece capaz de asimilar lo externo,
de convertirlo en parte de sí mismo,
pero la sangre de la oscura tierra
fluye por este cuerpo sin corazón, sin finas
redcillas de nervios, sin cuerdas para el canto.
En él, un agua oscura
se convierte en vigor, en dureza, en impulso,
los verdes brazos beben el aire en que se agitan
y hacia la luz se vuelven ávidos los follajes.

No posee un idioma,
pero en él se complacen las locuaces criaturas:
el claro viento que habla cosas antiguas,
la cigarra estridente,
las aves que reiteran sus pequeños dialectos.
Y en él construyen casas, dialogan al crepúsculo;
algo como una noble amistad acontece
entre el árbol sin ojos y esas criaturas frágiles
que temen a los hombres.

No ve girar en torno su ebria y ociosa sombra.
Ahí está, en la colina,
entre nubes de insectos que susurran,
siempre fiel a sí mismo, sin preguntas,
sin proyectar al cielo verdes ídolos,
divinamente libre de esperanza y memoria. (2008e, p. 111)

Esta primera parte se construye a partir del paralelismo que se establece, por un lado, entre las oraciones negativas —«No parece», «No posee», «No ve girar»— y, por otro, con la respuesta que dan las adversativas —«pero sabe crecer», «pero la sangre [...] / fluye», «pero en él se complacen»—. En la primera estrofa, las negaciones introducen la apariencia de una realidad que es desmentida en las adversativas: aunque «no parece» estar vivo, la realidad es que el árbol «sabe crecer» y es capaz de surtir «delgadas, verdes láminas, que en el viento agonizan»; y aunque «no parece» capacitado para «asimilar lo externo» y «convertirlo en parte de sí mismo», la «sangre de la oscura tierra» es la que «fluye» en su interior. Ya desde esta primera estrofa, el árbol se presenta como encarnación de la naturaleza viva, como lo era para el Romanticismo, puesto que ellos la consideraban «un organismo animado [...] y no divisible en sus diversos elementos»

(Béguin, 1993, p. 98). El árbol es capaz de crecer, de surtir sus ramas y en él fluye la sangre de la tierra que no es otra cosa que la «fuerza productora misma», es decir, la «*enérgeia*» (Tollinchi, 1989, p. 153) del *anima mundi* romántica. El *anima mundi*, como explica González, «fluye a través de todos los organismos, y de esta manera, todo está invitado a participar de una misma armonía y de un mismo ritmo» (2007, p. 42). Así es como lo muestra Ospina en el poema si atendemos a la segunda y tercera estrofa, donde «criaturas» como las «aves», «la cigarra» y los «insectos», aparecen conectadas al árbol —«una noble amistad acontece / entre el árbol sin ojos y esas criaturas frágiles»—. Para Ospina, árbol y criaturas forman parte de un Todo, el del *anima mundi* romántico. Es lo que ya Shaftesbury identificaba con el «Único que es el alma original, difusa, viviente en todo que inspira el conjunto» (Argullol, 2008, pp. 38-39). Esta alma original es capaz de comunicarse con el hombre, pero no lo hace como lo haría cualquier personaje novelesco, sino «misteriosamente, es decir, «a través de susurros, melodías, sonidos entrecortados...» (Comellas y Fricke, 1997, p. 48). Así lo muestra la voz poemática cuando menciona al «viento que habla cosas antiguas», «las aves que reiteran sus pequeños dialectos» y que «dialogan al crepúsculo» o las «nubes de insectos que susurran». La naturaleza, por tanto, puede ser escuchada —puesto que «no posee un idioma»— a través del susurro del viento o de los pequeños sonidos que las aves emiten. Schelling creía que «aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad» (1985, p. 59). En la poesía de Ospina la naturaleza es belleza y es verdad, pues siente su vida y lo plasma en los versos, cumpliendo con la misión que, según los románticos, tenía el poeta: la de «reencontrarse con la naturaleza y sus elementos y percibir su voz interna» (Maldonado, 1998, p. 55).

La naturaleza viva y entendida bajo la perspectiva romántica aparece recurrentemente en la obra de Ospina. En el capítulo dedicado a la romantización, mencionaba la voz que solo el poeta es capaz de escuchar, la cual aparecía, por ejemplo, en el poema “Lucía Godoy” —«oye otra vez mi voz en el viento»—, en “Hölderlin” —«Una letra escondida en un viento de estrellas»—, o en “Palabras” —«Un sentido más dulce o más atroz, un día / tendrán en tus oídos estas voces»—. De igual modo, recordemos la introducción de *El país del viento* en la que Ospina confesaba: «Me pareció sentir una voz muy antigua, en la que estaba de algún modo contenido un mundo» (2008e,

p. 151). Esta voz se corresponde con la naturaleza, la cual contiene «la totalidad del universo» (González, 2007, p. 43), siendo «misión sagrada del arte», a través del artista, captar esa naturaleza «en su expresión más profunda, en su sentido más íntimo» (Honour, 1981, p. 122). William Ospina cumple la misión del arte al captar la esencia de la naturaleza y escuchar ese etéreo lenguaje que emplea, para después trasladarlo a la creación poética. Así es como entendían los románticos que podría alcanzarse el Único y culminar, de esta forma, su ansiada aspiración: el *ἕν καὶ πᾶν*, ser uno con la naturaleza.

Existe, en “Árbol”, otra característica explotada por el Romanticismo, aunque de tradición mucho más antigua. Me refiero a la *reverdie* —concepto definido por Abrams como «la celebración de la tierra reverdeciente» (1992, pp. 445-446)—, que aparece en el poema a través de las «verdes láminas», los «verdes brazos», los «follajes» y los «verdes ídolos». Lo que aporta el Romanticismo, frente al resto de tradiciones que habían exaltado lo verde en el paisaje natural, reside en la propia fuerza que la naturaleza tiene para el poeta y que Ospina identifica en el «agua oscura» que el árbol convierte en «vigor, en dureza, en impulso». En el final de *Hiperión*, Hölderlin lleva al protagonista a aceptar la muerte como un regreso a la naturaleza e, incluso, a desear ese momento:

Los hombres se desprenden de ti como del árbol los frutos podridos; absórbelos, y volverán a tu raíz. ¡Y ojalá pueda yo, oh Árbol de la Vida, reverdecer contigo, y envolver con mi hálito apacible y profundo tu follaje y todos los capullos de tus ramas! Pues todos nosotros nacemos de la misma dorada simiente.
¡Oh vosotras, fuentes de la tierra, y vosotros, bosques y flores, y vosotras, águilas, y tú, oh luz fraternal, qué viejo y qué nuevo es nuestro amor!... (Hölderlin, 1976, p. 232)

Hiperión expresa que quiere «reverdecer» con la naturaleza. Esta es la importancia que los románticos dieron al *reverdie* y que Ospina lleva a su poema pues, del mismo modo que Hölderlin alude a las águilas en el fragmento citado, el poeta colombiano lo hace, de manera más general, con la referencia a «las aves». En ambos, la presencia de animales voladores es símbolo de una libertad que, en el Romanticismo, permite «que nuestra naturaleza infinita alcance alturas cada vez mayores, que se vuelva más amplia, más profunda, más libre, más vital, y más a semejanza de la divinidad a la que intenta llegar» (Berlin, 2000, p. 145).

La segunda parte de “Árbol” adquiere un tono de mayor trascendencia sobre este, desplegando el sentido más divino de la naturaleza:

Esferas donde es dulce la sangre de la tierra
caen a sus pies, deshechas,
y a veces este huésped de los campos parece
pensar las nubes que no duran, la firme
luz de tantas estrellas que en esta luz se olvidan.

Un día exhala, lento, candelas de colores,
su vida poderosa quiere multiplicarse,
y esas formas ardientes, de un modo misterioso
alegran al que pasa.

Está firme en la tierra que lo sueña. No envidia
al potro que a su lado galopa resoplando,
pero en mi mente, a veces, emprende su camino,
con muchos pies recorre silenciosas distancias
y a su paso las vacas y los cuervos comprenden
que ese árbol va en busca de su Dios, y asombrados
van tras él, discutiendo, bulliciosos, los pájaros. (2008e, pp. 111-112)

El árbol, personificado, es capaz de pensar en «las nubes» y en las «estrellas», al tiempo que el *anima* y la fuerza que corre por él —«su vida poderosa»— le da el poder para «multiplicarse», es decir, para crecer. Este crecimiento enlaza con la analogía que los románticos establecieron entre el desarrollo de una planta y el de la mente humana. Para ellos, tanto una como la otra se desarrollan a partir de una semilla y son impulsadas por una misma fuente de energía que les hace asimilar los elementos del exterior. Así lo formuló Coleridge al referirse al ser humano: «A partir de la Idea primera o inicial, como una semilla germinan Ideas sucesivas» (Abrams, 1975, p. 305). Ya en Herder se encuentra el origen de esta analogía entre el hombre y la planta. El filósofo alemán pensaba que la naturaleza era un organismo donde el hombre, «una parte inextricable de ese todo viviente», constituía «una unidad orgánica e indisoluble de pensamiento, sentimiento y voluntad» que exhibía «en su propia vida los mismos poderes y funciones que en la naturaleza exterior» (Abrams, 1975, p. 362). La metáfora de la planta también es utilizada para explicar la labor del artista, el cual no debe mirar el entorno como modelo ni como objeto susceptible de mimesis, sino hacerlo con «el espíritu de la naturaleza que obra en el interior de las cosas» (D'Angelo, 1999, p. 45). Por ello, el poema también será visto como un organismo «cuyos elementos se relacionan entre sí», siendo capaz de germinar «como lo hace una planta» (González, 2007, p. 45). En el poema “Árbol”, el espíritu de la naturaleza obra en la segunda estrofa haciéndolo germinar con la utilización de la metáfora «formas ardientes», vinculada al crecimiento del árbol. A tenor del fragmento de Hölderlin citado líneas atrás, parece que Ospina ha tomado de él la imagen de «dorada

simiente» con la que Hiperión nombraba el germen de la naturaleza, origen de todo, puesto que las «formas ardientes» mencionadas en el poema representan «la vida poderosa» que se multiplica. Tanto la simiente hölderliniana como las ardientes formas de Ospina, aluden a una misma realidad: la fuerza del *anima mundi*.

Finalmente, en la estrofa que cierra la composición, la voz poemática se hace uno con el árbol al imaginar cómo este echa a andar —«en mi mente, a veces, emprende su camino, / con muchos pies recorre silenciosas distancias»—. De esta forma, el propio sujeto poemático participa de la vida de la naturaleza y crea una realidad, en su mente, perteneciente al mundo de la imaginación que lo acerca a la unión con ella. De hecho, la andadura del árbol tiene un fin del que toda la naturaleza participa y es consciente: «las vacas y los cuervos comprenden / que ese árbol va en busca de su Dios». El árbol, avanza hacia la divinidad mientras es acompañado por otros animales de la naturaleza —«van tras él, discutiendo, bulliciosos, los pájaros»— y por la voz poemática. Se cumple así el despertar romántico formulado por Schelling, en el que la naturaleza, en cuanto «autorrevelación del Absoluto o de “Dios”, es una identidad viva de unidad y multiplicidad, de lo infinito y lo finito, y conocerla como tal “es la única cosa que puede llamarse despertar”» (Abrams, 1992, p. 218). Ospina muestra, a través del árbol, una naturaleza que es única y múltiple a la vez, en la que lo finito —el árbol y los animales— entra en contacto con lo infinito, representado por el Dios al que acude el árbol. El autor colombiano, siguiendo la premisa de Schelling, escribe un poema sobre el despertar romántico de la naturaleza. En este, el poeta se funde con una naturaleza animada y viva que tiene su máxima expresión en el árbol andado que imagina la voz poemática, produciéndose una relación, según explica Tollinchi, de « semejanza o identidad» con ella y encontrando «sentimientos y emociones inefables» en «las flores y los árboles, en los ríos y las montañas, en las estrellas y las nubes» (1989, p. 456).

En la obra poética de Ospina es posible encontrar, como ya he referido líneas atrás, un amplio abanico de elementos de la naturaleza, asociados al sentimiento inefable que conecta con el *anima mundi*. Si en “Árbol” aparecían, además de «árboles», las «estrellas» y «criaturas» como las «aves», en “Mar”, de *Sanzetti*, la importancia recae en el agua:

Para entender el mar basta no haberlo visto
¿Qué supo Juan de Cristo mirando sus cabellos?
Va el tiempo ola tras ola desnudando el relato
Pero el desierto agónico nombra por fin el agua.

Lejos en las gargantas giran piedras y espumas,
Antes de tener labios las sirenas cantaban,
Todos saben que el mar está preso en un cántaro
Bajo el timón de un barco sepultado en la arena.

Selva que asfixia el yodo de la negra ensenada,
Sal que dejan las rémoras en las tumbas del puerto,
Mares de los poetas que no lo vieron nunca
Y amanecen ahogados de bogar en sus celdas. (2018, p. 119)

Del mar impresionó a los románticos «su vida y movimiento perpetuo, la fuerza primigenia que ello significa, la infinitud de sus panoramas» y «el espanto que produce su inmensidad» (Tollinchi, 1989, p. 542). En este poema confluyen varios planos poemáticos. Por un lado, existe un juego metafórico a través del cual se identifica el mar con su completo contrario en la tierra, como es el desierto, mencionado por la voz poética como «desierto agónico» y de «arena». Del mismo modo que la inmensidad o infinitud del mar produce espanto, el desierto también lo hace. Ospina busca, con este contraste, mostrar una naturaleza unida en la que sus extremos acaban por tocarse, puesto que forman parte de un mismo organismo: el *anima mundi*. Otro plano poético reside en el elemento religioso o mítico al que se vincula el mar. Lo encontramos en la mención, en el segundo verso, a Cristo y a Juan —este último identificado, por el contexto, con Juan Bautista, frente a Juan Apóstol— y también en la referencia a las «sirenas», figuras marinas mitológicas asociadas, por cierto, a la destrucción de aquellos que las escuchaban. Por último, existe un plano paradójico sobre el que gira todo el poema: no hace falta ver el mar para sentir su grandeza e inmensidad puesto que escapa a cualquier sentido. A partir de aquí cobran significado los dos versos iniciales, pues del mismo modo que Juan no conoció nada nuevo de Cristo al mirarle los cabellos —porque ya sabía que era hijo de Dios⁶⁹—, tampoco al poeta le hace falta ver el mar con sus propios ojos para conocer su infinitud: «Para entender el mar basta no haberlo visto». La paradoja muestra la inefabilidad del mar, que simboliza, en última instancia, la inefabilidad de la unión con la naturaleza. A partir de esta lectura, el Dios cristiano pierde su peso en favor de una

⁶⁹ Según cuenta el Evangelio de Mateo, Juan Bautista dijo a sus seguidores antes de la llegada de Jesús al río Jordán: «Yo a la verdad os bautizo en agua para arrepentimiento, pero el que viene tras mí, cuyo calzado yo no soy digno de llevar, es más poderoso que yo. Él os bautizará en Espíritu Santo y fuego» (3:11 1995). De ahí que lo tome como ejemplo Ospina tras la paradoja del primer verso: Juan Bautista ya sabía quién era Jesús antes de que este llegara, sin necesidad de verlo, de igual modo, al verdadero poeta no le es necesario ver el mar para entenderlo.

naturaleza «cuya divinidad», utilizando palabras de Argullol, «está por encima de todas las divinidades y cuya sagrada primigenia se remonta, misteriosamente, más allá de los tiempos» (2008, p. 77). Aunque todos los románticos participaron de esta visión panteísta, Argullol defiende que fue Hölderlin el poeta en quien la naturaleza promovió una «permanente inspiración sobre el espíritu poético», haciendo que esta alcanzase «los atributos de lo sagrado» (2008, p. 77). En la obra poética del autor alemán, el Dios trascendental es sustituido por una naturaleza «provista de una dinámica inmanente» (2008, p. 77) que Ospina se encarga de continuar en su poesía, participando de la visión sagrada que Hölderlin tuvo sobre la naturaleza pues, como se desprende de la composición “Mar”, la divinidad que representa la figura de Cristo es un elemento más del conjunto de la naturaleza.

En la segunda estrofa encontramos otra paradoja, la del mar que se encuentra «preso en un cántaro». Enlaza esta idea con la contención de lo infinito —«el mar»— en lo finito —«el cántaro»—, aspiración romántica presente en la poesía de Ospina en la que ya nos detuvimos con motivo del infinito y el instante. Finalmente, en la última estrofa, se cierra el círculo iniciado por la voz poética con la paradoja del primer verso. Si el poema comenzaba expresando la insignificancia de tener que ver el mar para comprenderlo, los versos finales culminan con la paradoja de los poetas que nunca vieron el mar y, sin embargo, amanecieron «ahogados de bogar en sus celdas». En esta imagen subyace la idea romántica del poeta como vate, capaz de crear lo imposible y convertir en real lo irreal, es así como encuentran una muerte en el mar de sus celdas, muerte romántica en cuanto a que supone un regreso al *anima mundi*, a la naturaleza que representa la magnitud del océano. En el final de “Árbol” existen claras reminiscencias hölderlinianas, pues la muerte de los poetas se asemeja al final de *Hiperión*, donde el protagonista deseaba ser absorbido por el «Árbol de la Vida», para volver a su «raíz» y poder «reverdecer» con él (Hölderlin, 1976, p. 232).

Otra de las composiciones que quiero destacar sobre la importancia de la naturaleza es “En el cañón del Patía”, de *Hilo de arena*. El poema, a través del monólogo dramático, se introduce en los pensamientos del político, periodista y militar Antonio Nariño. Como explica Soledad Acosta (2017) en la biografía que dedica a su figura, Nariño fue un personaje de gran importancia en los albores de los procesos de independencia en el antiguo Virreinato de Nueva Granada y, más tarde, acabó siendo vicepresidente de Colombia por nombramiento de Simón Bolívar. Era gobernador de Cundinamarca

durante el estallido de la guerra civil que enfrentó a centralistas contra federalistas, y acabó liderando las tropas patrióticas en su lucha por la independencia frente al ejército realista, encargado de defender la unidad colonial. Aunque sumó numerosas victorias, tras la batalla de los Ejidos de Pasto, su ejército acabó por retirarse. Nariño se quedó solo deambulando por las montañas durante tres días, hasta que decidió entregarse, en Pasto, al general Melchor de Aymerich. Esta última parte de la vida de Nariño es la que selecciona Ospina, como él mismo explica, para narrar en su poema: «la patética entrada de Nariño en Pasto después de perder a su ejército» (2008e, p. 88). En la composición, formada por alejandrinos y algún heptasílabo suelto, los elementos biográficos aparecen subordinados a la naturaleza, una constante cuya presencia acompaña cada uno de los pensamientos de Nariño, como aparece desde el mismo comienzo:

Esta es la tierra estéril que hace más de cien años
engendraba serpientes, torvos hombres oscuros
con pupilas de tigres y prestos al degüello.
Por estas polvaredas viajamos hacia el Sur,
entre estanques podridos una legión sedienta,
soñando que bastaba la exaltación de un jefe
para guiar a millares contra España. Los áridos
caminos olvidaron la multitud disuelta
como el montón de arena que un puño encierra en vano. (2008e, p. 59)

En estos versos iniciales, la naturaleza adquiere tonos desapacibles —«tierra estéril», «polvaredas», «estanques podridos», «áridos / caminos», «montón de arena»— y se presenta, desde el principio, como hostil. Esta adversidad se sucede en la continuación de la primera estrofa:

Por leguas, por semanas de fiebre y de osamentas,
indios y deserciones diezmaron nuestro ejército
y los tres hombres últimos entraron solitarios
en la plaza enemiga,
porque el planeta tiene, como el hombre, ruindades,
y estos son los lugares malvados de la Tierra
y los negros espinos que crepitan al sol
son como frases viles en labios de un verdugo. (2008e, p. 59)

La voz poemática expone que el planeta tiene «ruindades» y «lugares malvados» como los «negros espinos que crepitan al sol», referencias que inciden en el carácter árido de la naturaleza que describe, a la vez que aluden a las penurias que las tropas de Nariño pasaron durante su marcha hacia el sur, atravesando el Valle de Patía y la montaña de

Berruecos⁷⁰. La referencia a «los tres hombres últimos» tiene su origen en Borges. El propio Ospina lo explica en sus notas finales: «La expresión “Los tres hombres últimos” es utilizada por Borges al hablar de la colina del Gólgota» (2008e, p. 88). Se refiere a un verso del poema “El Oriente”, de *La rosa profunda*, en el que Borges habla del momento de la crucifixión de Cristo de la siguiente forma:

En un atardecer muere un judío
crucificado por los negros clavos
que el pretor ordenó, pero las gentes
de las generaciones de la tierra
no olvidarán la sangre y la plegaria
y en la colina los tres hombres últimos. (Borges, 2008c, p. 59)

El escritor colombiano decide emplearla en su poema porque Nariño regresó a Pasto para entregarse acompañado por dos hombres, después de tres días perdido por las montañas. Así lo cuenta Acosta:

Llegó la tercera noche y viéndose moribundo dentro de aquel busque lúgubre, lleno de precipicios, lejos del mundo, sin esperanza de volver a ver a los suyos, muerto de hambre y de fatiga resolvió volver sus pasos hacia Pasto; pero estaba perdido en medio de la maleza, sin sendas y empezó a buscar algún camino para salir de allí; al fin se encontró con un indio a quien ofreció una propina para que lo llevase a la ciudad. [...] En la vía se unió un soldado y todos tres se dirigen a la casa del jefe de las fuerzas realistas. (2017, p. 156)

Con la elección del verso borgesiano, Ospina dota de un trasfondo divino y trágico el momento de la rendición al general Aymerich, puesto que equipara la imagen de Cristo en el Gólgota, crucificado junto a los dos ladrones, con la de Nariño, el indio que lo ayudó a regresar y el soldado que se unió después. Al mismo tiempo, la referencia hace que sobre Nariño caiga un halo mítico que se ve reforzado en el poema, precisamente, a través de la presencia de la naturaleza. En las siguientes estrofas, la voz poemática reflexiona sobre su vuelta a aquellos parajes inhóspitos y desérticos:

Aquí he vuelto. No entiendo por qué quiero estos llanos
secos, ese peñasco sombrío que entre nubes
descuella como el lomo de un escualo gigante
sobre la cordillera.
Algo me trae ahora bajo este sol sin bordes

⁷⁰ Así explica Soledad Acosta cómo fue el paso de Nariño por el Valle de Patía y la montaña de Berruecos: «Azotados por furiosas lluvias y crecientes de los ríos al final llegaron al malsano Valle de Patía, en donde a pesar de mil precauciones fueron atacados por las fiebres que aguardan al transeúnte sin que nadie allí llegue a pernoctar se libre de esa epidemia. A esto se añadía que los patianos eran feroces que atacaban y asesinaban a todo soldado que se extraviase del monte un momento. [...] Además les robaban los equipajes y las bestias, de manera que ni dormir podían porque tenían que estar alerta sin cesar» (2017, p. 143).

que asesina los ríos y alarga las raíces,
a probarme en el lomo de los potros, cruzando
la extensión sin caminos. (2008e, p. 59)

Otra vez incide en la hostilidad de la naturaleza a través de los «llanos / secos», el «peñasco sombrío», el «sol sin bordes / que asesina los ríos» y «la extensión sin caminos». En cualquier caso, y pese a la dureza de la naturaleza, la voz del poema sugiere que existe «algo» que lo hace regresar. Por ello, la explicación que tiene el «Aquí he vuelto» del inicio de la estrofa se encuentra en el «Algo me trae», ignota causa que moviliza al sujeto poemático y que podemos identificar con el *anima mundi*. Comellas y Fricke explican que el alma de la naturaleza, que podía comunicarse por murmullos y susurros, también puede hacerlo mediante «diálogos interiores o a través del pensamiento del protagonista que tal vez sea capaz de traducir lo que oyó pronunciar al arroyo o en la espesura» (1997, p. 48). En esta ocasión, el sujeto poemático no ha escuchado la voz de la naturaleza, pero sí que ha sido capaz de intuir —«Algo me trae»— esa energía o impulso que lo ha hecho regresar. Es a través de su pensamiento como nos hace llegar la existencia del *anima mundi* que todo lo vincula.

Si en las estrofas iniciales se presentaba la naturaleza indómita y hostil, en las siguientes dos estrofas se produce una antítesis que establece un importante contraste al recordar, la voz poemática, las tierras verdes que hay «tras las cuchillas ardientes»:

Esta es la tierra estéril.
Pero tras las cuchillas ardientes donde tiemblan
aldeas que se llaman La Quebrada, Arboleda,
y tras el bronco río que se burla en la hondura,
está el mundo de Arturo, crecen bosques fragantes
donde él vio descender la luna en las pupilas
de una noche morada. Allá se ahondan fértiles
colinas y las vagas cavernas de Berruecos
donde aún resuena el fuego de la oscura emboscada
y el joven Mariscal desconcertado cae
a ver morir el cielo tras un anillo de árboles.

Allá está el valle fértil, la tierra pensativa
donde el país termina. El Santuario en el centro
de las aguas brumosas. Una ciudad de iglesias
a los pies del volcán que se pierde en las nubes. (2008e, pp. 59-60)

En estas dos estrofas se produce una recuperación de la *reverdía* a la que aludía en “Árbol”, el anterior poema comentado, y que es aquello ansiado por Hiperión al final de la novela: el deseo de «reverdecer contigo» que clamaba a la naturaleza. En este poema

Ospina lo plantea a través de lo que denomina «el mundo de Arturo», esto es: «bosques fragantes», «fértil / colinas» o «el valle fértil». Frente a los secos llanos de las primeras estrofas, aparece una naturaleza que se caracteriza por la fertilidad; frente a los «estanques podridos» se encuentran «las aguas brumosas». A través de estas dos naturalezas antitéticas, Ospina enfrenta los lugares más al norte —que dieron victorias y buenas noticias a las tropas de Nariño— con lo que se fueron encontrando en su camino hacia el sur donde, finalmente, acabaron perdiendo la batalla de los Ejidos de Pasto provocando su posterior entrega. El propio Nariño narraba, de la siguiente manera, parte de sus penurias atravesando Berruecos:

en medio de las infinitas penalidades de una larga marcha por climas mortíferos, siempre en país enemigo, en medio del tránsito de la montaña de Berruecos, con los cañones en que se me murieron más de ochenta mulas, y de las privaciones a que estamos reducidos, cocinando con sebo y sin tener un tabaco que fumar [...]. (Acosta, 2017, p. 147)

La referencia al «mundo de Arturo», por otro lado, introduce un juego metaliterario —asociado a la ironía romántica— en el que la voz poética que representa Nariño identifica la naturaleza fértil y verde con el poeta Aurelio Arturo. El poeta colombiano identificaba a Colombia en *Morada al sur* como el lugar «donde el verde es de todos los colores» (Cote Baraibar, 2006, p. 85). De ahí que la voz poética utilice los «mundos de Arturo» como metáfora de la naturaleza reverdecida, frente al mundo natural estéril vinculado a las penurias y las hostilidades. La anterior estrofa termina haciendo referencia a la ciudad de Pasto, «una ciudad de iglesias» que la voz poética sitúa «a los pies del volcán que se pierde en las nubes», haciendo alusión al volcán Galeras. Finalmente, los últimos versos traen consigo la hostilidad que representa Pasto y su entorno:

Pero aquí están la fiebre, la soledad, el polvo.
Aquí he vuelto, a los hondos cañones de hombres tristes
donde el maíz se abrasa en una luz de escombros.
El día es del color de los huesos desnudos
y en las almas hastiadas germina la discordia,
pero al atardecer, cuando la luz vencida
desagua por la orilla occidental, la tierra
se olvida de sí misma bajo el rosado cielo
y todas las leyendas con la luna, exaltándose,
cubren el firmamento. En la noche incontable,
mientras van las estrellas hacia el otro horizonte,
oigo encenderse en fábulas los labios de los viejos,
oigo el hosco rumor de los cerdos dormidos
y el silencio en que el campo brutal se purifica
mientras hablan su idioma los pesados planetas. (2008e, p. 60)

La enumeración caótica del primer verso carga de significado el lugar. La «fiebre», la «soledad» y el «polvo» con el que se identifica Pasto y sus alrededores dan pie a la descripción de una naturaleza completamente fría, aterradora y hostil. En ella, los días son «del color de los huesos desnudos / y en las almas hastiadas germina la discordia». Este entorno descrito por Ospina coincide con esa otra naturaleza romántica que «causa terror y traiciona al ser humano» (González, 2007, p. 49). Ya Herder, cuando hablaba de «naturaleza viva», se refería también a «lo inquietante, que nos amenaza» (Safranski, 2012, p. 24). El Romanticismo no solo ofreció una visión llena de belleza, sublimidad y vida de la naturaleza, sino que también volvió la mirada a espacios que suponen la destrucción total, como es el caso del desértico paisaje que presenta Shelley en su soneto “Ozymandias” (2013, p. 1067). En este poema, el poeta romántico inglés muestra las consecuencias del paso del tiempo, capaz de destruir al más poderoso de los reyes, en un contexto donde la arena del desierto se presenta hostil y adversa, del mismo modo que ocurre con «la tierra estéril» con la que comienza “En el cañón del Patía”. En ambos casos, la naturaleza aparece como el lugar «donde no hay esperanza, donde nada queda» (González, 2007, p. 71).

Sin embargo, con la llegada de la noche, se produce un cambio radical en la naturaleza, puesto que esta «se olvida de sí misma» para dar pie a «todas las leyendas con la luna» que «cubren el firmamento». Lo nocturno representa, para la voz poemática, el contacto con la divinidad que simbolizan «las estrellas», las «fábulas en los labios de los viejos», el «silencio en que el campo brutal se purifica» o, incluso, el «rumor de los cerdos dormidos». Cito a Beatriz González para recordar que, tal y como lo entendía el Romanticismo, «todos y todo está integrado en perfecta armonía» (2007, p. 40), puesto que la totalidad de los elementos que participan del *anima mundi* han sido creados a partir de la propia sustancia que sirvió para fundarla. Solo la soledad, dice González, permite al individuo «esa comunión con el alma del mundo» (2007, p. 47). En el caso de este poema, es la soledad de Nariño la que permite, con la llegada de la noche, la unión con la naturaleza que se advierte en un verso final donde, al tiempo que se produce el silencio del campo, «hablan su idioma los pesados planetas». Como apuntan Comellas y Fricke, «solo los poetas saben hacer transparente el alma del mundo», como herederos que son de los «sacerdotes de la naturaleza» (1997, p. 41). Los pensamientos de Antonio Nariño confirman a Ospina como uno de estos poetas, pues ser humano y naturaleza se identifican en sus versos. Por ello, en el poema “En el cañón del Patía” existe un plano hostil y

adverso de la naturaleza el cual representa, al mismo tiempo, la rendición que Nariño tuvo que realizar en Pasto. No obstante, con la llegada de la noche se recupera esa otra naturaleza verde y viva que iba apareciendo a lo largo del poema para, finalmente, alcanzar la cercanía de una unión con el Todo, gran aspiración y deseo del hombre romántico. Dice Sainz que la «coincidencia entre los sentimientos humanos y las manifestaciones de la naturaleza muestran la ineludible unión del hombre con ella» (1998, p. 126). En este poema, Ospina cristaliza esa unión del hombre con la naturaleza tanto en su vertiente más amable, como en la más adversa.

“En el cañón del Patía” es un poema que destaca por la aparición de características románticas vinculadas a la naturaleza pues, además de las señaladas, también está presente el concepto de *Waldeinsamkeit*, es decir, *soledad del bosque*. Se trata de una noción formulada por Tieck en su obra *El rubio Eckbert*, que Comellas y Fricke explican como:

la creación en la naturaleza (o por la naturaleza) de una atmósfera mágica, propicia para el sentimiento más íntimo, para el descubrimiento del “yo” profundo en esa soledad de los bosques, cuando la conciencia se pone en contacto con el ser trascendente que todos poseemos. Como si de un sortilegio se tratara el entorno atrapa y fascina al alma solitaria, y todo parece cobrar una vida insólita. (1997, p. 43)

En el *Waldeinsamkeit*, el poeta, convertido en sacerdote del alma del mundo, se sitúa en un contexto de intimidad con la naturaleza que le permite, en última instancia, rastrear en la profundidad de su yo interior hasta que alcanza el Único romántico. En el poema de Ospina, esta soledad del bosque —y, por extensión, soledad de la naturaleza— se hace patente en unos versos finales que podrían haber sido inspirados por el mismo protagonista pues, como cuenta Acosta, perdida la batalla de los Ejidos de Pasto, el propio Nariño se despidió de su hijo diciéndole «¡sálvese usted, yo lo aguardo en esta montaña!» (2017, p. 154), antes de internarse, completamente solo, en la profundidad del bosque. La composición comenzaba con una voz poética que habla en primera persona del plural —«Por estas polvaredas viajamos hacia el Sur»— pero, según avanza la narración, se vuelve más solitaria, hecho que se observa por la utilización de la primera persona del singular —«aquí he vuelto», «algo me atrae»—. En la última estrofa, la llegada de la noche trae la *Waldeinsamkeit*, una soledad en la naturaleza —representada por «las estrellas» y «los cerdos dormidos»— que convierte a la voz poética en el poeta-sacerdote romántico capaz de percibir el *anima mundi*. Este es el motivo por el que

es capaz de oír «las fábulas en los labios de los viejos», también el «hoso rumor de los cerdos» y, por último, está en disposición de escuchar «el silencio» del campo «mientras hablan su idioma los pesados planetas». Únicamente la figura de un poeta sería capaz de escuchar, en el silencio, las conversaciones de los planetas, suponiendo ese preciso momento el instante de revelación romántico.

«El camino del misterio se dirige hacia adentro»

Uno de los aspectos más interesantes que la filosofía de la naturaleza de Schelling brindó a los románticos, según explican Comellas y Fricke, fue la idea consistente en que «el aprendizaje de la identidad, la búsqueda del propio yo, tiene que basarse en el descubrimiento de la naturaleza» (1997, p. 38). Esta noción fue adoptada por Novalis, que la puso en el foco romántico. En los fragmentos de *Polen* dijo:

¿No está el universo en *nosotros*? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia el interior conduce el camino misterioso. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro. (Novalis, 2007, p. 201)

El camino señalado por Novalis fue seguido por el resto de románticos. August Wilhelm Schlegel formuló la misma idea casi con idénticas palabras:

¿Dónde, empero, ha de hallar el artista a su sublime maestra, la naturaleza, para, por así decir, tomar consejo, si no está encerrada en su totalidad en ninguna manifestación externa? En su propio interior puede hacerlo, en el punto medio de su ser, mediante la contemplación espiritual, ahí solo, o en sitio alguno. (Arnaldo, 1990, p. 162)

Para llegar a la naturaleza, el hombre debe rastrear en lo más profundo de su interior y, cuando lo hace, lo que halla no es sino la propia naturaleza. Se trata de una de las grandes paradojas románticas. En el caso de Novalis, al hundir su propio yo en el no yo de la naturaleza, lo que consigue al final es que la naturaleza no se le presente «como un yo, sino que, a la inversa, el yo se le presenta como naturaleza» (Safranski, 2011, p. 284). La formulación novalisiana ya había sido intuita por Goethe, que tiempo antes, en su *Werther*, había puesto en labios del protagonista la frase: «Entro de nuevo en mí mismo y encuentro todo un mundo» (2013, p. 14). Del mismo modo, años después de Goethe y Novalis, escribe Victor Hugo:

Cosa inaudita: dentro de uno mismo es donde hay que ver lo exterior. El profundo y oscuro espejo está en el fondo del hombre. Ahí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que la cosa vista directamente. (Béguin, 1993, p. 106)

Se trata, por tanto, de uno de los pilares fundamentales del movimiento romántico. Tanto es así que Baudelaire, en uno de sus escritos teóricos, al hablar sobre supuestos autores románticos que realmente no lo fueron, aduce que ellos buscaron «fuera, y solo dentro es posible encontrarlo» (2005, p. 103). Como explica Berlin, es el artista el encargado de «hurgar dentro de sí, en adentrarse en las fuerzas oscuras e inconsciente que lo habitan y sacarlas a la luz de la conciencia» (Berlin, 2000, p. 135), del mismo modo que hace la naturaleza cuando, por ejemplo, erupciona un volcán.

Sin embargo, si Novalis creía que el universo estaba en nosotros y hacia dentro se dirigía el camino del misterio, también consideraba que la mirada hacia el interior suponía, tan solo, la mitad del proceso. Para completar el camino se hace necesaria, tras la mirada adentro, una mirada hacia el exterior:

El primer paso será la mirada hacia dentro, la contemplación separadora de nuestro sí mismo. Quien se detenga ahí solo habrá llegado a la mitad. El segundo paso debe ser la mirada eficaz hacia afuera, la observación espontánea y sostenida del mundo exterior. (Novalis, 2007, p. 204)

Del mismo modo que mirar en nuestro propio yo equivaldría a contemplar el interior de la naturaleza, la profundización en la naturaleza exterior daría como resultado el acercamiento a la interioridad del yo. Así lo expuso Friedrich Schlegel en sus *Ideas*: «Conoceremos al hombre cuando conozcamos el centro de la tierra» (Schlegel, 1994, p. 163). El símbolo perfecto de la unidad entre yo y naturaleza lo encontraron los románticos en la mina, puesto que esta representaba el contacto exterior con un ambiente natural en el que, al mismo tiempo, se profundizaba —de igual modo que ocurría con la subjetividad del yo—. El primero de los románticos en desplegar en su obra el trascendental significado y simbolismo de las minas fue Novalis, no siendo casual este interés porque, dejando a un lado su faceta artística, el trabajo que desempeñó durante su vida fue el de inspector de minas⁷¹. Esta tarea, tal y como explica Antonio Pau (2010, p. 77), lo llevó a estudiar en la Academia de Minería de Freiberg, donde adquirió importantes conocimientos científicos en mineralogía, geología, física, química, matemáticas y

⁷¹ Su trabajo en la dirección de minas tiene una clara influencia paterna. Durante su juventud, era frecuente que acompañara al padre, Heinrich Ulrich Erasmus von Hardenberg —que había estudiado minería y derecho—, durante las visitas que este tenía que llevar a cabo debido a su cargo como director de las minas de Dürrenberg, Kösen y Artern, en la región de Sajonia. A finales de 1795, gracias a la intercesión paterna, Novalis comenzó a trabajar como aspirante de administración en las minas que el padre dirigía. Con el tiempo, acabaría ocupando el cargo de inspector de esas mismas explotaciones mineras, trabajo que compatibilizaría durante toda su vida con la escritura (Pau, 2010, pp. 15, 30, 61).

derecho aplicado a la minería. No obstante, según entiende Pau, detrás de los estudios en Freiberg existía una doble motivación:

El motivo aparente [...] era la necesidad de dominar las materias propias de su trabajo. El motivo de fondo era ahondar en la íntima vinculación entre naturaleza y espíritu, entre física y metafísica —una vinculación que empezaba a entrecruzar, y que la lectura de Schelling y la conversación con el filósofo le confirmaban—. (2010, p. 77)

Esta apreciación de Pau confiere un papel fundamental al trabajo que Novalis llevó a cabo en la mina, pues se convirtió en el elemento que le permitió profundizar en los vínculos que vislumbraba entre la naturaleza y la subjetividad del yo, idea que ejerció una influencia capital no solo en su pensamiento y obra, sino en la de todo el Romanticismo. De esta forma, la «llamada al mundo invisible» que Novalis propagaba, «se convierte en una llamada al mundo subterráneo» (Safranski, 2012, p. 110). La obra del escritor alemán en la que más se aprecia la importancia y trascendencia de las minas es *Enrique de Ofterdingen*. En el quinto capítulo, el protagonista se encuentra con un minero que lo conduce a la profundidad de la tierra. Una vez dentro, observa al resto de compañeros con admiración y cierta envidia por estar en contacto con «las rocas, que son los primeros hijos de la Naturaleza, en las maravillosas grutas de las montañas» (Novalis, 2008, p. 146). En este pasaje, Novalis asienta los cimientos sobre los que el Romanticismo basa su veneración por las profundidades de la tierra —donde se encuentra «la secreta cámara de los tesoros de la Naturaleza» (Novalis, 2008, p. 146)— y por las rocas, constituyéndose estas como la creación más primigenia y cercana a la propia naturaleza. Para el autor alemán, existía un paralelismo ineludible entre la labor del minero y la del poeta, tal y como se puede apreciar en fragmentos como el siguiente, donde habla de la tarea del trabajador de las minas:

Su trabajo solitario le aleja durante una gran parte de su vida de la luz del día y del trato de los hombres. Por eso no se acostumbra a las cosas maravillosas que existen en la superficie de la tierra, ni cae en ese embotamiento y esa indiferencia frente a ellas que tienen muchos de los que no practican este oficio. También por eso conserva un alma de niño, que le hace verlo todo con un espíritu limpio, con un espíritu abierto y virgen. (Pau, 2010, p. 192)

Es posible vislumbrar, en la contemplación maravillada del minero por el mundo que le rodea, la misma mirada de extrañamiento con la que el poeta romántico debe mirar el mundo, pues ambos son capaces de percibir aquello que escapa al común de los

mortales. La semejanza se mantiene cuando Novalis habla del oficio de la minería, para el que emplea el poético símbolo de la flor:

Su oficio le enseña a ser paciente, a no cansarse nunca, a no distraerse con pensamientos vanos. Porque tiene que luchar con una fuerza extraña, dura e ingrata, que solo una voluntad firme y una atención constante puede vencer. Pero a la vez, ¡qué hermosa flor se abre allí, en aquellas terribles profundidades! (Pau, 2010, p. 192)

Al excavar en las profundidades de la mina, rodeado de rocas —las primeras hijas de la naturaleza—, el minero recibe «dones del cielo» y se eleva «sobre este mundo y sus tribulaciones» (Novalis, 2008, p. 146), alcanzado, como el poeta, el gran premio de la flor azul. Al mismo tiempo, la penetración en la naturaleza se encuentra en íntima relación con la religión romántica. Según Schleiermacher, la naturaleza se convierte en mediadora de lo absoluto al propiciar la unión de sí misma con la subjetividad del yo, como así escribió en sus *Discursos*:

Yo descanso en el seno del mundo infinito: yo soy en este instante su alma, pues siento todas sus fuerzas y su vida infinita como la mía propia; ella es en este instante mi cuerpo, pues penetro sus músculos y sus miembros como los míos propios, y sus nervios más íntimos se mueven de acuerdo con mi sentido y con mi presentimiento como si fueran los míos. [...] Este momento es el de mayor esplendor de la religión. (Marí, 1998, p. 176)

En este fragmento, Schleiermacher habla del momento en el que naturaleza y yo penetran el uno en el otro recíprocamente, alcanzando el momento de unión con el infinito. Si la religión era, para Schleiermacher, F. Schlegel y Novalis, «sensualidad espiritual» (Marí, 1998, p. 163), la unión con la naturaleza se convierte, citando el fragmento precedente, en «el mayor esplendor de la religión». De esta forma, los románticos entienden como uno de los momentos cúlmenes de su filosofía la unión, religiosa y sensual al mismo tiempo, entre la subjetividad del yo y la naturaleza.

Esta misma unión es posible encontrarla en la poesía de William Ospina, aunque con ligeras matizaciones originadas por el contacto directo que tuvo el Romanticismo con la naturaleza del continente americano. Tollinchi explica que, a raíz de la obra literaria de Chateaubriand, se produjo un impulso de «la vertiente exótica en el culto a la naturaleza» que terminó influyendo en la literatura romántica de Europa, provocando que «el lago inglés, la montaña suiza, el golfo italiano o los huertos germanos o ingleses» se vieran ensombrecidos frente a «los ríos de Luisiana, las cataratas del Niágara, los claros de luna, la violencia del Océano Atlántico [...] etc.», puesto que, estos últimos, «añadieron la

grandiosidad que hasta ahora el paisaje romántico casi desconocía» (1989, p. 538). En otras palabras, si en los primeros románticos —con Novalis a la cabeza— era posible encontrar una erótica de la unión con la naturaleza, esta se acrecentó cuando entraron en contacto con la colosal naturaleza americana. Esta es la razón por la cual la influencia de Chateaubriand enseguida se dejó notar en el ámbito literario hispanoamericano, que comenzó a valorar de manera determinante el paisaje tropical. Otro elemento fundamental y diferenciador para la América Hispana fue, según Tollinchi, la presencia de Alexander von Humboldt, autor que tiene su propio espacio dentro de la poesía y la obra ensayística de Ospina. El geólogo alemán ayudó a potenciar la valoración del paisaje de la América Hispánica, consiguiendo que esta fuera vista como una tierra «más exótica» y «más extraña que la América de Chateaubriand» (1989, p. 539). En definitiva, la naturaleza hispanoamericana comenzó a verse desde una perspectiva más indómita y salvaje que la europea, es decir, mucho más romántica. Precisamente esta es la mirada que adopta William Ospina ante la naturaleza, potenciando una relación con ella cargada, en ocasiones, de un amor exótico y erótico, en otras, colmada de un sobrecogimiento cercano a lo sublime. La indomable naturaleza americana que aparece en su poesía contrasta inevitablemente con la naturaleza europea, pues en aquella «tanto la dulzura de la melancolía como la inquietud del amor encontraron su morada y su atmósfera ideal» (A. de Paz, 1992, p. 24). Aun así, el poso romántico de unión con la naturaleza inaugurado por Novalis es, en esencia, el mismo.

Dentro de la poesía del autor colombiano, uno de los poemas más representativos en la cuestión de la unión entre yo y naturaleza es “Lope de Aguirre”, de *El país del viento*. El título del poema hace referencia a un explorador y conquistador español que terminó revelándose contra la monarquía y fue asesinado por sus propios hombres, siendo esta última parte de la vida de Aguirre la que narra Ospina en *La serpiente sin ojos*, pues fue él quien ordenó el asesinato de Pedro de Ursúa —personaje protagonista de *Ursúa* y *El país de la canela*, las dos primeras obras de la trilogía sobre la conquista de América—. La composición está construida como un monólogo dramático que nos lleva por los pensamientos de Lope de Aguirre durante una de sus expediciones por la selva. Se trata de un poema donde se aprecia la influencia romántica de la interiorización de la naturaleza y el yo, pero que también destaca por la presencia de la atracción erótica hacia ella, aunque sobre este último aspecto profundizaré posteriormente, en el capítulo dedicado al amor. “Lope de Aguirre” comienza con la siguiente estrofa:

Yo vine a la conquista de la selva y la selva me ha conquistado.
Aparto con las manos los enormes ramajes,
miro a solas las encendidas flores con forma de pájaros,
la extrema contorsión de la serpiente herida
que las nubes parecen reflejar en el cielo. (2008e, p. 171)

Desde el principio, la voz poemática manifiesta una atracción por la naturaleza —«la selva me ha conquistado»— que se hace patente a través de referencias diversas como «la selva», «los enormes ramajes», «las encendidas flores», los «pájaros», «la serpiente herida», «las nubes» y «el cielo». Más adelante, Aguirre continúa pensando:

He decidido ser un tigre. (2008e, p. 171)

La alusión al tigre⁷², además de una referencia directa al animal, símbolo de fuerza y fiereza que se corresponde con el propio Lope de Aguirre, tenía para el Romanticismo otros matices. Este animal, como expone González, «representa la experiencia del ser humano de saberse caído» (González, 2007, p. 67). El origen de esta teoría se encuentra en la obra de Thomas Burnet titulada *Telluris Theoria Sacra*, con la que estaban familiarizados los autores románticos. Esencialmente, lo que decía la obra de Burnet es que, antes del diluvio, la Tierra era «un lugar de formas simétricas, homogénea y sin fisuras» que, tras la caída del hombre y la pérdida del paraíso, se vio transformada «con montañas, ríos subterráneos y arrecifes» (González, 2007, p. 64). Esta idea causó verdadero impacto a la generación romántica, puesto que el mundo montañoso se convertía en emblema de esa caída y se vinculaba, al mismo tiempo, a la idea de lo sublime. Aunque más adelante dedico un capítulo a la cuestión de lo sublime, explicaré aquí que, mientras que la naturaleza paradisiaca representaba lo bello, la naturaleza que se presenta al hombre tras la expulsión y su caída en la Tierra, es una naturaleza de lo sublime, esto es, entendida como aquello que «produce terror, asombro, sobrecogimiento o en grado menor admiración, reverencia, respeto» (Tollinchi, 1989, p. 452). Edmund Burke consideraba al tigre «como animal sublime» puesto que «amenazaba desde la selva

⁷² El tigre y Borges son indisolubles. En “Dreamtigers”, de *El hacedor*, escribe: «En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre» (1974, p. 783). Se trata de una figura que asocia con el poeta inglés William Blake —que había escrito un poema titulado “El tigre” en *Canciones de inocencia y experiencia*—, como así especifica al final del ensayo “El ruiseñor de Keats” (1974, p. 719) o en el poema “El oro de los tigres” —«el tigre de fuego de Blake» (2008b, p. 338)—. Dentro de su obra poética, tiene composiciones dedicadas a este animal, como es el caso del mencionado poema que da título a *El oro de los tigres*, así como “El otro tigre”, de *El hacedor*, además de existir diversas apariciones en otros poemas, siendo el caso de “Juan I, 14” de *Elogio de la sombra* —«Mañana seré un tigre entre los tigres» (2008b, p. 230)—, “Mil novecientos veintitantos” de *El hacedor* —«y el tigre es una de las formas que vuelven» (2008b, p. 44)— o “Él”, de *El otro, el mismo* —«las negras hidras y los tigres rojos» (2008b, p. 125)—, entre otros poemas.

oscura esperando el momento adecuado para lanzarse sobre su presa» (González, 2007, p. 142). Por esa razón es significativo que Lope de Aguirre, en el poema, escoja ser un tigre, ya que representa la esencia más pura de la caída del hombre y, al mismo tiempo, simboliza la sublimidad de la naturaleza que lo conquistó. Refuerza esta idea, y lo conecta con la divinidad del *anima mundi*, los siguientes versos:

La selva invade el alma como un vino.
Aquí no hay ni bien ni mal sino el zarpazo.
[...]
la innumerable y cíclica y recíproca voracidad
de la gran selva de oscuros dioses que se alimenta de sí misma como un dragón
de fiebre. (2008e, p. 171)

La selva, que representa el no yo fichteano, «invade el alma» de Lope de Aguirre, simbolizando la unión entre yo y no yo, entre la naturaleza y el poeta. La alusión a los «oscuros dioses» refuerza la idea de una deidad en la naturaleza, destacando el hecho de que, frente al Dios cristiano al que rezaría el Aguirre histórico, Ospina presenta un conquistador cuya fe ha mutado en favor de la divinidad de la naturaleza. Esos «oscuros dioses» inciden en la idea romántica de «inferioridad frente a esa fuerza viva y misteriosa, en continua transformación, que es la naturaleza» (Sainz, 1998, p. 126). Así lo sienten los románticos y así lo plantea William Ospina. El poema prosigue señalando la importancia que la selva tiene para el sujeto poemático:

El rey está muy lejos, gobernando sus yermos de Castilla,
[...]
El rey es el rey del mundo, pero la selva es mía.
[...]
Déjeme a mí el palacio de estos atardeceres de tormento que se parecen a mi
alma,
[...]. (2008e, pp. 171-172)

Los territorios «yermos» del rey de Castilla no interesan a la voz poemática, pues esta posee la naturaleza en su estado más primigenio, puro y salvaje: «la selva es mía». El tercer verso del fragmento muestra la identificación que se produce entre la naturaleza, representada por «el palacio de estos atardeceres de tormento», y la interioridad del yo, el alma de la voz poemática. Lope de Aguirre escoge, antes que la naturaleza vacía que posee el rey en Castilla, el contacto con la selva, pues supone la consecución del anhelo romántico de unión con la divinidad trascendental, con el *anima mundi*. De esta forma, cuanto más penetra en la profundidad de la selva, más profundiza en el interior de su

propio yo, en la intimidad más subterránea de su propia alma. Unos versos después, el poema prosigue diciendo:

[...]
pero qué puedo hacer si la selva me ha trastornado,
me reveló las bestias que habitan en mi carne. (2008e, p. 173)

Estos dos versos son la consecuencia de acercarse a la monstruosidad de la naturaleza. La selva, como totalidad trascendental, es capaz de alterar al yo mundano y carnal de Aguirre. Dicho de otro modo, la entrada en la amplitud de la selva es, al mismo tiempo, la entrada en la profundidad de nuestra identidad, de nuestro yo. Ospina sigue, en estos versos, la senda novalisiana que va hacia adentro puesto que Aguirre, en la introspección, descubre las bestias que lo habitan, encuentra lo monstruoso, lo desconocido, la parte de la individualidad que se vincula con la totalidad exterior, con el Todo romántico: de esta forma, el acercamiento al interior de la naturaleza supone un acercamiento a sí mismo. El final del poema termina con una hipótesis ontológica:

[...]
y aquí cada ramaje se opone a mis designios,
qué puedo hacer sino amasar el oro de estos pueblos brutales,
y ser el rey de sangre de estas tardes de lástima,
y poner al tucán de pico extravagante sobre mi hombro
y coronar de flores como incendios mi cabeza aturdida,
y declarar la guerra a las escuadras imperiales que cubren los océanos,
con esta voz que grita en la selva y que jamás los alcanza,
y ser el rey de ultrajes de estos soldados rencorosos
hasta que sus cuchillos se apiaden. (2008e, p. 173)

La voz poemática, finalmente, reconoce el poder de la fuerza de la naturaleza —«cada ramaje se opone a mis designios»—. Explica Abrams que, en Hölderlin, la unidad entre naturaleza y yo «es una meta infinita que es asintótica para la finita tarea humana, de tal modo que podemos acercarnos a ella cada vez más pero nunca alcanzarla del todo» (1992, p. 231). En el poema, Lope de Aguirre desiste de su intención de poseer la selva, debiéndose conformar con «ser el rey de sangre», con «poner al tucán» sobre su hombro y con «declarar la guerra a las escuadras imperiales». Al sujeto poemático, conocedor de los abismos del universo que la selva le mostró, solo le queda, en los últimos versos, esperar el final de sus días «hasta que sus cuchillos se apiaden».

Esta comprensión de la naturaleza, la divinidad y las relaciones que con el yo que se establecen en la poesía de Ospina, lo sitúan en la senda romántica de autores como

Friedrich Schlegel, el cual consideraba que el universo de nuestro alrededor, como explican Comellas y Fricke, era:

una tangible, animada y también sagrada revelación de la deidad: en contacto con la naturaleza se siente el mundo infinito; ella despierta las fuerzas divinas escondidas en el hombre y las exalta, inspira la mayor energía y actividad del espíritu y convierte a los sentidos corporales en receptores del Absoluto. (1997, p. 39)

Lope de Aguirre y la voz del poema “Árbol” muestran una misma sintonía con esta concepción del universo schlegeliana. En la poesía de Ospina, la deidad se revela en cualquier instante y el objetivo es conseguir la unión con ella. Esa unidad con el Todo pasa por la interioridad del yo, por ello los románticos creyeron que «conocerse a sí mismo equivaldrá a conocer el universo todo» (Marí, 1998, p. 17).

La voluntad en la piedra

En las páginas precedentes explicaba cómo el descenso que los románticos realizan a la interioridad del yo suponía un primer paso fundamental, pero incompleto si no iba seguido de «la observación de la naturaleza», es decir, de la «contemplación del mundo exterior» (Béguin, 1993, p. 257). Novalis focalizaba la mirada exterior de la naturaleza hacia la profundización en la mina, lugar donde, además de producirse la unión con ella —representada por la flor de la poesía—, se encuentran las rocas, a las que consideraba las primeras hijas de la Naturaleza. Schelling, que creía en la naturaleza como algo vivo, entiende que las piedras y la tierra representaban «la voluntad en estado de total inconsciencia» (Berlin, 2000, p. 134). Así pues, piedras, rocas y tierras se convierten, para los románticos, en el elemento más primitivo de la naturaleza.

En la poesía de Ospina, la presencia de las piedras se convierte en un motivo de gran recurrencia. No obstante, el significado que esta adquiere no solo se limita al contacto más primigenio con el entorno natural, sino que se ve influenciado por la visión que los románticos tuvieron de las ruinas, muy presentes en ambientes y descripciones paisajísticas de poemas, así como en representaciones pictóricas. Explica González que la figura de las ruinas habría comenzado a adquirir cierta relevancia tras la obra mencionada páginas atrás *Telluris Theoria Sacra* de Thomas Burnet, quien había descrito las montañas, las cuevas, los precipicios y demás elementos naturales como «ruinas de un mundo roto» —«Ruins of a broken World» (2007, p. 70)—. Románticos como Byron

acabarían por considerar estas ruinas naturales como «palacios de la Naturaleza»⁷³. El Romanticismo, dice González, vio en las ruinas una representación de «la contradictoria obra de una naturaleza que por un lado crea y por otro destruye, como crea el genio con sus obras de arte y el tiempo termina por erosionar» (2007, p. 70). Las ruinas, en tanto obra de la naturaleza, proporcionan al hombre una experiencia de lo sublime al transmitirle «la experiencia de saberse parte de algo más grande y eterno que solo pone de manifiesto la caducidad humana» (2007, p. 70). De esta forma, tanto las ruinas naturales como las artificiales —aquellas provenientes de la manipulación humana de las piedras y rocas de la naturaleza— terminan por convertirse en símbolo del ineluctable paso del tiempo.

Dentro de la obra poética del escritor colombiano es posible encontrar ejemplos sobre la piedra como representante de las primeras hijas de la naturaleza —según lo entendía Novalis—, pero también su configuración posterior, como ruinas en las que el tiempo ha ejercido su autoridad, quedando el hombre en posición de notable inferioridad frente a rocas que son la encarnación de una naturaleza infinita. En otras ocasiones, la piedra armoniza ambas posturas, enlazando con el ya tratado instante romántico —esa «intersección de la eternidad con el tiempo» (Abrams, 1992, p. 391) que se revelaba en un momento concreto— y convirtiéndose en una representación divina capaz de encerrar, en un tiempo y espacio determinado, toda la sublime eternidad.

Adentrándonos ya en los versos de Ospina, la piedra adquiere visibilidad desde sus composiciones de juventud, como es el caso del poema titulado “Piedra”:

No hay corteza en la piedra,
solo piedra.
No hay raíces, ni sed en las raíces,
solo piedra.
No hay ojo que vigile o voz que clame,
solo piedra.
Inexpresiva pesadumbre.
Piedra

Pasa la joven mano acariciando
la áspera piel idéntica,
tibia de sol, como con vida.
Piedra
que parece haber sido
algún milenio, reina de lo inmóvil,

⁷³ Traducción propia del epíteto que Byron emplea en el tercer canto de *Childe Harold's Pilgrimage*: «palaces of Nature» (Byron, 2012, p. 123).

flor que algún dios vio abrirse
antes del frágil vértigo
de la carne y el pétalo. (2008e, p. 33)

La primera estrofa es una descripción de la piedra basada en su comparación con otros elementos de la naturaleza como los árboles y plantas —«No hay corteza», «No hay raíces»— y los seres vivos —«No hay ojo que vigile o voz que clame»—. La anáfora refuerza la idea inicial de ausencia de vida en la piedra, la cual es «solo piedra». Aun así, cuando el hombre entra en contacto con ella —«pasa la joven mano acariciando»—, la piedra cambia la percepción inicial, pareciéndole a la voz poemática «como con vida». Los versos finales confirman la vida latente en la piedra, tan antigua y eterna que milenios atrás fue «reina de lo inmóvil» y «flor que algún dios vio abrirse» mucho tiempo antes de que el hombre y las plantas —«frágil vértigo / de la carne y el pétalo», metonimia de la vida— llegaran a este mundo. La piedra, por tanto, representa el elemento más antiguo de la naturaleza, por lo que remite directamente a la interpretación novalisiana de la misma. Sobre esta idea incide el empleo de la metáfora «flor» para designar a la roca, puesto que ese mismo símbolo era el utilizado por Novalis para referirse a la grata recompensa que la minería otorgaba: «¡qué hermosa flor se abre allí, en aquellas terribles profundidades!» (Pau, 2010, p. 192).

En otro de los poemas de juventud, titulado “Amor”, también Ospina escoge a la piedra como protagonista:

La piedra ama a la nube,
pero ese amor es solo desesperación de su propia quietud.
Se lo dije, pero ella replicó
que ese amor también es siglos de nube en su alma. (2008e, p. 23)

Esta breve composición, de carácter desenfadado y temática amorosa, presenta una división de la naturaleza a través de la prosopopeya de la piedra y la nube. Ambos elementos están dotados de vida y, lo que es más significativo, de amor. La voz poemática cree que el amor de la piedra por la nube no es tal, sino «solo la desesperación de su propia quietud», lo que conlleva una réplica de la piedra al considerar esta que «también es siglos de nube en su alma». Ospina presenta en este poema, por un lado, una naturaleza viva —no solo es capaz de comunicarse con la voz poemática, sino que está provista de alma— que coincide con la visión romántica, pero además también se halla una hermosa identificación entre la piedra y la nube que confirma la eternidad —«siglos»— de ambos elementos naturales.

Ya del poemario *Hilo de arena* es “Roma”, donde hay una estrofa de necesaria mención por la relevancia que tienen las piedras y, de manera implícita, las ruinas:

¿Qué dicen estas calles?
¿Los vagos paseantes que interrogan un texto
escrito con escombros?
Piedras en donde luchan el latín y la hierba,
nichos donde se miran las efigies burlonas,
quien recorre este suelo
entra a un tiempo secreto donde otra stirpe habita,
invisible. Son cónsules, son violentos monarcas,
más allá de sus cuerpos y sus almas, perduran,
la huella de sus manos tiembla en los capiteles,
no han dejado de hablar sus bocas calcinadas. (2008e, p. 76)

La estrofa gira en torno a las piedras, las cuales se convierten en la base que sustenta las calles, el suelo, los nichos y los capiteles. Sobre ellas «luchan el latín y la hierba», metáfora de la pugna existente entre la creación del hombre frente a la fuerza de la naturaleza. Al mismo tiempo, las rocas de la ciudad de Roma, que son «un texto / escrito con escombros», actúan como símbolo del paso del tiempo, pues el esplendor del imperio y su importante lugar en la historia se muestra en los numerosos palacios, templos y demás edificios que ahora, después de años y años, son escombros y ruinas. Sobre esta idea incide la voz poemática al decir que «quien recorre este suelo / entra a un tiempo secreto». De esta forma, las piedras que componen el suelo de la capital italiana son capaces de conducir a un pasado «donde otra stirpe habita, / invisible» a la vez que muestran, desde el presente, el inexorable paso de los años. Predomina en este poema, por tanto, la influencia romántica de las ruinas vistas como una obra de la naturaleza —es ella quien proporciona las rocas que dan lugar a las calles, nichos, capiteles y edificios— que el tiempo ha erosionado y que provocan, en la voz poemática, una experiencia sublime que tiene lugar en los versos finales de la estrofa. Lo sublime aparece en el resquicio de vida que, pese al ineludible paso del tiempo, irrumpe a través de la roca, pues «en los capiteles» todavía tiemblan huellas de «manos» y siguen hablando «bocas calcinadas». El tratamiento que la piedra recibe en esta composición, por tanto, la acerca a la segunda interpretación romántica a la que me refería líneas atrás, relativa al poder de la naturaleza y el paso del tiempo que puede advertirse en las ruinas y los escombros presentes en el poema “Roma”.

También de *Hilo de arena* es “El efebo de Marathon”, poema que describe una escultura de bronce de época clásica:

De bronce es esta música que hurtó su ritmo al tiempo
y surgió, leve, al alba, de una frente amorosa.
De bronce, y sobre ella resbalaron los siglos,
titilando en miradas, en abrazos, fugándose.

De bronce es este cuerpo que exaltó en Dios al hombre
y que nos rinde al sueño de una fiesta lejana,
donde fue hermoso alzarse por los aires dorados
y en voz y en puro esfuerzo ser Arcano y Palabra.

De bronce es este efebo más durable que un reino,
más bello que un relámpago sobre vastas batallas
y acaso un día, a solas, dirá, invisible, al cielo,
que antiguas manos de hombre lo forjaron, amando.

De bronce, acaso, un día, sobre el sueño disperso,
mientras gire el planeta deshabitado, en sombras,
dirá a los astros firmes su desnudez sagrada
que duró más que el hombre su más hermosa imagen. (2008e, p. 65)

El poema es una oda a la creación artística en la que el mundo onírico —«nos rinde al sueño de una fiesta lejana» y «sobre el sueño disperso»—, la música —«música que hurtó su ritmo al tiempo»— y el amor —«surgió [...] de una frente amorosa», «antiguas manos de hombre lo forjaron, amando»— se constituyen como los elementos que propiciaron dicha creación. Sin embargo, si el sueño, la música y el amor son los ingredientes que influyeron en la mente del creador —en su «frente amorosa»—, la aliteración «De bronce», repetida en cinco ocasiones, pone el foco de atención en el material externo que supone la base de la propia creación. El bronce, material con el que está construido la figura, se vincula con el tema romántico de las piedras a partir de una doble interpretación. Por un lado, existe una reminiscencia al símbolo que para los románticos representa la profundización en la tierra, ya que, al ser el bronce una aleación de cobre y estaño, requiere que sean extraídos de las profundidades de la tierra, implicando una relación directa con la naturaleza por el necesario contacto con sus primeras hijas, las rocas. La segunda interpretación tiene que ver con la literalidad de los versos, que ofrecen un poema cuyo tema es el paso del tiempo, perceptible en el hombre, pero no en el efebo. Son varias las referencias relativas a cómo la broncea estatua ha sido capaz de escapar al transcurrir temporal —como «hurtó su ritmo al tiempo», «sobre ella resbalaron los siglos» o «más durable que un reino»— hasta llegar al último verso, el cual condensa la idea que resume el poema: «duró más que el hombre su más hermosa imagen». La estatua, que encarna a la naturaleza a través de las piedras que la conforman,

sobrepasa la vida del hombre y lo hace consciente del lugar que ocupa frente a la eternidad de la naturaleza. El efebo no solo simboliza, a través del cobre, la unión con el mundo natural desde el interior de las minas, sino que también muestra el paso del tiempo que las ruinas representan. La antigua estatua no deja de ser una ruina sobreviviente al transcurrir temporal que pone al hombre frente al espejo y le muestra su espacio en la infinitud de la naturaleza. Por tanto, la descripción que da forma al poema encierra, en realidad, una revelación sobre la eternidad de la propia imagen descrita, siendo capaz, al igual que la naturaleza, de superar al tiempo y a la muerte. El efebo, como piedra que es, se termina convirtiendo en un mediador entre lo humano y lo divino.

En el poema “Notre Dame de París”, de *La Luna del Dragón*, la piedra mantiene un papel similar al desarrollado en “El efebo de Marathon”. Es un poema en el que se entrelazan numerosos elementos del Romanticismo —como la noche, el sueño o el amor— que ya apareció en el capítulo dedicado al instante romántico. En sus versos, la voz poética despliega las impresiones que lo inundaron al encontrarse con la famosa catedral gótica parisina. Desde el comienzo, la presencia de la piedra adquiere gran relevancia:

Siempre llegué al amor por caminos de engaño.
Antes de verte, indemne, frente a mí, en los declives
de un verano imborrable, piedra sagrada fuiste
un vago sueño de arcos y de luz insinuándose
por el cielo inventivo de mi infancia, y al verte
real como mis manos, calladamente cierta,
tu corteza prehistórica se burló de mis sueños.
no eras el sol de piedra que flotaba en la mente. (2008e, p. 104)

El primer verso implica la confesión del tema central de la composición: el amor por la catedral de Notre Dame. Con la metáfora «por caminos de engaño», la voz poética revela que siempre encontró el amor de forma inesperada, del mismo modo que ocurrió cuando estuvo frente al templo parisino. La catedral —«piedra sagrada»—, se le presentaba como un «sueño de arcos y de luz», aun así, cuando la tuvo frente a sí —«al verte / real como mis manos»—, lo que descubrió fue que la «corteza prehistórica se burló» de sus sueños, puesto que no era «el sol de piedra que flotaba en la mente». Ya en estos primeros versos la piedra se convierte en metonimia de la catedral parisina, por lo que entrar en contacto con el templo gótico equivale, para la voz poética, a un acercamiento, desde el amor, con la naturaleza. En la siguiente estrofa, aparece la vinculación de la piedra con la eternidad:

Dormía allí una roca. La alzarón siglo a siglo
dolorosas estirpes de polvo. Vi en la noche
las puertas asimétricas, las toscas torres truncas,
los flancos floreciendo de demonios sardónicos. (2008e, p. 104)

El primer alejandrino insiste, de nuevo, en la identificación entre el templo y la piedra —a la que llama «roca»—, a la vez que surge la vinculación temporal: «la alzarón siglo a siglo / dolorosas estirpes de polvo». Del mismo modo que ocurría en el poema “El efebo de Marathon”, el hombre aparece aquí enfrentado a una naturaleza superior y eterna, representada por la piedra, capaz de prevalecer en el tiempo. Lo que continúa en los siguientes versos —y se mantiene en el resto de estrofas— es la profundización en lo sublime, siendo este poema una muestra perfecta de cómo se configura lo sublime romántico en la poesía de Ospina. Aunque es un tema en el que me detendré más adelante, sí me gustaría anticipar que la experiencia sublime parte del choque producido cuando el yo poético se aproxima a la piedra, a la catedral, y se trastocan las ideas que aquel tenía preconcebidas desde la niñez, cambiándolas para transformar la luz en oscuridad. Este cambio producido implica que la unión con la naturaleza no está exenta de terror y, por tanto, de la vivencia sublime, como muestran las menciones a «las puertas asimétricas, las toscas torres truncas», así como a los «demonios sardónicos» que vinculan la catedral con lo tétrico y terrorífico. Tras esta breve incursión en lo sublime romántico, regreso al tema principal, pues la identificación entre piedra y catedral se sigue evidenciando en versos posteriores:

Así, como a los mundos que sin saberlo giran
hechizando la noche con sus brasas perfectas,
vi el vuelo de tus bóvedas, la ebria piedra sin peso
flotando sobre el río de la plegaria humana.
[...]
Veo en un brusco instante hormigear los siglos:
la piedra rigurosa
se ordena, fiel al sueño de afanosas estirpes,
cruzan picas, plomadas, martillos, sogas, ángeles,
en el aire alabeán ecuaciones y andamios
y fe y miedo trenzados alzan la roca mística.
[...]
Allí estabas, dibujo fiel de la mente gótica,
retrato de una edad hecha de ley y abismo,
batalla contra el caos perpetuada en la piedra. (2008e, pp. 104-105)

Con la paradoja «piedra sin peso», la voz poética describe la altura del techo y las «bóvedas» del templo, el cual se encuentra «flotando sobre el río de la plegaria

humana», haciendo hincapié, de nuevo, en la distancia existente entre la piedra —dada por la altura de sus bóvedas— y el hombre —subordinado a la roca mediante sus plegarias—. Subyace en estos versos la idea romántica de las ruinas, pues muestran un hombre consciente del pequeño lugar que ocupa dentro de la colosal naturaleza. En la parte final del fragmento citado, la piedra representa lo contrapuesto al caos, esto es, la resistencia manifiesta al transcurrir del tiempo —«batalla contra el caos perpetuada en la piedra»—. A raíz de esa idea es posible encontrar que «la piedra rigurosa» supone, para el sujeto poemático, «un brusco instante» en el que hormigean los siglos. El instante romántico no hace sino profundizar en las vinculaciones existentes entre la piedra, la naturaleza y, en última instancia, la divinidad, como así confirma la última referencia hacia las piedras existentes en el poema: «fe y miedo trenzados alzan la roca mística». El misticismo atribuido al templo, levantado por los hombres con «fe y miedo», apunta hacia una divinidad inmanente en la roca e impulsora, al mismo tiempo, de su propia construcción por la mano del hombre. Bajo la mirada romántica del yo poético, la religión y lo sublime se abrazan en una cuadratura del círculo que divisa en Notre Dame el resultado del contacto del hombre con la naturaleza, con la divinidad. La observación del templo equivale a contemplar la roca pura y primigenia, la primera de las hijas de la naturaleza.

También a *La Luna del Dragón* pertenece “Polvo”, poema que, desde su título, constituye una muestra del tema romántico de las ruinas en su vinculación con el paso del tiempo:

Esto que ves fue coronas fenicias,
fue un ánfora de Creta, fue entre gritos
la empuñadura de un cuchillo persa,
[...]
fue mantos, búfalos, arados, rosas,
el papiro y sus tintas,
la dureza, el metal, la exacta forma
que laboriosos siglos disgregaron.

Arquitecto de escombros, lento, el tiempo
puso insolente herrumbre en las coronas,
vertió aridez en los trozos del ánfora,
gastó con blancas aguas los peñascos,
diezmó y diezmó la lima hasta la escoria,
tejió orificios en los viejos mantos
y devoró las fauces.

Quién sabe ya qué cosas fue este polvo.

Fuerte es el Dios. Cuando se inclina y besa
vuela en arena el labio de la Esfinge. (2008e, p. 108)

El *tempus fugit* aparece en cada verso, pues es el transcurrir temporal el que transformó, desde las «coronas fenicias», al «ánfora de Creta» o «la empuñadura del cuchillo persa». Este paso del tiempo aparece reforzado por la anáfora del pretérito perfecto simple «fue», la cual impone un elevado ritmo en la primera parte del poema. En la segunda estrofa, el transcurrir del tiempo también aparece marcado por el empleo del pretérito perfecto simple —«puso», «vertió», «gastó», «diezmó», «tejió», «devoró»—, además de por la alusión explícita sobre cómo el tiempo transformó diversos objetos al poner «herrumbre en las coronas» o «aridez en los trozos del ánfora». El verso suelto antes de la estrofa final supone la vinculación del poema con las ruinas románticas, pues implica la confirmación de que toda obra humana acaba, por obra del tiempo, convirtiéndose en polvo: «Quién sabe ya qué cosas fue este polvo». Finalmente, el transcurrir temporal se vincula a Dios, pues es obra suya, «cuando se inclina y besa», que vuela «en arena el labio de la Esfinge». Simboliza este último verso la esencia del poema, pues todo aquello que el ser humano realiza, por más grande que sea, acaba convirtiéndose en polvo ante la mirada impasible de la naturaleza, representada, en este caso, por el desierto. Por otro lado, no podemos dejar de mencionar el importante influjo existente del poema “Ozymandias” de Shelley. Esta influencia se da, tanto por la ambientación desértica como por los elementos que, tirados en la arena y convertidos en polvo, recuerdan a la deteriorada figura que Shelley plantea en su soneto:

I met a traveller from an antique land
Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
[...]. (P. B. Shelley, 2013, p. 1067)

El romántico inglés describe una escena desértica en la que hay «dos piernas de piedra enormes y sin tronco», mientras a su lado «yace un rostro destrozado»⁷⁴. Especialmente significativo es el final de ambos poemas, pues tanto Ospina como Shelley ponen el foco de atención sobre la arena. Así, si Ospina finaliza expresando que «vuela en arena el labio de la Esfinge», termina Shelley diciendo:

⁷⁴ La traducción de los fragmentos de este poema es propia.

The lone and level sands stretch far away. (P. B. Shelley, 2013, p. 1067)

Como vemos, no solo existe una influencia romántica en el tratamiento de las ruinas y su relación con el paso del tiempo, así como sus vínculos con la naturaleza a través de la piedra, sino que también existe un influjo directo proveniente de Percy Shelley y su poema “Ozymandias”, una de las composiciones más representativas e importantes del romanticismo inglés.

Todavía dentro de *La Luna de Dragón* se encuentra “Eróstrato”, un poema relevante que ya mencioné en capítulos anteriores y que volverá a aparecer por la cantidad de elementos románticos que confluyen en sus versos. La composición era un monólogo dramático en el que el yo poético encarnaba a Eróstrato cuando se dirigía hacia el templo de Afrodita, en Éfeso, para quemarlo. Desde el principio se produce una identificación entre la piedra, el templo, y la propia diosa Artemisa:

Arriba la colina se prolonga en un sueño,
recias salas simétricas que alzó el orgullo al cielo,
y en su hondura una piedra monstruosa pide ofrendas,
más negra que el abismo, más antigua que el miedo.
La piedra es Artemisa. Yo no soy más que un hombre,
condenado a saltar en ceniza al silencio,
pero aquí estoy, desnudo, midiendo el poderío
de esta ordenada injuria que los hombres veneran. (2008e, p. 141)

La voz poética se refiere a la figura de la diosa griega, por primera vez, como «piedra monstruosa», metáfora que, dejando a un lado la evidente mención de la piedra, conduce a lo sublime romántico por las connotaciones terroríficas que implica el adjetivo empleado y las comparaciones que continúan en el siguiente verso —«más negra que el abismo, más antigua que el miedo»—. La identificación entre la piedra y la diosa es el punto de partida del poema, elemento sobre el que la voz poética incide de manera contundente: «La piedra es Artemisa. Yo no soy más que un hombre». En este verso, que encierra la esencia de toda la composición, la piedra se identifica con la diosa. Por lo tanto, decir que la piedra es Artemisa la equipara, al mismo tiempo, con la divinidad. Frente a ella, se encuentra un yo poético que se siente notablemente inferior por su posición humana. Aparece, de nuevo, la idea novalisiana de la piedra como primera hija de la naturaleza, a la vez que Ospina también la vincula con la posterior consideración de las ruinas, en las que el hombre siente su ínfimo lugar frente al mundo natural y divino. La intención de Eróstrato es, precisamente, la destrucción de la piedra —símbolo de la

divinidad y, al mismo tiempo, de la naturaleza— con el objetivo de traspasar las fronteras que el hombre ocupa frente al mundo natural para, de esta forma, alcanzar la eternidad.

Otro monólogo dramático encontramos en “El condenado en la pirámide”, del poemario *El país del viento*. Es una composición en la que Ospina recrea los últimos pensamientos en la vida de un hombre que, en el contexto de las civilizaciones precolombinas americanas, está próximo a ser sacrificado:

Piedra a piedra la tierra busca el cielo.
Paso a paso hacia el sol suben mis plantas.
La brasa de la vida aún palpita en mi pecho
y ocioso está en la piedra el cuchillo de piedra.

Si eres toda la vida ¿para qué necesitas mi corazón?
Si eres el fuego inmenso ¿para qué necesitas esta brasa?

Cada peldaño me borra un recuerdo,
y cuánto se parece a mi alma esta sombra alargada y quebrándose
sobre las últimas piedras del mundo. (2008e, p. 163)

El poema se abre con una metáfora visual que se ve reforzada por la gradación «piedra», «tierra», «cielo», la cual se sustenta en una transición que parte de las capas más profundas, para luego avanzar al exterior y, finalmente, ascender a las alturas. El verso inicial no solo sirve como hermosa descripción de la pirámide pues, bajo una mirada romántica, existe una interpretación basada en la conexión establecida entre la profundidad de la tierra, donde se halla la piedra, y la más exterior, donde está el cielo, lugar de residencia de la divinidad. De esta forma, la pirámide se convierte en símbolo del contacto entre el interior y el exterior de la naturaleza, cuyo nexo de unión se encontraría, precisamente, en las piedras que la conforman. El hombre condenado al sacrificio camina, «paso a paso», en un ascenso que lo lleva hacia el mismo cielo: «hacia el sol suben mis plantas». Con el empleo de la voz «plantas» como metonimia de «pies», Ospina juega con la polisemia de la palabra permitiendo una interpretación del verso que muestra al sacrificado como un elemento más de la naturaleza, compartiendo una visión panteísta a partir de la cual el hombre es una parte orgánica y viva más de esa naturaleza. Finalmente, todavía vivo —«la brasa de la vida aún palpita en mi pecho»—, el condenado llega a la cima donde encuentra, «en la piedra», el instrumento que pondrá fin a su vida: «el cuchillo de piedra». La voz poética insiste en las piedras, no solo como el elemento de la naturaleza que da forma a la pirámide, sino también como el material con el que se llevará a cabo el sacrificio. La piedra entrará en el interior del hombre durante su

sacrificio, convirtiendo su muerte, al mismo tiempo, en una forma de contacto directo entre ser humano y naturaleza. El yo poético ahonda en esta relación al formular, en la anáfora de los versos centrales, dos preguntas retóricas sobre la necesidad que tiene la naturaleza —a la que define como «toda la vida» y como «fuego inmenso»— de su muerte: «¿para qué necesitas mi corazón?», «¿para qué necesitas esta brasa?». El centro mismo de la existencia humana se concentra en el corazón y en la metáfora de la brasa, del calor de la vida. Finalmente, el ascenso por la piedra implica un retroceso en la memoria que conduce a la identificación, por parte del yo poético, de su sombra con su propia alma. Es así como vida terrenal y trascendental se aúnan en la muerte, que tienen lugar «sobre las últimas piedras del mundo». La piedra del cuchillo, símbolo de la naturaleza más primigenia, pone fin a la vida del hombre para que este, paradójicamente, pase a formar parte de la naturaleza en toda su totalidad. La unión romántica con ella se produce en un lugar cargado de simbolismo como es la pirámide de piedra.

En el poema “En los Andes colombianos”, de *El país del viento*, aparece una vinculación entre la piedra y la muerte similar a la expuesta en la anterior composición:

Todo el día las mulas con su carga tristísima
que dejan a la orilla de un rebaño de cruces
donde solo la piedra recuerda a los que fueron. (2008e, p. 196)

La voz poemática describe un lugar perteneciente a la naturaleza americana más indómita y salvaje, como son los Andes. Allí, formando parte de la propia tierra andina, de la naturaleza, se encuentran personas fallecidas que ya solo son recordadas por las piedras. Aparece, como en “El condenado en la pirámide”, el vínculo entre muerte y piedra, pero también destaca el yo poético la eternidad de la piedra, presente en el mundo tanto antes como después de la vida humana. En “El geólogo”, del mismo poemario, se repite una idea similar a esta última:

Aquí hubo un mar hace un millón de años
El hombre no lo sabe, mas la piedra se acuerda. (2008e, p. 187)

La presencia de la piedra se remonta atrás en el tiempo, por ello su capacidad para recordar y, por consiguiente, sus conocimientos se encuentran fuera del alcance del ser humano. La roca es presentada como la encarnación de la naturaleza misma, eterna e intemporal, visión que vuelve a aparecer en otro poema de *El país del viento* como es “En la isla de Pascua”:

Olvidarías esta isla si no fuera por su atrocidad y su belleza,
por el furor de nuestros rituales y la pasión de nuestros cuerpos,
por sus estanques de fiebre y sus colinas embrujadas,
por esas enormes cabezas de piedra que miran a las estrellas,
por esos ojos de piedra cuyo horario es lo eterno
y que cada mil años parpadean. (2008e, p. 165)

En esta composición, la voz poemática se dirige a un receptor retórico para explicar lo olvidada y desconocida que sería la isla de Pascua si no fuera por la existencia de los famosos moáis que la pueblan. Estas antiquísimas y misteriosas figuras son descritas como «enormes cabezas de piedra que miran a las estrellas» y poseen «ojos de piedra cuyo horario es lo eterno / y que cada mil años parpadean». Las cabezas de piedra representan, de nuevo, una eternidad que trae interrogantes a la voz poemática versos después:

Si te hicieras de piedra, si tu vida fuera tan lenta como la vida de la piedra,
si tu corazón solo tuviera la imperceptible palpitación del peñasco,
quién sabe qué verían tus quietas pupilas en la vertiginosa danza del cielo.

Tal vez la piedra sabe todo ya, y por eso está inmóvil,
y tú te agitas en la nerviosa hoguera de la carne porque todo lo ignoras. (2008e,
p. 165)

El yo poético nos impele a reflexionar sobre qué es aquello que veríamos «en la vertiginosa danza del cielo» si fuéramos de piedra. La posible respuesta que él mismo ofrece tiene que ver con el conocimiento que la propia roca tiene frente a nosotros, los seres humanos: «tal vez la piedra sabe todo ya». Este hecho sería la razón de la inmovilidad propia de las piedras, mientras que el hombre, al ignorarlo todo, se agitaría «en la nerviosa hoguera de la carne». La idea subyacente, al fin y al cabo, es similar a la que podíamos encontrar en el anterior poema, “El geólogo”: la eterna piedra recuerda y conoce más que el hombre, constituyéndose como miembro vivo de la naturaleza intemporal. Tras esta conceptualización de las rocas existe una importante vinculación con la filosofía romántica debido a que, en la medida en que dejan de existir misterios para ella, puesto que todo lo conoce, habría alcanzado el anhelo romántico de unión con el Todo, lo cual ocurre, por otro lado, porque la propia piedra forma parte de esa misma naturaleza a la que aspira unirse el alma romántica.

Llegados a este punto, me parece pertinente traer a colación una idea ya mencionada al principio del capítulo que, por sus vinculaciones con la naturaleza y el artista, adquiere una especial relevancia dentro de la filosofía y el imaginario romántico: la voluntad. Se

trata de un concepto cuyo origen hay que buscarlo en Kant, pues la «libre voluntad» fue una noción filosófica de la teoría kantiana que influyó notablemente en autores de gran relevancia para el Romanticismo, como fueron Fichte y Schiller (Berlin, 2000, p. 111). De ellos tomó el término Novalis, que acabó de configurarlo para la generación romántica tras añadirle el «elemento voluntario» (Béguin, 1993, p. 251) que no tenía en sus predecesores. En parte se ha señalado la muerte de Sophie, su prometida de diecisiete años, como la circunstancia que marcó la introducción de este sustancial cambio, puesto que lo empujó a «emplear toda su voluntad en transfigurar la vida» y perseguir una «transformación real del mundo terrestre» (Béguin, 1993, p. 251) que tendrían que llevar a cabo poetas y pensadores. Con la adición de este importante matiz, el de la voluntariedad, Novalis situó el concepto de voluntad en la base misma del Romanticismo, que la entendió como:

el hecho de que no hay una estructura de las cosas, de que podemos darle forma a las cosas según nuestra voluntad —es decir, que solamente comienzan a existir a partir de nuestra actividad creadora— y finalmente, la oposición a toda concepción que intente representar la realidad con alguna forma susceptible de ser analizada, registrada, comprendida, comunicada a otros, y tratada, en algún otro respecto, científicamente. (Berlin, 2000, p. 170)

Novalis eleva la voluntad a un estatus superior, lo que conlleva vinculaciones tanto con la religión como con la magia. En una ocasión el autor alemán escribió:

Lo que siento por Sophie es religión, no amor. Un amor absoluto, independiente del corazón y fundado en la fe, es religión. Por la *voluntad absoluta*, el amor puede convertirse en *religión*. Lo único que nos hace dignos del Ser supremo es la muerte (muerte de reconciliación). (Béguin, 1993, p. 250)

La voluntad se establece como un poder capaz de otorgar al poeta la soberanía de convertir el amor en religión, al tiempo que puede proporcionar una muerte que, en realidad, es trasfondo de la verdadera vida junto al «Ser supremo». Por ello, la voluntad también implica magia, como explica Tollinchi:

En efecto, la voluntad [...] parece ser la fuerza que mueve la magia, y la voluntad aquí no es sino la conciencia que se tiene de la propia capacidad de formar y estructurar el ser de afuera y de que nada puede limitarla; de que los afectos y los impulsos subjetivos se pueden transformar en un mundo objetivo y perceptible. (1989, p. 196)

Cuando Novalis —como más tarde haría Schopenhauer⁷⁵— busca, en primer lugar, «entender la naturaleza desde la propia mismidad» y, después, «desde las fuerzas oscuras, instintivas y a la vez creadoras», terminó por considerar que, «esas fuerzas no denominadas todavía», no eran otra cosa que la voluntad en sí, por lo que concluyó: «En el fondo cada hombre vive en su voluntad» (Safranski, 2012, p. 107). De esta forma, tal y como desarrolla Garrido, la voluntad «se manifiesta en nosotros y corresponde a una posibilidad de variación del mundo visible, cuyo fatalismo mecánico puede ser influido e incluso modificado por obra del espíritu agente» (1968, p. 123). Por lo tanto, si en el interior del hombre, como poeta y creador, se encuentra el poder de modificar el mundo exterior mediante la voluntad, la formulación novalisiana de unión con el universo⁷⁶ sería confirmada, hecho que nos conduciría al punto de partida: el de la naturaleza.

Como ya expliqué al comienzo del capítulo, el principal filósofo romántico de la naturaleza, Schelling, creía en un «vitalismo místico» que le hacía ver la naturaleza como un ente lleno de vida, sumido en un «proceso de autodesarrollo espiritual» (Berlin, 2000, p. 134). Dentro de ese proceso, existía una evolución progresiva en la cual el mundo partía de la más pura inconsciencia hasta que, paulatinamente, terminaba siendo consciente de sí mismo. Para Schelling, la naturaleza estaba provista de una voluntad inconsciente, mientras que el hombre representaba esa misma voluntad, pero con plena consciencia de sí. Entre uno y otro punto, la naturaleza presentaba distintas etapas de voluntad, dependiendo del nivel de desarrollo que presentara. El primero de los niveles lo ocupan las piedras, las cuales contenían —como sabemos— la voluntad en un estado de plena inconsciencia. Schelling creía, por tanto, que en las piedras se hallaba la forma más primitiva de voluntad, la cual encontraría su más alta cuota de autoconsciencia con el hombre. El tratamiento que Ospina tiene sobre las piedras le hace concordar con esta misma perspectiva romántica puesto que, en sus versos, las rocas siempre se muestran como un ente eterno y pleno de vitalismo que, con pasividad y quietud se sitúa en los primeros estadios de la voluntad.

La razón de presentar una idea filosófica en este punto responde a la especial imbricación que este concepto tiene con la naturaleza y, dentro de esta, con sus primeras

⁷⁵ Así explica Vicente Cervera cómo el filósofo alemán entiende el concepto de voluntad: «Schopenhauer había defendido que la fuerza rectora de la existencia de todo ser, es decir, de la naturaleza, debía ser entendida como ese ciego impulso, verdadera *causa eficiente* de toda movilidad, que es la voluntad» (2007, p. 122).

⁷⁶ Novalis afirmó: «Estamos en relación con todas las partes del universo, pasado, presente y porvenir. Se puede predecir el porvenir gracias a la observación genial de sí mismo» (Garrido, 1968, p. 123).

hijas, las piedras. Al tratarse de un concepto propio de la filosofía romántica, va a ser frecuente que en la poesía del autor colombiano la voluntad aparezca más como una idea inherente al espíritu romántico subyacente en sus versos, que de manera directa y manifiesta. No obstante, existen ejemplos donde esta voluntad se hace visible, siendo el caso de “Alexander von Humboldt”. Diversos fragmentos de este poema ya fueron analizados en capítulos anteriores por ser una muestra significativa de la cosmovisión romántica del poeta, de la creación y del infinito, por lo tanto, no es extraño que, al mismo tiempo, sea una composición donde la voluntad se hace palpable:

Mi cielo está dorado de preguntas.
Aún lo espero todo de la piedra y las olas.
Pondré mi oído en la piedra hasta que hable
hasta que ceda su secreto de cohesión y firmeza,
de indiferencia y persistencia. (2008e, p. 177)

La voz poemática se identificaba con el naturalista alemán que da título al poema, pero también se convierte en *alter ego* del propio poeta, siendo la composición una exaltación de la creación poética desde una perspectiva romántica de la realidad. En los versos seleccionados, el yo poético expone que pondrá su oído en la piedra «hasta que hable» y le descubra «su secreto». Una primera lectura de estos versos muestra la paciente espera del sujeto poemático ante la revelación que la piedra realizará sobre los secretos de la naturaleza. Sin embargo, si profundizamos en ella, la aparente espera se transforma en una certeza, lo que permite interpretar estos versos a partir de la voluntad romántica: el sujeto poemático sabe que la piedra hablará, convicción que implica la materialización de un deseo proveniente del interior, de su subjetividad, siendo capaz de traspasar las fronteras del propio individuo para hacerse real en el mundo exterior y perceptible, el de la naturaleza que representa la piedra. El sujeto poemático, por tanto, actúa con la convicción que otorga el pleno conocimiento de la voluntad, la cual permite que todo aquello que el poeta piensa, imagina y sueña, sea susceptible de convertirse en realidad. En el momento en que la piedra hable a Humboldt, la voluntad inconsciente y la voluntad consciente entrarán en contacto, siendo Uno en la naturaleza. Versos como estos permiten vislumbrar, a partir de detalles muy cuidados, el espíritu romántico que subyace en la obra de Ospina.

Recopilando lo dicho en este último análisis, encontramos que la voluntad, en cuanto a noción propia de la filosofía romántica, se encuentra ligada a la creación poética y la imaginación, por lo que puede manifestarse en aquellos poemas cuya temática se

centre en estas cuestiones, siendo el caso de “Alexander von Humboldt”, donde la voz poemática muestra la certeza, auspiciada por la voluntad, de que la piedra hablaría. A partir de esta imbricación, retomo el tema central de este apartado, el de la piedra romántica, para traer a colación las últimas composiciones de Ospina que quiero destacar en torno a esta cuestión y, dado el amplísimo número de poemas que hacen mención explícita al motivo pétreo, creo conveniente concluir con dos muestras que pueden resultar, en cierta manera, el resumen de lo expuesto hasta el momento. La primera de ellas se encuentra en un poema ya tratado como es “La aljama de Córdoba”:

[...]
arcos indescifrables,
trozos de piedra en cuyos talismanes
tal vez reposa Dios,
sin nombre, sin historia,
efundiendo sin fin una paz inhumana,
una paz sobrehumana,
que alcanza a todo ser,
a toda encina o piedra,
[...]. (2008e, p. 310)

El presente fragmento es una descripción de los «arcos» de la mezquita cordobesa donde la voz poemática, mediante el uso del adjetivo «indescifrable», establece un vínculo marcadamente pronunciado entre los arcos y lo ignoto, esto es, aquello que escapa al entendimiento del hombre, lugar donde el Romanticismo sitúa la grandeza del universo, de la naturaleza y de la divinidad. Los siguientes versos confirman esta interpretación, pues el sujeto poemático pasa a identificar los arcos del templo como elementos de la naturaleza —«trozos de piedra»— que, al mismo tiempo, se vinculan con la magia —«talismanes»— y con la divinidad —«reposa Dios»—. Estos tres breves versos concentran buena parte del imaginario que Ospina comparte con los románticos. Así se desprende de la consideración que lleva a cabo la voz poemática respecto a las piedras de los arcos, la cuales son contempladas como elementos de una naturaleza poseedora de poderes coincidentes con aquellos que se pueden adjudicar a Dios. Por otro lado, la configuración que se hace de Dios participa de la visión romántica por varios motivos: en primer lugar, no tiene nombre ni historia —«sin nombre, sin historia»—, por lo que no se identifica con ninguna deidad concreta, a pesar de la relación obvia existente entre la mezquita y la religión musulmana; en segundo lugar, proporciona una «paz inhumana» y una «paz sobrehumana», lo cual, si atendemos al origen etimológico de ambos términos, nos presenta un dios cuya paz se aleja del hombre a la vez que se sitúa por encima de este;

por último, la proyección de esa paz llega a todos —«alcanza a todo ser»—, destacando elementos de la naturaleza como la «encina» y, expresamente, la «piedra». Al mencionar a esta última, la voz poemática la vuelve a confirmar como un «ser», es decir, como un ente vivo más del entorno natural, haciendo que su punto de vista se inserte dentro de la perspectiva romántica sobre la naturaleza y la divinidad. Finalmente, no pasa desapercibida la ambigüedad del fragmento a la hora de identificar al sujeto capaz de efundir paz a todos, pues puede ser reconocido tanto en los arcos como en Dios, siendo ambos la misma entidad si realizamos una interpretación basada en el significado romántico de la piedra. La importancia de este fragmento de “La aljama de Córdoba” reside, como ya he mencionado, en la manera en que Ospina imbrica distintos elementos de gran relevancia para el Romanticismo, como la piedra, la magia y la divinidad.

Para cerrar, vuelvo a traer a colación una figura más que conocida en la obra de Ospina: Alexander von Humboldt. Tan solo unas líneas atrás, citaba el poema “Alexander von Humboldt”, de *El país del viento*, para mostrar la voluntad romántica en la poesía de Ospina, ahora damos un salto hasta *Sanzetti*, poemario donde se encuentra “Humboldt”, composición también inspirada en el naturalista alemán. La presencia de Humboldt⁷⁷ en la obra de Ospina ratifica la existencia de un espacio poético propio en el que, de manera reiterada, aparecen temas, motivos, personajes, escenarios, etc. que se muestran, a veces con más variaciones, otras con menos, pero siempre bajo una mirada romántica de los mismos presente en sus distintos poemarios. Así lo muestra la estrofa que cito a continuación de “Humboldt”, poema que comparte el mismo poso romántico con “Alexander von Humboldt”, pese a la separación de más de veinticinco años existente entre la publicación de ambos:

Cada flor traza un mapa de reinos invisibles,
Vuelan selvas de polen presintiendo el lenguaje,
De la piedra a tus ojos ascienden las leyendas,
Y en mil lenguas de hierba canta el verde su *Ilíada*. (2018, p. 31)

Si en “Alexander von Humboldt” encontrábamos un monólogo interior, en “Humboldt” la voz poemática se expresa en tercera persona. Más allá de esa variación, la estrofa vuelve a presentar una naturaleza mágica y poderosa donde las flores trazan «reinos invisibles» y el polen es capaz de presentir «el lenguaje». Dentro de este entorno

⁷⁷ Anteriormente ya me había referido, además, a la importancia que Humboldt adquirió a la hora de revalorizar y poner bajo el punto de mira la naturaleza de la América Hispana (Tollinchi, 1989, p. 539)

natural, la piedra repite protagonismo puesto que es ella la que tiene el poder de transmitir «las leyendas» a los hombres —representados en la metonimia «tus ojos»—. Así, piedras y rocas se configuran en la obra poética de Ospina como elemento vital de la naturaleza, siendo el punto de contacto más elemental y primario del ser humano con el entorno natural. Así se desprende, en “Humboldt”, de la mención que hace la voz poemática a las «leyendas» que ascienden de las piedras, pues hacen referencia a la revelación de los secretos del universo que el alma romántica aspira y desea conocer, siendo esta la forma de alcanzar la unión con el Todo.

El autor colombiano, por tanto, participa de una mirada romántica sobre el espacio natural del que la piedra es elemento fundamental. A veces representantes de la divinidad, otras como punto de conexión con la naturaleza y, en ocasiones, símbolo de la eternidad, las piedras se constituyen como un motivo romántico presente en la obra del autor colombiano desde sus composiciones más tempranas hasta las más recientes. Son el primer paso del camino que conducía al interior de la subjetividad del hombre, puesto que profundizar en el propio yo equivalía a profundizar en el interior de la naturaleza, donde se hallaban las piedras. Una vez allí, lo que encuentran los románticos, y con ellos Ospina, es la ausencia de luz; descubren la magia de la oscuridad y los poderes de la noche.

La epifanía de la noche

Cuando los románticos penetran en el interior de la tierra, en la profundidad de las minas, encuentran una oscuridad que les proporciona, como al protagonista de *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, una «alegre elevación sobre el mundo» (Safranski, 2012, p. 110). La ausencia de luz conduce la mirada del Romanticismo hacia la noche, que comienza a ser considerada como «lo centrípeto de la tierra, como principio materno, como lo que alberga», como «el interior absoluto» (Safranski, 2012, p. 112), constituyéndose como uno de los motivos más importantes de todo el movimiento.

Cualquier referencia a la noche, dentro del ideario romántico, tiene su origen en Novalis y sus *Himnos a la noche*. A pesar de su joven fallecimiento a la edad de veintinueve años, la importancia que el poeta alemán tuvo para el devenir romántico no es cuantificable⁷⁸, siendo una de sus mayores aportaciones la elevación de la noche al pedestal de las grandes categorías del Romanticismo. *Himnos a la noche* está compuesto

⁷⁸ Goethe consideraba que el joven poeta «habría podido y debido ser el *Imperator* de la vida espiritual en Alemania» (Safranski, 2012, p. 100).

por un total de seis himnos, los cuales deben ser leídos, tal y como apunta Eustaquio Barjau en la introducción a los mismos, «como una obra escrita [...] en prosa rítmica y en la que, en perfecta consonancia con el contenido, se encuentran intercalados pasajes en verso» (2008, p. 26). Como explica Alfredo de Paz, los *Himnos* se dirigen a «la noche “santa, inexpressable, misteriosa” a la noche “fantástica y sublime”» que llamaba Hölderlin, la que «satisfacía los deseos románticos» y hacía ahondar «el espacio con todas las cosas limitadas, múltiples, separadas» para conducir las «al tiempo redimido e infinito del alma» (1992, p. 99). La noche, continúa de Paz, abre los ojos infinitos que hay en nosotros para ver a través de «las profundidades, de tal forma que las lejanías infinitas se acercan, el anhelo y la nostalgia se despiertan y evocan el pasado y el futuro en visiones presentes» (1992, p. 99). Novalis da comienzo al primero de los himnos del siguiente modo:

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, a la que todo lo alegra, la luz? [...] la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo, la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la tierra, y el salvaje y ardiente animal multiforme [...] su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo. Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. [...] ¿Te complaces también en nosotros, Noche oscura? ¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible, toca mi alma? (Novalis, 2008, p. 65)

El romántico alemán abre la obra con una pregunta retórica cargada de intención y dramatismo: ¿quién no ama a la luz? Sin embargo, la voz poética vuelve su mirada hacia la «sacra, indecible, misteriosa Noche» y siente que existe una «fuerza invisible» que toca su alma. En el primer himno, el día aparece como prelude de la noche, pero también se muestra como «la gran reveladora, la fuente oculta de nuestros sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual [...] surge todo un mundo de imágenes» (Béguin, 1993, p. 265).

Si el primer himno cumple la función de introductor de la noche, a partir del segundo comienza una transición hacia la plenitud de la misma. La voz poética, en este segundo himno, expresa: «los días de la luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche» (Novalis, 2008, p. 67). Con la llegada del tercer himno, «la Noche adquiere por fin su pleno valor místico; [...] se confunde con el reino de la Nada; la eternidad por fin conquistada y cuya plenitud no se puede expresar humanamente» (Béguin, 1993, p. 266).

La noche romántica novalisiana se convierte en uno de los motivos que más se repiten en la obra poética de William Ospina⁷⁹. Novalis veía la noche como «entusiasmo nocturno, que regala un sueño sagrado» (Safranski, 2012, p. 111) y del mismo modo la entiende el autor colombiano: sobrecogedora, desconocida y sagrada. En análisis realizados páginas atrás ya había aparecido esta configuración de lo nocturno, vinculado a la creación poética, a la divinidad, al contacto con el Único y convertido en el espacio propicio para el sueño y la magia. Era el caso de composiciones como “Casas”, “Lo que vio el joven nórdico en la soledad de la noche”, “Una mañana de miel”, “Profetas”, “Paul Valéry” o “Una tarde en la torre”, entre otros. La presencia de la noche es un elemento transversal en la poesía de Ospina que aparece en toda su producción; por ello, en las siguientes líneas, me centraré de manera específica en algunos poemas donde adquiere una especial relevancia. Comienzo por “Pasos”, perteneciente a sus *Poemas tempranos*, composición en la que ya se encuentra el motivo de la noche con vinculaciones románticas. Este es el final del poema:

La volvedora noche calla, con la piedad del inocente,
Me da su lenta muchedumbre, no me destroza como el día,
y tras sus párpados oscuros presiento el cielo de unos ojos
cuyo secreto aguarda al fondo de mi asombrado sueño errante. (2008e, p. 17)

La reminiscencia novalisiana es más que evidente, pues la noche se presenta con una fuerza mayor que la del día, no solo por el hecho de dar alivio y «mansedumbre» a la voz poética, sino por la profundidad espiritual inmanente en los versos. Los «oscuros párpados» de la noche guardan el propio sueño del poeta, por lo que existe una conexión supraterrrenal con la oscuridad. Como explica Béguin:

El Sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico [...] la Noche es ese reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos. (1993, p. 485)

Por ello, es posible encontrar, al igual que ocurriera en los *Himnos a la noche*, cierto rechazo a la luz en la poesía de Ospina. Así comienza el poema “Un viejo historiador cuenta su historia”, del poemario *El país del viento*:

⁷⁹ Aunque no es el motivo central de la presente investigación, no puedo dejar de mencionar que en la noche de Ospina existe también una fuerte influencia de Jorge Luis Borges, quien convirtió la oscuridad y lo nocturno en un espacio recurrente de su poesía. Remito al profundo estudio de la poesía borgesiana realizado por Vicente Cervera titulado *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*, más concretamente al apartado “La noche, una memoria colectiva” (1992, pp. 189-205).

Soñé que había un agujero en el enrojecido cielo del verano,
un trozo de universo como papel quemado
y desperté con un sabor amargo en los labios.
Allí estaba la luz de las ventanas. (2008e, p. 189)

La «luz de las ventanas» se convierte en el elemento que aleja a la voz poemática del «trozo de universo» que, tanto la noche como el sueño, le propician. Esta es la causa de que despierte «con un sabor amargo en los labios», idea de profunda raíz novalisiana.

De nuevo traigo a colación el poema “En el cañón del Patía”, que analizaba páginas atrás por sus vinculaciones entre yo y naturaleza, cuyos versos finales decían así:

[...]
y todas las leyendas con la luna, exaltándose,
cubren el firmamento. En la noche incontable,
mientras van las estrellas hacia el otro horizonte,
oigo encenderse en fábulas los labios de los viejos,
oigo el hosco rumor de los cerdos dormidos
y el silencio en que el campo brutal se purifica
mientras hablan su idioma los pesados planetas. (2008e, p. 60)

Es la «noche incontable» la que permite a la voz poemática escuchar el «idioma» de «los pesados planetas». En la soledad de la naturaleza, Antonio Nariño encuentra el instante de unión con el universo que la noche propicia. Este espacio mágico que la noche otorga al yo poético también se encuentra en otros poemas como “Roma”, cuyo primer verso deja claro la importancia que lo nocturno tiene en la memoria del sujeto poemático:

No he olvidado la noche
en que exploramos juntos las primeras callejas:
una mujer lloraba junto a una hoguera enorme,
se alargaba en las calles la luz de las tabernas
y perros y soldados daban miedo en la sombra.
Desde una esquina sórdida buscamos con angustia
las estrellas doradas por la voz de Virgilio,
quisimos que la luz del poeta aliviara
esas monstruosas calles dejadas de los dioses. (2008e, p. 76)

La voz poemática asocia la noche con Roma, ciudad por la que recorrió calles de «perros y soldados» a la «luz de las tabernas», en una angustiosa búsqueda de «las estrellas doradas». Para ello, pidieron ayuda —la voz poemática y sus desconocidos acompañantes— a «Virgilio», que aparece como el poeta sacerdote capaz de aliviar «esas monstruosas calles dejada de los dioses». Como vemos, la noche infunde cierto pavor a la voz poemática, que menciona el «miedo en la sombra», la «angustia» y las

«monstruosas calles». Este miedo, como explica Tollinchi, nunca lo perdieron los autores románticos, pese a la fascinación que la noche les provocó:

En general, el poeta romántico nunca llega a perder del todo, a pesar de sus audacias de tipo prometeico, el sagrado terror que le infunde la noche, el inconsciente y el sueño. Si bien podría elevarlo sobre la realidad presente y limitada, igualmente podría llevarlo a la desintegración y a la catástrofe... (1989, p. 191)

En relación con este tema, apunta Safranski que «los espantos nocturnos del no ser, de la ausencia, de la falta de sentido» persisten en los románticos porque, de no ser así, «faltaría la resistencia que hemos de vencer siempre una y otra vez» (2012, p. 111). Precisamente es allí a donde conduce la voz poemática en el poema de Ospina, puesto que, unos versos después, expresa:

Me pregunto en la noche qué ciudad me circunda,
quién soy cuando sus barrios y sus negras campanas
hablan, con la elocuencia de lo visible, al alma. (2008e, p. 77)

La noche de Roma le hace preguntarse quién es —la duda del no ser que mencionaba Safranski—, mientras las «negras campanas / hablan, con la elocuencia de lo visible, al alma». Lo nocturno propicia la sinestesia de ver hablar a las campanas, las cuales se dirigen al interior más profundo del yo: al alma. El sagrado terror que infunde la noche puede apreciarse en otros poemas, como es el caso de “En los Andes colombianos” —ya citado en el capítulo precedente—, en el que dice la voz poemática:

La noche va extendiendo ramajes silenciosos
y el miedo enciende fuegos mientras se apaga el aire. (2008e, p. 196)

Existe en Ospina, como vemos, un terror de lo nocturno que atrae a la voz poemática y, al mismo tiempo, la acerca a la divinidad de la naturaleza, como así ocurre en la última estrofa de la composición:

Lentos muertos de oro, derrochadas monedas,
bajo piedras sin nombre, fragmentos del planeta,
la vida en verdes y alas ha de ser su epitafio,
duermen bajo el misterio, soñadores sin sueños,
mientras ruedan los astros sobre los montes rojos
y tiembla en nuestros labios lo que no comprendemos. (2008e, p. 196)

La naturaleza que representan las rocas —esas «piedras sin nombre, fragmentos del planeta»—, se convierte en la tumba —«la vida en verdes y alas ha de ser su epitafio»— de «muertos de oro» y de «soñadores sin sueño». Así pues, la idea que desprende la

composición es que, en la muerte, el hombre se reencuentra con la naturaleza en un proceso que supone la vuelta al origen, al *anima mundi* que dio nacimiento a todo y a todos. Comprender la unión con la naturaleza, el Único romántico, supone un acto inefable que escapa a nuestro entendimiento, por ello la voz poemática concluye afirmando que «tiembla en nuestros labios lo que no comprendemos».

La dualidad espanto-seducción que implica la noche, para los románticos y para Ospina, puede verse también en el poema “Ahora”, de *Hilo de arena*, cuyos versos finales dicen:

Y mi noche se llena de obliteradas noches,
se confunden en ella los pueblos de los riscos,
los entrevistos trenes, las iglesias monstruosas
y el sable de las fábulas vuela en fragmentos de oro
cuando truenan los cielos y los rifles. La noche
vasta de la ciudad asila esos espectros,
las bifurcadas noches que atesoran sus hombres,
ayeres que ya están en la sangre y, de pronto,
despiertan para hundirnos en el canto o el crimen. (2008e, pp. 82-83)

La oscuridad de la noche es capaz de devolver el espejismo del pasado al traer el recuerdo de los «ayeres que ya están en la sangre». La voz poemática confunde pueblos y riscos, los rifles con el rayo, los «sable de las fábulas» que «vuela en fragmentos de oro». En definitiva, la noche, al traer los recuerdos, es capaz, tanto de maravillar —«hundirnos en el canto»—, como de aterrorizar —«el crimen»—. Se trata, por tanto, de un miedo necesario para que la oscuridad sea lo que verdaderamente es.

En el poema que abre *La Luna del Dragón*, “Parténope”, emplea Ospina un monólogo dramático a través del cual conocemos los pensamientos de una de las sirenas con más renombre en la antigüedad:

Yo canto los secretos del viejo mar, del lecho
donde se despertaron y murieron los dioses.
A esta hora también mis hermanas, muy lejos,
en Rodas y en las bocas donde se abisma el Nilo,
están cantando en medio de la noche encantada. (2008e, p. 95)

En este caso, la noche se vincula con el mundo de la fantasía, el encantamiento y la magia. La mitológica sirena conoce «secretos del viejo mar», el lugar donde los dioses nacen y mueren. Es a través del canto como esos antiguos secretos se revelan «en medio de la noche encantada», produciéndose una vinculación entre lo nocturno y la magia. Por referencias anteriores sabemos de la importancia que el elemento mágico tiene para el

movimiento romántico; Argullol explica que la relación que el Romanticismo tuvo con la naturaleza «tiene mucho de mágica» (2008, p. 29). En “Parténope” se establece esa relación mágica —«encantada» dice la voz poemática— con la naturaleza, representada por la noche, que permite el acceso al conocimiento de los dioses, de la divinidad. De esta forma, Ospina está conjugando, bajo el influjo de la noche, magia y naturaleza.

Algo similar ocurre en el poema “Notre Dame de París”, analizado parcialmente en el capítulo anterior por la importancia de la piedra. Comenzaba así:

Dormía allí una roca. La alzarón siglo a siglo
dolorosas estirpes de polvo. Vi en la noche
las puertas asimétricas, las toscas torres trucas,
los flancos floreciendo de demonios sardónicos.
Solo vi tu apariencia de navío infernal,
tu alto cuerpo amasado por el miedo, y sentí
que efundiendo la lumbre de la superstición
todo lo contagiabas de pavor medieval
como un grito en la música apacible. (2008e, p. 104)

La imponente catedral gótica de París —puesta en el foco de atención romántico tras la célebre novela *Nuestra Señora de París* de Victor Hugo—, recibe la mirada del poeta durante la noche. Vuelven a aparecer vínculos entre la noche y lo terrorífico —«navío infernal», «superstición», «pavor medieval» y «un grito en la música apacible»— representado en buena parte por las gárgolas, los «demonios sardónicos», elemento de la arquitectura gótica que suscitó fascinación entre los románticos. La función que tenían estas figuras, dentro del contexto artístico en el que fueron concebidas, era la de proteger a las gentes en un tiempo en el que la creencia popular pensaba que «para mantener alejados a los malos espíritus» era necesario «utilizar algo terrorífico» (González, 2007, p. 119). Esta es la razón de que los románticos emplearan con frecuencia catedrales en sus novelas góticas, puesto que este tipo de construcción:

se alza sublime, no solo por la magnitud de sus proporciones, sino también por la atmósfera de misterio y temor que la rodea; y, la gran paradoja es que toda esta apariencia pavorosa esconde en su interior la exaltación de la luz frente a las tinieblas. (González, 2007, p. 119)

A la utilización de Notre Dame como tema, que ya es un motivo romántico *per se*, hay que sumar el terror que la noche traslada a la voz poemática, porque es durante la oscuridad, y no durante la claridad del día, cuando esta puede visualizar la realidad de la catedral: las «puertas asimétricas», las «toscas torres trucas» y los «demonios sardónicos» brotando de los costados. Como vemos, la atracción hacia lo terrorífico

propiciado por la oscuridad, así como sus vinculaciones con la naturaleza, es un motivo presente en la poesía de Ospina como también lo era para el movimiento romántico.

En “Lo que piensa un viajero en un cuarto de hotel”, de *El país del viento*, vuelve a aparecer el motivo de la noche misteriosa y mágica:

Vasta es la noche y misteriosamente
la carne va hechizada por su ignorancia,
[...]
y me sosiego en mí como un viajero
[...]
que ignora qué criaturas lo guiaron en la sombra,
pero ya está en su habitación y está solo
y siente que está cerca todo aquello que quiso,
que no puede perderlo,
y lentamente rueda por las aguas del sueño. (2008e, p. 194)

«La carne», metonimia del ser humano —pero también símbolo de la parte orgánica del mismo—, se ve arrastrada por la mágica noche, la cual le proporciona una tranquilidad que tiene su origen en el desconocimiento de las «criaturas» que habitan la sombra. La noche hace que la voz poemática sienta que tiene cerca «aquello que quiso», pero en el mundo onírico no es posible saber si ciertamente lo tiene próximo o solo es una ilusión que aparenta ser realidad y, por tanto, un espejismo que «las aguas del sueño» traen. Lo que desprende “Lo que piensa un viajero en un cuarto de hotel” es que la noche es capaz de aterrar al tiempo que permite el acercamiento a la divinidad.

Algo similar ocurre en el poema “El jefe Siuox”, de *El país del viento*. Se trata de una composición que profundiza en las relaciones sagradas con la naturaleza y que finaliza con los siguientes versos:

Es de noche, encendamos fogatas en las cumbres,
pronto va a terminar este relámpago
y aún no han acabado de decirnos todos sus hondos recuerdos
la piedra y las estrellas. (2008e, p. 157)

En estas líneas, la noche propicia que el ser humano entre en contacto con una naturaleza que representan «la piedra y las estrellas». Los «hondos recuerdos» de estas últimas son el medio a través del cual el hombre se comunica con la divinidad. Por último, hay que destacar el trasfondo prometeico de los versos, pues es gracias al fuego —«encendamos fogatas en las cumbres»— como hombre y naturaleza se encuentran. En este breve fragmento, Ospina resume el ideario romántico que conjuga la noche, la naturaleza y la divinidad.

Como se advierte a lo largo de las páginas anteriores, el motivo de la noche aparece como motivo recurrente en las composiciones de Ospina; sin embargo, hay casos en los que se constituye como el tema principal. Así ocurre en “Lo que piensa el viajero en un cuarto de hotel” de *El país del viento*, toda una alegoría de la noche ignota y mágica. Las siguientes estrofas son las que dan comienzo al poema:

El mundo está callado esta noche
las grandes rocas de la eternidad se yerguen entre las estrellas,
el pensativo enjambre de los mundos pasa sobre las ciudades dormidas,
en donde ansiosos y desnudos se desvelan los rojos amantes.

Estoy solo en mi lecho
y un ser hecho de arroyos y de selvas
asciende como un turbio oleaje, como una música,
del fondo de los valles y los años. (2008e, p. 194)

Es durante la noche, cuando «el mundo está callado», el momento en el que la voz poemática es consciente de la inmensidad y grandeza del mundo. La monstruosidad del universo está representada por los planetas —introducidos por la metáfora «grandes rocas de la eternidad»— que «se yerguen sobre las estrellas» y pasan «sobre las ciudades dormidas». El sujeto poemático, solo en su lecho, siente la existencia de «un ser» que, «como un turbio oleaje» y «como una música», asciende «del fondo de los valles y los años». Ospina está conceptualizando la unión con el *anima mundi*, con las fuerzas de la naturaleza y la divinidad. Es durante la noche cuando el yo se hace consciente de su identidad con la creación y el universo, siendo los planetas testigos singulares de la unidad entre hombre y naturaleza. La siguiente estrofa profundiza en lo expuesto en este inicio poemático:

Rotas todas las lunas,
disgregadas las formas en un charco de tibia tiniebla,
se evaden el pensamiento al cerco de esta lámpara
para husmear como un viento por las avenidas abiertas,
por los barrios que titilan sobre las cordilleras del sur,
por los grandes incendios que ascienden por los bosques,
por grandes playas de niebla que afantasman avisos de neón,
por las rutas silenciosas que ahondan faros de camiones,
por el peñasco con su estatua de piedra que abarca las aguas lejanas,
por las insomnes fábricas que bajo el cielo negro efunden nubes blancas,
por patios de cuarteles y un silbo de alas oscuras en cornisas de niebla,
y soy testigo de esta cosa infinita
a la que nada le importarnos y solo por nosotros existe. (2008e, p. 194)

La voz poemática se acerca durante la noche a la unión con el Todo, al Único romántico. En otras palabras, la noche permite el momento en el cual «el universo está en nosotros» (Béguin, 1993, p. 255). Esta es la razón de que su pensamiento consiga «husmear como un viento» por lugares divididos en dos: por un lado, se encuentran hipónimos de la ciudad como «las avenidas abiertas», los «avisos de neón», las «rutas», los «faros de los camiones» o las «insomnes fábricas»; y por otro, están los hipónimos de la naturaleza, siendo el caso de «las cordilleras del sur», «los bosques», las «grandes playas de niebla», «las aguas lejanas» o «el cielo negro». Los versos están impregnados, como tantas obras pictóricas del Romanticismo⁸⁰, de una bruma causada por la «niebla» y las «nubes blancas» que aumentan la sensación de misterio nocturno y halo mágico que atraviesa el poema. Los dos últimos versos de estrofa suponen la certeza, por parte del sujeto poemático, de la existencia de la divinidad: «soy testigo de esa cosa infinita». No obstante, su existencia está condicionada al yo, puesto que «solo por nosotros existe». Con esta imagen, Ospina enlaza con una de las ideas centrales de la religión romántica, a partir de la cual, el acceso a la divinidad está supeditado a un «sentimiento interior» que los lleva a pensar que «Dios está en cada uno de nosotros y cada uno posee un germen Divino» (Gras, 1983, p. 53). Si, como dice el poema, esa «cosa infinita / [...] solo por nosotros existe», los dioses son, en consecuencia, una creación del hombre. Por ello, la siguiente estrofa profundiza en la negación de la existencia alejada de lo divino. La voz poemática no cree que el Único romántico sea imposible:

¿Qué juego es éste de tinieblas y cielos?
¿Qué inexplicable juego así agravado por el amor y la muerte?
Dime, sombra, Dios mío, hermano del espejo,
agua, muro, durmientes,
dime, rosa y jardín de asesinos y estrellas,
¿piensas tú de verdad que el hombre puede
perder todo el milagro
y después de haber sido esta substancia impregnada de mundos y recuerdos
puede ser algo ajeno, arrojado en el caos de las disoluciones,
negado ya para toda esperanza? (2008e, p. 194)

Lo divino se identifica con «Dios», con el «hermano del espejo», con elementos de la naturaleza —como el «agua» o el «jardín»— incluso con la propia creación poética

⁸⁰ Así habla Menene Gras del uso que hace William Turner, uno de los artistas pictóricos más importantes del Romanticismo, sobre la niebla y la bruma en sus obras: «envuelven sus marinas y sus paisajes, y revelan una capacidad expresiva en el color semejante a la de la música, resultando de ahí unos paisajes fantásticos y surreales, donde el pintor se proyecta subjetivamente, sustituyendo la realidad por visiones oníricas» (1983, p. 121).

que metaforiza la «rosa». En los versos finales, la voz poemática emplea la segunda persona para formular una pregunta a esta divinidad que lleva implícita la afirmación de sujeto y objeto, de hombre y naturaleza, de yo y no yo. Es por ello que se resiste a pensar en la pérdida de «todo el milagro», en la privación de «esta substancia impregnada de mundos y recuerdos», en la negación «de toda esperanza». La proclama romántica es clara y se confirma en la última parte del poema:

Vasta es la noche y misteriosamente
la carne va hechizada por su ignorancia,
rueda sobre las cosas un enjambre
de alas ciegas y mágicas palabras,
y me sosiego en mí como un viajero
que no sabe qué montes ha cruzado,
que no sabe qué aldeas ayer lo despidieron,
que ignora qué criaturas lo guiaron en la sombra,
pero ya está en su habitación y está solo
y siente que está cerca todo aquello que quiso,
que no puede perderlo,
y lentamente rueda por las aguas del sueño. (2008e, p. 195)

La noche y su misterio, a través de la magia, hechizan con «mágicas palabras» al hombre. Se crea entonces, a través de la comparación con un viajero, la ilusión del desconocimiento: la voz poemática olvida «qué montes ha cruzado», «qué aldeas ayer lo despidieron» y «qué criaturas lo guiaron en la sombra»; aun así, también «siente que está cerca todo aquello que quiso» y «que no puede perderlo». Es en ese momento cuando el viajero, *alter ego* del propio sujeto poético, «rueda por las aguas del sueño». Esta caída en el sueño supone el contacto definitivo con todo un mundo romántico abierto a posibilidades ilimitadas. En el poema, el sueño supone el acercamiento definitivo a la divinidad.

En relación con este tema, el del poder del mundo onírico, cito brevemente “Una sonrisa en la oscuridad”, analizado con motivo de la religión romántica, poema que comenzaba con los siguientes versos:

De noche cuando vuelvo de los algodones,
[...]
y entiendo que hay un lazo que une a mi corazón con la estrella,
y estoy despierto y sueño sin embargo. (2008e, p. 179)

La composición se sustentaba en una confusa ensoñación de la voz poemática que conectaba tres generaciones: el hombre de los algodones, sus ancestros y sus descendientes. Todo el poema viene procurado por la noche del verso inicial, la cual

induce a la voz poemática a esa confusión entre vigilia y sueño que lo impele a recordar esa vida en contacto con la naturaleza y los dioses de sus antepasados.

Finalmente, la importancia que la noche romántica adquiere, en el imaginario de Ospina, se ve reforzada con la aparición, en *Sanzetti*, de la composición “Noche”:

Esa gente en la playa mirando las estrellas,
Esas luces que trazan el perfil de las islas,
Ese viento incesante que florece en las olas,
Esos barcos dormidos que flotan como lámparas.

Esas luces del cielo que oyen volver la espuma,
La risa del pirata, las joyas del naufragio,
El amargo residuo de las navegaciones
Y esa tumba que solo visitan las sirenas.

Todo despierta ahora para envolver tu ausencia,
Tú que escribes la música de la gran caracola,
La caverna del mar, el papel de la Luna,
La playa que abre al día sus historias de arena. (2018, p. 159)

Dentro del estilo propio de *Sanzetti*, el poema está configurado como una descripción de la noche a partir de un motivo de profunda raigambre romántica como es el mar, el cual se hace presente en «las estrellas», «las islas», «las olas», «la espuma», la «gran caracola», la «playa» y la «arena». La trascendencia que el mar adquiere para los románticos da lugar, en una de sus múltiples variantes, a la idealización del pirata, que es visto como una figura que «escapa siempre de toda situación determinada», al tiempo que se coloca «frente a la inmensidad del mar» (Tollinchi, 1989, p. 298). Esta es la configuración que adquiere el mar en el poema de Ospina, vinculado al mundo de la piratería a través de los «barcos dormidos», la «risa del pirata», las «joyas del naufragio» y la «tumba que solo visitan las sirenas». El mar, por tanto, se entiende como territorio de la naturaleza infinita y la libertad que el pirata representa, al tiempo que se integra dentro de una noche que, en la última estrofa, muestra el sentido de su trascendencia. Cuando llega el día —«Todo despierta ahora»—, aparece la nostalgia del mundo nocturno y su mágico poder, evocado en «la música de la gran caracola» y «el papel de la Luna». Así pues, la aparición de la luz provoca que la magnitud de la naturaleza, del mar y de la noche se reduzca a «historias de arena» que la playa «abre al día».

Haciendo un poco de recapitulación, advertimos que la noche se convierte en un motivo presente a lo largo de toda la obra poética de Ospina. Se encarga de conectar al ser humano con la naturaleza, con la divinidad, con las fuerzas del universo y, como

veremos más adelante, propicia la irrupción del mundo onírico, el cual abre las puertas a la imaginación y permite la totalidad creadora del artista. Sin embargo, antes de llegar al sueño, hay que detenerse en otro gran motivo asociado a la noche como es el de la luna.

La luna

La luna se convirtió en uno de los grandes elementos románticos relacionados con la noche y la naturaleza, además de estar muy vinculada al misterio y la magia. Fue Ludwig Tieck —el «primer pintor de la naturaleza romántica» y el «primer evocador de las fantasmagorías secretas» (Béguin, 1993, p. 273)— el autor que legó a sus predecesores la importancia del «ambiente lunar» (Béguin, 1993, p. 295), dentro del gusto por lo nocturno propio del paisaje romántico. En la obra dramática *El emperador Octaviano*, de Tieck, podemos leer la siguiente estrofa:

Noche mágica con Luna esplendorosa,
mi sentido bajo tu fuerza está cautivo,
un prodigioso mundo de mil hechizos
con el antiguo esplendor asciende ahora. (Safranski, 2012, p. 82)

En estos cuatro versos, Tieck recoge la esencia de lo que la luna representa para un espíritu romántico. El satélite terrestre se reviste de magia, de hechizos, de prodigios y de esplendor para, dentro del contexto que la noche propicia, atraer con su fuerza los sentidos del que la observa. Los románticos, que también amaron «la imagen del crepúsculo, del claro de luna o de los momentos fugaces que preceden al alba» (A. de Paz, 1992, p. 191), vieron en la luna el pequeño haz de mágica y misteriosa claridad que irrumpía en la oscuridad de la noche. El borroso y nublado mundo de formas que mostraba un claro de luna se convertía, por tanto, en el paisaje perfecto para dotar de alas e impulsar el sueño romántico.

En la obra poética de William Ospina, las menciones a la luna son constantes e innumerables desde sus primeras composiciones. Significativo resulta que la adopte como título de su segundo poemario, *La Luna del Dragón*, seleccionándolo de un poema homónimo incluido en el corpus de dicha obra. No obstante, es necesario destacar que, en esta referencia, la mirada romántica hacia el satélite terrestre se entremezcla con la influencia, nuevamente, de Jorge Luis Borges. En el poema titulado “Luna”, de *El hacedor*, el escritor argentino repasa a partir de unas «coordenadas de “universales poéticos”» (Cervera, 1992, p. 192) la conceptualización que tiene sobre la luna utilizando, además de su propio punto de vista, la visión que del astro tenían diversos autores,

constituyéndose, por tanto, en una construcción metaliteraria. En uno de los cuartetos de “Luna” dice:

Más que las lunas de las noches puedo
recordar las del verso: la hechizada
dragon moon que da horror a la balada
y la luna sangrienta de Quevedo. (Borges, 2008b, p. 25)

El autor argentino destaca en esta estrofa, de entre todas «las lunas de las noches», a «la hechizada / *dragon moon*». Se encuentra aquí una referencia que proviene de un verso de Chesterton —autor muy admirado por Borges (Rodríguez, 1987, p. 113)—, que escribió en *La balada del caballo blanco*:

Do you remember when we went
Under a dragon moon,
And 'mid volcanic tints of night
Walked where they fought the unknown fight
And saw black trees on the battle-height,
Black thorn on Ethandune? (Chesterton, 2013, p. 10)

La «dragon moon» del poema de Chesterton, que es citada por Borges, es la misma luna que sirve a Ospina para dar nombre tanto al poema como al poemario. Si bien es cierto que no podemos tildar de románticos ni a Chesterton ni a Borges, también debemos tener en cuenta que lo romántico, frente al Romanticismo —atendiendo a la diferenciación de Safranski— no entiende de épocas, sino que implica un estado del alma, un momento del espíritu, una forma de mirar y entender el mundo. Esta es, como sabemos, la mirada de Ospina que defiende esta investigación, por lo que no debe resultar extraño que pueda encontrar momentos románticos en la balada de Chesterton —caballeros, batallas, ambientación medieval, etc.— así como en el poema de Borges. El escritor argentino escribe en otra de las estrofas del poema “Luna”:

Ariosto me enseñó que en la dudosa
luna moran los sueños, lo inasible,
el tiempo que se pierde, lo posible
o lo imposible, que es la misma cosa. (Borges, 2008b, p. 27)

Tras leer estos versos, no es arriesgado afirmar, ante la descripción de la luna como lugar de «los sueños», de «lo inasible», de «lo posible» y «lo imposible», que bien podrían coincidir con ella buena parte de los románticos del siglo XIX. Es más, el propio Ariosto era considerado por Friedrich Schlegel —junto a otros autores como Dante, Tasso, Cervantes o Shakespeare— como genuinamente romántico (Domínguez, 2009, p. 48).

En cualquier caso, y retomando el tema principal, tanto en el Romanticismo como en la poesía de William Ospina la luna se convierte en un importante símbolo que cumple, esencialmente, dos funciones: en ocasiones es un mero testigo de la creación poética, de la intromisión en el yo o del contacto con las fuerzas divinas que mueven el universo; otras veces, la luna se convierte en el elemento que alienta y propicia esas mismas acciones. Si, como ya he anticipado, su tercer poemario la lleva por título, la presencia del satélite terrestre se hace patente desde sus primeras composiciones. Es el caso del soneto “Adán”:

Aunque siente en su carne la quietud de la arcilla,
un ciego afán de vuelo le empluma el pensamiento
y bajo el torvo influjo de la luna amarilla
tiende en vano los brazos para apresar al viento. (2008e, p. 35)

En este primer cuarteto, aparece «la luna amarilla» como una espectadora de la creación divina del primer hombre, ese Adán que todavía es capaz de sentir en su propia piel «la quietud de la arcilla». Una función similar cumple la luna en el poema “El testigo”, analizado en el capítulo relativo al infinito romántico:

Sobre el campo había luna, y los collados
ondulaban de plata en la distancia.
Pensé en un Dios que deja el infinito,
la invisible extensión, la omnipotencia,
y que desciende a un vientre que han formado
largas generaciones dolorosas,
[...]. (2008e, p. 21)

En ambas composiciones, el sujeto poemático sitúa a la luna como asistente de la acción divina, la creación de Adán en el primer caso y la venida de Dios a la Tierra en el segundo.

En *Hilo de arena* y *La Luna del Dragón*, la luna sigue presente, como es el caso de poemas ya analizados como “En el cañón del Patía” y “Ahora”, del primer poemario, y “Ariadna”, “En la vía Apia” o “Eróstrato”, del segundo. De *La Luna del Dragón* me interesa destacar la presencia que tiene en el poema homónimo y en “Alejandro”. En este último, Ospina narra la vida de Alejandro Magno mediante la utilización de estrofas de cuatro versos de gran extensión, sin rima, lo que dota a la composición de cierto carácter épico que lo acerca mucho a los antiguos cantares de gesta. El poema lo componen un total de treinta y una estrofas, numeradas, apareciendo la luna en cuatro de ellas:

6.

El cielo era luz y era sombra, y otra vez luz sobre las tiendas,
y el movedizo enjambre persa iba ritualmente a la guerra,
mientras los macedonios desnudos chapoteaban en los arroyos
y sus cuerpos color de luna irritaban a los dioses verdes.

[...]

9.

Atrás se dormían las lunas sobre caminos de palmeras
y una prisa de dromedarios traía papiros de Grecia,
pero él no volvería nunca, porque su reino era su fuga,
y los días pesaban en su corazón como grandes monedas de oro.

[...]

22.

Y a sus espaldas muchos reinos bajo la luna de papiro,
la amarilla, la inmensa luna de unas noches ebrias y vastas,
hablaban de su hermoso Rey que pasó sonriendo hacia el este,
contra los soles y las flechas, soñando con un mar de plata.

[...]

26.

Afuera los soldados devoran serpientes; hombres oscuros cantan lejos
cantos que hielan las entrañas. Los montes son azules. La luna es roja.
Las lámparas se llenan de insectos. El esclavo escarba en las brasas.
El joven Rey está borracho, y después del amor se duerme. (2008e, pp. 135-138)

En la sexta estrofa —la primera que reproduzco aquí—, la luna es utilizada como referente metafórico para describir el color de piel del ejército macedonio. En la novena estrofa —la segunda del fragmento anterior—, vuelve la luna a ser empleada como metáfora que representa, en esta ocasión, la sucesión de noches que conlleva el paso del tiempo. Asociada al transcurrir del tiempo se mantiene en los dos últimos fragmentos, donde una gradación cromática simboliza la sucesión de la vida de Alejandro: el pasado queda atrás bajo la «luna de papiro», «amarilla» e «inmensa»; mientras que en el presente «la luna es roja», símbolo de la sangre y de la muerte. El color escarlata de la luna anticipa, en “Alejandro”, el final del gran rey y conquistador macedonio. Existe en este poema, por un lado, una mirada romántica en el ambiente lunar que despliega la voz poemática, por otro, la luna se convierte en espectadora principal del paisaje nocturno donde el «amor», que irrumpe al final de la estrofa, pone en relación vida y muerte.

Es necesario aclarar el romanticismo subyacente en estos versos puesto que, por sí sola, la poderosa imagen de la luna carmesí —que en la estrofa se ve reforzada por la utilización de palabras del mismo campo semántico como «lámparas y «brasas»— no es

exclusiva ni de Ospina ni del Romanticismo⁸¹. Para ello, es necesario acudir a “La Luna del Dragón”, la composición que cierra el poemario homónimo:

Hablábamos de los dones de la tiniebla,
de los amores muertos,
cuando se perfiló sobre el Oeste
el oro espeso de la media luna.
«Mira: es la Luna del Dragón» —me dijiste.
Y los dos la miramos
como si algo terrible pesara sobre el mundo.

El hemisferio gris parecía lleno
de hondos presentimientos.
No había una estrella sobre el mar en calma
de humaredas y torres.

Nadie dijo: «Es la luz que hace al Dragón visible».
Nadie dijo: «Es la casa donde el Dragón habita».
Nadie dijo: «Es la luna que ampara a los dragones».

Miramos simplemente el cuerno rojo,
la sobrehumana forma que dobléaba al cielo,
y pensamos acaso en los terrores
de la culpa y la fiebre.

«Solo es la Luna del Dragón» —me dijiste.
Pero algo negro ascendió de mi infancia
y di gracias a Dios de no estar solo.

Seguimos en silencio
mientras las nubes negras cercaban en la hondura
aquel objeto de alta magia y belleza.

«—Tal vez el nombre viene de las baladas celtas».
«—Yo no sé por qué pesa y aflige como un sueño».
Era la Luna del Dragón, y nadie
parecía comprenderlo.

Iban las multitudes, bulliciosas, urgentes,
atentas solo a su pequeño misterio,
mientras sobre las hondas avenidas
un oro atroz vertía su intemporal influjo,
y algo terrible y bello batía sus alas rojas
como un polvo impalpable sobre las tristes tierras. (2008e, pp. 145-146)

Se trata de un poema en el que un yo poético rememora y reproduce una conversación, ante un anónimo interlocutor, que se produjo a razón de la Luna de Dragón

⁸¹ Sirvan de ejemplo los fragmentos anteriormente citados de Borges —«la luna sangrienta de Quevedo»— y de Chesterton —«Under a dragon moon, / And 'mid volcanic tints of night»—.

que tuvieron ante sus ojos. Desde los primeros versos, la voz poemática identifica la «media luna» con la oscuridad y el mundo tenebroso, en un contexto en el que «dones de la tiniebla», «amores muertos» y «hondos presentimientos» les hicieron sentir «como si algo terrible pesara sobre el mundo». La «Luna del Dragón» que su acompañante le indicó acaparaba la plenitud del cielo nocturno, donde «no había una estrella sobre el mar en calma». La sensación de terror y sobrecogimiento que produce la luna nos conduce, inevitablemente, a tener que anticipar el concepto de lo sublime romántico, tema sobre el que profundizo en un capítulo posterior. Aunque su origen se remonta a la tradición clásica, fue en el siglo XVIII cuando lo sublime empieza a ser definido, tal y como lo hace Edmund Burke, como «la contemplación de “algo” que produce terror», convirtiéndose terror y oscuridad en «las palabras clave de lo sublime» (González, 2007, p. 117). En el poema, se conjuga la oscuridad que proporciona la noche con el terror — «algo terrible» y «hondos presentimientos»— que produce en la voz poemática la contemplación de la media luna. De esta forma, la Luna del Dragón provoca lo sublime, reacción que se ve acompañada por la extraña atracción que este sentimiento conlleva: «los dos la miramos».

La anáfora de la tercera estrofa —«Nadie dijo»— sirve a la voz poemática para describir qué es exactamente la Luna del Dragón que observaban en el cielo nocturno. Dicha descripción se basa en una negación: ni «la luz» que hace visibles a los dragones, ni su «casa», ni el lugar que los «ampara» fueron pronunciados por el sujeto poemático, pero sí son trasladados al poema, paradójicamente, como elementos definitorios de la Luna del Dragón. Por otro lado, si la imagen lunar se encuentra presente en la mayoría de las tradiciones conocidas del mundo, formando parte de sus mitos y leyendas, no es distinto lo que ocurre en el caso del dragón⁸². La simbología existente en torno a esta criatura es amplísima. En la cultura occidental, el dragón suele estar asociado a la lucha —contra un héroe o un dios—, simbolizando un ser poderoso que puede traer la muerte o el caos y, con ello, un nuevo comienzo, un nuevo *status quo* (Izzi, 2000, p. 142). Jonathan Evans encuentra, en su estudio sobre la presencia de los dragones en la literatura inglesa y nórdica antigua, que el rasgo común en estas criaturas, dejando a un lado el

⁸² La figura del dragón se encuentra presente en la mayor parte de culturas y civilizaciones, basta con revistar la introducción de la obra dedicada a la temática draconiana de David E. Jones (2002, pp. 1-19) para comprobar cómo, de una u otra forma, el dragón aparece en civilizaciones tan alejadas en tiempo y espacio como la china (2700 A.C.), la sumeria (2500 A.C.) o la egipcia (1300 A.C.), así como en la grecolatina, la vikinga, la de los pueblos africanos, los aborígenes australianos o en los nativos americanos, bien sean incas, aztecas o indios del norte del continente.

aspecto físico, es el de una singular y bestial malevolencia (1984, p. 95). En la misma dirección apunta Juan Eduardo Cirlot cuando afirma, por un lado, que en la actualidad el dragón supone un símbolo de «algo terrible que vencer», y por otro lado, siguiendo la teoría gnóstica, sería el «camino a través de todas las cosas» que se relacionaría con el caos y la disolución (2007, p. 180). Bajo esta interpretación del símbolo draconiano, y según apunta la voz poemática, la luna serviría de cobijo para lo terrorífico, para el caos que lucha por abrirse paso trayendo un nuevo comienzo. Los románticos, como explica Adolf Hauser, consideraban que cuanto mayor fuera el caos, más brillante sería la estrella que surgiría de él, lo que devino en el culto que profesaron hacia «todo lo misterioso y lo nocturno, [...] lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y lo macabro, lo patológico y perverso» (1998, p. 197). El dragón del poema representa, precisamente, esa parte misteriosa, nocturna, fantasmal y diabólica que, por la atracción que provoca en la voz poemática, conduce a identificarlo con lo sublime romántico.

Sin embargo, la interpretación de la figura draconiana no se queda aquí. En la siguiente estrofa, la voz poemática menciona «el cuerno rojo», descrito como «la sobrehumana forma que doblegaba al cielo». La metáfora visual del cuerno rojo y el acto de doblegar al cielo, además de confirmar las vinculaciones con el dragón, están presentando un eclipse lunar que apunta directamente a las tradiciones orientales. En Oriente, especialmente en China, el dragón se asocia —aunque no de forma exclusiva—, con los rayos, la lluvia y la fecundidad (J. E. Cirlot, 2007, p. 180). Esta interpretación identifica los dragones como personificaciones de las nubes, lo que da lugar a la creencia de que detrás de un eclipse se encuentra un monstruo devorando la luna (Ingersoll, 2013). De esta forma, la Luna de Dragón del poema representa la imagen de un eclipse en el cual el satélite trata de ser devorado por la terrorífica bestia, siendo esta una escena que cautiva y horroriza a la voz poemática —«y pensamos acaso en los terrores»—. Buena parte de la atracción y el terror que provoca la Luna del Dragón se produce por el desconocimiento. Los románticos, como ya he apuntado en varias ocasiones, anhelaban el conocimiento absoluto aun a sabiendas de que era una tarea imposible. Si el dragón, en tanto que trae una lucha caótica, implica un nuevo renacer, la mirada romántica de Ospina va a sentirse atraída por él, buscando un acercamiento que tiene como fin último conocer lo ignoto. De esta forma, mientras que para el acompañante la contemplación de la luna no reviste nada especial —«Solo es la Luna del Dragón»—, para el sujeto poemático supone la reminiscencia de miedos de la niñez —«algo negro ascendió de mi infancia»—,

sintiéndose agradecido a Dios por «no estar solo». Estos miedos ponen de manifiesto un terror que solo el yo poético es capaz de sentir y de percibir. En los versos siguientes se mantiene la sensación de espanto —presente en la silenciosa oscuridad de «las nubes negras» que «cercaban en la hondura»—; aun así, del mismo modo que la Luna del Dragón produce miedo, también se convierte en un «objeto de alta magia y belleza». Es así como la voz poética confirma la atracción por el cuerpo celeste, introducida a través de la asociación con lo mágico y lo hermoso. La Luna del Dragón es desconocida y temible, pero también esconde una fuerza encantada y prodigiosa que ejerce su poderoso embrujo sobre aquel que puede percibir, aunque sea levemente, su extraordinaria magnitud. La magia lunar, por lo tanto, se equipara con la fuerza creadora del universo a la que quiere acceder el poeta romántico. De ahí proviene la atracción por ella y que solo el poeta, en cuanto a vate, sea capaz de apreciarla.

Aunque conocemos la importancia que la magia adquirió durante el periodo romántico, hay que poner el foco de atención en la «belleza» con la que describe la voz poética la escena lunar. Aunque, como ya he dicho, más adelante profundizaré en lo sublime romántico, se me hace necesario detenerme, brevemente, en un aspecto que, si bien provenía de la tradición anterior, ocupó buena parte de los escritos de la generación romántica: la distinción entre lo bello y lo sublime. Fue una discusión que Burke puso en liza y sobre la que Kant profundizó hasta que llegó a los autores románticos, los cuales, esencialmente, entendieron lo bello como un concepto estético, ligado al amor y a la colectividad del hombre, mientras que lo sublime se identifica con aquello que «infunde respeto y temor» al tiempo que «solo puede ser experimentado en soledad» (González, 2007, p. 186). Lo interesante de la Luna del Dragón de Ospina se encuentra en que aún, bajo su imagen, ambos conceptos: por un lado, al infundir terror y sobrecogimiento la luna representa lo sublime romántico; por otro lado, también puede apreciarse lo bello, como se desprende de las descripciones de la voz poética. La belleza de la luna, perceptible en el análisis estético y colectivo de origen racional, esconde al mismo tiempo un sentido oculto, encarnado por el Dragón, que aporta la sensación sublime que solo es capaz de percibir la voz poética en el sobrecogimiento que le provoca. De esta forma, Ospina integra, en una misma imagen, los dos extremos: lo bello que representa la luna y lo sublime que encarna el dragón se hacen uno en la Luna del Dragón.

Ya en la siguiente estrofa, vuelve la voz poética a reproducir parte de la conversación que tiene con su anónimo acompañante, apuntando hacia el origen nórdico

—«las baladas celtas»— de la Luna de Dragón. Al señalar en esa dirección, se refuerza el sentido que el dragón aporta en su conjunción con la luna: el de la malignidad en su sentido más bestial y primigenio. Esta maldad puede interpretarse, al mismo tiempo, como inherente a las fuerzas más primitivas de la naturaleza, por lo que, del mismo modo que una tormenta en el océano causaba terror, y con ello el sentimiento de lo sublime, bajo una perspectiva romántica, el dragón aporta a la luna la genuina maldad de la naturaleza, actuando como una fuerza incontrolable y desmesurada capaz de cautivar y, al mismo tiempo, estremecer al que la presencia. Los románticos pensarían que, si alguien está en disposición de percibir esta sublimidad y la trascendencia de la luna y el dragón, no puede ser otro que el poeta, como así se confirma en la composición de Ospina. En un primer momento, el sujeto poemático desconoce por qué la presencia de la luna roja le «pesa y aflige como un sueño». La aparición del mundo onírico abre las posibilidades del yo poético además de que sirve de impulso a las fuerzas mágicas que la Luna del Dragón ejerce sobre él. Más adelante, los sentimientos que consigue mover y despertar la luna, gracias a la influencia del mundo onírico, se presentan como un fenómeno que, con la excepción del sujeto poemático, nadie comprendía —«nadie parecía comprenderlo»—. Esta idea es la que refuerza la última estrofa, donde el resto de personas —esas «multitudes, bulliciosas, urgentes» que se encuentran «atentas solo a su pequeño misterio»—, se mantienen distantes y alejadas del fenómeno situado sobre sus cabezas, mientras que el yo poético, el único capaz de percibir la magnitud de la Luna del Dragón, la describe como «un oro atroz» y un «polvo impalpable» que «sobre las hondas avenidas» y «sobre las tristes tierras» vertía «su intemporal influjo».

Los versos finales concluyen reiterando la esencia de la luna draconiana: solo es perceptible en su grandeza por el yo poético, el cual la observa, al mismo tiempo, como «algo terrible y bello» que lo atrae —de ahí la alusión al «intemporal influjo»— por el efecto de una fuerza mágica y encantadora. En definitiva, “La Luna del Dragón” profundiza en los sentimientos que provoca en el poeta la observación de esa luna roja en el cielo, hermosa y terrorífica, mágica y atrayente, enlace directo con las fuerzas más profundas y genuinas de la naturaleza, revelándose la composición como gran ejemplo de lo sublime romántico en la poesía de William Ospina. Sin lugar a dudas, el poema que da nombre al corpus *La Luna del Dragón* es una de las muestras más importantes de la importancia que la luna tiene en la poesía de Ospina, tanto por la presencia del satélite

terrestre como por los temas que aparecen en dicha composición. Aun así, la presencia de la luna, como ya apunté líneas atrás, es constante en su obra poética.

En el siguiente poemario, *El país del viento*, existen numerosas apariciones lunares. Es el caso del poema “De uno que ha llegado a las costas de Chile”, donde la voz poemática encarna al primer navegante que llegó, por la costa oriental del continente, a tierras chilenas. En uno de los versos se puede leer:

El sol ha cambiado mi raza, la luna ha cambiado mi alma. (2008e, p. 161)

El poeta concede, en este verso, un poder especial a la luna, marcando una importante diferencia respecto a la influencia que esta puede ejercer respecto al sol. La luna es capaz de entrar en la profundidad del yo, en el espíritu, y cambiar «el alma» del sujeto poemático, mientras que el sol permanece en un plano más superficial como es el de la «raza» —metonimia de la piel—. El satélite terrestre es capaz de traspasar la interioridad del ser humano, entrando en contacto con la parte más trascendental del mismo. En el poema “En una tienda dakota” se repite la misma idea:

La enorme luna blanca está tan cerca del horizonte que las hierbas se inclinan.
(2008e, p. 159)

Frente a la luna roja que aparecía en “La Luna del Dragón”, aquí aparece blanca y brillante, ejerciendo un influjo tan grande hacia el resto de la naturaleza que es capaz de provocar la inclinación de las plantas. Se establece una relación de respeto y veneración hacia la luna, situada en la cúspide del mundo natural, al tiempo que, bajo el embrujo de su luz, acaban por subordinarse el resto de elementos de la naturaleza.

En otros poemas, la luna aparece como figura preponderante del paisaje descrito por la voz poemática. Así ocurre en “Relato de uno que volvió del incendio”:

Crecía el miedo, crecía el mar, crecía la luna sobre el tiempo,
[...]
Aquella tarde apareció la luna antes de la tiniebla
iba a ser una noche clara, pudimos seguir en la noche.

Pero el capitán conocía los peligros de la ensenada,
los traidores bancos de arena, los cercos de coral, los demonios
que acechan a los galeones en las noches de luna llena,
los sortilegios que extravían a las naves entre las sombras.
[...]
Y al mediodía sopló el viento, sopló Albión, sopló la desdicha,
y antes que asomara la luna nos dieron orden de batalla,
y súbitos surgieron los perros del cazador sobre las aguas,
cientos de cañones ladrando, y entendí que estábamos muertos. (2008e, pp. 175-176)

Recordemos que este poema —mencionado anteriormente por la importancia que adquiriría el sueño en la estrofa final— narraba la historia del único sobreviviente al naufragio de un galeón. En el fragmento aquí presentado, la luna actúa como privilegiada espectadora en los días previos al desastre marítimo. La primera aparición lunar está ligada a su propio crecimiento, que se encuentra vinculado al aumento del miedo —elemento sublime— y del mar —elemento natural—. En el verso inicial, además de que subyace un importante fondo romántico, la voz poemática está enfatizando la presencia del satélite terrestre en las noches que antecedieron al naufragio. La segunda vez que se menciona la luna es, precisamente, para explicar el momento de su aparición, «antes de la tiniebla», es decir, antes de la llegada de la noche. En la siguiente ocasión, aunque la luna sigue formando parte del paisaje descrito por la voz poemática —«noches de luna llena»—, adquiere un papel preponderante en un contexto donde sobresale, o bien la magia —«los sortilegios que extravían a las naves en las sombras»— o bien el miedo —«los demonios / que acechan a los galeones»—. Son inevitables, como vemos, las vinculaciones que la luna tiene con el mundo onírico, la magia y el terror que infunde lo desconocido, siendo todos ellos elementos presentes en la oscuridad de la noche. Finalmente, la última referencia al cuerpo celeste es del mismo tipo que las primeras, nombrándola para expresar que la batalla comenzó antes de que «asomara la luna».

Siguiendo con los poemas de *El país del viento*, destacaré una brillante exaltación de la vida, del *carpe diem* y la creación poética como es “Lucila Godoy”, composición donde la voz poemática, que encarna a Gabriela Mistral, menciona la luna en dos momentos:

Ven y dale otra vez tu calor a mis labios
antes que sean ceniza,
y contempla conmigo la bóveda del cielo
antes de que se arruinen sus cadastros,
y miremos la luna blanca y perfecta
que un día yacerá en pedazos sobre la llanura,
[...].
Qué triste es ver que es inútil la luna,
ese ciego cristal resplandeciente,
[...]. (2008e, pp. 192-193)

La primera alusión tiene lugar en el comienzo de la composición, donde el yo poético realiza un enaltecimiento del *carpe diem*, exaltando el placer y el gozo —«Ven y dale otra vez tu calor a mis labios»— anticipándose, de esta forma, al paso del tiempo —«antes de que sean ceniza»—. En este enérgico principio, la voz poemática solicita a

un anónimo receptor que, antes de que el tiempo transcurra, miren juntos «la luna blanca y perfecta», estableciéndose una analogía entre esta petición y la del candoroso beso con el que abre el primer verso. De esta forma, la luna forma parte, tanto de la exaltación amorosa, como del aprovechamiento del instante con el que abría el poema. En la siguiente aparición del cuerpo celeste su significado cambia, puesto que pasa a representar la existencia de fuerzas superiores imperceptibles para los sentidos que, sin embargo, sí son apreciables para una poetisa como Mistral. Por ello la voz poemática, encarnada en la escritora chilena, lamenta que la existencia de ese mundo trascendental, el espacio de la creación poética y el amor, pueda ser «inútil».

Un significado similar a este último tiene la luna en “Lo que piensa el viajero en un cuarto de hotel”, composición ya analizada por el lamento que la voz poemática realiza ante la preeminencia de la razón en el mundo actual, frente al valor de la divinidad y el mundo trascendental. En ese contexto, aparece también la luna cargada de simbolismo:

Rotas todas las lunas,
disgregadas las formas en un charco de tibia tiniebla,
se evade el pensamiento al cerco de esta lámpara
para husmear como un viento por las avenidas abiertas,
[...]
y soy testigo de esta cosa infinita
a la que nada le importamos y solo por nosotros existe. (2008e, p. 194)

El primer verso de este fragmento no solo utiliza la luna como referencia temporal de futuro, sino que, dentro de la temática del poema, también supone una metáfora del mundo trascendental que la razón niega. La luna, por tanto, equivale a la divinidad y las fuerzas naturales —la «cosa infinita» de la que es testigo la voz poemática— que los románticos defendían cuando se alzaban contra el imperio de la razón.

La identificación de la luna con la naturaleza y la divinidad también puede verse en “Sangrenegra”, poema centrado en las reflexiones que el yo poético realiza sobre la figura de Jacinto Cruz Usma, alias Sangrenegra, guerrillero tristemente conocido por los numerosos crímenes cometidos y la brutalidad de las masacres que ejecutó a principios de los sesenta, coincidiendo con los últimos años de la época conocida en Colombia como la Violencia (Delgado, 2014). Lo llamativo de la composición se encuentra en el punto de vista que emplea la voz poemática para abordar el personaje que fue Sangrenegra. Esta se centra en la reflexión del origen de sus sangrientas acciones y las compara con las realizadas por otros personajes históricos, como Alejandro Magno, Julio César o Tamerlán, cuya fama y reconocimiento no se vieron menguados a pesar de los centenares

de muertos que dejaron tras de sí. Dentro de las cavilaciones del sujeto poemático, aparecen unos versos donde la luna es mencionada en un contexto pertinente al tema que tratamos:

Piensa en el tiempo como en un artista
que sucesivamente dispone sobre un espacio todas las líneas posibles
tan diestramente que jamás teje el caos
sino riscos y océanos, el planeta y la hormiga, diosas, lunas,
y que ha labrado el mundo sin más grietas
que la locura y el sueño. (2008e, p. 198)

El tiempo es identificado con un diestro artista capaz de tejer elementos de la naturaleza como «riscos y océanos». De esta forma, aparece un interesante enfoque de la voz poemática a partir del cual el tiempo, del mismo modo que lo haría el artista creador, se convierte en hacedor de todos los elementos de la naturaleza, desde el más grande —«planeta»— al más pequeño —«hormiga»—. En la enumeración caótica de dichos elementos, la creación de las «lunas» se sitúa a continuación de las «diosas», estableciéndose, de esta forma, una analogía entre el elemento divino y el lunar. El satélite terrestre es equiparado con una diosa, adquiriendo un especial valor entre los elementos que la voz poemática menciona dentro de las creaciones del tiempo hacedor. Más allá de la importancia que la luna posee, resulta también llamativa cuáles son las dos únicas grietas que el tiempo, el cual «jamás teje el caos», tiene en su obra: «la locura y el sueño». El sueño vuelve a irrumpir en los versos de Ospina como el elemento caótico que, asemejándose a la locura, se convierte en el espacio que permite al creador —ya sea un artista, un poeta o, en este caso, el tiempo— traspasar las barreras impuestas por la razón. Así pues, en este breve número de versos, y con motivo de las reflexiones sobre Sangrenegra, la voz poemática emplea, una vez más, constantes referencias románticas como la luna, la divinidad, la naturaleza y el sueño, entrelazadas y conectadas entre sí como la mayor parte de motivos del imaginario y la filosofía romántica.

La última composición que citaré para concluir con el poemario *El país del viento* es “El astronauta prepara el descenso”, monólogo dramático que desarrolla los pensamientos del primer hombre que pisó la luna en su proceso de preparación antes de pisar la superficie lunar. Así comienza el poema:

La enorme luna blanca está tan cerca
y aún no puedo creer que soy yo el elegido
para dejar mi huella en sus desiertos.

Todo es ya la blancura.
Miro entre olas de sombra a la ballena blanca del cielo.

Hijo de turbias razas que temieron la noche,
las ideas oscuras, los dioses, las pieles oscuras,
ahora soy el ápice del arpón antiquísimo
que codicia la carne de este planeta blanco. (2008e, p. 202)

En estas primeras estrofas, el yo lírico que podemos identificar con Neil Armstrong —piloto de la nave Apolo XI y primer hombre en poner un pie sobre la luna— se centra, por un lado, en la descripción del satélite terrestre, por otro, manifiesta su sentimiento de incredulidad y de privilegio. La descripción lunar está ligada al blanco —«luna blanca», «blancura», «ballena blanca», «planeta blanco»—, por lo que, además de hallarse una correspondencia física real con la imagen que se tiene de la luna desde la corteza terrestre, existe la intención de jugar con el simbolismo que entraña dicho color: pureza, luz, inocencia y divinidad. La voz poemática emplea una metáfora de caza marina que le sirve para identificarse con «el ápice del arpón antiquísimo / que codicia la carne» de la luna, convertida en «ballena blanca del cielo». Bajo esta referencia de tintes melvillianos, el yo lírico se convierte en el representante de una humanidad —esas «turbias razas que temieron la noche»— cuyo anhelo ancestral por el albino satélite terrestre coincide con la obsesiva persecución que los marineros del Pequod tenían contra Moby Dick. La voz poemática no cree que ese momento haya llegado y que sea él la persona designada para desempeñar tan importante tarea —«y aún no puedo creer que soy yo el elegido»—, hecho que suscita importantes reflexiones de carácter ontológico en las siguientes estrofas:

Alguien sabe en lo alto que estoy girando en torno de la luna.
No puedo recordar en este instante si Él habló de la luna en sus parábolas.
No sé si aprobará que un hombre hecho de polvo,
de polvo y de pecado, pise los peldaños del cielo.

Para saber quién soy, sé que debo contar con la última estrella,
sentir que en mí se cruzan infinitas distancias,
que soy el ojo que titila de profundidades incandescentes,
la mano que moldea como cera las masas de hierro,
la que traza las ínfimas parábolas
y levanta en neblina la geometría de las aguas.

Nunca estuve tan lejos de mí mismo
(porque soy el planeta, porque el aire es mi sangre,
porque verdes criaturas silenciosas sin cesar se convierten en carne mía,
porque sangrantes animales sacrificados se convierten sin fin en mi fuerza y en
mi pensamiento)
pero sé que no sueño, sé que estoy ascendiendo a otro tiempo. (2008e, p. 202)

Ante la magnitud del instante, el sujeto poemático recurre a una divinidad reafirmada en el poema —«Alguien sabe en lo alto que estoy girando en torno de la luna»— y que representa la figura cristiana de Jesús, al que se reconoce por la referencia a las «parábolas», de las que no recuerda si mencionaron, en algún momento, la luna. Con la presencia de la divinidad, la vacilación de la voz poemática se mantiene, poniendo en duda la aprobación que Dios tendrá sobre él, pues siendo «un hombre hecho [...] / de polvo y de pecado», no sabe si está en disposición de pisar «los peldaños del cielo». Existe en estos versos una interpretación alegórica de la luna a partir de la cual estaría representando el cielo cristiano, entendido como el paraíso al que se accede tras la muerte y, por tanto, el momento en el que la humanidad se reencuentra con Dios en un estado de perfección natural y eterna. El yo poético considera que, con el descenso a la luna, se traspasarán los límites del ser humano, puesto que este pisará el paradisíaco cielo estando todavía vivo, lo que le permitiría entrar en contacto con la divinidad sin haber pasado por los necesarios puentes del sueño, de la locura o de la muerte. De esta forma, el gran anhelo romántico sería alcanzado: al pisar el suelo lunar conseguiría la imposible y constante búsqueda de unión con el Todo. Esta es la causa de que, a partir de estas estrofas, el sujeto poemático transmita distancia respecto a su propia individualidad —«en mí se cruzan infinitas distancias», «nunca estuve tan lejos de mí mismo»—, al tiempo que comienza a dilucidar la cuestión de su existencia debido a que, al convertirse el aire lunar en su sangre, las «verdes criaturas silenciosas» en su carne y los «animales sacrificados» en su fuerza y pensamiento, la voz poemática está en disposición de afirmar: «soy el planeta». La significativa afirmación del verso final de estrofa —«sé que no sueño»— confirma la certeza de esta revelación: el yo se desliga del mundo onírico, espacio romántico de contacto con la divinidad por excelencia, mientras ingresa en una nueva dimensión temporal —«sé que estoy ascendiendo a otro tiempo»— que ocupará su atención en los siguientes versos:

Vengo aquí a visitar los reinos de mi infancia,
un país de espectrales cañones de polvo,
un país de nostálgicos cráteres como lagunas secas,
un país de opresivo y submarino silencio.
Sé que esta soledad tiene su precio,
pues todo explorador de jamás visitados abismos
algo profana con su carne mortal,
algo perturba con su mente atestada de recuerdos. (2008e, pp. 202-203)

Ese otro tiempo al que asciende la voz poética supone una vuelta a la infancia, a los orígenes, dando lugar a un nuevo espacio que es descrito en los versos anafóricos: «espectrales cañones de polvo», «nostálgicos cráteres» y «opresivo y submarino silencio». Ante este paisaje, el sentimiento del yo poético se concentra bajo la palabra «soledad». Allí arriba, estando más cerca que ningún hombre de la superficie lunar, el astronauta que prepara el descenso se siente el hombre más solo del universo, precio a pagar que compara con la profanación y perturbación que «todo explorador» lleva a cabo. Tras la contemplación interior, el sujeto poemático vuelca su mirada en el cuerpo celeste que tiene ante sí, al que personifica:

¿Qué pensará este ser de imposible blancura
cuando siente en sus valles el peso de un ser vivo?
Nunca nadie tocó sus plateadas polvaredas inmóviles,
nunca el dolor humano ni la esperanza humana
agitaron su atmósfera,
nunca sintió su piedra eterna la tremolación de la vida. (2008e, p. 203)

En esta estrofa, la voz poemática afirma la vida de la luna como si de una divinidad se tratara, mientras se pregunta qué pensara esta cuando por sus valles sienta «el peso de un ser vivo». Los versos siguientes redundan en la excepcionalidad del momento: nunca nadie había tocado la luna, ni tampoco el dolor o la «esperanza humana» había agitado «su atmósfera». En esta última afirmación el sujeto poemático emplea dos sentimientos extremos en el abanico emocional de los seres humanos, dolor y esperanza, convirtiéndose en una bella metáfora de la esencia misma de la vida. El hombre vive en la medida en que siente, de esta forma, al pisar el suelo lunar, la «piedra eterna» sentirá lo que nunca hasta ese momento había percibido: «la tremolación de la vida». Las consecuencias de este hecho concentran el foco de las estrofas finales:

Traigo los dones y las maldiciones que fueron acuñados para el hombre,
la memoria y sus hijos asombrosos, el tiempo y la muerte,
y los tres están llenos de criaturas que ya no abandonarán este suelo.

Durará en una huella sobre la piel ceniza del mundo blanco
el peso de los siglos, la reverberación de los rostros
de las entretejidas generaciones que me hicieron posible,
y acaso en la memoria de las estrellas no se hablará de un hombre,
se cantará que un mundo mágicamente tocó las mejillas de otro
y volvió lleno de un impalpable horror, de una maravilla imperceptible,
de una sola certeza que se adicionó en oro al caudal de su sangre y sus sueños.
(2008e, p. 203)

La vida que el hombre lleva a la luna implica, al mismo tiempo, «dones», «maldiciones», «memoria», y los hijos de esta, «el tiempo y la muerte». En ellos vuelve a concentrar la voz poemática la esencia del hombre: los dones representan lo benigno del ser humano; las maldiciones encarnan lo infame; la memoria trae consigo el paso del tiempo y la detención de este en el hombre, es decir, la muerte. Es así como lo bueno, lo malo y la memoria conforman los tres ejes sobre los que la vida del ser humano se sustenta, sin que ninguno de ellos abandone ya, desde ese momento, el suelo lunar.

En esta última estrofa se produce un cambio en el sujeto poemático que no es perceptible hasta la llegada del penúltimo verso. La primera persona que domina la composición desde el comienzo —sirva de ejemplo el verbo «Traigo» con el que se inicia la estrofa precedente— se desliga del astronauta y se transforma en una tercera persona que observa desde la distancia —«volvió»—. Por ello, estos últimos versos se convierten en la interpretación que realiza un yo poético desdoblado y desligado de aquel que encarnaba al astronauta. Para este otro yo, la presencia del astronauta representa «el peso de los siglos» y «la reverberación de los rostros» de todas las generaciones que lo hicieron posible. Concentra también, en su persona, la humanidad y un transcurrir temporal que, desde los mismos orígenes, habría permitido este acontecimiento concreto, es decir, el preciso instante precedente a pisar la superficie de la luna. El momento singular y único que supone el contacto entre hombre y luna quedaría plasmado para la eternidad en la «huella sobre la piel ceniza del mundo blanco». El extraordinario instante supera la condición humana del astronauta haciendo que, en «la memoria de las estrellas», se quedara grabado que no fue un hombre quien tocó un planeta, sino dos mundos los que entraron en contacto —«un mundo mágicamente tocó las mejillas de otro»—. Finalmente, el cierre del poema se basa en la percepción que el otro yo poético tiene sobre el regreso del astronauta, sirviéndose de la veracidad que le otorga la distancia. Lo que transmite es que el hombre con el privilegio de tocar la luna regresó lleno, al mismo tiempo, «de un impalpable horror» y «de una maravilla imperceptible», lo cual no deja de ser una antítesis que representa a la perfección lo sublime romántico. Colmado de este sentimiento de sublimidad, a la vez horrorizado y maravillado, el astronauta, tras haber entrado en contacto con la magnitud de la naturaleza y de la divinidad que la luna representa, culmina el poema con la mención a una última «certeza» que la voz poemática advierte. Esta certeza, no revelada, quedó inserta en el interior del astronauta, «en el caudal de su sangre», símbolo de la parte física y empírica del hombre, así como en «sus sueños», los

cuales representan el espacio trascendental del mismo. Por lo tanto, y aunque podemos conjeturar que tras la certeza se esconde el sublime instante de contacto con el Todo, lo único que la voz poética nos descubre es que esta convicción traspasó la interioridad del astronauta, es decir, su propio yo. Bajo una mirada romántica, la interpretación de estos últimos versos implica que el contacto con un elemento tan extraño y lejano al hombre, como es la luna, equivale a traspasar las barreras de la naturaleza, lo cual implica, en última instancia, un regreso a la interioridad del yo. La misma soledad que el astronauta siente en contacto con la desértica e inabarcable superficie lunar, la encuentra el hombre cuando profundiza en la vastedad de su propio yo.

La soledad presente en “El astronauta prepara el descenso” es un motivo romántico que fue especialmente plasmado en el arte pictórico. Existen numerosos ejemplos de cuadros en los que se plasma al ser humano solitario, lejano y diminuto frente a la naturaleza en un paisaje dominado por la luna. Es el caso de obras de Caspar David Friedrich como *Dos hombres contemplando la luna*, *Orilla del mar a la luz de la luna*, *Luna saliendo sobre el mar* o *Cuadro en memoria de Johann Emanuel Bremer*, así como obras de William Turner como *Pescadores en el mar* o *Claro de luna*.

Tanto en el caso del pintor alemán como el pintor inglés, encontramos unas características similares. Estas son: ambientación nocturna, la cual domina todas las obras citadas; importante presencia de la naturaleza, que ocupa la totalidad de la escena —tratándose de un bosque en *Dos hombres contemplando la luna*, un jardín en penumbra en *Cuadro en memoria de Johann Emanuel Bremer* y de un paisaje marítimo en el resto—; la aparición del hombre es secundaria y, si ocupa cierto espacio, lo hace de espaldas, adquiriendo el papel de mero espectador ante la magnitud de la naturaleza; por último, en todas las representaciones pictóricas mencionadas la luna es protagonista, hecho que es reforzado por ser el único punto que otorga luz a las distintas imágenes. Estos paisajes románticos dominados por la luna transmiten una profunda sensación de soledad ante una naturaleza que, aun en calma, consigue sobrecoger al espectador que observa con detenimiento. Precisamente Friedrich, en un interesante fragmento en el que habla de la voz interior, dice:

La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte. (Arnaldo, 1994, p. 53)

El pintor romántico defiende la plasmación del alma y el espíritu de la naturaleza en la obra artística. Allí es donde se ubica la soledad del nocturno paisaje lunar de los cuadros de Friedrich y de Turner, imágenes capaces de provocar un sentimiento que no difiere, en absoluto, de lo que sentía y transmitía el astronauta del poema de Ospina antes pisar la superficie del blanquecino satélite terrestre. No hay duda, por tanto, de que se trata de un poema con un importante influjo romántico en su manera de mirar y concebir la luna. El propio Ospina realiza una interesante observación en la introducción a *El país del viento* acerca del satélite terrestre al exponer que, dentro de las composiciones que forman este poemario, el «dakota que canta su amor en una tienda del desierto, hace siglos, y el astronauta que prepara el descenso, están mirando, en el mismo momento, la misma luna» (2008e, p. 152). De esta forma, el autor colombiano confirma la importancia que la luna adquiere en su propio imaginario, constituyendo un elemento capaz de traspasar el espacio y el tiempo para hacerse presente en la vida de cualquier ser humano. Al igual que el dakota y el astronauta, Ospina y el resto de autores románticos, como Friedrich o Turner, también están contemplando la misma luna.

El análisis realizado hasta el momento nos ha permitido comprobar las distintas funciones que el motivo lunar desempeña en la producción lírica de Ospina: en ocasiones, ha funcionado como elemento principal de la naturaleza; otras veces, se convierte en espacio de contacto con la divinidad; también puede ser un equivalente del sueño; y, por último, puede actuar como el elemento que propicia la imaginación y la creación poética. Sea cual sea su función, los poemas revisados hasta ahora solo son, como he mencionado anteriormente, una mera muestra de la presencia real de la luna en la obra poética del autor colombiano. En sus poemarios posteriores, el blanco cuerpo celeste cumple funciones similares —con ligeras variaciones y matices según el tema de la composición— a las que he ido mostrando en las páginas precedentes. Por ello, debido a las numerosas apariciones que la luna tiene y con el objetivo de no redundar en el análisis, basta con enumerar la amplia cantidad de poemas donde la luna es mencionada para hacernos una idea de su importancia. En *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, la luna se encuentra en veintitrés de los cuarenta y siete poemas que conforman el poemario, lo que alcanza casi la mitad del corpus. En *La prisa de los árboles*, el satélite terrestre aparece en cinco de las once composiciones que forman el poemario, por lo que abarca, prácticamente, la mitad de los mismos, además de que se encuentra presente en el extenso poema “África”. Finalmente, también en *Sanzetti* existe una numerosa

presencia de la luna, siendo mencionada en sesenta y cuatro composiciones del total de ciento sesenta y seis que completan el poemario, lo que suma más de un tercio del mismo. La significativa presencia de la luna en la poesía de Ospina es indudable, pero, además, existe una mirada romántica hacia la misma, convirtiéndose en un símbolo constante de la naturaleza, la divinidad y la creación poética vinculados con el poder y la magia.

3.3. El sueño

La noche romántica es el elemento que permite la irrupción del mundo onírico, motivo fundamental del imaginario romántico. A este respecto resulta reveladora la proclama realizada por Hölderlin: «el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona» (1976, p. 241). Bien es cierto, como explica Tollinchi, que el sueño ya se usaba como un elemento propio del quehacer poético mucho antes de la irrupción del Romanticismo; sin embargo, «nunca alcanzó el papel tan importante que llegó a tener en la poesía y la imaginación romántica» (1989, p. 190). Buena parte de la importancia que adquirió lo onírico y lo inconsciente en el Romanticismo tuvo que ver con lo que Alfredo de Paz ha dado en llamar «amor por lo irracional», entendido como una forma de superar los límites impuestos por la razón ilustrada, es decir:

A los ojos del hombre romántico, lo irracional tenía la inmensa ventaja de no ser controlable; él apreció los impulsos oscuros e inconscientes, los estados de ánimo soñadores y ebrios y buscó en ellos la satisfacción que no podía darle la propia razón. (1992, p. 62)

En la misma línea se sitúa Tollinchi al explicar que, para el poeta romántico, el mundo del inconsciente supone:

una realidad mayor y más verdadera que la vida corriente y sobria, en cuanto supone la liberación del mundo racional y el acceso a instancias o fuerzas que superen las limitaciones de la razón, del individuo, de la percepción sensorial o de la misma naturaleza externa. (1989, p. 190)

El amor que los románticos profesaron por lo irracional y lo inconsciente se materializó en atracción por el mundo onírico, puesto que «en los sueños, en los que la mente del adulto se libera de las trabas del sentido común, podían vislumbrarse las realidades eternas» (Honour, 1981, p. 326). El punto de partida de Romanticismo respecto al sueño se encuentra, precisamente, en que se convirtió en la gran herramienta puesta a disposición de la imaginación romántica, permitiéndole romper las ataduras impuestas por la razón. Las implicaciones que tuvo en la cosmovisión romántica y en la obra

artística, retomando las explicaciones de Alfredo de Paz, fueron múltiples y variadas: el sueño asumió, en ocasiones, un «alcance estético o metafórico especial»; también se asimiló a la «reminiscencia ancestral donde el poeta y la imaginación alcanzan sus máximas riquezas»; en ocasiones fue «el lugar habitado por los espectros» o el camino que conducía «al paraíso»; otras veces el sueño se identificaba con Dios transmitiendo «sucesos solemnes» o con la naturaleza ahondando en nuestras raíces. La poesía más profunda del Romanticismo, la «poesía del alma», proviene del sueño (1992, p. 195). Del mismo modo, la poesía de Ospina está fuertemente atravesada por la influencia del mundo onírico que la noche romántica cobija. Se trata de un motivo presente en toda su obra poética, adoptando diversas funciones: vinculado a la noche, el sueño se convierte en el espacio propicio para la creación poética; también es la puerta de acceso al pasado y al futuro; en ocasiones, representa la ruptura con la razón que da rienda suelta a la imaginación y la voluntad; otras veces, permite el encuentro con la profundidad del yo, la naturaleza o la divinidad. En definitiva, el sueño es la puerta que enlaza al poeta con la totalidad del universo.

La primera de las funciones que el sueño adopta es la de convertirse en espacio propicio para la creación poética. Vuelvo a traer a colación “Poema”, de sus *Poemas tempranos* —ya mencionado en relación, precisamente, al proceso creador romántico en Ospina—. En esta composición, el sueño representa el lugar donde reside la imaginación entendida románticamente, es decir, como el lugar que alberga a la propia poesía en cuanto acto de creación:

Estuvo aquí hace poco. Como una diosa en fuga
[...].
Ahora ha partido. Carne que sabe la sentencia,
comprendo que mis ojos la han perdido por siempre.
Roja sombra, has de ser la ceniza de un sueño.
Dulce, fugaz sonrisa... ¿No estarás en mi cielo?

Nada nos pertenece. Todo sigue un oscuro
rumbo. Son sueño el árbol, el castillo, la esfinge.
El mar abre sus líquidos brazos de cruel sirena
hacia donde incesantes naves se precipitan.
[...]
Muero un poco con todas las flores abatidas
y se apaga el crepúsculo, pero la noche es grande. (2008e, p. 16)

La poesía, después de aparecerse al poeta, regresa al mundo de los sueños en el que habita —«has de ser la ceniza de un sueño» dice la voz poemática—, acompañada por «el

árbol, el castillo, la esfinge», donde espera paciente hasta su nuevo regreso, que se producirá durante la noche, como sentencia la adversativa del último verso.

Esta conceptualización del sueño como el espacio donde habita la poesía también aparecía en otro poema ya tratado, “Palabras”, de *Hilo de arena*, que vuelvo a traer a colación y del que cito tres versos:

Aunque conozcas todas las palabras
las verás volver vírgenes
y algo nunca soñado dirá el azar con ellas. (2008e, p. 64)

En esta ocasión, la voz poética vincula el poder de las palabras y, por tanto, de la poesía, con «algo» que escapa al mundo de los sueños, situándose la creación poética cerca de este ignoto mundo onírico.

Pertenciente a *La prisa de los árboles* es “El soñador bajo la piedra”, un poema centrado en la figura de William Faulkner. Antes de profundizar en el mismo, quisiera detenerme en el propio título empleado por Ospina por la importancia que otorga, por un lado, al sueño, por otro, a la piedra. En la metáfora que constituye la imagen del soñador que yace bajo la piedra aparece el simbolismo que las rocas tenían para los románticos. Al autor colombiano le interesa señalar el vínculo existente entre uno de los grandes autores de la literatura norteamericana y las piedras, primera de las hijas de la naturaleza —como sabemos por Novalis— y el elemento donde se encuentra la voluntad en estado de plena inconsciencia. De esta forma, sueño y piedra vertebran la visión que Ospina tiene sobre Faulkner, creador y poeta.

En la composición existen referencias, tanto a detalles de su vida —su afición por el whisky—, como de su vivienda en Misisipi, así como del lugar donde se encuentra enterrado en la actualidad. Estas alusiones pueden advertirse, bajo la apariencia de una vivencia autobiográfica, en las dos primeras estrofas:

Los jóvenes borrachos vienen aquí en la noche,
rompen litros de whisky barato, recordándote,
contra el acantilado de las tumbas.
Alguien dejó cubierta de monedas de cobre
la losa memoriosa,
y ahora hemos venido nosotros,
en esta primavera sosegada y radiante,
que parece inventar el verde en cada sauce,
que abruma de blancura florecida las ramas,
a ver la tumba junto a la colina,
y una legua más lejos la casa entre los robles.

Los catres viejos, los piadosos frascos
de lociones y ungüentos de otro tiempo,
y en el viejo escritorio, ahora inmóvil, la máquina
a la que tú arrancabas incendios rapiñas,
linchamientos y cópulas,
el arco de las letras de metal al extremo de sus varas de acero
como la extraña flor de lo posible. (2008e, p. 323)

A partir de la metáfora «extraña flor de lo posible» el verso final del fragmento precedente hace alusión a la creación poética asociada a «la máquina» de escribir de Faulkner. En la siguiente estrofa, esta perspectiva es reforzada con la aparición del sueño como espacio de la imaginación:

Quiero pensar que estoy aquí hace años,
que el seis de julio del sesenta y dos no ha llegado
que allá abajo tú juegas con los perros,
que William Cuthbert Faulkner, como reza en la lápida,
está soñando aún guerras y ejércitos,
la muchedumbre de la carne y la sangre,
el odio en las banderas,
el rencor mitológico martillado en los sables,
y la locura y la piedad y el silencio
encerrados en secas habitaciones penumbrosas,
y un Mississippi de limosas venganzas,
y un cielo de zodiacos implacables,
y en cada lengua sílabas que arrastran
centurias de ansiedad, ciclos de espanto. (2008e, p. 323)

La voz poemática divaga con la idea de que Faulkner todavía esté vivo —«el seis de julio del setenta y dos no ha llegado»— y de que, incluso en la muerte —representada por la metáfora «allá abajo»—, el escritor norteamericano todavía sueña con esos mundos que plasmó en sus novelas: las guerras, los ejércitos, el odio, el rencor, la locura o la piedad. La enumeración de todos estos elementos son el resultado del sueño de Faulkner, es decir, son producto de la propia creación poética que el mundo onírico propicia.

En el siguiente poemario, *Sanzetti*, se encuentra otro poema dedicado a la figura de un gran escritor norteamericano como “Poe”, en el que vuelve a aparecer el sueño vinculado a la capacidad creadora del artista:

¿Qué parte de ese rostro se quedó en el retrato?
¿Qué secreto invisible guardó Dios en los ojos?
Ya ordenaste en el cofre tus juguetes siniestros,
Haz ya para tus sienes una almohada de música.

Pieza a pieza desarmas el reloj de los crímenes,
Recoges en las criptas las marcas de la noche,

Aleteas por los arcos del alfabeto gótico,
Bañas tus cuentos de hadas en estanques de tinta.

En tu balcón de mirtos tienes cautivo al Diablo,
Dios mismo tiene susto del jardín en que sueñas,
Como el fauno que labra flautas con viejos fémures
Sabes curvar el miedo para hacer tus violines. (2018, p. 89)

La figura de Dios, que puede ser interpretada como paradigma de máximo creador, aparece subordinada a la propia creación poética, materializada en el «jardín» que sueña Edgar Allan Poe. Es allí, en el mundo onírico del poeta, donde se encuentran los «juguetes siniestros», «el reloj de los crímenes» o «las marcas de la noche», motivos que simbolizan la narrativa del escritor norteamericano.

En otros momentos de la obra poética de Ospina, el sueño se convierte en el espacio donde son suprimidas las barreras temporales y pasado, presente y futuro pueden ser vislumbrados indistintamente. Así sucede en “América”, de *Hilo de arena*, poema de gran belleza construido como un canto épico, en verso alejandrino, que narra los orígenes del continente americano. Los dos versos iniciales expresan el deseo, por parte de la voz poemática, de conocer las divinidades que guiaron a los distintos pueblos en su camino hacia América:

Si pudiera alcanzar los rostros de los dioses
que guiaron las borrosas migraciones del alba... (2008e, p. 51)

A continuación, comienza la narración de los diferentes viajes que condujeron a mongoles, islandeses, africanos o polinesios hacia tierras americanas. Todas estas travesías son reveladas gracias al mundo onírico:

Muchos son los terrores que blasonan la carne,
veo venir por el sueño los navíos de Islandia.
Barcazas cuya forma de dragón conjuraba
los bestiales y azules rostros de la borrasca,
guerreros a la sombra de serpientes heráldicas
que curvaba en las velas un viento de otro mundo.
Rudos dioses, lo sé, bajo cascos de cuernos
animaban los sueños de los rubios gigantes
que sembraron de túmulos las playas del planeta
y en la quebrada orilla del Labrador dejaron,
testigos de metal, sus monedas de plata. (2008e, p. 51)

Es el sueño el que permite a la voz poemática vislumbrar el viaje de «los navíos de Islandia», además de ser utilizado por los «Rudos dioses» para guiar a «los rubios gigantes» en su camino. De esta forma, el mundo onírico es el elemento común que

permite al poeta acceder a sucesos del pasado, del mismo modo que es a través del sueño como los vikingos eran guiados por sus dioses en el camino hacia América, esto es, hacia el futuro. Más adelante, el sueño vuelve a ser el elemento de retrospectión para otro de los pueblos llegados a las costas americanas:

Vuelvo el rostro al sureste que las nubes me ocultan,
a la severa selva que medita y aguarda.
Veo surgir de la niebla otras barcas. Alegres
colores en los flancos. Oh las grandes canoas
africanas. Soñando con leones, los hombres,
dejaron las canoas deshacerse en la playa
y entraron a un imperio de florestas lluviosas
y pesadas serpientes. Nunca volvió a las costas
de Malí la perpleja expedición y os digo
que hay un rey en el delta mirando al mar y a veces
cae de rodillas, besa la arena y, con voz vieja,
entona la plegaria que entre nubes de genios
el profeta recoge. Gira el cielo, apagándose. (2008e, p. 52)

Para los malienses que alcanzaron la playa, el sueño se convierte en el enlace con su pasado, así como con unas tradiciones y unas raíces representadas en el poema a través de la imagen de los «leones». Los navíos de Islandia del fragmento anterior, ahora se han transformado en «otras barcas» surgidas de la niebla, símbolo del mundo onírico. Así, el sueño es quien permite a la voz poética vislumbrar los viajes de las distintas civilizaciones. Para los románticos, el sueño «postulaba la existencia de un reino mágico al que el arte podía acceder» (A. de Paz, 1992, p. 195). Del mismo modo, a través del sueño, Ospina accede a un reino mágico en el que visualiza el pasado y el futuro, permitiéndole describir acontecimientos lejanos en el tiempo y, bajo la apariencia de estar presente, contemplar las hazañas de los hombres del mismo modo que lo haría una divinidad. El poeta vuelve a identificarse, a través del sueño, con un dios. También dentro de *Hilo de arena* se encuentra “El efebo de Marathon” —mencionado en el capítulo de la piedra—, donde aparece el mundo onírico vinculado a esta ruptura temporal que vengo describiendo:

De bronce es este cuerpo que exaltó en Dios al hombre
y que nos rinde al sueño de una fiesta lejana,
donde fue hermoso alzarse por los aires dorados
y en voz y en puro esfuerzo ser Arcano y Palabra.
[...]
De bronce, acaso, un día, sobre el sueño disperso,
mientras gire el planeta deshabitado, en sombras,
dirá a los astros firmes su desnudez sagrada
que duró más que el hombre su más hermosa imagen. (2008e, p. 55)

La voz poemática, que emplea el plural —«nos rinde»— para hacernos partícipes de los sentimientos que fluyen ante la contemplación de la escultura griega, en el segundo verso aquí reproducido se sirve del sueño como pasarela hacia el pasado, un tiempo anterior que aparece representado por la «fiesta lejana, / donde fue hermoso alzarse por los aires dorados». Al echar la vista atrás, aparece una exaltación de la antigüedad clásica que tiene mucho de romántica, no solo por la influencia que Grecia ejerció en el movimiento, sino porque la voz poemática refiere la exaltación del hombre como un dios ofrecido por la broncea escultura. En la estrofa final se produce un cambio temporal, puesto que el sueño ya no mira al pasado sino al futuro de un «planeta deshabitado» en el que, sin embargo, el efebo, convertido en testigo del mundo, dirá «a los astros» que su imagen «duró más que el hombre». Este final refuerza la mirada romántica que desprende el poema, puesto que culmina con una exaltación de la belleza del arte a la altura de «los astros» y de la divinidad: el efebo de Maratón ya desprendía hermosura hace miles de años y lo seguirá haciendo una vez la humanidad se haya extinguido. El enlace entre ambos momentos es el sueño, que vuelve a convertirse en el espacio mágico que permite vislumbrar el pasado y el futuro.

Ya dentro de *La Luna del Dragón* existe otro poema, titulado “En la Vía Apia”, en el que el sueño actúa del mismo modo que lo hace en “El efebo de Marathon”. Es una interesante composición que narra la epifanía vivida por la voz poemática en Brindisi, ante la escalinata culminada por las dos columnas que daban comienzo a la Vía Apia en el sur, cruzando, desde allí, toda Italia hasta llegar a Roma, capital del Imperio. Se trata, por tanto, de otro poema en el que cobra importancia la antigüedad clásica. Así comienza:

Guió el azar nuestros pasos por el muelle abrasado
y, sin saber a dónde, junto al mar, junto al viejo
zafiro oscuro y vasto de los llanos adriáticos,
se alargaban las sombras
junto al muro y las sogas tensas en los guindastes.

Ese otoño fue oscuro en Italia. Ante el sol
yo pensaba en los tétricos callejones de Roma,
en los sueños atroces que infestaron mi cuerpo
dormido, en ese tren, mientras tras él la tierra
cimbraba y negras grietas penetraban en Éboli.

Más allá de los trenes y el estrago
mi infancia a mis espaldas como un sueño se hundía
pero adelante estaba la infancia azul del mundo.
Grecia zarpaba ahora rumbo a nosotros. Todo

la anunciaba en aquellas playas últimas
y el sol reverberando, daba a los blancos yates
en mi mente otras formas
perfiles de ceróscafos y trirremes de Naxos. (2008e, p. 124)

Resulta interesante el uso que hace el sujeto poemático de la primera persona en verbos y pronombres: emplea el plural para hablar de acontecimientos vividos en un viaje que realiza por Italia, en compañía, al que hacen referencia las menciones de «Roma», «Éboli» y el trayecto en «tren»; y, por otro lado, utiliza el singular cuando se trata de pensamientos y reflexiones personales —«en mi mente otras formas»—. El comienzo del poema es en plural —«nuestros pasos»— y comienza reconociendo la presencia de una fuerza a la que llama «azar», en el primer verso, que los fue guiando por la ciudad hasta situarlos «junto al mar». La ubicación espacial, Líborno, no se explicita en ningún momento, hay que inferirlo a partir de referencias como «los llanos adriáticos» del tercer verso, o «las aguas macedonias» que hace más adelante, así como por la mención de Grecia como siguiente destino en barco —«Grecia zarpaba ahora rumbo a nosotros»—. En este primer fragmento, el sueño hace una doble aparición. La primera de ellas se encuentra en la segunda estrofa, donde el mundo onírico aparece vinculado al viaje en tren que los llevó de Roma a Líborno, pasando por Éboli —única referencia intermedia del transcurso del viaje—. Los sueños de la voz poemática tienen aquí cierto matiz sombrío, puesto que, precedidos por el oscuro otoño de Italia y «los tétricos callejones de Roma», son calificados como «atroces» y como aquellos que «infestaron» su cuerpo durante el trayecto en tren. En la siguiente estrofa, el sueño vuelve a convertirse en el espacio que permite acceder tanto al pasado como al futuro, pero lo hace con un significado especial. El poema tiene un trasfondo autobiográfico poco habitual en la lírica de Ospina, ya que el origen del mismo se encuentra en el viaje por Europa que emprendió una década antes de la publicación del mismo —pertenece a *La Luna del Dragón*, de 1991—. Esta es la razón por la que el sueño adquiere una especial importancia, puesto que se establece como el instrumento que permite dejar atrás el pasado que representa la infancia del autor —«mi infancia a mis espaldas como un sueño se hundía»— mientras que, al mismo tiempo, sitúa frente a sí mismo una nueva infancia, la del «azul del mundo», que representa una etapa distinta en la vida de Ospina. El mundo onírico, por tanto, es el espacio que permite al sujeto poemático dejar atrás una etapa de su vida para afrontar otra, lo cual adquiere cierto sentido si tenemos en cuenta que William Ospina pudo visitar Líborno en torno a los veinticinco años de edad. El lugar donde se encuentra induce unos

últimos versos en los que se deja llevar el yo poético, transformando «los blancos yates» en «trirremes de Naxos». Se trata este de un anticipo del momento de revelación que está próximo a suceder:

Un viento denso y cítrico que venía de otra costa
se detuvo en los bordes ásperos, y creímos
que una brusca fatiga nos detenía allí,
creímos que aquel alto lo ordenaba el cansancio.

Escaleras amplísimas remontaban la tarde,
flores cuyo color se ha perdido en mi mente,
quemando los parterres en cada escaño ardían,
y arriba había columnas de mármol gris. La tarde
nos atrajo sin voz a las sobrias terrazas,
formó dioses y sátiros jugando entre el acanto
gris de los capiteles
y acaso por sentirnos el porvenir fantasma
de siglos poderosos, soñamos un futuro,
dimos al aire plácido vagas bestias de bronce,
lunas de acero y sangre,
hasta cuando las aguas macedonias se abrieron
y el «Livorno», rugiendo, recaló en la distancia.

Solo entonces supimos dónde estábamos.
En aquel sitio abierto, frente al mar, sobre siglos
de cobalto y de viento,
empezaba el camino que transformó al Imperio.
La Vía Apia se hundía en la luz, hacia el norte. (2008e, pp. 124-125)

La fuerza llamada «azar» en el primer verso adquiere ahora la apariencia de «brusca fatiga» y de «cansancio». No obstante, el empleo por partida doble de la voz «creímos», no hace sino confirmar la existencia de un poder superior que guiaba los pasos de los viajeros. Esta fuerza se identifica, en un primer momento, con el «viento denso y cítrico» que la voz poemática advierte y, más tarde, con esa ausencia de voz que los atrajo a «las sobrias terrazas». El ignoto poder superior es el que los condujo a las «escaleras amplísimas» situadas frente al mar Adriático. Sobre ellas, se alzan las «columnas de mármol gris» donde la tarde «formó dioses y sátiros jugando entre el acanto / gris de los capiteles». Estas columnas son las que, hace dos milenios, daban inicio a la Vía Apia romana en su camino hacia la capital del Imperio. En ese preciso lugar y en ese preciso instante, mientras esperaba la arribada a puerto del «Livorno», el barco que los iba a llevar a Grecia, el mundo onírico —«soñamos un futuro»— provoca la epifanía de la voz poemática en la que vislumbra «el porvenir fantasma / de siglos poderosos». El verso

«Solo entonces supimos dónde estábamos» lo confirma. Finalmente, la revelación conlleva el recuerdo del pasado mítico de la tradición clásica:

Por ese río de piedra navegaron
con Helena y Medusa las partenias de Píndaro,
la frente del apóstol en el pecho de Cristo:
también allí empezaba nuestra historia.
Y en ese sitio, acaso bajo una tarde idéntica,
apenas descendido del navío imperial
Virgilio unió su voz a la voz de los muertos.

Recuerda, allí temblamos de sagrado temor
[...]. (2008e, p. 125)

La ignota fuerza que los conduce hacia el origen de la Vía Apia es la causante del espacio onírico que propicia toda la revelación final: en las piedras de aquel lugar —«río de piedra»— ellos se encuentran compartiendo espacio con la creación —representada por «Píndaro» y por «Virgilio»— y con la divinidad —simbolizada por «la frente del apóstol en el pecho de Cristo»—. La revelación se convierte en una gran muestra de lo sublime romántico, pues es aquel el momento y el lugar en el que la voz poemática reconoce: «temblamos de sagrado temor».

Vuelvo a traer a colación el poema “Notre Dame de París”, analizado en profundidad por la importancia de la piedra y la noche. En relación con esta última, no puedo dejar de comentar la importancia del sueño como espacio de la imaginación y elemento que permite visualizar el futuro:

Siempre llegué al amor por caminos de engaño.
Antes de verte, indemne, frente a mí, en los declives
de un verano imborrable, piedra sagrada fuiste
un vago sueño de arcos y de luz insinuándose
por el cielo inventivo de mi infancia, y al verte
real como mis manos, calladamente cierta,
tu corteza prehistórica se burló de mis sueños.
no eras el sol de piedra que flotaba en la mente.

Dormía allí una roca. La alzaron siglo a siglo
dolorosas estirpes de polvo. Vi en la noche
las puertas asimétricas, las toscas torres truncas,
los flancos floreciendo de demonios sardónicos. (2008e, p. 104)

Al principio, la voz poemática utiliza el mundo onírico —«un vago sueño de arcos y de luz»— como el lugar a través del cual se acercaba a la catedral de Notre Dame durante su juventud. Aun así, una vez delante, el imponente templo «se burló» de aquellos sueños del poeta, superando por completo lo que el mundo onírico le permitió entrever

durante años. Más adelante, el sueño se convierte en la representación del deseo que tuvieron las «doloras estirpes de polvo» mencionadas en la segunda estrofa:

Lento husmea el sabueso de la mente en las causas,
tras cada ojiva advierte la previa idea, el acto,
y percibe en las cóncavas, exquisitas alturas,
la labor de una sabia multitud invisible.
Veo en un brusco instante hormigear los siglos:
la piedra rigurosa
se ordena, fiel al sueño de afanosas estirpes,
cruzan picas, plomadas, martillos, sogas, ángeles,
en el aire alabean ecuaciones y andamios
y fe y miedo trenzados alzan la roca mística. (2008e, p. 105)

Las «afanosas estirpes» soñaron, a lo largo de los siglos, esa «piedra rigurosa» y «roca mística» que es la catedral de Notre Dame. A través del mundo onírico —«sueño de afanosas estirpes»— veían el futuro de la colosal construcción cuando todavía no se había puesto la primera piedra. Después de cientos de años, aquellos que imaginaron la catedral, ya convertidos en polvo, siguen vivos a través del sueño del poeta. En “La amenaza” —tratado en el tema del instante romántico— existe una utilización del tiempo similar a la existente en la segunda parte de “Notre Dame de París”:

La ciudad, ya sin hombres, es una injuria al tiempo,
no va un cuerpo con fiebre buscando un rostro espléndido,
curvos cascos de hierro no arrancan chispas de oro
a estos rumbos que siempre prometieron milagros.
La gran ausencia infama los chorros de las plazas,
cada torre es un hondo surtidor de fantasmas.
Un puñado de polvo soñó estos firmes templos,
cortezas donde aún vuelan las postreras plegarias. (2008e, p. 127)

El sueño vuelve a ser el espacio a través del cual el ser humano del pasado —representado por la metáfora «un puñado de polvo»— consigue ver un futuro —«soñó estos firmes templos»— que es, al mismo tiempo, el presente de la voz poemática. Una función similar cumple el mundo onírico en el soneto “Museo”, del que traigo aquí sus dos cuartetos:

De los mantos emergen los castigados brazos.
Todos están heridos y todos están vivos...
Mármoles de Corinto, destrozados y altivos,
parecen un ejército que volviera en pedazos

de una guerra sublime que fatigó su empeño.
Ávida mano hermosa, soñadora cabeza,
no pudo tanta guerra contra tanta belleza
y hoy son como fragmentos que nos quedan de un sueño. (2008e, p. 126)

La primera referencia al sueño se realiza en relación a la capacidad creadora del escultor, cuya «Ávida mano hermosa» y su «soñadora cabeza» permitieron esculpir obras que hoy pueden contemplarse en los museos. Es entonces cuando el mundo onírico vuelve a mencionar ese tiempo pasado que se hace presente en la actualidad «como fragmentos que nos quedan de un sueño». En el último terceto del soneto “El coloso de Rodas”, sin embargo, el sueño supone una mirada hacia el futuro:

Y erramos indolentes por la viña encendida
soñando que en las puertas del porvenir nos cuida
un vasto centinela, que ya fue derrotado. (2008e, p. 114)

A través del mundo onírico la voz poemática es capaz de vislumbrar cómo vela por nosotros, en el futuro —en «las puertas del porvenir»—, ese «vasto centinela» que es el coloso de Rodas. La última mención a *La Luna del Dragón* en relación con el mundo onírico es para el soneto de alejandrinos “Uno”, cuyo primer cuarteto dice:

Soy el hijo bastardo de César Borgia. Pienso
en el saqueo de Roma y en esa tarde sola
cuando vi desde el puente de una nave española
a Europa, atrás, hundiéndose, como un sueño, en lo inmenso. (2008e, p. 140)

El sueño adquiere aquí vinculaciones con el pasado, puesto que la voz poemática, al abandonar Europa desde la «nave española», está dejando atrás una vida que se hunde «como un sueño, en lo inmenso».

Pertenciente ya a *El país del viento* es “Una sonrisa en la oscuridad” —poema mencionado y analizado con motivo de la religión y la noche romántica—, donde el mundo onírico conecta el pasado el presente y el futuro de varias generaciones. Para no repetir lo ya expuesto, voy a destacar dos momentos. En primer lugar, la presencia del sueño en la segunda estrofa:

Veo un reverberante país de enormes selvas
en donde hasta los dioses son negros.
Sueño con grandes perros de pelaje dorado
con melenas enormes,
sueño con recios potros visibles solo a trechos,
con bestias imposibles de larguísimos cuellos
y otras cosas extrañas. (2008e, p. 179)

Y también destaco el mundo onírico que aparece en la última estrofa:

Pero tal vez lo que sonrío en mi rostro
son los trasnietos de mis nietos
ya danzando desnudos bajo el tambor sagrado de un cielo de truenos,

despertando la lluvia con la danza,
amansando a las bestias con el poder de su mirada
y recordando, corno al paciente guardián del origen,
a ese hombre encadenado que soñaba hace siglos
en una tierra ajena,
en una tierra ajena poblada por demonios,
donde solo le fueron amigas las estrellas. (2008e, p. 180)

En el primer fragmento, el sueño es el espacio que permite a la voz poemática conectar con el pasado —el «país de enormes selvas»—, permitiéndole ver «perros de pelaje dorado / con melenas enormes» y «recios potros visibles solo a trechos». El mundo onírico consiente un acercamiento a sus orígenes africanos que echa por tierra las barreras temporales. En la última estrofa, el sujeto poemático habla de sí mismo en tercera persona, utilizando el sueño como espacio a través del cual imagina un futuro donde, «desnudos bajo el tambor sagrado de un cielo de truenos», los trasnietos de sus nietos danzan en libertad. Si al comienzo del poema el sueño le había permitido ver a sus ancestros, ahora deja que vislumbre el futuro. Lo onírico, de nuevo, se convierte en el espacio mágico donde el tiempo rompe con su lógica, permitiendo a la voz poemática aproximarse a acontecimientos muy distanciados del presente en el que se encuentra.

El segundo momento que quiero destacar tiene relación con las vinculaciones existentes entre una característica romántica especialmente destacable en Jean Paul Richter y el verso que cierra la primera estrofa, que es el siguiente:

[...]
y estoy despierto y sueño sin embargo. (2008e, p. 179)

Este verso supone una ruptura de la frontera entre el sueño y la vigilia, elemento que enlaza con el romántico alemán Jean Paul puesto que, para él, «la frontera entre el sueño y la realidad se borra a cada instante» (Béguin, 1993, p. 212). Esta confusión permite a la voz poemática introducirse en un ambiente onírico en el que, tanto pasado como futuro, se confunden con el presente. Una idea parecida vuelve a repetirse en “Futuro” de *Sanzetti*, un poema que ya analicé en relación con los males del mundo moderno. Esto demuestra que la trascendencia del sueño, sus implicaciones y simbología, acompañan a Ospina durante toda su producción poética. Así se ve en el citado poema “Futuro”, del que recuperé la segunda estrofa:

Sabremos de las mentes que aunque lejos son una,
Dormida en la vigilia y despierta en el sueño
Y cómo en torno al Sol danzarán las ciudades
Y habrá fábricas hondas movida por la música. (2018, p. 172)

El segundo verso incide en la idea ya presentada por la voz poemática de “Una sonrisa en la oscuridad” y que conectaba con Jean Paul, esto es, la confusión entre sueño y vigilia que permite, en este caso, la apertura de una puerta hacia el futuro. Por lo tanto, el sueño vuelve a vincularse con una forma de acercamiento con tiempos remotos, bien sean anteriores o posteriores.

Finalmente, en lo respectivo al mundo onírico como supresor de las barreras temporales, me gustaría citar otra composición de *Sanzetti* en la que también es posible entender el sueño como enlace con la posterioridad, “Apolo 11”, del que cito la segunda estrofa:

Te están soñando en una caverna con bisontes,
Dentro de esta escafandra respiran las estrellas,
Va cayendo en la luna todo lo que has perdido,
Juro que he visto peces y niños y elefantes. (2018, p. 20)

El poema se centra en la llegada del hombre a la luna, momento que ya soñaba el hombre primigenio en la «caverna con bisontes». El mundo onírico vuelve convertirse en el lugar que permite al ser humano vislumbrar el futuro: gracias al sueño, el tiempo no es más que un instante. Por otro lado, en la mención al arte rupestre que representan los «bisontes» de la cueva existe una velada referencia a lo sublime romántico, puesto que, según Aullón de Haro, en estas primeras manifestaciones artísticas de tipo prehistórico es posible hallar el germen de la sublimidad «en tanto que expresión, representación y creación inaugurales, [...] vinculado a la acción o a una contemplación mágica» (2006, p. 23). De esta forma, el sueño en la caverna constituye el espacio mágico que, en una primera forma de sublimidad, permite la contemplación del devenir, quebrando las barreras que el tiempo presenta en la configuración racional del mundo.

En relación con esta última idea se encuentra la siguiente función del sueño en la poesía de Ospina: la de canalizador de la imaginación de la voz poemática, convertida en espacio donde la razón rompe sus reglas y la voluntad creadora se abre paso sin limitaciones. Ya los románticos vieron que el sueño era capaz de producir «sorprendentes pasiones, impulsos de la imaginación, gratificantes quimeras» (A. de Paz, 1992, p. 62). Son numerosos los ejemplos en los que el mundo onírico cumple este propósito en la poesía del autor colombiano. En “Barbados”, de *Hilo de arena*, la voz poemática se identifica con el propio Ospina, que cuenta sus impresiones y deseos surgidos de un viaje a la isla caribeña. Entre otros, la voz poemática quiere:

[...]
envejecer soñando con los viejos piratas
de Marcel Schwob, oyendo los crujidos del tiempo,
y ante el paciente océano que arroja sus reliquias
sentir cómo discurren poderosos los años
con ventiscas y extraños fuegos sobre los faros. (2008e, p. 47)

El sueño abre aquí la puerta a una imaginación libre y sin límites, que proporcionaría a la voz poemática la opción de envejecer junto a los «viejos piratas» de las historias del escritor francés Marcel Schwob. El mundo onírico abre la puerta a todo un universo de fantasía en el que no existen las limitaciones. La misma función cumple en varios poemas de *La Luna del Dragón*, como en “El huésped”, que ya analicé en relación con el tema romántico de la imaginación y la creación poética:

Yo sé que en la memoria nada es nuevo ni antiguo:
puedo soñarlo al lado de los centauros griegos,
está en mí con la rosa que vio el romano en Persia,
existe como existen mis sirenas, mis muertos,
pero no tiene nombre, ni pasado, ni origen,
lo hallé solo un instante y detuve mis pasos
para verlo existir y pasar y perderse. (2008e, p. 121)

El sueño adquiere el papel de herramienta puesta en manos de la imaginación y voluntad creadora del poeta, permitiendo la irrupción de un mundo fantástico en el que «centauros griegos» y «sirenas» coexisten con «la rosa que vio el romano en Persia», metáfora de la inspiración artística que se identifica con el huésped que da título al poema. En relación con la sirena, traigo de nuevo a “Parténope”, poema en el que la sirena que actúa como voz poemática utiliza el sueño para contraponerlo a la realidad del mundo y sus desgracias:

¿Quién puede preferir la tierra y sus miserias
a un sueño acariciado por milenios y enigmas?
[...]
Por eso canto ahora, cuando los pescadores
más allá de sus barcas ociosas se han dormido,
para que un poco al menos de dicha los alcance,
para que el hilo helado de mi canto los bese,
y sueñen que ya duermen entre escombros de naves,
que son por fin el mar, la música en mi boca. (2008e, pp. 95-96)

La sirena considera que la simple «tierra y sus miserias» no puede compararse al mundo de «milenios y enigmas» que el sueño es capaz de proporcionar. Esta es la razón de que cante a los pescadores: para inducirles un sueño en el que son transformados en «el mar», entrando así en unión con la naturaleza. El sueño se revela, por tanto, como el

reino de lo maravilloso que hace escapar al hombre de la mundana realidad y lo lleva, en última instancia, a unirse con el *anima mundi*.

En ocasiones, el sueño traspasa las barreras de lo imaginario y se hace real, como ocurre en el caso de “Eróstrato”, otro poema citado con anterioridad. Desde el comienzo del poema se hace referencia a la importancia del sueño:

Arriba la colina se prolonga en un sueño,
recias salas simétricas que alzó el orgullo al cielo,
y en su hondura una piedra monstruosa pide ofrendas,
más negra que el abismo, más antigua que el miedo. (2008e, p. 141)

Para Eróstrato, voz poemática, la colina sobre la que se alza el templo que guarda la estatua de Artemisa —la «piedra monstruosa»— adquiere la apariencia de «un sueño» que, al mismo tiempo, se identifica con el objetivo que tenía al ascender la montaña: quemar el templo para ser recordado en la posteridad. En este caso, el sueño proviene de imaginar un futuro que Eróstrato se encargó de convertir en realidad, traspasando las barreras del mundo onírico para cobrar vida en el mundo físico y escribir, de esta forma, su nombre en las páginas de la Historia. Una referencia hacia esta cuestión encontramos unos versos después:

El soñador ya es polvo y aún gime, en pie, su sueño.
Oro aún los hexámetros y es ya un fantasma Homero. (2008e, p. 141)

Aunque muerto Eróstrato —«el soñador ya es polvo»—, permanecerá vivo «su sueño» de ser recordado y alcanzar fama posterior, superando las barreras del tiempo y de la muerte. El siguiente alejandrino constituye una bella imagen que ejemplifica la pervivencia en la Historia puesto que, a pesar de que Homero sea «un fantasma», los áureos versos que compuso constituyen una cumbre de la literatura universal: han alcanzado la eternidad pretendida por Eróstrato con su acción. Sin embargo, la voz poemática confiesa que también intentó ser recordado por sus obras artísticas de manera infructuosa:

Yo quise tejer músicas con mi fuga y fue en vano,
intenté firmes piedras con el humo y la niebla:
duras lunas doraron de burlas mi fracaso,
serenos, crueles dioses desdeñaron mi esfuerzo. (2008e, p. 141)

Los intentos de creación de Eróstrato, en la composición musical y en la talla escultórica, resultaron inútiles. En los siguientes versos hace mención a otros grandes artistas de la antigüedad, con los que se compara:

Fidias da eternidad a lo que toca, cambia
las rameras en diosas porque los dioses lo aman,
Sófocles nombra un perro y el perro asciende al cielo,
de los labios de Píndaro vuelan abejas de oro
y en mis manos proscritas se arruina lo más bello. (2008e, p. 141)

Eróstrato no había podido, como ellos, alcanzar la eternidad con sus creaciones artísticas, por lo que recurre a la destrucción del templo de Artemisa para, de esta manera, conseguir la inmortalidad que el artista logra con su obra. Así se llega al cierre del poema, que supone una perfecta conjunción de motivos románticos:

Nadie me olvidará. Soy mortal. Pero hoy mismo
tendrán duelo los dioses en su reino. Estoy solo
y arriba, en la colina, la maravilla espera.
Mañana será escombros. Cambiaré en humo todas
sus molduras de sándalo, sus redes de soberbia.
Espejo de los hombres, voy a quebrarte ahora.
La noche es ciega y soplan los cipreses. La espada
no podrá contra el ávido poder que arde en mi mano,
que avanza entre los lirios, que el vano viento aviva,
que crece y traza arriba mi memoria en lo inmenso. (2008e, p. 142)

La determinación de la voz poemática retumba en el verso: «Nadie me olvidará. Soy mortal». Esta paradoja encierra el anhelo de la voz poemática, un sueño que, con la presencia de la noche como testigo, traspasa las fronteras necesarias para convertirse en realidad. Eróstrato, del mismo modo que hiciera la figura de Prometeo, tan seguida y ensalzada por el Romanticismo, realiza una afrenta directa a los dioses —«hoy mismo / tendrán duelo los dioses en su reino»— con el objetivo de ser, como ellos, inmortal. Aunque el templo «será escombros» —no olvidemos el significado de las ruinas románticas—, Eróstrato dejará de ser un simple hombre dentro de la poderosa naturaleza, alcanzando la misma eternidad que tanto ella como los dioses poseen. De esta forma, el «ávido poder» del fuego ardiente en su mano, como el de Prometeo, conduciría a Eróstrato a trazar su «memoria en lo inmenso», alcanzando el anhelo romántico de unión con la naturaleza, la divinidad, el Todo.

Para concluir con *La Luna del Dragón* en esta utilización del sueño, quiero detenerme en “Ariadna”, poema que merece un comentario *in extenso*. Así comienza:

Cerca de mí, ante el agua, crece un Palacio informe,
que es la réplica atroz de la mente de un griego:
puertas detrás de puertas detrás de puertas puertas,
pozos secos, rectángulos de triple piedra y cielo,
cámaras bifurcándose en sinuosos declives.

Allí hasta el recio viento de los bosques fracasa.
En la noche, a la luna, su red malvada espío
y adivino en el caos rasgos del mal. De niña
yo vi al griego trazando su red sobre el papiro,
después surtió la tierra blancas filas de esclavos
y entre sueños de polvo los confusos artífices
transformaron sus horas en insensatas cámaras. (2008e, p. 100)

Está construido como un monólogo dramático cuyo sujeto identificamos con Ariadna, princesa cretense que ayudó a Teseo a escapar del laberinto del Minotauro. La primera estrofa comienza, precisamente, hablando de ese laberinto. Menciona que «es la réplica atroz de la mente de un griego», refiriéndose a Dédalo, arquitecto y creador del mismo, además de describir parte de su estructura interna, como las «puertas detrás de puertas detrás de puertas» o las «cámaras bifurcándose en sinuosos declives». Ya en la segunda estrofa, Ariadna recuerda la construcción del laberinto en su infancia haciendo alusión, de nuevo, a Dédalo: «yo vi al griego trazando sus redes sobre el papiro». La atmósfera recreada es notablemente romántica gracias a motivos de la naturaleza como el «recio viento de los bosques», «la noche» y «la luna». Finalmente, el sueño irrumpe asociado a la creación del laberinto, ocurrida en el pasado: «entre sueños de polvo los confusos artífices / transformaron sus horas en insensatas cámaras». Mundo onírico y creación vuelven a darse la mano en un espacio temporal anterior, obteniendo como resultado el laberinto, que es visto por la voz poética como transformación del tiempo llevada a cabo por los constructores.

En este punto se hace inevitable la asociación con Jorge Luis Borges. El tema del laberinto no solo es un motivo recurrente en la obra del escritor argentino, sino que tiene diversos textos⁸³ que están específicamente dedicados al mito de Teseo, el Minotauro y el laberinto. En el poema “El hilo de la fábula”, escrito en prosa poética, el laberinto se vincula con el tiempo:

Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea. (Borges, 2008c, p. 298)

La relación que establece Borges entre laberinto y tiempo es similar a la vinculación que realiza Ospina entre ambos conceptos a través de la transformación de la labor

⁸³ Me refiero, fundamentalmente, al cuento titulado “La casa de Asterión”, de *El Aleph*, además de poemas como “El hilo de la fábula”, de *Los conjurados*, o el fragmento «Asterión», dentro de la cuarta moneda del poema “Quince monedas” de *La rosa profunda*.

desarrollada por los «artífices», estableciéndose esa influencia de corte borgesiana en la conceptualización del laberinto en “Ariadna”. El segundo elemento que aparece bajo el influjo de Borges tiene que ver con la descripción del laberinto. La mayor parte del cuento “La casa de Asterión” transcurre como un monólogo dramático en el que la voz narrativa se identifica con Asterión, es decir, con el Minotauro. Al comienzo, dice este narrador en primera persona: «Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales» (Borges, 1974, p. 569). Asterión, como se desprende de este fragmento, describe su morada como un lugar con un número infinito de puertas. El laberinto borgesiano, en su relación con el tiempo, se constituye como una «imagen fidedigna de la infinitud y sus rigores engañosos, de las “trampas” de la lógica implacable» (Cervera, 1992, p. 173). De esta forma, el laberinto simboliza la extensión del tiempo, es decir, el infinito. Cuando Ariadna, en el poema de Ospina, incide también en esa tendencia *ad infinitum* de las puertas del laberinto —«puertas detrás de puertas detrás de puertas puertas», con esa repetición de la voz «puertas» que llega incluso a reduplicarse al final del verso— apunta directamente a lo planteado por Asterión en el cuento de Borges: la existencia de un laberinto con un número infinito de puertas, lo que conduce, directamente, a identificar el laberinto con la infinitud. Así, a la importancia del sueño en el proceso de creación del laberinto hay que sumar esa influencia de corte borgesiana que vincula la morada de Asterión con el tiempo y un infinito que, por otro lado, no podemos desligar del Romanticismo, puesto que conforma uno de los capítulos de esta investigación. El poema de Ospina continúa haciendo referencia al habitante del laberinto:

«La casa para el hombre —mi nodriza susurra—,
un Dios en cada reino y un alma en cada forma,
la soberbia y sus muertos en las largas pirámides
y un ser de tu linaje cautivo en la maraña».

¿Cómo creerle a ella que mi hermano es un monstruo
si mi cuerpo desnudo transforma los espejos
en serenos recintos de belleza y de plata?
Nunca vi al monstruo y sé que ella es egipcia y miente.
Años llevo mirando la piedra y solo he visto
dos hombres que escaparon hacia el mar, por los aires,
pero agitaban alas, y fue sin duda un sueño. (2008e, p. 100)

El sujeto poemático, Ariadna, cuenta cómo su nodriza le habla del «ser de tu linaje cautivo en la maraña». Según el mito, efectivamente, el Minotauro y Ariadna son hijos de la misma madre, Pasífae, aunque distinto padre: un toro el primero y Minos, rey de Creta, la segunda (Cardona, 2011, p. 172). En el poema, la princesa cretense, cuya belleza «transforma los espejos / en serenos recintos de belleza y de plata», no puede creer ser hermana de «un monstruo». Además, niega la existencia del Minotauro aduciendo que la nodriza miente y que, con sus propios ojos, solo ha visto a dos hombres salir del laberinto «hacia el mar». Está haciendo aquí referencia a Dédalo e Ícaro, castigados ambos por Minos a ser encerrados en el laberinto al enterarse de la participación que el arquitecto tuvo en la infidelidad de su esposa⁸⁴. Ambos consiguieron escapar con unas alas construidas por Dédalo, hecho que refleja Ariadna en el poema: «escaparon hacia el mar, por los aires / pero agitaban alas, y fue sin duda un sueño». La aparición que tiene el mundo onírico en este verso se vincula con un suceso en el que la razón pierde su lugar en favor de la imaginación. Esto lleva a la voz poemática a considerar que la visión de aquellas dos figuras aladas no se corresponda con la realidad, interpretándola como producto de un sueño —«fue sin duda un sueño»— que, al mismo tiempo, se encuentra en el pasado. El poema prosigue:

Sé que lo bello es rostro del bien, pero me aflige
algo que no comprendo y oscuramente existe.
Al Dios de los espejos pedí ayuda y consuelo,
pero una noche alzó del Palacio un lamento:
la voz más turbia y sola que he escuchado en la tierra. (2008e, p. 100)

La voz poemática lamenta el desconocimiento —«me aflige / algo que no comprendo y oscuramente existe»—, para lo que solicita «ayuda y consuelo» al «Dios de los espejos». La mención al espejo apunta, de nuevo, a Borges. En su poema “Arte poética” de *El Hacedor*, hay un cuarteto que dice:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara. (Borges, 2008b, p. 60)

⁸⁴ El mito cuenta que Dédalo construyó una estatua de ternera en la que se introdujo Pasífae para consumir con el toro más bello de Minos. De esta forma, la reina cretense pudo satisfacer una pasión que le había sido inducida por Poseidón como castigo a Minos por no haberle sacrificado el toro más hermoso. Al enterarse Minos de la participación de Dédalo en el engaño, lo mandó encerrar en el laberinto junto a su hijo Ícaro. Ambos escaparon gracias a unas alas construidas con cera por Dédalo (Cardona, 2011, pp. 171-172).

El tema central del poema, como no podía ser de otra manera a tenor del título, es la visión del autor argentino sobre el proceso de creación poética. El espejo se convierte, como explica Vicente Cervera, en símbolo del «arte lírico como revelación» (1992, p. 146). Esa revelación es, precisamente, la que busca con ansío Ariadna; aun así, la única respuesta que recibe se produce «una noche» en la que sale del laberinto «la voz más turbia y sola» que escuchó en la tierra. Es entonces cuando la noche romántica se convierte en testigo del «lamento» de Asterión, único ser que habita el laberinto. Finalmente, el poema concluye al mismo tiempo aumenta el trasfondo romántico del mismo a través del sueño:

Sueño que en el espejo yo soy el laberinto,
que es mi alma la que gime detrás de las murallas,
que un Dios o un hombre viene del norte a liberarme.
Pero despierta temo que el Palacio está vivo,
que es la voz de la piedra lo que clama hacia el cielo,
que la piedra se siente cautiva de una idea
maligna, y solo quiere ser piedra para siempre.
Miro con viejos ojos la rosa despiadada,
sé que es preciso que alguien se obstine en vigilarla,
que interrogue entre asombros este humano desorden,
para salvar al ser que la piedra encadena.
Tal vez soy yo quien vaga por sus salas sin rumbo,
y sueño que lo miro desde los ventanales. (2008e, pp. 100-101)

Estas últimas estrofas, profundizan en cómo el mundo onírico rompe, de nuevo, las fronteras de la razón y el entendimiento, dando rienda suelta a la voluntad creadora, a la imaginación poética. El sueño no devuelve a Ariadna su propio reflejo en el espejo, sino que este le muestra el laberinto, es decir, el infinito. La profundidad romántica de esta idea es de gran amplitud: la infinitud se encuentra en uno mismo, lo cual escapa a nuestra comprensión, por ello Ariadna se encontraba afligida ante lo que no comprende, pero «oscuramente existe». El mundo onírico, al mismo tiempo, hace sentirse a la voz poemática como el propio Minotauro —«es mi alma la que gime detrás de las murallas»— y también le permite vislumbrar un futuro que alude a Teseo —«un Dios o un hombre viene del norte a liberarme»—. Es el sueño quien provoca que Ariadna, incluso despierta, considere la vida del laberinto: «despierta temo que el Palacio está vivo». De esta forma, encontraría explicación aquel lamento que escuchó, puesto que se correspondería con la propia «voz de la piedra». La mención a la piedra —cuatro veces en esta estrofa, seis menciones en todo el poema— conlleva una importante carga simbólica romántica. En el capítulo correspondiente explicaba que, o bien la piedra se convierte en símbolo de la

naturaleza más primigenia, o bien representa el paso del tiempo cuando aparece en forma de ruinas, ya sea naturales o fruto de la mano del hombre. En este caso, la piedra representa las fuerzas primitivas de la naturaleza, puesto que, pese a ser el laberinto una construcción humana, todavía el paso del tiempo no ha ejercido su influencia, mostrando al hombre la pequeña posición que ocupa respecto a la eterna naturaleza. La repetición constante de «piedra», en la estrofa, dota al laberinto de un hálito de vida proveniente de la naturaleza que arrastra a la voz poemática, incluso en la vigilia, a percibir la vida del laberinto en un doble sentido: como metonimia de la auténtica criatura viva del mismo, Asterión; y como la vida representada por la piedra romántica. Finalmente, aparece la creación poética a través del símbolo de «la rosa despiadada», a la que hay que vigilar «para salvar al ser que la piedra encadena». De esta forma, sueño, naturaleza y creación se aúnan bajo un solo símbolo: el laberinto y el ser que lo habita, el Minotauro, constituyéndose como la máxima representación del Todo romántico al que hay que preservar. Por último, el mundo onírico romántico vuelve a constituirse como el elemento fundamental en los versos finales a través de una incógnita ontológica en la que todo el planteamiento del poema es invertido por la voz poemática, que duda sobre si es Ariadna soñando ser el Minotauro o, por el contrario, es el propio Minotauro que sueña ser Ariadna: «Tal vez soy yo quien vaga por sus salas sin rumbo, / y sueño que lo miro desde los ventanales».

En “Ariadna”, por tanto, la utilización del sueño, en su vinculación con la imaginación, la voluntad creadora y ese espacio en el que se produce la ruptura de la razón, adquiere un papel fundamental que va a mantenerse en el siguiente poemario, *El país del viento*. Allí se encuentra “Relato de uno que volvió del incendio”, poema centrado en la época colonial que, según palabras del propio Ospina, narra la historia del «sobreviviente del naufragio de un galeón» (2008e, p. 151). La última estrofa dice:

¿Ya le conté de aquel marino que se ahogó frente a mí esa noche?
Soy el único que quedó vivo de cuatrocientos que zarpamos,
pero en sueños veo a esos hombres llamándome desde el infierno,
no se extraña de que prefiera pasar la noche en la taberna. (2008e, p. 176)

La voz poemática explica que es el mundo onírico quien le presenta a aquellos hombres que lo llaman «desde el infierno», sirviendo de enlace con el pasado, pero también como espacio infernal donde las víctimas del mar le apelan por ser el único sobreviviente del naufragio.

Más como lugar donde la imaginación se desarrolla que como puerta al pasado aparece el sueño en “Un viejo historiador cuenta su historia”, donde un yo poemático —el viejo historiador del título— narra la historia de su vida:

Soñé que había un agujero en el enrojecido cielo del verano,
un trozo de universo, como papel quemado
y desperté con un sabor amargo en los labios. (2008e, p. 189)

En estos primeros versos, el mundo onírico vuelve a convertirse en *topos* donde la imaginación se desenvuelve en pleno potencial, poniendo en contacto al yo con «un trozo de universo». El sueño posee ciertas connotaciones infernales similares a las del anterior poema, pues le hace vislumbrar un «enrojecido cielo», que era «como papel quemado». Por ello, la llegada de la vigilia le provoca «un sabor amargo en los labios».

Todo lo contrario representa el sueño en “Lo que piensa un viajero en un cuarto de hotel”:

Vasta es la noche y misteriosamente
la carne va hechizada por su ignorancia,
rueda sobre las cosas un enjambre
de alas ciegas y mágicas palabras,
y me sosiego en mí como un viajero
que no sabe qué montes ha cruzado,
que no sabe qué aldeas ayer lo despidieron,
que ignora qué criaturas lo guiaron en la sombra,
pero ya está en su habitación y está solo
y siente que está cerca todo aquello que quiso,
que no puede perderlo,
y lentamente rueda por las aguas del sueño. (2008e, p. 195)

Esta composición la mencioné en el capítulo de la noche por la importancia que esta adquiriría desde el primer verso. Ella era la que propicia la entrada a un mundo onírico —«lentamente rueda por las aguas del sueño»— que adquiere connotaciones positivas —«siente que está cerca todo aquello que quiso»— al tiempo que se vincula con el misterio y la magia —«la carne va hechizada», «mágicas palabras»—. La imaginación desatada durante el sueño es capaz conseguir, como ocurría en “Un viking en Terranova”, que los árboles cobren vida:

[...]
de esos árboles rojos que en los sueños
quieren ser barcas rojas y remos rojos y seguirnos
hasta las costas blancas de la memoria,
y ser lanzas y arpones, rojos como lunas nacientes,
en los pechos intactos de aquellas muchachas que esperan. (2008e, p. 167)

El mundo onírico permite a los árboles «ser barcas rojas» para abandonar la tierra y acompañar a los vikingos en su viaje de vuelta desde Terranova. Un recurso similar se repite en *África*, el extenso poema en el que los vegetales cobran vida y son capaces de soñar dentro del cuerpo del elefante:

En paz total el suelo de Tanzania,
montañas de materia vegetal ahora sueñan
dentro del elefante
que
 cava
 cava
 un pozo imaginario
[...]. (2008e, p. 300)

La ruptura de la razón a través del mundo onírico se mantiene en *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* Así ocurría en “El hombre que visita los anticuarios”, donde el yo poético, perdido en un mundo dominado por la razón, encontraba absurda la realidad, mientras el sueño traía la sensatez y la verdad:

Esta es la historia de un hombre absurdo perdido en un mundo sensato,
de un hombre triste en un lugar desde donde se ve caer la lluvia,
caer la noche, caer el sueño, sobre las cabezas felices,
sobre los turbios lagos de sus almas,
el sueño, donde el hombre es razonable mientras es absurdo su mundo,
el sueño, donde llueven los lagos hacia el cielo, donde los muros de la ciudad se
 afligen,
donde un sereno soplo fragiliza y enciende las rosas de acero. (2008e, p. 270)

La noche alberga e impulsa al sueño, donde la imaginación desatada y la ruptura de la razón permiten que lluevan «lagos hacia el cielo» o que se enciendan «las rosas de acero». De la misma forma actúa el sueño en “Peter Endless, autor de ciencia ficción”, poema también comentado, como el anterior, en el capítulo dedicado a los males del mundo moderno. Vuelvo a traer un verso en el que podíamos leer:

Entendí que la ficción podía olvidar estos actuales éxtasis electrónicos, sus
 gólems de chatarra
y soñar otras cosas, la muerte de la razón, el retorno de las bestias sagradas.
(2008e, p. 279)

Para Peter Endless, voz poemática de la composición, el sueño permite dar muerte a la razón y, al mismo tiempo, trae consigo «el retorno de las bestias sagradas», esto es, la plena liberación de la voluntad creadora romántica y la imaginación poética. En el mundo onírico todo es posible puesto que las fronteras de la razón han sido abolidas. Un caso similar se encuentra en “Canción de los dos mundos”, composición construida a

partir de una estructura especular en la que se comparaban dos formas de ver el mundo representadas por Europa y por África respectivamente —además de ser otro poema también analizado, junto a los dos anteriores, en el capítulo de los males del mundo moderno—. El empleo de las mismas composiciones para mostrar diferentes aspectos propios del Romanticismo da muestra, precisamente, de los vasos comunicantes existentes entre los distintos temas y motivos del periodo romántico. La ruptura con la razón y los males que el Romanticismo identificó en el mundo moderno —personalizada en las ideas de la Ilustración, su empirismo y el posterior racionalismo— encuentran en el sueño su válvula de escape. Esta es la causa de que la quiebra de la razón, en los poemas de Ospina, vayan acompañados de la aparición del mundo onírico, puesto que este permite el despliegue de la imaginación y la creación poética sin límites. Así, en la citada “Canción de los dos mundos”, decía uno de los versos:

Las melenas de oro, las pieles rayadas, las criaturas de cuellos larguísimos como
si fueran sueños. (2008e, p. 286)

En esta ocasión, la trascendencia del mundo onírico va un paso más allá de los poemas anteriores, puesto que irrumpe un elemento que se había hecho presente en composiciones como “Una sonrisa en la oscuridad” y “Ariadna”: la confusión entre vigilia y sueño. Con la alusión a las «melenas de oro», las «pieles rayadas» y «las criaturas de cuellos larguísimos» que son como sueños, aparece una completa ruptura de las fronteras entre mundo onírico y mundo real. Se trata esta de una idea con gran calado romántico que podríamos resumir a partir de un simple verso de Novalis:

El mundo se hace sueño, el sueño mundo. (Novalis, 2008, p. 249)

Situado en el poema que introduce la segunda parte del *Enrique de Ofterdingen* —composición que, por otro lado, constituye por sí solo un auténtico manifiesto del espíritu romántico—, concentra a la perfección la confusión entre vigilia y sueño tan presente en el Romanticismo y que, como se desprende de los poemas anteriores, también aparece en la poesía de William Ospina.

Llegamos, finalmente, a las últimas de las funciones que el sueño adopta en la obra poética del autor colombiano: la de permitir el acercamiento a la naturaleza y la divinidad, entendido como el extremo contrario, pero el mismo tiempo complementario, de la profundidad del yo. El autor alemán E.T.A. Hoffmann creía, en este sentido, que mediante el sueño se podía entrar en contacto con una realidad a la que llamaba «el alma del

mundo» o «el principio espiritual de las cosas» (Béguin, 1993, p. 374). Esta alma del mundo se aparece a Ospina, a través del sueño, desde sus primeras composiciones. Así ocurre en el poema de juventud “Pasos”, ya mencionado anteriormente. Vuelvo a citar su estrofa final:

La volvedora noche calla, con la piedad del inocente,
Me da su lenta muchedumbre, no me destroza como el día,
y tras sus párpados oscuros presiento el cielo de unos ojos
cuyo secreto aguarda al fondo de mi asombrado sueño errante. (2008e, p. 17)

La noche es quien revela «unos ojos» que guardan un secreto ubicado en la profundidad del sueño, es decir, en lo más íntimo del yo. El mundo onírico, por tanto, se configura como el espacio donde el poeta se encuentra con la divinidad, con el alma del mundo de la que hablaba Hoffmann. Los ojos que el sueño revelan pueden ser interpretados, al mismo tiempo, como los ojos de Isis —tema sobre el que profundizo más adelante— convirtiéndose en la revelación de la verdad. De esta forma, ya desde los *Poemas tempranos* de Ospina, el sueño acerca al poeta a la divinidad, a la naturaleza y a la verdad.

Los románticos entienden el sueño como una liberación que las cadenas de la realidad sensitiva imponían en el yo. Del mismo modo que podía ocurrir en un estado de inconciencia, mediante el sueño, el yo romántico era capaz de acercarse y poder comunicarse con

la realidad más vasta en que estamos sumergidos: realidad cósmica o divina, ambas infinitas y de naturaleza espiritual. Así, podríamos llegar a nuestro verdadero yo, al término de la concentración, y esta conquista nos aseguraría una expansión ilimitada; al convertirnos finalmente en nosotros mismos, seríamos por ello más que nosotros mismos. (Béguin, 1993, p. 482)

Una composición especialmente significativa en esta configuración del sueño es “Jeanne d’Arc”, del poemario *La Luna de Dragón*. Se trata de un poema en el que el sujeto poético narra, desde un punto de vista íntimo y personal, su particular descubrimiento de la figura de Juana de Arco, heroína histórica y patrona de Francia. La mera presencia de la Doncella de Orleans ya implica vinculaciones con lo divino puesto que, según las referencias históricas, Juana de Arco actuaba guiada por Dios, que le hablaba a través de unas voces que identificaba con san Miguel, santa Catalina y santa

Margarita⁸⁵. Fue esta fuerza divina quien la impelió a luchar por la liberación francesa en el contexto de la Guerra de los Cien años, que mantuvo al país galo enfrentado a Inglaterra desde el segundo tercio del siglo XIV hasta mediados del siglo XV. El poema, en su comienzo, se centra en el momento histórico y en la figura de Juana de Arco:

Hubo entre dos naciones una frontera en llamas
y un bosque que cruzaban los blancos ciervos místicos.
Muchas veces la joven entró en sus soledades,
oyó los claros ángeles del agua,
las cosas que conspiran los seres del silencio.

Está en algún lugar de la memoria,
oye las voces de la tierra, comprende
la lengua que articulan los vientos en los robles,
y acata el rumbo que le imponen.
Es ella. (2008e, p. 130)

El primer verso comienza haciendo alusión, mediante la metáfora «frontera en llamas», a la Guerra de los Cien Años, la cual dividió a las «dos naciones» —Francia e Inglaterra—. A partir del segundo verso, la voz poemática establece una relación directa entre naturaleza, con la presencia del «bosque», y divinidad, representada por «los blancos ciervos místicos». El empleo de la figura del ciervo blanco por parte de Ospina tiene su especial importancia puesto que, aunque de origen celta (V. Cirlot, 2007, p. 65), para la tradición medieval⁸⁶ es un animal que simboliza a Cristo y es visto, además, como un «mediador entre el cielo y la tierra» (Pastoureau, 2006, p. 82). Este mundo trascendental, representado por la naturaleza y la figura del ciervo blanco, es al que accede esa «joven», Juana de Arco, capaz de oír la voz de lo divino —«los claros ángeles del agua»—. La profundidad que la voz poemática otorga a la relación entre la Doncella de Orleans y la naturaleza se agudiza en la segunda estrofa. Si el personaje histórico escuchaba las voces de los santos, en el poema son «las voces de la tierra» y «la lengua que articulan los vientos en los robles». Esto confirma la mirada romántica de Ospina sobre la figura de Juana de Arco, puesto que cambia los referentes divinos originales

⁸⁵ La principal fuente histórica se encuentra en los testimonios recogidos en el juicio inquisitorial al que fue sometida Juana de Arco, acusada de herejía, tras ser apresada por los ingleses. Fue allí donde respondió numerosas preguntas acerca de las voces que escuchaba y las imágenes que veía, a las que identificaba, como específico arriba, con san Miguel, santa Catalina y santa Margarita (Castanedo, 2001, p. 59; Duby y Duby, 2005, p. 85).

⁸⁶ Es habitual encontrar la figura del ciervo blanco en «leyendas hagiográficas» y también literarias del periodo medieval (Pastoureau, 2006, p. 82). En este sentido, hay que destacar una de las primeras obras escritas en lengua romance, *Erec y Enide*, el *roman* de Chrétien de Troyes, en el que la figura del ciervo blanco —al que persiguen en cacería los caballeros de la obra por orden del rey— adquiere un especial significado con implicaciones religiosas y litúrgicas (V. Cirlot, 2007, p. 65).

—los santos que se dirigían a ella— por una naturaleza —representada por el «bosque», la «tierra», los «vientos» y los «roble»— que tiene la capacidad de hablar. Esa voz de la naturaleza es, precisamente, la que Juana obedece, según el yo poético, del mismo modo que el personaje histórico acataba lo que los santos le dictaban en favor de la liberación francesa. El verso final de la segunda estrofa refuerza, con breve rotundidad, la importancia de esa joven capaz de escuchar las intenciones de la divina naturaleza: «es ella», es Juana de Arco. Es en este punto donde el yo poemático se hace presente a través de la primera persona:

Vuelvo a ver la doncella que se envolvió en el hierro
tres veces inviolable de la fe, que dio forma
con sus manos ingenuas a una nación doliente.

Y hay un templo en el tiempo, un gris jazmín de piedra
cuya fugacidad se mide por cometas,
donde su armada imagen, presidiendo el crepúsculo
de una cripta, perdura; donde invisiblemente
la combaten los ángeles del olvido y del sueño. (2008e, p. 130)

El sujeto poemático revela que ha visto a Juana de Arco al tiempo que añade, mediante el empleo de la construcción perifrástica reiterativa «vuelvo a ver», un matiz de repetición que indica que no es esta la primera vez que vislumbra a «la doncella». La descripción que hace de Juana de Arco se sustenta en tres elementos: el «hierro», metonimia de la armadura y las armas que portaba en su defensa de Francia; «la fe», esa conexión divina que la acompañó durante su empresa; y las «manos ingenuas» con las que dio forma a «una nación doliente», metáfora de cómo esa joven campesina, de apenas diecisiete años, consiguió liderar la defensa de todo un país. En la siguiente estrofa, el sujeto poemático incide en el lugar donde la Doncella de Orleans se encuentra. Se trata este de «un templo en el tiempo» descrito como «un gris jazmín de piedra», donde perdura «su armada imagen, presidiendo el crepúsculo / de una cripta». Además de establecer una paradoja temporal, con matices románticos, que vincula el templo con el instante y con lo eterno —a la vez que perdura «en el tiempo» es fugaz como un cometa—, se menciona una «cripta» en la que ubica la imagen de Juana de Arco. En esta localización espacial se entrevé una alusión biográfica del propio William Ospina, que pudo haber sentido la revelación de la Doncella, o bien en la catedral de Orleans, donde hay una capilla dedicada a la heroína francesa, o bien en la catedral de Ruan, templo en el que también hay una capilla consagrada a su figura con una austera escultura, en piedra, representando el

momento en que Juana comienza a ser devorada por las llamas⁸⁷. Más allá de la referencia real, es importante señalar que, en ese «templo en el tiempo» donde la voz poemática sitúa la imagen, se halla la primera referencia al mundo onírico en el poema: «los ángeles del olvido y el sueño» que combaten de manera invisible. Sueño y olvido aparecen unidos en el mismo espacio trascendental, supraterrrenal y suprasensorial, que podríamos identificar con el *anima mundi* romántica. La lucha de los ángeles se interpreta, por tanto, como la resistencia que la representación en la cripta ofrece para que Juana de Arco no sucumba al espacio ocupado por el olvido y el sueño, haciendo que se mantenga todavía en la Tierra, al alcance de los hombres. Sin embargo, aunque su presencia en ese «templo en el tiempo» mantiene el recuerdo de la Doncella vivo y presente, sus vinculaciones con lo sagrado y eterno son ineludibles, tal y como la voz poemática muestra en las estrofas finales:

Ella ya estaba en mí cuando la hallé una tarde
pero allí supe cómo
mi oración que no implora, mi fe en el Dios que somos,
podía huir al río de adversidad y diáspora,
y algo que aún no entiendo me fue dado al mirarla.
No era más grande el gótico palacio que centraba,
ni más blanco el invierno que afuera hería al mundo
y dejaba coronas de cristal en las sienas
de las bestias de piedra.

Rendí a sus pies las brasas de mi amor imposible,
las reliquias doradas de otros años,
la indignidad del hombre que calla y se somete
cuando son su deber el clamor y el coraje.
Y hay en mí desde entonces otro amor impensable:
no sé cómo las llamas desataron sus nervios,
cómo destrozó el hombre lo mejor de sí mismo.
Pero ella en mí es más cierta que el mal que la deshizo,
ella anima sin tregua
la ilusión de algo heroico en mi pecho cobarde
y yo, sujeto al tiempo que prodiga y desgasta,
destinado a morir, puedo soñarme
la morada fugaz de algo inmortal, y a solas
adorar en secreto lo que del hombre nace
y es más grande que el hombre. (2008e, pp. 130-131)

⁸⁷ Aunque el poema no da mayores indicios que la mención a esa «cripta», tanto la ciudad de Orleans como la de Ruan están profundamente ligadas a la figura de Juana de Arco. Orleans lo es por el importante papel que desempeñó la Doncella en la liberación de la ciudad, después del sitio inglés al que fue sometida durante meses. Ruan, por su parte, es la ciudad donde Juana de Arco fue juzgada y condenada a ser quemada en la hoguera. En la actualidad, ambas ciudades tienen numerosos vínculos con la figura de la heroína francesa, siendo dos ejemplos representativos las capillas dedicadas a Juana en sus respectivas catedrales.

El sujeto poemático reconoce el instante de revelación confesando que «ya estaba» consigo Juana de Arco antes de ese instante. Aun así, ante la imagen de la Doncella en la cripta se produjo una epifanía alejada del conocimiento racional —«algo que aún no entiendo me fue dado al mirarla»—. Ese momento de revelación irracional adquiere gran alcance, pues la voz poética equipara su importancia con el tamaño del «gótico palacio» donde se encontraba y con la pureza —«más blanco»— del «invierno» del exterior, tan fuerte que congelaba a las gárgolas —«las sienas / de las bestias de piedra»—. El peso y la trascendencia de ese momento llevan al sujeto poemático a rendirse ante la heroína francesa. Si a mediados del siglo XV Juana de Arco fue consumida por las llamas, ahora el yo poético le ofrendaba «las brasas» de su «amor imposible», un apasionado fuego de origen radicalmente distinto respecto al que terminara con su vida centurias atrás. Un amor, en definitiva, surgido de la revelación que tuvo lugar ante aquella imagen en la cripta y que se confirma versos después: «hay en mí desde entonces otro amor impensable». Este fervor hace que la voz poética establezca una marcada diferencia entre Juana de Arco y el ser humano, el cual es mostrado como sometido, callado e indigno, puesto que con la condena a muerte de la heroína francesa «destrozó el hombre lo mejor de sí mismo». Sin embargo, en la epifanía vivida por el sujeto poético, la Doncella de Orleans le resulta «más cierta que el mal que la deshizo», animándole «la ilusión de algo heroico» en su «pecho cobarde». Ese poder trascendental, divino y sagrado que encarna Juana de Arco, conducen al yo poético a considerarse como otro indigno hombre a su lado, descendiente de los que callaron cuando debieron mostrar coraje. No obstante, una gran diferencia entre estos y aquel deviene gracias a la revelación ontológica por la que el sujeto poemático se hace consciente de sí mismo y conoce quién es: frente a Juana de Arco, el yo poético se sabe mortal —«sujeto al tiempo que prodiga y desgasta, / destinado a morir»—, y manifiesta conocer que solo a través del sueño —«puedo soñarme»— puede entrar en contacto con «la morada fugaz de algo inmortal». No es sino en el mundo onírico, que de nuevo aparece como el espacio que permite la unión con la divinidad, donde el yo poético puede «adorar en secreto» aquello que surge del hombre, pero es, al mismo tiempo, «más grande que el hombre», es decir: la divinidad subyacente en la inmortalidad que representa la Doncella de Orleans. Explica Béguin que, para los románticos, «son precisamente el sueño y los demás estados “subjetivos” los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que “es más nosotros mismos” que nuestra misma conciencia» (1993, p. 29). Si algo muestra la voz

poética en “Jeanne d’Arc” es, justamente, cómo el sueño permite profundizar en el yo para, de esta forma, encontrar aquella parte ignota en la propia interioridad que revela la grandeza del hombre y que representa, en sus versos, Juana de Arco, una mujer que vivió en contacto con la divinidad. Este poema es clara muestra de una composición donde el sueño se constituye como espacio de contacto con la trascendencia y la divinidad, en este caso representada por la heroína francesa.

En la poesía de Ospina existen otros ejemplos donde el sueño opera del mismo modo. Así ocurre en “Como si solo orgullo quedara”, de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* Es una composición que, como explica él mismo en las notas finales del poemario, toma su nombre de «un verso que escribió Emily Dickinson sobre su padre muerto» (2008e, p. 291). El verso al que se refiere es «As Pride were all it could»⁸⁸ (Dickinson, 1960, p. 254), que el poeta colombiano emplea para titular su poema y, a partir de dicha línea, realiza su propia versión del tema planteado por la poetisa norteamericana: la contemplación de la muerte alejada del dolor y abordada desde la distancia. La primera aparición que hace el sueño en el poema es, precisamente, como metáfora de la muerte:

La más honda canción no alterará sus sueños,
no lo seduce el esplendor del mundo;
el gesto de sus labios
es un firme desdén por diablos y ángeles. (2008e, p. 250)

El yo poético, del mismo modo que en el poema de Dickinson, se encuentra delante de un cuerpo sin vida cuyos «sueños» no pueden ser alterados por «la más honda canción». En este caso, el sueño se equipara a muerte, pues ninguna canción será capaz de alterar el estado de ese cuerpo carente de vida. Sin embargo, el mundo onírico no representa el vacío o la nada, más bien al contrario: la muerte se muestra como un estadio diferente de la vida, perteneciente a un espacio trascendental y supraterrrenal —cercano al Único romántico— que se aleja de la percepción sensible del mundo. Bajo esta perspectiva, el sueño supone una metáfora de la muerte entendida como otra forma de vida. En consecuencia, lo que ocurra en el mundo sensible —«la más honda canción»— no afecta a los sueños que la muerte cobija. Ospina mantiene la esencia que transmite

⁸⁸ El verso pertenece, concretamente, al poema 519 según la numeración propuesta por el editor Thomas H. Johnson, amplio estudioso y conocedor de la obra poética de Dickinson. Es una referencia que Ospina ya había empleado en el ensayo titulado “Emily Dickinson. El exilio interior” que dedica a la poetisa norteamericana en *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994).

Dickinson en sus versos, por lo que, si en referencia al cuerpo yacente, la escritora norteamericana dice «It multiplied indifference» (1960, p. 254), en la composición del colombiano este no es seducido «por el esplendor del mundo», mostrando la misma indiferencia y siendo la tónica que se mantiene en todo el poema. Unos versos después, el sueño vuelve a irrumpir para representar, ahora sí, el espacio de unión con la divinidad:

Tócalo, si lo tocas, como si fuera un Dios,
como si fuera dado tocar un alto sueño;
no le enseñes los rumbos de su viaje
pues ni tú ni los dioses pueden saberlos;
pero aprende una noche lo que enseña
su divino aprender el arte de la piedra,
su infinito entregarse
a la disolución y a los misterios. (2008e, p. 250)

La voz poemática habla a un tú —«Tócalo», «no le enseñes»— que nos lleva a pensar en la propia Emily Dickinson, creando en el receptor la sensación de que es partícipe del momento en el que la autora norteamericana observa a su padre fallecido. Precisamente a esa segunda persona le manifiesta el sujeto poético que, en caso de tocar el cuerpo, tiene que hacerlo como si este «fuera un Dios / como si fuera dado tocar un alto sueño». Es así como se establece una relación de equidad entre el sueño y la divinidad, que son las dos formas de aproximación a la muerte: tocar el cuerpo sin vida es similar al contacto con un dios, es la entrada al mundo onírico. El sueño se constituye, por tanto, como el lugar donde el hombre puede entrar en contacto con la divinidad, el mismo espacio donde va un cuerpo sin vida que, en última instancia, es la mayor muestra de desconocimientos y misterios —«ni tú ni los dioses pueden saberlos»— que tiene el ser humano. De ahí la conclusión del poema:

Ahora que sabe todo lo que ignoran los sabios
Ya no saldrán palabras de sus labios. (2008e, p. 251)

Los sabios desconocen misterios que la muerte conoce, pero no revela —«ya no saldrán palabras de sus labios»—. Por ello el sueño adquiere tanta importancia para los románticos, puesto que se alza como el único espacio que permite al poeta acercarse a la divinidad y entrar en contacto con la naturaleza, es decir, con todos los ignotos misterios del mundo.

Del mismo poemario es “El soldado que perdió su guerra”, monólogo dramático donde el colombiano se introduce en la mente de un soldado japonés que siguió en pie de

guerra varias décadas después de que finalizara la II Guerra Mundial⁸⁹. Comienza el poema con el siguiente verso:

Toda la noche combatiendo los interminables ejércitos. (2008e, p. 252)

Es especialmente significativo que Ospina no sitúe su lucha a plena luz del día, sino que lleve este ficticio combate a la noche. Es esta oscuridad romántica la que permite la irrupción del sueño, que aparece abiertamente en la estrofa final de la composición:

En mis sueños el enemigo lealmente me busca y me agrade,
pero su rostro es casi el mío después de tanto conocernos,
y está empezando a envejecer bajo su armadura hermosísima
y sé que si un día le doy muerte no veré nunca más las islas. (2008e, p. 253)

El sueño que encierra la noche implica el contacto con un mundo y unas fuerzas superiores. A través del mecanismo del sueño el soldado comprende que no será feliz dando muerte al enemigo, pues el fin del enemigo es su propio fin: el sueño que propicia la noche revela al soldado el misterio de su vida.

Vuelvo a reproducir la primera estrofa de “La aljama de Córdoba”, donde la voz poemática utiliza el sueño como la herramienta que sirve a la divinidad para crear:

En estos bosques de piadosas columnas,
el sostenido, cielo rojo y blanco
de los arcos moriscos
ya casi no menciona al Dios inmenso
de honduras misteriosas y delicadas simetrías
que dictó palmo a palmo, línea a línea,
su pura, minuciosa, vertiginosa rosa,
su sueño remotísimo. (2008e, p. 308)

En esta primera estrofa la naturaleza —«bosque»— se mezcla con los elementos arquitectónicos propios del templo musulmán —«piadosas columnas»—, y es a través del «sueño remotísimo» la manera en que Dios pudo dictar «palmo a palmo, línea a línea» la creación de la mezquita. Esta creación, devenida mediante el mundo onírico, es presentada por el sujeto poemático como «pura, minuciosa, vertiginosa rosa», metáfora esta utilizada en diversas ocasiones por Ospina —siguiendo la tradición lírica occidental— para representar la creación poética. De esta forma, el sueño se constituye

⁸⁹ Así lo explica Ospina en las notas finales del poemario: «Perder no significa aquí derrota sino extravío. Muchos recordarán la noticia de ese soldado japonés que fue encontrado en pie de lucha décadas después de acabada la guerra, porque no había recibido del Emperador la orden de desmovilización. Las variaciones oníricas sobre la identidad son fantasías del autor» (2008e, p. 291).

como un medio de creación divina de manera análoga a como ocurre en el acto creador del poeta.

Una aparición similar del sueño se encuentra en “Jibril”, del poemario *Sanzetti*. Se trata de un poema dedicado a la figura del ángel Gabriel —*Jibril*, en árabe—, presente en las tres grandes religiones monoteístas⁹⁰. El mundo onírico, vinculado a la creación divina, irrumpe en la segunda estrofa:

No hay plegaria más honda que el sueño del que duerme
Y él soñó los andantes que nacieron del Libro,
Un solo ser el rayo, el relámpago, el trueno,
Y el corazón y el ojo y el oído, los labios. (2018, p. 128)

Dentro de la tónica de *Sanzetti* —poemario lleno de símbolos e imágenes visionarias—, la definición del sueño como la «plegaria más honda» conlleva una interpretación que sitúa el mundo onírico por encima de una plegaria, entendida como el acto íntimo de comunicación con la divinidad. A partir de esta idea, vuelve Ospina a situar el sueño como espacio supremo de vinculación entre hombre y dios. En el segundo verso es instrumento de creación, al igual que ocurría en “La Aljaba de Córdoba”, pues mediante el sueño pudo la deidad —representada en el poema por la alusión a «él»— crear a «los andantes que nacieron del Libro», es decir, al ser humano que narran los libros religiosos, ya sea la Biblia, el Corán o la Torá. Ese dios, creador a través del sueño, tiene una doble representación: naturaleza —«el rayo, el relámpago, el trueno»— y sentidos —«el corazón y el ojo y el oído, los labios»—. De esta forma, en la figura de dios se aúna el mundo trascendental, que implica la divina naturaleza, y el mundo sensitivo propio del ser humano. Es el sueño quien propicia la unión de ambos.

En relación con esta última apreciación, es necesario destacar lo frecuente que resulta, en *Sanzetti*, encontrar vínculos entre lo onírico y la naturaleza. Es el caso del poema “Selva”, cuya segunda estrofa dice:

Con la selva en los labios el jaguar sube al sueño,
La bandada de flores vuela sobre los ríos,
Piedras iluminadas son los mapas del cielo
Y hay monos que discuten los nombres de la Luna. (2018, p. 170)

⁹⁰ Es una referencia que aparece en el segundo verso: «Fundimos para el ángel los tres templos en uno» (2018, p. 128). El ángel Gabriel puede encontrarse en la tradición judía, cristiana y musulmana: en el Antiguo Testamento se aparece al profeta Daniel para explicarle una visión (Daniel 8:16); en el Nuevo Testamento al profeta Zacarías —a quien le anuncia el nacimiento de Juan Bautista (Lucas 1:19)— y a la Virgen María —anunciando la concepción de su hijo Jesús (Lucas 1:26)—; ya en el Corán, el ángel Gabriel es quien transmite a Mahoma la palabra de Dios y lo hace su profeta (C. Díaz, 2004, p. 524).

La vinculación existente entre «la selva en los labios» y «el jaguar» que «sube al sueño» no deja de ser trasfondo de la creación poética, basada en una vinculación entre naturaleza, palabra poética —la de «los labios»— y el mundo onírico. Para los románticos, el sueño y el inconsciente se convierte en «la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza» (Béguin, 1993, p. 108). A través del sueño se puede realizar un acercamiento con la naturaleza que, en algunos casos, puede culminar en unión con ella. De esta forma, gracias al mundo onírico «el alma está en más estrecha comunidad con el organismo total de la naturaleza, y al mismo tiempo con la vida de su propio cuerpo» (Béguin, 1993, p. 112). Relaciones similares existen en poemas como “Nacimiento” y “Océano”, teniendo ambos el mar como tema principal. El primero de ellos comienza con la siguiente estrofa:

Lento destino azul de los barcos de arena,
Cosas que solo vemos a través de las lágrimas,
Seno de piel crispada que araron las estrellas,
Pequeño ante el dolor, infinito ante el sueño. (2018, p. 155)

En el último verso, la voz poemática expresa la infinitud del mar «ante el sueño», estableciendo una relación entre naturaleza —la que representa el líquido elemento— y mundo onírico que conduce a interpretar el mar como una prolongación ilimitada dentro del sueño. Una vinculación similar es posible hallar en “Océano”, composición que comienza así:

Toda la noche el mar trabajando en la arena,
Destejiendo la historia para dictar los sueños,
Los pacientes telares y los grifos de espuma,
Desarmando palabras para ensamblar cangrejos. (2018, p. 156)

La voz poemática vuelve a focalizar el elemento natural en el mar, al que dota de la capacidad de «dictar los sueños». Es interesante destacar que el poder ejercido por el océano sobre el mundo onírico —invirtiendo lo que ocurría en “Nacimiento”— se produce durante «la noche». Si tenemos en cuenta la presencia implícita que el yo tiene en el sueño —en cuanto a que siempre existe una subjetividad que sueña—, convendremos en que, sin duda, esta breve estrofa vuelve a ser ejemplo de cómo en la poética de Ospina los elementos románticos se imbrican y entrecruzan, formando un universo en el que son recurrentes la noche, la naturaleza, la divinidad, el sueño y la creación poética como formas de manifestación del yo más puro y genuino.

Comenzando con el cierre del extenso tema onírico, traigo a colación un poema de *Sanzetti* titulado, precisamente, “Sueño”:

Sobre el rojo caballo cabalga el alma en pena,
El Sol se hunde en los sótanos de los llantos sin nadie,
Por fin triunfa la sórdida religión de las cosas.
Siempre hubo un arco en sombra entre dos arco iris.

Como la araña el mundo pende otra vez de un hilo
Y ya no hay quién se ajuste a Belén con la estrella,
En vano el pobre artífice ensambló los dos leños
Pero el cielo aún nos debe su huésped misterioso.

Alguien vela puliendo la ecuación del desastre.
Las tres niñas ancianas conversan con la Luna,
Dios mira su reloj como haciendo memoria
Y ante la barca se abren las cavernas de Patmos. (2018, p. 64)

En esta composición, donde las metáforas e imágenes visionarias se suceden siguiendo el hermetismo propio del poemario, el sueño se constituye como antesala de una muerte que adquiere tintes de revelación apocalíptica. El poema comienza haciendo mención a un «rojo caballo», referencia directa al segundo jinete del Apocalipsis:

Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo ser viviente, que decía: «¡Ven!».
Salió otro caballo, de color rojizo. Al que lo montaba le fue dado poder para quitar la paz de la tierra y hacer que se mataran unos a otros. Y se le dio una espada muy grande. (Apocalipsis 6:3-4)

Bajo esta interpretación, el «alma en pena» del poema se correspondería con el jinete bíblico con poder para impedir la paz, propiciando la lucha y la muerte entre los seres humanos. Al mismo tiempo, el rojo caballo podría interpretarse como el sol, por lo que su jinete haría, entonces, alusión a Helios, que también se identificaba —según la tradición— con el dios Apolo. Esta interpretación, al mismo tiempo, tiene una referencia apocalíptica. En el capítulo nueve del texto bíblico se menciona una plaga de langostas que el quinto ángel traería como castigo a los hombres, los cuales, atormentados por estas, buscarían la muerte sin encontrarla. El rey de las langostas, quien las gobierna y dirige, es el «ángel del abismo, cuyo nombre hebreo es Abadón, y en griego, Apolión» (Apocalipsis 9:11). Tal y como explica Robert H. Mounce (1998, p. 271), el término Abadón, en hebreo, hace referencia a la «destrucción», mientras que en griego quiere

decir «destructor». Lo que muchos investigadores han visto en el término «Apolión» es una referencia al dios Apolo⁹¹, siendo la langosta, además, uno de sus símbolos.

En cualquier caso, bien tomemos la referencia del caballo rojo del Apocalipsis y su jinete —el que quitaría la paz de la Tierra—, bien profundicemos más y veamos una referencia a Apolo —y su relación con Apolión, el destructor—, queda patente la vinculación con el texto bíblico y la alusión directa que realiza al fin de la humanidad, a la muerte y la destrucción. El segundo verso del poema deja paso a la noche —«El Sol se hunde»—, oscuridad que se ve confirmada en el final de la estrofa con la alusión a la «sombra» existente entre «dos arco iris». Previamente, en el tercer verso, la voz poética menciona el triunfo de «la sórdida religión de las cosas», con lo que anticipa el fin de la religión cristiana, en un sentido dogmático y ortodoxo, que se desarrolla en la siguiente estrofa.

La comparación que abre la segunda estrofa transmite la idea de un mundo que se encuentra al límite, pendiendo «de un hilo». La explicación se encuentra en los versos siguientes, donde el fin de la religión cristiana se pone de manifiesto. Para ello, la voz poética recurre a dos elementos vinculados con el nacimiento y la muerte de Jesús: en primer lugar, nadie se ajusta ya «a Belén con la estrella» —en alusión a la venida al mundo de Cristo—; en segundo lugar, de nada valieron «los dos leños» —la cruz donde murió Jesús— que dispuso Dios, presentado como «el pobre artífice». La voz poética entiende que Dios mandó a su hijo a la muerte para salvar a la humanidad, sin embargo, es un acto que resultó «en vano». El hecho de que el nacimiento y la muerte de Cristo hayan perdido su valor, implica que la religión carece de sentido, está llegando a su fin y, por ello, pende de un hilo. No obstante, la adversativa con la que cierra esta estrofa presenta un último anhelo: la divinidad —introducida por la metonimia «cielo»— todavía tiene que presentar a «su huésped misterioso». La interpretación de ese desconocido invitado podría corresponderse con la de un segundo mesías; aun así, considero que es

⁹¹ Los teóricos consideran que la referencia al dios Apolo que se encuentra en el nombre «Apolión» es, a su vez, una manera críptica de referirse despectivamente a los emperadores que se hacían ver como encarnaciones de esta deidad (Mounce, 1998, p. 271). En este sentido, existe una referencia velada, por un lado, a la Decimoquinta Legión, apodada «Apollinaris» —«dedicado a Apolo»—, una de las que participó en el sitio y posterior saqueo de Jerusalén en el año 70 d. C bajo los mandos de Tito, hijo del emperador Vespasiano y su sucesor al mando del imperio (Dando-Collins, 2012). Por otro lado, existe también una alusión al emperador Domiciano, hermano de Tito e hijo de Vespasiano, quien se creía la propia «encarnación» (Mounce, 1998, p. 271) de Apolo y que ejercía su gobierno cuando el libro del Apocalipsis fue escrito, en torno al año 90 d.C. En cualquier caso, queda patente que la elección de «Apolión» no solo no es casual, sino que pretende apuntar directamente, y por diversos motivos, al dios Apolo.

más acertado adoptar una mirada romántica, la cual nos plantea que el «huésped misterioso» se encuentra en nuestro propio interior. De esta forma, la voz poemática estaría reclamando a dios, como forma de la divinidad, que nos desvele el misterio, que quite el velo de Isis y que nos presente lo ignoto para, de esta forma, poder unirnos con lo absoluto, alcanzando el Único romántico.

La tercera y última estrofa, aunque no consigue dilucidar la incógnita del «huésped misterioso», sí que se encarga de reforzar la existencia de la divinidad, al mismo tiempo que confirma la cercanía del Apocalipsis. La presencia de dios aparece en la referencia a ese «alguien» con el que empieza el primer verso, el cual se encarga de velar y pulir «la ecuación del desastre». Es decir, existe una deidad que se mantiene vigilante de que el Apocalipsis advenga. La muerte aparece en el siguiente verso a través del oxímoron «las tres niñas ancianas» —alusión directa a las parcas de la mitología clásica— que «conversan con la Luna». La mención al astro terrestre está cargada de simbolismo y, al mismo tiempo, trae consigo, de manera indirecta, la noche, importante propiciadora del sueño en el imaginario romántico. Finalmente, una nueva alusión a Dios, que «mira su reloj como haciendo memoria», anticipa la visión final de la voz poemática: «ante la barca se abren las cavernas de Patmos». En estos versos finales, cristianismo y politeísmo de la antigüedad clásica se entremezclan. La barca del último verso es la que Caronte hacía cruzar por el río Aqueronte —uno de los brazos de la laguna Estigia (Cardona, 2011, p. 68)— en la travesía que llevaba a los mortales hacia el reino de las sombras, mientras que las cavernas de Patmos apuntan al lugar donde tuvieron lugar las visiones que impelieron a Juan la escritura del Apocalipsis⁹².

De esta forma, la composición se presenta como una visión profética de la voz poética en la que, al haber perdido la religión su sentido en el mundo, se le revela la cercanía del Apocalipsis. Al mismo tiempo, la religión es entendida de forma romántica: Dios cristiano, naturaleza y creencias politeístas se armonizan a ojos del yo poético. Es ahora cuando el título del poema cobra especial significado para el tema que tratamos, pues el sueño se articula como la puerta que permite al poeta el acceso a las profecías, las cuales ponen en contacto al yo con el resto del universo y las fuerzas ocultas que lo mueven. “Sueño” vuelve a servir para ilustrar que, del mismo modo que ocurría en las obras románticas, en la poesía de Ospina existe, frente al mundo exterior y visible, todo

⁹² Así aparece escrito en el texto bíblico: «Yo, Juan, [...] estaba en la isla de Patmos por causa de la palabra de Dios y del testimonio de Jesús» (Apocalipsis 1:9).

un mundo interior, ocupado por el alma y el sueño, que se basa en la reminiscencia de «una época en la que el alma estaba inscrita sin tensiones en la armonía de la naturaleza» (A. de Paz, 1992, p. 195). El poeta, por tanto, se sirve de la poesía para acceder al mundo interior que el sueño pone a su disposición, permitiéndole descubrir revelaciones que, de otra manera, estarían fuera del alcance del ser humano.

Para concluir, me gustaría destacar la imbricación que existe entre el mundo onírico y el resto de motivos románticos. En las páginas anteriores hemos visto que existe un buen número de poemas donde el sueño aparecía en relación con temas como la noche, la imaginación, la creación poética o la naturaleza. Dicha imbricación confirma la tesis varias veces repetida de que, en Ospina, el espíritu romántico actúa como un todo en su creación poética, siendo difícil analizar de manera exclusiva cualquier composición, puesto que todas están formadas por un conjunto de elementos inseparables en el imaginario romántico. Más allá de esta demostrada evidencia, quisiera terminar con dos reflexiones sobre el sueño reflejadas en la obra de Béguin *El alma romántica y el sueño*. La primera de ellas tiene que ver con que, para el autor suizo, cualquier etapa del pensamiento humano podría ser definida a partir de «las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia» (1993, p. 11). Este planteamiento implica que el mundo onírico no es, ni mucho menos, una exclusividad romántica. Sin embargo, la gran heterogeneidad de formas que adopta, la diversidad de significados, la distinta profundidad y la multitud de matices que el sueño tiene para el Romanticismo sí que lo dotan de una importancia capital en cualquier texto escrito bajo el influjo romántico. Aquí es donde viene la segunda reflexión, para la que traigo a colación otro interesante fragmento en el que Béguin explica la trascendencia que el sueño tuvo para la generación romántica:

El recurrir a los sueños es constante en todos los autores de quienes hablo; pero en unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y en otros, de esa constante vida de las imágenes más cargada de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor. Por otra parte, el sueño se asimila al tesoro de las reminiscencias atávicas de donde el poeta y la imaginación mitológica sacan por igual sus riquezas. Algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso. Es Dios mismo quien por este conducto nos trasmite sus solemnes advertencias, o bien son nuestras raíces terrestres las que se hunden por allí hasta el seno fecundo de la naturaleza. El ritmo de la vida onírica, en el cual se inspiran los ritmos de nuestras artes, puede acoplarse al paso eterno de los astros o a aquella pulsación original que fue la de nuestra alma antes de la caída. Y en todas partes, la poesía

extrae su sustancia de la sustancia del sueño. Todas estas afirmaciones y prácticas, lógicamente inconciliables, coexisten a menudo en un mismo poeta. (1993, p. 20)

Del mismo modo que en los poetas románticos habitan tantas y distintas configuraciones del sueño, también en la poesía de Ospina existe una heterogénea variedad de manifestaciones del mundo onírico. En el autor colombiano hemos podido ver cómo, en ocasiones, el sueño permite a la voz poética traspasar las barreras temporales para conectar con el pasado y el futuro. A veces, se convierte en la fuerza que acerca el poeta a la creación y, en otros momentos, la imaginación y la voluntad irrumpen con libertad gracias al sueño, alejando las barreras impuestas por la razón. El sueño, por último, también actúa como el espacio donde la profundidad del yo conecta con la naturaleza, con la divinidad y todas las fuerzas del universo. La conclusión es que, al igual que en los poetas románticos, todas estas distintas variaciones del sueño coexisten en Ospina.

3.4. El velo de Isis

El análisis realizado hasta este punto ha permitido vincular la atracción que el Romanticismo tenía por la noche con el mundo onírico, el misterio, el terror y la magia que supone la profundización en la ignota naturaleza. Esta parte enigmática y pavorosa de la noche entra, al mismo tiempo, en íntima relación con el velo de Isis. Se trata de un tema que hunde sus raíces en el interés que los románticos tuvieron por el pasado y que dio lugar a la aparición de una profunda atracción por lo que llamaron el «Oriente», abarcando mitos y tradiciones de la antigüedad de China, India y Egipto. Tal fue la fascinación por el mundo oriental que el propio Friedrich Schlegel llegó a decir a finales del s. XVIII en el *Discurso sobre mitología*: «En Oriente hemos de busca lo supremo romántico» (Safranski, 2012, p. 141).

Dentro de esa identificación entre espíritu romántico y Oriente es donde se inserta la fascinación por Isis, puesto que, tanto el origen del mito como la veneración en cuanto a deidad, se encuentra en la tradición egipcia. Desde allí, pasó a la cultura helénica y romana donde fue recogido por autores como Plutarco en *Isis y Osiris*, así como por Apuleyo en *El asno de oro*, tal y como explica Francisca Pordomingo en la introducción a la obra de Plutarco (1995, p. 19). La atracción romántica por Isis se focaliza en lo que

simbolizaba la estatua de la diosa en Sais, explicada por el propio Plutarco de la siguiente forma:

En Sais la estatua de Atenea sentada, a la que también consideran Isis, tenía una inscripción así: «Yo soy todo lo que ha sido, lo que es y lo que será y mi peplo jamás me lo levantó ningún mortal». (1995, p. 73).

La vestimenta de la diosa, el peplo⁹³ jamás levantado por ningún mortal que señalaba la inscripción, adquirió otras variantes con el paso del tiempo. Así, como señala Jan Assmann, tres siglos después del texto de Plutarco, encontramos que el filósofo Proclo da una versión de la inscripción en la que cambia, entre otras cosas, el peplo por un quitón (1998, p. 119). Ya en el último tercio del siglo XVII, fueron los estudios de Ralph Cudworth sobre la religión egipcia los que sentaron las bases para la interpretación de un mito que influyó notablemente en el Clasicismo y el Romanticismo. Este filósofo inglés interpreta la inscripción de la estatua de Sais estableciendo una relación entre el culto a la diosa y el *ἕν καὶ πᾶν*, el Uno y Todo que tanto influiría en la filosofía romántica. Refuerza su teoría otra inscripción, de un altar en Capua, que decía: «Para ti, una que es todo, diosa Isis» (Assmann, 1998, p. 88). A partir de este análisis, Cudworth interpreta el peplo o velo de la diosa —utilizando ambos términos para referirse a la vestimenta de Isis— como símbolo que establece una distinción entre el exterior y el interior, entre lo visible y lo invisible, lo oculto entendido como todo aquello que escapa a la comprensión de los mortales (Assmann, 1998, pp. 86-87).

La visión que aporta Cudworth será de gran importancia en el siglo XVIII, destacando en este periodo la figura y los estudios de Karl Leonhard Reinhold. El filósofo austríaco, uno de los máximos representantes de la Ilustración alemana, ejerció una influencia fundamental en la difusión e interpretación del velo de Isis entre sus contemporáneos, siendo los casos de Kant y de Schiller los más representativos (Assmann, 1998, pp. 115-116, 122). Respecto a Kant, a pesar de que Reinhold fue de los primeros autores en seguir y divulgar su obra, debió ejercer cierta influencia en la cuestión del velo de Isis pues, en la *Crítica del Juicio*, de 1790, el filósofo de Königsberg escribió una nota que decía:

Quizá no se haya dicho nada más sublime o no se haya expresado un pensamiento más sublime que aquel que puede leerse en una inscripción del templo de Isis (de

⁹³ La traducción que realiza Francisca Pordomingo sigue fielmente la voz griega «πέπλον» que escribe, en su versión original, Plutarco (2003, p. 24).

la madre *naturaleza*): «Yo soy todo lo que existe, lo que ha existido y lo que existirá, y ningún mortal puede levantar mi velo». (Kant, 2003, pp. 283-284).

De esta forma, Kant define la inscripción de la estatua como el pensamiento más sublime jamás presentado, vinculando a la diosa con la naturaleza y con el Todo que permanece oculto a los mortales. Indudablemente, este tipo de planteamientos kantianos terminó por ejercer su influjo en el pensamiento romántico. Y si importante fue la influencia que, sobre este asunto, Reinhold tuvo sobre Kant, mayor fue la que causó en Schiller, con quien mantuvo una amistad después de establecerse en Jena como profesor de universidad. No es de extrañar, por tanto, que el dramaturgo alemán publicara, también en 1790, el ensayo *El legado de Moisés*, en el que trata, entre otras cuestiones, el tema de la imagen velada de Isis y su interpretación. No obstante, más importante para la influencia posterior fue la balada de 1795 titulada *La imagen velada de Sais* (Assmann, 1998, p. 126). El poema de Schiller cuenta la historia de un joven aprendiz que busca conocer la verdad en el templo de Isis en Sais. El maestro que allí tiene le dice que la verdad se encuentra en el rostro, cubierto por un velo, de la diosa, pero ningún mortal podía contemplarla sin fallecer. El discípulo no pudo resistir la tentación de descubrir el velo de Isis para conocer la verdad y fue encontrado muerto al amanecer, yaciendo a los pies de la imagen de la diosa. La historia, como explica Javier Hernández-Pacheco, hay que interpretarla de la siguiente forma:

Lo que el discípulo de Sais vio, eso que él ya no pudo contar, [...] encierra el misterio mismo de la naturaleza. La diosa guarda en sí la clave de todas las cosas; y eso significa, a finales de la Ilustración, el misterio de la naturaleza entendido como verdad. (1992, p. 199)

Este fue el mito que acabó llegando a los representantes del Romanticismo. El ejemplo más evidente se encuentra en la inconclusa obra de Novalis titulada *Los discípulos en Sais*. En ella, cuatro discípulos conversan entre sí y con un maestro sobre las diversas maneras de acercarse y conocer la naturaleza, siendo el rostro velado de la diosa Isis el lugar donde todas sus preguntas encontrarían respuesta. Uno de los discípulos, en un momento dado, cuenta la breve historia de Hyacinthe, un joven enamorado de Rosenblütchen que parte en la búsqueda de la imagen de Isis para descorder el velo y revelar la verdad. Finalmente, Hyacinthe consigue llegar al templo de la diosa:

Su corazón palpitaba a impulsos de un deseo infinito; y dulcísima ansiedad lo penetraba, ante la mansión de los siglos eternos. Durmiese en medio de perfumes celestiales, pues solo el sueño podía conducir al santo de los santos. Y, milagrosamente, al son de músicas deliciosas y de acordes alternados, el sueño

le condujo a través de innumerables salas llenas de objetos extraordinarios. Todo le parecía conocido, pero rodeado, sin embargo, de esplendor jamás visto. Entonces, y como devorados por el aire, desaparecieron los últimos vestigios de la tierra y se halló en presencia de la virgen celestial. Levantó el velo resplandeciente y leve, y... Rosenblütchen se arrojó en sus brazos. (Novalis, 1988, s. p.)

Dice Hernández-Pacheco que, para Novalis, «el velo de la diosa es el símbolo poético de la naturaleza misma» (1992, p. 199), de forma que retirarlo conlleva descifrar a la propia naturaleza y acercarnos a ella, hecho que supondría, al mismo tiempo, la aproximación a la profundidad del yo. Por ello, Hernández-Pacheco resuelve que aquello que el joven discípulo vio bajo el velo de Isis es, en realidad, a sí mismo. Reflexión esta última que, precisamente, coincide con lo que Novalis dejó escrito en un famoso dístico encontrado junto a las notas para la redacción de *Los discípulos en Sais*:

Hubo uno que lo logró —levantó el velo de la diosa de Sais—
Pero ¿qué vio? Se vio —prodigio de prodigios— a Sí Mismo. (Alberti, 2016, p. 177)

Respecto al anterior fragmento de Novalis, existen ciertos detalles que merecen un comentario. En primer lugar, el papel fundamental que desempeña el sueño, pues bajo su influjo Hyacinthe, el protagonista, consigue adentrarse en el templo y revelar el rostro de la diosa. En segundo lugar, durante su travesía por el templo lo acompañan «músicas deliciosas y acordes alternados», siendo este otro elemento de gran importancia en la cosmovisión romántica. Finalmente, no deja de ser especialmente revelador que lo que verdaderamente encuentra Hyacinthe al correr el velo y descubrir el rostro de la diosa es a Rosenblütchen, su amada, es decir, halla el amor. Por lo tanto, Novalis está mostrando la importancia que el amor tiene a la hora de conseguir el anhelo romántico de unión con el Todo, con la naturaleza y con uno mismo, siendo a través del sueño y de la música la forma en la que el yo consigue acceder al *ἔν και πᾶν*, después de mover el velo y revelar el rostro de Isis.

De lo que no cabe duda es de la especial importancia que el velo de la diosa tuvo en el pensamiento romántico. Para ellos simbolizaba la frontera que desenmascaraba la verdad y, por tanto, la comprensión absoluta de dicha verdad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, detrás del velo, se encontraban todas las amenazadoras consecuencias que supone alcanzar el conocimiento total del universo. Aun siendo conscientes de ello, el espíritu romántico animaba siempre a traspasar todos los límites de lo prohibido, por lo que la resolución que adoptaron ante el velo de la verdad, ante el velo de Isis, fue la de

aceptar el reto y sus consecuencias, a pesar de que, como explica Argullol, esta actitud resultara «violentemente contradictoria» (2008, p. 367). Así lo manifestó Friedrich Schlegel: «Ya es hora de romper el velo de Isis y revelar lo secreto»; y también Novalis: «quien no anhela correr el velo, no es un digno discípulo de Sais» (Argullol, 2008, p. 370). Tanto la proclama schlegeliana como la observación de Novalis contienen un requisito, pero también una obligación: los únicos que están en disposición de romper el velo, convirtiéndose en auténticos discípulos de Sais, son los poetas. Había llegado el momento de que desvelaran los secretos de la naturaleza, sin importar las consecuencias.

El motivo del velo de Isis se encuentra presente en la poesía de Ospina también desde sus composiciones tempranas. Es el caso de “Sabré el secreto”, un poema sencillo en apariencia, pero que conjuga un buen número de motivos románticos, como son la noche, el sueño, las grutas, la naturaleza y las vinculaciones que estos tienen con la revelación de la verdad:

Sabré el secreto de estos viejos bosques
al apartarse la niebla indecisa.
Algo como un faisán vendrá a mis ojos,
denso de orgullo y vida,
y habrá un verde en mis labios como de ramas nuevas.

Sabré el secreto de esta noche en ascuas,
extinguidas las lámparas,
cuando una piel de luna cubra el campo.

Sabré lo que ocultaban estas grutas
cuando, bajo los árboles del alma,
la red de lo visible se aparte en las pupilas
y surja, al fin, el rostro
del que todos mis sueños eran máscaras. (2008e, p. 17)

El poema tiene una estructura tripartita vertebrada a través de las anáforas textuales del principio de cada estrofa —«Sabré»— y las oraciones subordinadas con valor temporal que resuelven el momento en el que el secreto será desvelado. Cada una de las anáforas se vincula, al mismo tiempo, a un motivo romántico: «Sabré el secreto de estos viejos bosques», con la naturaleza; «Sabré el secreto de esta noche en ascuas», con la noche; «sabré lo que ocultaban estas grutas», con las cuevas y las minas. El esquema del poema quedaría de la siguiente forma:

<i>Motivo</i>	<i>Secreto</i>	<i>Momento</i>
<i>Naturaleza</i>	«Sabré el secreto de estos viejos bosques» →	«al apartarse la niebla indecisa»
<i>Noche</i>	«Sabré el secreto de esta noche en ascuas» →	«cuando una piel de luna cubra el campo»
<i>Cuevas</i>	«Sabré lo que ocultaban estas grutas» →	«cuando, [...] / la red de lo visible se aparte en las pupilas»
<i>Resolución</i>	«y surja, al fin, el rostro / del que todos mis sueños eran máscaras»	

A tenor de lo explicado hasta ahora, tanto la noche como las grutas son formas de profundización del yo que terminan en una exteriorización e identificación con la naturaleza. Ese mismo camino puede recorrerse a la inversa, puesto que penetrar en la naturaleza conduce a la interioridad del propio yo. De esta forma, el secreto de la naturaleza, de la noche y de las grutas se convierten en formas de expresión del absoluto romántico, de la plena identificación entre hombre y universo. Ese momento único y sublime se alcanza, en el poema, «cuando una piel de luna cubra el campo», cuando se retira «la niebla indecisa» y «la red de lo visible se aparte en las pupilas», apareciendo ante la voz poemática «el rostro / del que todos mis sueños eran máscaras».

En el capítulo dedicado a la noche hacía una breve alusión al simbolismo que la niebla, presente también en esta composición —«al apartarse la niebla indecisa»—, adquiriría en el imaginario romántico. La neblina se vincula a lo sublime, entendiendo que era el velo que separaba al ser humano de los secretos de la naturaleza y, al mismo tiempo, despertando curiosidad y terror por lo desconocido. Este fenómeno natural fue muy utilizado en descripciones paisajísticas de ambientes nocturnos, pero quienes más explotaron el potencial que presentaban los ambientes brumosos fueron los pintores románticos, siendo plenamente conscientes de su poder evocador y simbólico. Así lo describió Caspar David Friedrich:

Cuando un lugar se cubre de niebla parece mayor, más sublime, y eleva la imaginación, y tensa la expectación como ante una muchacha cubierta por un velo. Ojo y fantasía se sienten más atraídos por la brumosa lejanía que por aquello que yace nítido y cercano ante la vista. (Arnaldo, 1993, p. 9)

Al cubrir con niebla un lugar, como explica Friedrich, se consigue aumentar la imaginación, la expectación y la sensación de sublimidad. Al establecer la comparación entre dicha niebla y el velo que cubre a una muchacha, el pintor alemán está aludiendo, de manera directa, a la imagen de Isis. En las representaciones pictóricas, la función que

cumple el velo en el rostro de la diosa es desempeñado por la bruma y la neblina, convertidos en los únicos elementos naturales que separan al hombre de la verdad de la Naturaleza.

En el poema de Ospina, tanto la niebla como la red desempeñan la función descrita por el pintor alemán, actuando como metáforas del velo de Isis, la cual se hace presente a través de dos imágenes: la luna, asociada a la diosa desde la tradición clásica (Plutarco, 1995, p. 162); y el rostro final que surge cuando el velo, la «red de lo visible», es retirado. De esta forma, después de que el velo sea apartado, el yo poemático podrá conocer «el rostro» de Isis, el de la verdad, aquel que en el mundo onírico —referencia que muestra la importancia que el sueño tiene como antesala de lo Absoluto— se intuía a través de «máscaras», solo entonces el secreto será desvelado. En este breve poema de juventud, Ospina ya conjuga motivos esencialmente románticos como la noche, el sueño, la luna, la naturaleza y las cuevas en relación con la revelación de la verdad, presentada a través de una interpretación del velo de Isis.

“Sabré el secreto” no es la única composición en la que aparece este motivo romántico. En el capítulo dedicado a tratar los males del mundo moderno analizaba un poema titulado “El loco”, en el que se escuchaba una profética voz que advertía sobre los peligros que la modernidad había traído al hombre. La composición termina cuando el sujeto poemático se da la vuelta y deja de escuchar aquella voz, ignorando las funestas consecuencias que proclamaba con sus advertencias. Recupero, de nuevo, la última estrofa:

El oscuro profeta prodigaba sus truenos, corriendo del futuro las nieblas y los
velos,
y subían con estruendo de arpas electrizadas los rectos rayos blancos entre los
rascacielos.
Y ardía en sus terrazas un rebaño de templos, pirámides de bronce y acrópolis
doradas,
y se perdía en la bruma de los puentes de Brooklyn el eco de las pobres palabras
extraviadas.
Peso de las verdades que pasan como sueños, desvelados demonios que no salvan
ni matan,
dejando aquel oráculo solo bajo los astros me alejé por las trémulas nieblas de
Manhattan. (2008e, p. 278)

La primera reflexión que realiza el sujeto poemático es, precisamente, que el profeta estaba quitando del futuro «las nieblas y los velos». Se trata de una referencia al velo de Isis y al acto de revelar el rostro de la diosa, el cual viene acompañado por el terror que

entrañan los «truenos», los «rectos rayos blancos» y las «pirámides de bronce y acrópolis doradas» que ardían. Ospina descorre el velo de Isis y sitúa al sujeto poemático frente a «las verdades que pasan como sueños». Sin embargo, pese a que el velo se había levantado ante sus ojos, la voz poemática escoge no mirar la verdad que el oráculo revela para, de esta forma, permanecer en la penumbra, alejándose «por las trémulas tinieblas de Manhattan».

Otro poema que desarrolla de una manera brillante el tema del velo de Isis, a la vez que condensa buena parte del pensamiento romántico, es la breve composición de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* titulada “ $E = mc^2$ ”:

El velo ha sido por fin levantado.
Se ha satisfecho el más viejo deseo.
El más antiguo viajero ha llegado.
Está la antorcha en el puño crispado
de Prometeo. (2008e, p. 234)

El verso inicial no deja lugar a la duda: «el velo ha sido por fin levantado». La voz poemática, aludiendo directamente a la inscripción de Isis en Sais, afirma que el velo de la diosa ya ha sido alzado, dejando al descubierto su rostro. Al levantar el velo, según lo que dice el siguiente verso, se ha conseguido satisfacer «el más viejo deseo». Ospina está refiriéndose, con este deseo, al anhelo de la humanidad por el conocimiento, recogido por la tradición romántica y presentado como la aproximación misma hacia la verdad absoluta. Este conocimiento verdadero sobre todas las cosas conduce, en último término, a ser uno con el universo, es decir, al *ἔν και πᾶν*, a la unión con el Todo y con la naturaleza. Ospina señala, de manera muy concreta, la causa que ha permitido levantar el velo de Isis, cuya clave se encuentra en el propio título del poema « $E = mc^2$ ». Se trata de la famosa fórmula que expresa y resume la teoría de la relatividad especial de Albert Einstein: la energía equivale a la masa por la velocidad de la luz al cuadrado. Esta ecuación supuso un antes y un después no solo en los estudios de física, sino en la manera de concebir el mundo desde que fuera formulada a principios del siglo XX. Como apuntan Neil deGrasse y Donald Goldsmith, la fórmula de Einstein permitió ampliar:

nuestra capacidad para conocer y comprender el universo en su estado actual y remontarnos a fracciones infinitesimales de segundos tras el nacimiento del cosmos. Con esta ecuación, podemos saber cuánta energía radiante puede producir una estrella, o cuánto podríamos ganar convirtiendo las monedas del bolsillo en formas útiles de energía. (2014, p. 27).

La ecuación, por otro lado, fue el punto de partida necesario para la posterior formulación de la teoría de la relatividad general, en 1915. Por ello, su empleo como título no es casual ya que, a través de ella, Ospina establece una relación metafórica entre la ecuación y la acción de levantar el velo de Isis: la formulación de Einstein es la que ha permitido quitar el velo de la diosa, descubriendo al hombre la verdad absoluta. De esta forma, el anhelo romántico habría sido satisfecho gracias a un científico, lo cual no deja de estar vinculado con la unión entre disciplinas que el movimiento siempre propugnó. El espíritu romántico se acentúa todavía más en los versos finales, en los que la voz poética presenta la imagen de un Prometeo que porta la antorcha en un «puño crispado», símbolo de la revelación de la verdad. Las vinculaciones entre Prometeo y el Romanticismo —que ya mencionaba a colación del poema “Eróstrato”— cobran ahora especial importancia. Ya sea como ladrón del fuego o como creador del hombre⁹⁴, Prometeo fue el modelo a seguir por todos los artistas románticos, siendo concebido como «una manifestación de la libertad del espíritu», insistiendo especialmente «en su papel del artista creador» (Tollinchi, 1989, p. 229). El titán se constituye como «el impulso que promueve en los hombres la voluntad de asaltar el cielo» (Argullol, 2008, p. 302). De esta forma, la ecuación de Einstein habría conseguido revelar la verdad, habría levantado el velo de Isis representado por la imagen de Prometeo, quien se alzó contra el castigo de Zeus para proporcionar el fuego sagrado a la humanidad. Este fuego, al mismo tiempo, se convierte en símbolo tanto de la propia Naturaleza como del proceso de creación. Así como Prometeo creó al hombre —o, según la versión del mito, hizo que fuera uno con la naturaleza al proporcionarles la llama sagrada—, el poeta romántico se convertía en un nuevo Prometeo con el poder de crear vida con sus versos y de acercarse a la anhelada unión con la naturaleza, esto es, al conocimiento absoluto.

En muy pocos versos, Ospina conjuga de manera magistral diversos motivos románticos. La imbricación de ciencia y poesía dan como resultado una nueva versión del velo de Isis, que aparece simbolizado por la figura de Prometeo. Gracias a la ecuación “ $E = mc^2$ ” el hombre ha conseguido quitar el velo de la diosa, ha recuperado el fuego

⁹⁴ Existen, principalmente, dos versiones del mito de Prometeo. La primera es la que recogen, entre otros, Hesíodo en su *Teogonía* o Esquilo en *Prometeo encadenado*. Para esta primera versión, Prometeo fue el titán que robó a Zeus el fuego para dárselo a los hombres, configurándose como una especie de protector de la humanidad. El castigo que le impuso Zeus fue encadenarlo al Cáucaso para que un águila se comiera su hígado durante el día, que volvía a crecer por la noche, repitiéndose en un ciclo eterno. En una segunda versión, difundida por Ovidio en sus *Metamorfosis*, Prometeo es el creador del hombre después de moldearlo con arcilla. Fue esta última versión, principalmente, la que siguió el Romanticismo (González, 2007, pp. 163-164).

prometeico, alcanzando la revelación de la verdad. El ser humano es, por fin, inmortal —ningún mortal podía levantar el velo de Isis— e infinito; en definitiva, logra ser uno con la Naturaleza puesto que «el velo ha sido por fin levantado».

Aunque de manera momentánea, voy a alejarme del velo de Isis para detenerme en la presencia que Einstein tiene en el poemario *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, tratado por Ospina más como poeta creador que como científico y apareciendo como una figura en el que se unen dos mundos opuestos como la ciencia y el arte, siendo fiel al espíritu romántico. Junto a “ $E = mc^2$ ” encontramos un breve haiku titulado “Haiku de Hiroshima”:

Todas las hojas
de diez largos otoños
en un instante. (2008e, p. 235)

Este haiku, el cual respeta las características propias de este tipo de composición, aborda desde una perspectiva romántica un acontecimiento atroz como fue el lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima en 1945. La voz poética focaliza «en un instante» la naturaleza —representada por las «hojas»— de «diez largos otoños». A partir de esta idea, existe una influencia romántica basada en la concentración en el instante que, al mismo tiempo, se convierte en metáfora del poco tiempo que necesitó la bomba para destruir kilómetros cuadrados de vida humana. Que los poemas “ $E = mc^2$ ” y el “Haiku de Hiroshima” se encuentren uno al lado del otro no es casual, puesto que Albert Einstein, el creador de la fórmula, es considerado como uno de los padres de la bomba atómica⁹⁵. No obstante, son otras dos composiciones centradas en la figura del científico las que quiero presentar. La primera de ellas es “Diálogo de dos extranjeros que toman café en un salón de Berkeley”, composición que recrea una conversación que mantuvieron Albert Einstein y el poeta Rabindranath Tagore. El científico y el poeta, representantes de dos mundos aparentemente antagónicos como lo son las ciencias y las artes, mantuvieron varias conversaciones, la primera de las cuales, de agosto de 1930, fue

⁹⁵ La atribuida paternidad de Einstein sobre la bomba atómica se debe, fundamentalmente, a dos motivos: en primer lugar, sin la teoría de la relatividad no habría sido posible el desarrollo científico que permitió la creación de la bomba nuclear; en segundo lugar, fue una carta de Einstein en 1939 —aunque escrita por su colega Leó Szilárd— la que motivó a Franklin Roosevelt a poner en marcha el proyecto Manhattan, que tenía por finalidad la creación de la bomba atómica (Infeld, 1983). Einstein nunca estuvo de acuerdo con estas vinculaciones, que le atormentaron bastante durante el resto de su vida, y aclaró en numerosas ocasiones que su única relación con la bomba atómica firmar aquella carta dirigida a Roosevelt (Einstein, 2002, p. 146).

reproducida en el *New York Times* (Marianoff, 1930). El poema de William Ospina es el siguiente:

- ¿Es verdad, señor, Einstein, que ustedes, los científicos, creen en un mundo fuera de la conciencia humana?
—Hay una realidad más allá de nosotros. Toda verdad humana solo deriva de ella.
—Ah, no diga usted eso. Yo solo puedo hablar de lo que he percibido.
—Señor Tagore, escúcheme: la suma de los ángulos interiores de un triángulo sería igual a dos rectos aunque no hubiese humanos.
—¿Y quién puede probar semejante supuesto?
—La razón, pues sus leyes imperan para todos. Budistas, musulmanes, pielesrojas, albinos... nadie puede evadir los axiomas del mundo.
—Solo porque aquí hay hombres son verdad esas cosas.
—¿Afirma usted entonces que si no hubiera humanos, el Apolo de Belvedere dejaría de ser bello?
—Sí, señor, eso digo.
—Pues yo pienso otra cosa. Aunque todos muriéramos, y el sueño de la especie se borrara, fuera de nuestras mentes persistiría el mundo, y el mármol, ya invisible, guardaría su belleza.
—Entonces, señor Einstein, usted es mucho más religioso que yo. (2008e, p. 239)

El acto poético de la composición reside en la recreación, por parte de Ospina, de un diálogo que leyó tiempo atrás y ya olvidó, como así explica él mismo: «Mi único mérito consiste en haber leído este diálogo hace años, haberlo olvidado y después haberlo reconstruido en verso; tejiéndolo así “de un poco de memoria y de un poco de olvido”» (2008e, p. 291). Efectivamente, el poeta colombiano lleva a cabo una reconstrucción poética del diálogo más breve y con una inversión de papeles, puesto que es Einstein quien formula las preguntas en la conversación original, además de que el lugar donde se produjo el encuentro fue, en realidad, Potsdam y no Berkeley (Marianoff, 1930). Aun así, resulta interesante el tema abordado por los dos premios Nobel —uno de Física, el otro de Literatura— porque se centra en un análisis epistemológico de la verdad. Es aquí donde enlaza la presencia de Einstein, de nuevo, con el velo de Isis, siendo especialmente llamativa la interrogación con la que comienza esta la conversación real: «¿Crees en la divinidad aislada del mundo?»⁹⁶ (Marianoff, 1930, s. p.). En el diálogo, ambos defienden posturas contrarias respecto a la existencia de la verdad. Mientras que Einstein la sitúa por encima del conocimiento humano, Tagore cree que la verdad existe a través del hombre. Quizás esta es la razón por la que Ospina recordó la conversación, llevándola al

⁹⁶ Las citas sobre el diálogo entre Einstein y Tagore son traducciones propias a partir del texto original publicado por Dimitri Marianoff —marido de una de las hijastras de Einstein— en el *New York Times*.

verso a partir de una concepción poética de la realidad defendida por Einstein. La mente romántica sabía que existía una verdad oculta tras el velo de Isis y conocía que no era posible alcanzarla, por lo que no podían demostrar su existencia. Sin embargo, su empresa consistía en perseguirla incansablemente aun a sabiendas de su anticipado fracaso. Del mismo modo, Einstein defiende la existencia de una verdad que no puede probar, por ello su concepción entra más en el terreno de la religión. Significativo resulta el final del diálogo, que varía ligeramente en la versión original respecto a la reproducción de Ospina:

—Tagore: En cualquier caso, si hay una verdad absoluta no relacionada con la humanidad, entonces para nosotros no existe.

—Einstein: ¡Entonces yo soy más religioso que tú! (Marianoff, 1930, s. p.)

En el poema de Ospina es Tagore quien reconoce la mayor religiosidad de Einstein, mientras que en la versión original es el propio Einstein quien reconoce que sus observaciones sobre la verdad —independientes de la existencia del hombre—, se sustentan más en una cuestión de fe que en un asunto de razonamiento lógico o filosófico. Esto da perfecta muestra de la manera en que Ospina mira a Einstein, más cercano a un poeta que a un científico, como así confirma el otro poema centrado en su figura titulado “Oración de Albert Einstein”. Se trata de un monólogo interior, que adopta la apariencia de un reflexión o rezo dirigido a Dios, en el que la voz poemática presenta numerosos interrogantes sobre la realidad del mundo, profundizando en su vertiente trascendental. El poema comienza con una estrofa en la que el sujeto poético, al que se identifica con Einstein, expone el punto de partida de la teoría de la relatividad:

Advierto con profunda perplejidad
que el hermoso guijarro que abandono en el aire
se precipita recto hacia la tierra.
Tal vez para una hormiga que fuera en el guijarro
sería más bien la Tierra lo que cae,
verde planeta que se precipita.
Para el soldado inmóvil
antes de halar la cuerda de su paracaídas
vertiginosamente asciende el mundo.
Y si al pasar el tren ante su cobertizo
el mendigo no viera los vagones
sino al niño que en ellos deja caer la manzana,
vería que la manzana toca el suelo
lejos del sitio donde el niño la suelta,
que la manzana cae oblicuamente. (2008e, p. 240)

En estos primeros versos, la voz poemática está configurando el punto de partida de la teoría de la relatividad, esto es, en esencia, que la percepción de la realidad es relativa

y depende del punto de vista que adoptemos para observarla. Una hormiga que se hallase cayendo hacia la Tierra sobre una piedra, podría pensar que es la Tierra la que se mueve al estar ella inmóvil sobre el guijarro. Del mismo modo, al lanzar una manzana —haciendo un guiño a Isaac Newton— de un tren en marcha, esta caería de manera oblicua y no en el punto en el que fue soltada desde el vagón. En estos versos, Ospina alude a cómo Einstein conectó en su teoría el espacio y el tiempo, que dejaron de ser magnitudes absolutas para convertirse en relativas, supeditando a estas variables el estudio y entendimiento de todos los fenómenos del universo.

Tras esta primera estrofa, la continuación del poema se vertebra en diversos motivos románticos planteados a través de una doble visión, introducida por la relatividad de la teoría einsteiniana: la de una realidad científica del mundo y la de una realidad trascendental del mismo. Así, a principios de la segunda estrofa podemos leer:

Advierto que la firme realidad de este mundo
cambia de ser a ser de conciencia a conciencia. (2008e, p. 240)

La voz poemática expresa, en primera persona —«advierto»—, que la realidad del mundo cambia dependiendo de quién ostenta el punto de vista a través del que se observa. No obstante, lo que puede parecer un planteamiento meramente científico, se convierte en una profundización romántica que deja abierta la puerta a la existencia de una realidad suprasensorial que, como el resto de nuestro mundo sensible, también habita en el universo:

Nunca verá el astrónomo
que mira el arco de la medialuna
el sobrehumano rostro que esa luna diadema
o esos pies de una virgen que la huellan.
Es tan sincero el mundo
que ni una piedra olvida tener sombra.
La memoria del prado
recuerda el rojo de las amapolas
y al primer soplo tibio lo despliega. (2008e, p. 240)

Esa realidad apunta a cierta forma divina —bien sea a través de la luna, mencionada en el «sobrehumano rostro que esa luna diadema», o bien a través de una virgen cuyos pasos habrían dado lugar a las huellas lunares— que escapa a los ojos del astrónomo. En el mundo descrito por la voz poemática, la piedra y el prado —elementos de la naturaleza— poseen memoria para tener sombra y para desplegar «el rojo de las amapolas», respectivamente. En estas dos primeras estrofas, Ospina está planteando una

reflexión de gran belleza e inherentemente romántica: como la mirada sobre el universo es relativa, la interpretación que se haga del mismo va a depender de quién lo mire. Por ello, el rostro de la luna puede ser visto por Einstein en su oración, pero no por un astrónomo; por ello, la piedra puede estar regida por leyes de la física que le dan sombra, o puede estar viva para recordar disponer de ella. Todo está supeditado a quién está mirando, así, mientras que el poeta ve vida en la piedra, el astrónomo, no. Lo llamativo de este planteamiento —profundamente romántico, insisto— es que Ospina considera a Einstein más un poeta que un científico, puesto que en el poema sí es capaz de apreciar la vida subyacente en la naturaleza. Así lo explica el autor colombiano en las páginas finales del poemario: «creo que este Einstein poeta o poético no le habría disgustado al violinista y al soñador que había en él» (2008e, p. 291).

A lo largo de la composición, Ospina despliega esta mirada sobre Einstein, presentando la oración de un científico que se acerca mucho a lo que entenderían los románticos por poeta:

Sé que esta luz de estrellas es más vieja que el mundo.
Que estas constelaciones son como un plano fósil
de lo que fue hace siglos el firmamento.
Sé que la masa enorme de los cuerpos celestes
altera el curso de la luz de la estrella
y que ese punto inmóvil que brilla en las alturas
innumerables veces se retorció en su curso,
trazó letras de luz en la piel de los siglos.
Todo rayo de luz porta antiguas imágenes,
y la energía es la terrible victoria
de la materia sobre el tiempo. (2008e, p. 241)

El yo poético tiene certezas que plantea con gran belleza y mediante el empleo de metáforas en las que, elementos muy concretos, adquieren un papel relevante, siendo estos: el tiempo —«siglos»—; la luz —«luz de las estrellas», «punto inmóvil que brilla»—; la masa —«masa enorme»—; y la energía, que es «la terrible victoria / de la materia sobre el tiempo». Con la aparición, en el verso, de estos componentes, la voz poética presenta los elementos que conforman la base de la relatividad einsteiniana en la fórmula $E = mc^2$. A partir de este momento, aparecen los interrogantes:

Me gusta el mundo dócil donde atrapo mis peces
con el anzuelo de un interrogante,
y pregunto en mi alma
cómo agrava la música la substancia del mundo,
qué es lo que escapa del violín y nos hiera. (2008e, p. 241)

La mención al «interrogante» abre la puerta a la existencia de algún tipo de entidad que escapa al «mundo dócil» que, al mismo tiempo, está representada en «la substancia del mundo» agravada por «la música». Unos versos después, el sujeto poemático comienza la verdadera oración, que adopta la forma del agradecimiento:

Gracias, Señor, porque no tienes rostro,
porque eres rosa y dédalos de azufre
y muerte tras la herida y tras la muerte larvas
y previsibles astros tras los discos de eclipses.
Permíteme atrever mis inútiles fórmulas,
líricos mecanismos, serventesios de cuarzo,
trinos brotando de un vértigo de átomos.
¿Qué puedo hacer contra el ángel que altera?
¿Contra el que cambia todo azul en cianuro,
toda belleza en daño? (2008e, p. 241)

Einstein, como sujeto poético, está agradeciendo a Dios la existencia de unas leyes universales que rigen la vida y la naturaleza —como puede verse en la enumeración «herida», «muerte», «larvas»—, pidiendo permiso a Dios para sus investigaciones científicas, esas «inútiles fórmulas» que mezcla con poesía —«líricos mecanismos»— y con música —«trinos brotando de un vértigo de átomos»—. Al final, a través de las interrogaciones retóricas, vuelve a incidir en la existencia de ese ente superior capaz de herir, al que identifica con un «ángel» que cambia la «belleza en daño» y contra el que no puede hacer nada. Por último, llegamos al término del poema:

Algo mayor que el mal rige estos mundos.

Cada mañana pido a mi silencio
que el corazón gobierne al pensamiento,
y cada noche pido perdón a las estrellas.
Pero después olvido
y sé, mientras la luna danza en el pozo,
que Dios será sutil, pero no es malicioso. (2008e, pp. 241-242)

En el cierre se confirma la recreación poética de Ospina sobre la figura de Einstein, cuyo yo en el poema confiesa una petición realizada «cada mañana»: que «el corazón gobierne al pensamiento», es decir, que la poesía gobierne sobre la razón. Sin embargo, como no lo consigue, al llegar la noche se ve obligado a pedir «perdón a las estrellas». Finalmente, a través de la paradoja «olvido / y sé», la voz poemática confirma que «algo mayor que el mal rige estos mundos», y lo hace en el último verso: «Dios será sutil, pero no es malicioso». Esta última frase pertenece al propio Einstein —como reconoce Ospina: «solo la última frase es verdaderamente suya, y es una de las más bellas que conozco»

(2008e, p. 291)— quien la utilizaba para explicar que «la naturaleza oculta sus misterios tras su grandeza, pero no maliciosamente» (Azcárraga, 2005, p. 45). Einstein creía en la existencia real de unas leyes universales que escapaban, al menos por ahora, al conocimiento y la comprensión del hombre, pero no por ello dejaban de existir y de regir todo el universo. De ahí que, en su conversación con Tagore, Einstein se considerara más religioso que el poeta, puesto que su creencia en estas leyes se encuentra al mismo nivel que la fe en el dios de cualquier religión. Esto permite una doble interpretación del poema. Por un lado, se encuentra la mirada poética sobre Einstein, que es la que Ospina quiere mostrar y que se podía advertir en los anteriores poemas. A partir de esta interpretación, en “Oración de Albert Einstein” aparece un científico que, aunque defiende la existencia de ciertas leyes que rigen el mundo, también acepta una realidad trascendental en la que existe una divinidad que mueve el mundo —bien sea el Dios final, que se encuentra tras la luna danzante, o el rostro de la propia luna, que se encuentra en los primeros versos—. Esta interpretación, eminentemente romántica, es la que ya se encuentra presente en “ $E = mc^2$ ” relacionada con el velo de Isis, así como en el poema sobre el diálogo entre Einstein y Tagore. En conclusión, lo que se encuentra en “Oración de Albert Einstein” es la idea de un científico atravesado por un sentido trascendental del mundo propio de un poeta romántico. Al mismo tiempo, existe la posibilidad de entender el dios del poema como una representación metafórica de las leyes universales en las que el propio Einstein creía, lo que se acercaría más a un planteamiento científico y racional. En cualquier caso, bien a través de la vertiente poética de Einstein o bien a través de su realidad científica, lo que la oración confirma es la existencia de algo que escapa al entendimiento del hombre y que no por ello deja de existir, como tampoco dejarán de perseguirlo los soñadores, sean científicos o poetas.

3.5. Lo sublime

Uno de los temas que más bibliografía ha generado en relación con el Romanticismo ha sido, sin duda, la cuestión de lo sublime. Aullón de Haro, en el profundo estudio que dedica a esta cuestión, sitúa el germen del concepto en Platón, más concretamente en su diálogo *Fedro*, donde explica que los verdaderos poetas son aquellos que, impelidos por las Musas, caen en la locura y la inspiración (2006, p. 36). El texto platónico sirve como base para la obra de la antigüedad que, en torno a dicho tema, más influiría en las generaciones posteriores: *De lo sublime*, texto atribuido por la tradición a

Longino, pero actualmente considerado anónimo o publicado bajo la autoría de Pseudo-Longino. En este trabajo, el autor menciona las cinco fuentes que darían lugar a la expresión sublime, siendo el nexo común en todas ellas la «potencia expresiva» (Pseudo-Longino, 2007, p. 32). El resto de causas, en orden de importancia, son:

1. La capacidad de concebir grandes pensamientos.
2. La emoción vehemente y entusiástica.
3. La específica forja de figuras.
4. La expresión noble.
5. La composición digna y elevada. (Pseudo-Longino, 2007, pp. 32-33)

Tal y como explica el anónimo autor, las dos primeras fuentes son innatas, mientras que el resto se puede adquirir mediante el arte. La importancia que tiene esta concepción reside en que lo sublime equivale a un don natural e inalienable que los escritores poseen, debiendo estos complementarlo adecuadamente mediante la técnica artística. A partir de estos elementos, la mejor definición de lo sublime, tal y como el anónimo autor lo concibió en la antigüedad, reside en entenderlo como la capacidad que los grandes poetas y escritores tenían, no tanto para conseguir «la persuasión de los auditores» como para conducirlos «al éxtasis que lleva lo prodigioso», así como a «lo asombroso» y «lo que arrebató» (Pseudo-Longino, 2007, p. 21). Esta conceptualización es la que sirve de paradigma hasta la llegada de Edmund Burke, autor irlandés que, a mediados del s. XVIII, publicó una obra en la que profundizó sobre la distinción existente entre las ideas de belleza y sublimidad, renovando las formulaciones de lo sublime y situando el concepto en el punto de mira de la crítica. En esencia, Burke describe lo bello como aquello que «da lugar a un placer sensible y fisiológico», mientras que lo sublime venía provocado por «la arrebatadora proyección de lo terrible» (Argullol, 2008, p. 125). El filósofo irlandés compara lo sublime con una experiencia que inunda de terror a quien la siente⁹⁷, destacando la oscuridad como uno de los principales elementos capaces de provocarla. Para Burke, «terror y oscuridad son las palabras clave de lo sublime» (González, 2007, p. 117).

A partir de la publicación de su obra, Burke situó este concepto en el foco de atención de los pensadores desde la segunda mitad del siglo XVIII. Para el movimiento

⁹⁷ Efectivamente, Burke define en su ensayo la experiencia sublime como «todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de objetos terribles u obra de un modo análogo al terror, es un objeto de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir» (Arnaldo, 1990, pp. 56-57).

romántico, lo sublime adquirió una importancia capital dentro de su propia filosofía, hecho que se debió, fundamentalmente, a la influencia que ejercieron las ideas de Schiller, Schelling y Herder, siendo los dos primeros deudores de la teoría kantiana sobre lo sublime (Aullón de Haro, 2006, p. 137). Apartado de la base kantiana, por lo tanto, se sitúa Herder, que ubica lo sublime en la naturaleza al alcance de la percepción y del sentimiento, por lo que se convierte en una sensación alejada de la razón (Aullón de Haro, 2006, p. 133). Por otro lado se encuentra la conceptualización, definición y descripción pormenorizada que, en la *Crítica del juicio*, hace Kant de lo sublime, definido como «aquello que, aun pudiendo tan solo ser pensado, hace patente una capacidad del ánimo que sobrepasa cualquier patrón de medida de los sentidos» (2003, p. 207). Varios años antes, en las *Observaciones de lo bello y lo sublime*⁹⁸, el filósofo alemán había arrojado luz sobre ambos conceptos realizando afirmaciones de gran influencia, no solo para su propio desarrollo posterior, sino para el resto de pensadores. De entre todas ellas destaco dos: por un lado, «la noche es *sublime*, el día es *bello*» (Kant, 1919, p. 9); por otro, que «lo sublime ha de ser siempre grande» (Kant, 1919, p. 11) —precisamente esta última sería utilizada en la *Crítica del juicio* para dar comienzo a su explicación de lo sublime—.

Aunque la vinculación con la noche y con lo grande —en un sentido absoluto, esto es, lo absolutamente grande e inabarcable— será fundamental en la conceptualización romántica de lo sublime, la gran aportación que realiza el filósofo de Königsberg, la cual se convierte, al mismo tiempo, en la base de su planteamiento respecto a este concepto, reside en la íntima asociación establecida entre lo sublime y la experiencia personal del sujeto, esto es, entre lo sublime y la subjetividad. La perspectiva adoptada por Kant en esta cuestión se resume en la siguiente afirmación, extraída también de la *Crítica del juicio*: «la verdadera sublimidad solo tiene que buscarse en el ánimo del que enjuicia, no en el objeto de la naturaleza cuyo enjuiciamiento da lugar a esta disposición del ánimo» (2003, p. 213). Esta idea implica que los sentimientos provocados por la oscuridad de la noche, o la grandeza de un mar tempestuoso, no son sublimes *per se*, sino que se convierten en sublimes dependiendo de la mirada de quien observa. En Kant, lo sublime, tal y como explica Beatriz González, no es «una cualidad que reside en el objeto, sino un estado mental despertado por una referencia exterior» (2007, p. 34). Por otro lado, Kant

⁹⁸ No quiero dejar de resaltar que las *Observaciones* fueron publicadas en 1764, por lo que más de dos décadas habrían de pasar hasta que viera la luz la *Crítica del juicio*, con el capítulo “Analítica de lo sublime”, centrado específicamente en esta cuestión. La diferencia temporal entre ambos trabajos da muestra de la importancia que lo sublime adquirió en el pensamiento kantiano.

distinguirá tres categorías de lo sublime: lo *sublime terrorífico*, lo *sublime noble* y lo *sublime magnífico*⁹⁹ (1919, p. 10). La primera de ellas, la de mayor ímpetu, mantiene la asociación con el terror en la que centró Burke sus explicaciones.

La base de la teoría kantiana será el punto desde el que partirán Schiller y Schelling. El primero de ellos, en su obra *Lo sublime*, incluso irá más allá al afirmar: «Lo bello merece gratitud solo del hombre, lo sublime, en cambio, del demonio que hay en él» (1992, p. 118). Lo que viene a decir Schiller en esta sentencia es que el entusiasmo provocado por lo terrible proviene del demonio interior que todo hombre posee. Por su parte, Schelling entiende que un objeto puede ser llamado sublime «cuando la actividad no consciente adquiere una grandeza que no puede tener cabida en la consciente» (Aullón de Haro, 2006, p. 136).

En esencia, esta es la raíz que nutre a los autores románticos en lo relativo a lo sublime, aunque la importancia del concepto hizo que otros muchos pensadores teorizaran sobre el mismo en los años y décadas posteriores¹⁰⁰. El hecho de escoger este momento de la investigación para desarrollar un concepto tan puramente filosófico como es lo sublime —y no dentro de la sección que dedico a la filosofía romántica—, se explica a partir de la profunda vinculación que tuvo, para los románticos, con la naturaleza. Si resumimos los principales aspectos que caracterizan lo sublime, vamos a encontrar que se fundamenta en la elevación y la grandeza, a partir de las cuales devienen vinculaciones con el terror, lo infinito y la soledad, siendo todas ellas características inmanentes en la naturaleza romántica. De ahí que sublimidad y naturaleza posean una total imbricación en el Romanticismo:

Lo sublime pone de manifiesto una naturaleza majestuosa, devastadora; una naturaleza que eleva al individuo con la promesa de totalidad para luego aniquilar todas sus esperanzas ante unos espacios inconmensurables. Lo sublime es el uso longiniano del lenguaje, que pretende someter al oyente. Lo sublime se alza entre las ruinas, como emblemas del paso del tiempo. Lo sublime busca la dominación,

⁹⁹ Siguiendo la definición que da Beatriz González, lo *sublime terrorífico* representa un «sentimiento acompañado de cierto terror y melancolía», lo *sublime noble* es una «admiración sosegada» y, por último, lo *sublime magnífico* supone «una belleza que se extiende sobre un plano sublime» (2007, p. 177). En realidad, no deja de ser una gradación del sentimiento sublime en el que lo terrorífico supone el más alto grado de sublimidad.

¹⁰⁰ A las ideas de Kant, Herder, Schiller o Schelling, seguirán los enfoques que dieron autores como Hegel, Schopenhauer o, más tarde, Nicolai Hartmann. La amplia presencia que los estudios sobre lo sublime tuvieron en la segunda mitad del s. XVIII y principios del s. XIX han llevado a críticos como Aullón de Haro a afirmar que «ningún momento de la historia de Occidente puede ofrecer una especulativa gama tan plural e ingente de formaciones de sublimidad» (2006, p. 124).

la conquista, el develar de los secretos ocultos de la creación. (González, 2007, p. 130)

En este fragmento de Beatriz González se sincretiza a la perfección la vinculación que lo sublime y la naturaleza tuvieron para los románticos. William Ospina entiende la naturaleza desde una mirada cargada de sublimidad, donde es frecuente que la grandeza de la misma, así como sus misterios, sean causantes de una experiencia terrorífica —y por tanto sublime— que, siguiendo palabras de Kant, provoca una «conmoción» que invade al espíritu por una profunda «atracción» y, al mismo tiempo, por una fuerte «repulsión» (2003, p. 216). Para mostrar la inherencia romántica de lo sublime en la poesía de Ospina traigo de nuevo a colación, en primer lugar, el poema “Relato de uno que volvió del incendio”, en concreto las siguientes estrofas:

Por fin se perdieron atrás los últimos faros de África,
por fin apareció en la noche un cielo de horror y de hastío,
por fin nos vimos arrojados a las fauces grises del miedo,
casi ninguno había sentido ese frío de noche en los huesos.
[...]
Crecía el miedo, crecía el mar, crecía la luna sobre el tiempo,
crecía el gesto de acechanza de las nubes del horizonte
qué desoladas esas tardes en el mar hirviente del trópico,
qué triste el confin de palmeras de esas islas que borra el día. (2008e, pp. 174-175)

Estos versos, por sí solos, condensan la teoría romántica de lo sublime. La primera de las estrofas remite a la sublimidad según la entiende Burke, esto es, vinculada al terror y a la oscuridad, como se desprende de la mención directa al «cielo de horror y de hastío» que «apareció en la noche» arrojándolos «a las fauces grises del miedo». Noche y miedo confirman la percepción de lo sublime, que es reafirmada en el último verso: el «frío de noche en los huesos» que «casi ninguno había sentido» se convierte en metáfora de la experiencia sublime.

Los autores románticos entendieron que no había mayor grandeza¹⁰¹ que la proporcionada por la naturaleza. De ahí que, según explica Hugo Blair, ya en las primeras décadas del siglo XIX, el cielo y el océano, seguidos de la alta montaña, sean «los primeros objetos sublimes de la naturaleza [...] por su inconmensurabilidad» (Aullón de Haro, 2006, p. 114). En la segunda estrofa de la composición, el yo poético expresa el

¹⁰¹ Recordemos que la grandeza es considerada como una de las características fundamentales de lo sublime desde que Kant, en la *Crítica del juicio*, expresa que «lo sublime ha de ser siempre grande» (1919, p. 11).

terror que le inferían «el mar», «la luna» y «las nubes del horizonte», es decir, los dos primeros objetos de lo sublime según Blair. Sin embargo, la mera presencia de estos elementos no es suficiente para encontrar la sublimidad, puesto que la clave de lo sublime se encuentra en «el miedo» creciente de la voz poemática, cuya soledad se hace patente ante la inmensidad de la naturaleza. Explica Beatriz González que, en ocasiones, para evitar esta soledad, los románticos «antropomorfizan elementos de la naturaleza» (2007, p. 48). En el poema existe una personificación del mar, de la luna y de las nubes del horizonte otorgado por la repetición de la voz «crecía». A partir de esta antropomorfización se confirma la soledad del sujeto poemático, que transmite la nimiedad de su posición humana frente a la grandeza de la naturaleza. Continuando con las explicaciones de González, «el sentimiento de vacío» era capaz de engendrar, en los autores románticos, «una oscura melancolía» (2007, p. 48). Precisamente esta melancolía es la que aparece en el último verso de la estrofa con la mención al triste «confín de palmeras». Así pues, la presencia de la naturaleza, la soledad y el terror afirman una experiencia sublime que William Ospina pone, en este poema, en los labios del último superviviente del naufragio de un galeón.

Cito ahora, de nuevo, un fragmento de “En los Andes colombianos”, poema donde, entre la trascendental noche y la piedra, lo sublime irrumpe ligado a la salvaje naturaleza:

La noche va extendiendo ramajes silenciosos
y el miedo enciende fuegos mientras se apaga el aire
que en estos labios nunca volverá a ser secretos.
Doran su adiós las llamas en las bocas inmóviles
que aprenden ya el silencio de la piedra y del hielo. (2008e, p. 196)

En la descripción que la voz poemática realiza de los Andes, destaca el «miedo» que la noche trae consigo, mostrando la experiencia sublime que le causa un entorno propicio: la inmensa montaña que «la piedra» y el «hielo» constituyen. De esta forma, Ospina hace visible las dos principales claves de lo sublime para Burke, además de uno de los objetos principales de dicha experiencia según la teoría de Blair: la oscuridad y el terror en el caso del primero y la alta montaña en el caso del segundo.

De manera similar aparece lo sublime en el soneto “Uno”, de *La Luna del Dragón*, cuya segunda estrofa dice:

Después, cálidas costas y montañas más grandes
fueron mi vida, sangre vertiéndose en el barro;
vuelvo a ver mis campañas con Francisco Pizarro
y el vuelo de los cóndores y el terror de los Andes. (2008e, p. 140)

El sujeto poemático encarna una anónima voz que presenta distintos momentos puntuales de diversas vidas: desde un ciudadano que vivió el saqueo de Roma en la Italia del *Cinquecento*, hasta un soldado de Simón Bolívar. En el segundo cuarteto que aquí cito, la voz poética deja atrás Europa y se encarna en testigo directo del colonialismo hispánico junto a Pizarro. Dentro del contexto de la naturaleza americana, irrumpe lo sublime como el «inmenso poder que emana de lo grande y lo simple» (Santamaría, 2005, p. 22). En la colosal cordillera que atraviesa el sur del continente es donde la experiencia sobreviene: la voz poemática halla lo sublime en «el terror de los Andes».

Como ocurre con el resto de motivos, esta vivencia tan explotada por el Romanticismo se encuentra presente durante toda la producción poética de William Ospina. Lo sublime persiste en la mirada que el colombiano despliega sobre el mundo, como bien muestra el poema “El astronauta prepara el descenso”, del que vuelvo a citar la última estrofa:

Durará en una huella sobre la piel ceniza del mundo blanco
el peso de los siglos, la reverberación de los rostros
de las entretejidas generaciones que me hicieron posible,
y acaso en la memoria de las estrellas no se hablará de un hombre,
se cantará que un mundo mágicamente tocó las mejillas de otro
y volvió lleno de un impalpable horror, de una maravilla imperceptible,
de una sola certeza que se adicionó en oro al caudal de su sangre y sus sueños.
(2008e, p. 203)

Focalizando nuestra atención en la presencia de lo sublime, tenemos que dirigirnos al penúltimo verso de la estrofa, donde la voz poemática refiere que el astronauta, en su vuelta a la Tierra, regresó «lleno de un impalpable horror». Ese horror provocado por el contacto con el suelo lunar apunta, de forma directa, a los «principios del miedo y del terror» (Aullón de Haro, 2006, p. 115) que sustentan lo sublime. Por otro lado, la referencia a la misma experiencia como «maravilla imperceptible» evoca una idea schilleriana respecto a lo sublime a partir de la cual, cuando el hombre se planta «cara a cara frente a lo sublime de la naturaleza él mismo se siente sublime» (Silver, 1996b, p. 78). En términos románticos, la posibilidad de caminar por la Luna es de una sublimidad absoluta: el astronauta, impregnado de la soledad que supone saberse el único hombre en pisar ese suelo —así se desarrolla en el poema—, se encuentra en pleno contacto con una de las más grandes manifestaciones de la naturaleza como es el satélite terrestre. En ese instante, horror y maravilla inundan su sentimiento, fundamentos esenciales de lo sublime.

La grandeza inherente a cualquier percepción de sublimidad conduce, en último término, a «la idea de infinitud» (González, 2007, p. 35). La naturaleza, convertida en el máximo reflejo de la grandeza de lo sublime —en cuanto a que supera cualquier percepción humana—, también se configura como el gran referente del infinito¹⁰². En la poesía de William Ospina podemos encontrar una buena muestra de esta concepción de lo sublime en “Todnauberg”, de su último poemario, concretamente en la segunda estrofa:

Pues solo hay un horror y es la ausencia de un límite,
La ley que ha de dictarnos solo el Dios que no existe
Y en la espera angustiosa del desierto que crece
Mejor parece el sueño que andar sin compañía. (2018, p. 153)

Sabemos que lo sublime se caracteriza por su vínculo con el terror y con la grandeza, la cual deriva en lo infinito. En el primer verso, ambos principios son mencionados por la voz poética: por un lado, la alusión directa al «horror»; por otro, su identificación con «la ausencia de un límite» —reforzada por la alusión al «desierto» en el tercer verso—, la cual implica la idea de lo infinito. De esta forma, vuelve a aparecer la experiencia sublime en la obra lírica de Ospina encarnada, en esta ocasión, en horror e infinito.

Para concluir, nos detendremos en uno de los poemas donde mejor puede advertirse la experiencia de lo sublime, “Notre Dame de París”, de *La Luna del Dragón*, composición que, por la gran cantidad de elementos románticos que atesora, ya mencioné en el desarrollo de los capítulos dedicados al instante, la piedra, la noche y el sueño. En la segunda estrofa, podemos leer:

Dormía allí una roca. La alzaron siglo a siglo
dolorosas estirpes de polvo. Vi en la noche
las puertas asimétricas, las toscas torres truncas,
los flancos floreciendo de demonios sardónicos.
Solo vi tu apariencia de navío infernal,
tu alto cuerpo amasado por el miedo, y sentí
que efundiendo la lumbre de la superstición
todo lo contagiabas de pavor medieval
como un grito en la música apacible. (2008e, p. 104)

¹⁰² El arte que mejor supo plasmar este concepto fue el pictórico, siendo recurrente, por parte de los pintores románticos, la recreación de paisajes oceánicos, desértico o de alta montaña donde la línea del horizonte escapa fuera de la mirada del espectador. Detrás de estos espacios se encuentra la intención de mostrar lo infinito de la naturaleza, como representación de la experiencia sublime. Sirvan de ejemplo obras capitales del Romanticismo como *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, *El Temerario remolcado a dique seco* de William Turner, así como *El caminante sobre el mar de nubes*, *Acantilados blancos en Rügen* o *El mar de hielo* de Caspar David Friedrich.

Además de la presencia de lo nocturno —«Vi en la noche»—, la naturaleza y el sueño —«Dormía allí una roca»—, el poema supone una narración de la experiencia sublime que la voz poemática experimenta en el templo parisino. En esta segunda estrofa, la mención a los «demonios sardónicos» y la metáfora «navío infernal» son antecedentes del terror que el propio sujeto poemático confiesa sentir ante la imponente catedral gótica: «todo lo contagiabas de pavor medieval». El «pavor medieval» que siente frente a Notre Dame¹⁰³ coincide con la experiencia sublime que los autores románticos experimentaban en contextos nocturnos, de ruinas, o ante una naturaleza desatada. De esta forma, la catedral consigue frustrar los sentidos del yo poético, haciéndolo experimentar placer y dolor al mismo tiempo, en definitiva, participando de lo sublime según Schiller lo entiende: «frustra los sentidos [...] y nos proporciona gozo mediante una facultad superior, al mismo tiempo que nos hiere en una inferior»¹⁰⁴ (Wessell, 1971, p. 185). Dejando a un lado las implicaciones filosóficas que la cita de Schiller tiene, lo que deriva de la experiencia sublime es un estremecimiento provocado por lo sublime que causa satisfacción y miedo, terror y gozo. Por otro lado, lo sublime surge en la soledad del individuo «que gusta ver suspendidos los movimientos de su alma con cierto grado de horror» (González, 2007, p. 13); precisamente esta es la conmoción que la voz poemática, en su más absoluta soledad, desprende ante la catedral parisina.

En relación con la mención a la Edad Media —«pavor medieval»—, es necesario señalar que constituye otra importante vinculación con el imaginario del Romanticismo. Tieck y Wackenroder convirtieron la región de Franconia en el paradigma de *topos* romántico, principalmente por «sus ciudades medievales, sus bosques, ruinas de castillos, residencias y minas» (Safranski, 2012, p. 90). En la pasión que los autores románticos mostraron por el Medioevo se esconde una profunda aversión por la monotonía. Recogen la influencia ejercida por Kant en esta cuestión cuando afirma que la «monotonía eterna nos haría morir de aburrimiento» (Corazón, 2005, p. 135). El aburrimiento, según lo entiende el filósofo de Königsberg, es el «hastío de la propia existencia por el vacío de sensaciones en el ánimo, a las que éste aspira incesantemente» (Safranski, 2012, p. 127).

¹⁰³ El terror que la voz poemática siente ante la catedral de Notre Dame participa del vínculo existente entre lo sublime y el nacimiento de la novela gótica durante el Romanticismo, cuyo trasfondo es, precisamente, «el gusto por la oscuridad, por la ruinas, por los mares encrespados y por los castillos encantados» (González, 2007, p. 14).

¹⁰⁴ Traducción propia a partir de la cita que hace Leonard P. Wesell de Schiller: «a sublime object, precisely because it thwarts the senses, is suitable with relation to reason, and it gives us a joy by means of a higher faculty, at the same time that it wounds us in an inferior one» (1971, p. 185).

Esa continua aspiración de sensaciones de las que habla Kant no las encuentra el espíritu romántico en la ciudad moderna, plagada de calles rectas y ordenadas. Antes al contrario, lo que provoca es un sentimiento de opresión y aburrimiento, como así manifiesta el menor de los Schlegel: «Se apodera del viajero un opresivo aburrimiento cuando éste, dondequiera que dirija el timón, encuentra por doquier la misma fisonomía en las ciudades y costumbres» (Safranski, 2012, p. 181). La ciudad moderna los conducía a la estrechez y al agobio de lo monótono, lo regular, lo aburrido y semejante. En su lucha contra el hastío y el aburrimiento, los románticos encontraron en la ciudad medieval un refugio que se enfrentaba a la regularidad del nuevo espacio que los rodeaba. Las callejuelas, los recovecos y las irregularidades en el trazado de las ciudades que la Edad Media había dejado luchaba contra el hastío, precisamente, por la ausencia de regularidad y la heterogeneidad en la disposición de los planos. Por ello, cuando la voz poemática expresa su asombro ante el «pavor medieval», expresión de lo sublime, se encuentra implícita, al mismo tiempo, una fascinación romántica por la Edad Media, entendida como vía de escape del mundo moderno, aquel que recurrentemente es denostado en la poesía de Ospina, en favor de una realidad donde lo sagrado todavía vive y donde no existe espacio para un aburrimiento que ahoga el espíritu.

En la vivencia de lo sublime, confirmado por el miedo que la voz poemática siente, late el sentimiento de terror ante lo desconocido que ya mencionaba en el capítulo precedente con relación al descubrimiento del velo de Isis. En la siguiente estrofa, el pavor vuelve a aparecer:

No todo en mis alarmas era error, pero luego,
frecuando tus nichos, tu esplendor, fui entendiendo
que la belleza llega con máscaras atroces,
que a su primer encuentro lo sagrado horroriza.
Sé que da miedo hallar, hecho ya, lo imposible,
que antes de ser pensado, el mismo cielo espanta. (2008e, p. 104)

En estos versos, la voz poemática confirma el terror que la imponente catedral es capaz de transmitirle. Lo sublime lo embarga por completo, por ello refiere que «la belleza llega con máscaras atroces», que «lo sagrado horroriza» y que «da miedo hallar [...] lo imposible». En la primera referencia queda patente la superación de lo sublime —representado por las «máscaras atroces»— sobre la belleza, por lo que implícitamente Ospina está compartiendo la visión romántica sobre el enfrentamiento entre lo bello y lo sublime. La segunda referencia alude, de forma directa, al terror propio de la experiencia

sublime en relación con la divinidad: en el horror de lo sagrado, la voz poemática, de igual modo que haría un autor romántico, «celebra la soledad del individuo que gusta ver suspendidos los movimientos de su alma con cierto grado de horror» (González, 2007, p. 13). Por último, el yo poético transmite la certeza —«sé»— del temor que conlleva «lo imposible», convirtiéndose en referencia directa de lo sublime, tal y como confirma el último verso. De esta forma, el acontecimiento terrorífico de lo imposible, de lo sublime, ocurre «antes de ser pensado» y es de tal magnitud que «el mismo cielo espanta». Con este último verso Ospina está participando de la visión de lo sublime propia de Herder, esto es, entendida como experiencia ajena o anterior a la razón, aunque no implica este hecho la exclusión del resto de concepciones. Lo que sí parece evidente es la vinculación de lo sublime con la naturaleza que representa la mención del «cielo», puesto que el miedo vivido por la voz poemática tiene lugar antes del pensamiento —y, por tanto, antes de la razón— elevándose como una experiencia a la altura de la gran naturaleza. Esta idea apunta a la identificación que se produce entre la catedral y la piedra, por lo que la percepción de lo sublime vivida en Notre Dame equivale a la experiencia sublime ocurrida ante la propia naturaleza. Unos versos después, incide el sujeto poemático en la presencia del miedo:

Veo en un brusco instante hormigear los siglos:
la piedra rigurosa
se ordena, fiel al sueño de afanosas estirpes,
cruzan picas, plomadas, martillos, sogas, ángeles,
en el aire alabean ecuaciones y andamios
y fe y miedo trenzados alzan la roca mística. (2008e, p. 105)

En capítulos precedentes, señalaba la vinculación y las implicaciones románticas que poseía el «brusco instante» del primer verso de este fragmento. Precisamente la visualización de «los siglos» en ese instante —identificado como el momento donde «se concentra la eternidad» (Béguin, 1993, p. 86)—, no deja de ser una experiencia sublime provocada por la presencia de la naturaleza a través de la «piedra rigurosa». El instante romántico encarnaba el momento de unión con la eternidad y lo infinito que el Todo representa, por lo que hablar de este instante implica hablar de la experiencia sublime, en tanto que la infinitud «es una de las causas más eficientes de lo sublime» (Aullón de Haro, 2006, p. 115). Por otro lado, el miedo, citado en el último verso del fragmento e imbricado con la religión —«fe y miedo trenzados»—, hace alusión tanto a las motivaciones que guiaron la construcción del templo, como a la experiencia sublime

proveniente de la voz poemática y de los creadores de la catedral. Existe una interpretación de este último verso que vuelve a conducir, de manera directa, a la concepción que Herder tenía sobre lo sublime, ya que consideraba al hombre «el elemento más sublime de la naturaleza», y entendía que el «estremecimiento de lo sublime» consistía en la creación «en un modo sosegado y potente con lo Uno múltiple y con la multiplicidad de lo Uno» (Aullón de Haro, 2006, p. 134). Cuando Ospina escribe que la fe y el miedo alzaron «la roca mística», está expresando que fue el hombre quien consiguió erigir, desde lo más profundo de su ser y fuera del alcance de la razón, un templo, digno de la divinidad y del que emana la grandeza y la fuerza suficiente como para transmitir una experiencia sublime capaz de hacerte vivir el instante Único, el de unión con el Todo que representa el poema y al que Herder se refiere en su concepción de lo sublime. Esta interpretación es reafirmada en la siguiente estrofa:

Y una paz misteriosa nos da el saber que el templo
ascendió de las frentes y las manos del hombre,
por la noche del viento, cayendo hacia los astros.
Que algo divino ardía como fiebre en la sangre,
algo que no sabemos y que no preguntamos,
porque el misterio debe durar en el misterio
y es bello para el hombre que algo perdure oculto. (2008e, p. 105)

Con el empleo de la segunda persona —en pronombres como «nos da», y en verbos como «no sabemos» o «no preguntamos»— la voz poemática nos hace partícipes de la sensación experimentada, es decir, la experiencia sublime que provoca, en este caso, una creación del hombre situada a la altura de la grandeza del mundo natural. Ospina deja patente que el misterio debe permanecer oculto —«el misterio debe durar en el misterio»— puesto que existe una belleza en lo ignoto que dejaría de existir si los secretos fueran desvelados —al igual que ocurría con el velo de Isis—. Del mismo modo, lo sublime invade el espíritu de quien lo experimenta, aunque no admita explicación racional sobre sus orígenes o motivaciones —«algo que no sabemos y que no preguntamos»—. En “Notre Dame de París”, la experiencia sublime que la catedral gótica provoca termina, finalmente, por volverse hacia el propio hombre, genio creador de la misma. Es así como la vivencia del sujeto poemático comulga con la concepción romántica de lo sublime: si la generación romántica disfrutaba de dicha experiencia porque era capaz de mostrar «una sublimidad que está en nuestra alma» (A. de Paz, 1992, p. 103), la voz poemática también disfrutaba de una sublimidad cuyo origen se encuentra en el interior de su espíritu —donde «fe y miedo» se entrelazaban—, puesto que la catedral, al fin y al cabo, es creación del

hombre. El gozo de lo sublime romántico se encuentra presente en el deseo de que permanezca oculto el secreto, pues solo en el misterio se halla la belleza.

Por último, la experiencia sublime conduce, al sujeto poemático, a la propia experiencia amorosa, anticipando otro de los grandes motivos románticos como es el amor y las vinculaciones que este tiene con la naturaleza, la noche, lo sublime y la divinidad:

Y te amé en esas tardes sin comprenderte, y fuiste
el sitio señalado para el éxtasis,
cuando un aciago amor socavaba mi alma.

Ahora, lejos, Basílica, te recuerdo, orgulloso
de haber amado en ti todo lo que perdura.
En la memoria avanzo de nuevo por tu calma,
se ennoblece otra vez mi conciencia en tu música,
algo anterior a mí tiembla en mí contemplándote. (2008e, p. 105)

Hacia el final del poema, la sublimidad vivida ante la catedral se transforma en amor, lo cual, desde la perspectiva romántica, implica una experiencia similar ya que, tanto el amor por Notre Dame como la vivencia sublime, escapan al entendimiento del yo poético —«te amé sin comprenderte»—. En los siguientes versos, se confirma la equivalencia de ambas experiencias: la catedral, a quien se dirige la voz poemática, es la responsable, al mismo tiempo, de lo sublime —«el éxtasis»— y del «aciago amor». Finalmente, en el último verso aquí citado, vuelve la voz poemática a referirse a la sublimidad que el templo gótico le provocó, siendo ese «algo anterior a mí» la propia experiencia que la contemplación de Notre Dame causó, haciéndole temblar y, por consiguiente, causando el terror necesario que acompaña a toda percepción de lo sublime. De esta forma, ante la catedral parisina, podemos traer a colación la afirmación empleada por Sebold: «Esto es hermoso, mas a la vez es horrible; es, en fin, sublime»¹⁰⁵ (2010, p. 27).

3.6. El amor

En las páginas y capítulos precedentes, el motivo amoroso ha ido apareciendo a través de ciertas referencias y menciones directas en los poemas. Sin ir más lejos, la última composición analizada, “Notre Dame de París”, se abre con el siguiente verso:

¹⁰⁵ El empleo que hace Sebold se encuentra en un contexto ligeramente distinto, pues aparece tras un fragmento de la obra *Noches lúgubres*, de Cadalso, en el que Tediato, alter ego del autor, responde a Lorenzo en la conversación que mantienen sobre el tema de las muertes repentinas.

Siempre llegué al amor por caminos de engaño. (2008e, p. 104)

El tema amoroso es inherente a la literatura desde las primeras manifestaciones de las que se tiene constancia en lengua sánscrita (Riquer y Valverde, 2010, p. 14). Es uno de los temas universales que han acompañado al hombre en sus expresiones artísticas durante siglos. Sin embargo, el Romanticismo se acercó al amor de una forma distinta a como había ocurrido hasta el momento, pues no se quedó en el plano estético, sino que lo abordó a partir de una comprensión filosófica y trascendental del mismo. Buena parte del origen de esta perspectiva se encuentra en Novalis, quien convirtió el amor en la base de toda su filosofía. No tenemos más que recordar que en *Los discípulos en Sais*, cuando Hyacinthe descorría el velo para poner al descubierto el rostro de la diosa, a quien realmente hallaba era a Rosenblütchen, esto es, encontraba el amor. Este se convertía en el sentido verdadero de la existencia y en el único elemento capaz de desvelar los secretos del universo, permitiendo alcanzar la ansiada unión con el Todo. El amor que Novalis siente por Sophie lo conduce, tras la muerte de esta, a emplear toda su voluntad en conseguir el ambicioso objetivo de alcanzar el yo trascendental de su amada para, entonces, fundirse con ella en un solo yo, en una sola unidad. Dentro de la creación novalisiana del idealismo mágico¹⁰⁶, el autor alemán aspiró a controlar la voluntad hasta el punto de poder causar su propia muerte y, de esta manera, acudir a la unión con Sophie, alcanzando la eternidad. El camino que escoge para conseguirlo es el de la creación poética, por ello dirá: «Ahondar es filosofar. Inventar es poetizar» (Safranski, 2012, p. 113). Esencialmente, este es el germen de la perspectiva filosófica —o religiosa, según la entendía Novalis¹⁰⁷— que el amor adquirió para la generación romántica.

Una vez superado el miedo a la muerte, dando paso a un nuevo mundo donde reina el «entusiasmo frente a la noche» (Safranski, 2012, p. 113), Novalis proclamará que «los seres entregados a la música y al amor revelarán el saber profundo de la existencia» (Cervera, 2007, p. 142). En el ensayo “Colombia en el planeta”, William Ospina defiende una postura similar a la del autor alemán al afirmar que «el ejercicio del recuerdo», el cual está en manos de escritores y poetas, «solo puede ser un acto de amistad y de amor»

¹⁰⁶ Explica Eustaquio Barjau en su introducción a los *Himnos de la noche* que el idealismo mágico «es un proyecto que tiene que ver fundamentalmente con la relación del hombre con el cosmos; una relación que podemos caracterizar globalmente como intuición intelectual. [...] del mismo modo que el alma del hombre gobierna su cuerpo, el alma del Universo gobierna a este. Pero entre el ser humano y el Universo existe una analogía, porque llevamos el Universo dentro de nosotros» (2008, pp. 18-19).

¹⁰⁷ Recordemos la cita de Novalis en la que decía: «Lo que siento por Sophie es religión, no amor. Un amor absoluto, independiente del corazón y fundado en la fe, es religión» (Béguin, 1993, p. 250).

(2001, p. 15). El escritor colombiano, de forma similar a Novalis, entiende que a través del amor es como el poeta recuerda y, por extensión, accede a la más íntima interioridad.

En la poesía de William Ospina, el amor aparece impregnado de esta perspectiva filosófica de origen romántico. Como primera muestra vuelvo a recuperar unos versos de “Parténope”:

Sé que no todos pueden salvarse, hundirse, amando,
donde es largo el silencio, los jardines hondísimos. (2008e, p. 95)

La sirena, en este momento del monólogo dramático, muestra el romanticismo inmanente en su concepción del amor puesto que, para ella, tanto la salvación como el hundimiento, la vida como la muerte, encuentran su punto de unión en el amor, visto este como un proceso activo —de ahí el empleo del gerundio «amando», que aporta un valor modal—; es decir, el proceso de amar activamente conlleva la unión de los extremos, de la vida y la muerte. No obstante, Parténope es consciente de que no todos pueden amar de esta forma —«sé que no todos pueden»—, deslizándose que es una experiencia no apta para todos. Efectivamente, solo puede participar de esta conceptualización del amor un espíritu romántico, como el de Ospina, como el que muestra la sirena del poema. Bajo esta perspectiva, podemos interpretar el canto de Parténope como la llamada terrorífica de lo sublime, siendo capaz de provocar el horror y la muerte, pero con una fuerza de tal magnitud que es imposible evitar su atracción. La utilización de este motivo, por parte de Ospina, implica ciertas vinculaciones románticas, más allá de la interpretación realizada. La primera mención a una sirena tiene lugar en la *Odisea* y, aunque Homero solo menciona dos (XII, v. 167) —según la traducción puede, incluso, que no se especifique ningún número—, la tradición posterior identifica a Parténope como una de ellas (Grimal, 1989, p. 483), la cual, frustrada por no haber podido atraer a Ulises con su canto, habría buscado su propia muerte en el mar (Sechi, 2007, p. 209). Los románticos vieron en Ulises el reflejo de su propio espíritu porque fue capaz de presenciar el horror del canto de la sirena, de lo sublime, y vivió para contarlo¹⁰⁸. En el poema, existe una alusión al rey de Ítaca en los siguientes versos:

Un Rey atado a un mástil me oyó hace mucho, y luego
volvió vivo a su reino. Pero en las largas noches

¹⁰⁸ Años después, Nietzsche entiende que Ulises «encarna la sabiduría dionisiaca» (Safranski, 2012, p. 265) porque, al atarse al mástil, consiguió escuchar lo monstruoso —lo sublime en términos románticos— sin perderse en ello.

lo atormentó el recuerdo de estas agrias dulzuras,
y hoy yace en lo más hondo y es de coral su risa. (2008e, p. 95)

La voz poemática refiere que Ulises, después de haber oído su canto, vivió «largas noches» atormentado por «el recuerdo de estas agrias dulzuras». Como podemos advertir, Ospina vuelve a configurar un espacio en el que lo nocturno se constituye como el lugar donde la experiencia sublime vuelve insistentemente, en forma de recuerdo, a la memoria del rey.

Las anteriores líneas demuestran que, en “Parténope”, la perspectiva romántica del amor aparece junto a otros motivos, como lo sublime, el sueño o la noche, de los que no puede desligarse. Aun así, un elemento sirvió para configurar, por encima del resto, la conceptualización filosófica del amor romántico: la naturaleza. Como explica Martínez, fue Schiller quien asentó las bases de la atracción hacia naturaleza en su obra *Sobre poesía ingenua y sentimental*, donde expresó que todo hombre que tuviera sensibilidad se sentiría afectado por «un modo de amor a la naturaleza» (1992, p. 40). Dicho amor superó el terreno estético para entroncar con la moralidad, al establecer Schiller dos condiciones que debía cumplir la atracción para que fuera pura: que «el objeto que nos inspira sea naturaleza o que sea considerado como tal por nosotros»; y «que sea ingenuo (*naiv*), es decir, que la naturaleza esté en contraste con el arte y le avergüence»¹⁰⁹ (1992, p. 40). Cuando esta perspectiva penetra en la generación romántica, da lugar a que un grupo de jóvenes «deslumbrados por el amor» creyeran en el surgimiento de un mundo con «una nueva aurora de pensamiento» (A. de Paz, 1992, p. 77).

Recupero, de nuevo, “Notre Dame de París”. En sus últimas estrofas existe una constante presencia del amor, elemento que consigue el acercamiento a lo sublime que la catedral representa para la voz poemática:

Así aprendí a querer tu compleja estructura,
allí estaba, envolviéndome,
tu cielo acastillado donde aletea la música,
los colores mordidos por la húmeda tiniebla,
la meditada oblicua de la luz en las criptas,
los sepulcros que agrava un lóbrego latín.
[...]
Y te amé en esas tardes sin comprenderte, y fuiste
el sitio señalado para el éxtasis,
cuando un aciago amor socavaba mi alma.

¹⁰⁹ Para Schiller «una persona tiene un carácter ingenuo cuando la inmediatez de su acción y su pensamiento no se ve entorpecida por lo artificioso del cálculo, sino que es expresión de una espontaneidad sencilla, es decir, de la verdad de la naturaleza» (Martínez, 1992, p. 41)

Ahora, lejos, Basílica, te recuerdo, orgulloso
de haber amado en ti todo lo que perdura.
En la memoria avanzo de nuevo por tu calma,
se ennoblece otra vez mi conciencia en tu música,
algo anterior a mí tiembla en mí contemplándote.

Morosamente busco lo que conozco y amo,
y no sé, al celebrarte,
qué celebro en secreto, más antiguo y más íntimo;
qué obstinado edificio de la mente o la sangre,
como el rostro anterior que un nuevo rostro invoca,
traza con sus hipérboles la memoria exacta. (2008e, pp. 105-106)

La voz poemática reconoce, en numerosas ocasiones, el sentimiento de amor que experimentó por la catedral gótica parisina: «aprendí a querer tu compleja estructura», «te amé», «te recuerdo, orgulloso / de haber amado en ti todo lo que perdura», «busco lo que conozco y amo». En sus numerosas confesiones, el yo poético confirma que es a través del amor como puede acercarse a lo sublime —«el éxtasis»— y también a la naturaleza que Notre Dame representa, pues son piedras y rocas quienes la elevan y la conforman. Por ello se puede afirmar que, en el poema, el contacto sublime con la naturaleza es una experiencia propiciada por el amor.

Aunque, como hemos podido ver a lo largo de las páginas de este estudio, los poemas de corte autobiográfico son los menos habituales en la poesía de Ospina, existe un caso en el que el autor colombiano cuenta una experiencia personal donde el amor se encuentra presente. El poema es “Silvia”, de *La prisa de los árboles*, la historia de un viaje que nunca se planteó hacer:

Nunca pensé en hacer aquel viaje pero ella lo sugería y volvía a sugerirlo.
[...].
Pudo más su insistencia que mis evasivas postergaciones,
[...]. (2008e, p. 312)

Sin embargo, una vez allí, la experiencia superó las expectativas, como se desprende del desarrollo que tuvo el viaje tal y como se muestra en los siguientes versos:

Oscura y densa noche donde estuvieron vivos los sueños,
y nuestros cuerpos se acompañaron como fraternas y sensuales divinidades,
la llama del amor ardió serena, soplaban vientos cargados de historia,
un árbol de inscripciones y de símbolos protegió nuestros lentos avances y
repliegues,
una niebla amorosa bañó la desnudez en distantes cauces de música.
[...]
Ceñido así de paz era mi cuerpo gratitud y confianza,

y más profundamente en ese amor respiraba mi pecho,
nos inclinamos silenciosos sobre las aguas para ver nuestros rostros alterados por
la corriente,
piedras, espumas, olvido, algo huía en el tiempo borrando sombras,
y nos bastó no pedir nada para que todo fuera nuestro.

[...]

Dondequiera que ella esté, la alcanzará esta voz y le dirá que aún florece el día
de plata,
cuyo tesoro fue la mansedumbre de los pechos y la conformidad con el azar
generoso,
que fue su persistencia, la verdad de su voz, algo que supo presentir en su alma,
lo que nos dio ese bosque nutrido de misterios y susurros.

Algo allí recibí, que me siguió por ciudades y sombras,
y ante la inescrutable voluntad que prodiga las cosas del mundo,
la gratitud no quiere ser silencio, guarda después de tantos años su lumbre,
sueña erigir en música el recuerdo,
con casuales, tortuosas, imprecisas palabras. (2008e, pp. 313-314)

El yo poético experimenta un amor erótico y pasional, —«la llama del amor ardió serena», «la mansedumbre de los pechos»— vinculado, al mismo tiempo, a diversos elementos románticos: la oscuridad y el mundo onírico —«oscura y densa noche donde estuvieron vivos los sueños»—; la divinidad —«nuestros cuerpos se acompañaron como fraternas y sensuales divinidades»—; y, sobre todo, la naturaleza —«soplaban vientos», «un árbol [...] protegió nuestros lentos avances y repliegues», «nos inclinamos silenciosos sobre las aguas»—. Quisiera destacar la importancia que adquiere la noche, la cual permitió la irrupción de «los sueños» al tiempo que fue testigo de la unión de los cuerpos, siendo también «en el Cielo de la Noche, y en la luz de este Cielo» donde Novalis se encuentra con «la Amada» (2008, p. 68). Para el autor alemán, como para Ospina, noche y amor son uno en los reinos del sueño. Por otro lado, resulta significativo que sea el «bosque nutrido de misterios y susurros» quien propicia la experiencia amorosa, pues reafirma la importancia que la naturaleza adquiere en el desarrollo del amor. Finalmente, la voz poemática reconoce la presencia de un ente o fuerza superior, a la que llama «voluntad», que lo impulsa a escribir el poema como gratitud por aquel viaje —«la inescrutable voluntad que prodiga las cosas del mundo»—. Es así como Ospina, en este poema con apariencia de vivencia propia, vincula la experiencia amorosa erótica con buena parte del imaginario romántico; pues sueño, noche, naturaleza y divinidad son elementos presentes en el recuerdo de aquel amor apasionado.

El poema “Silvia” es el perfecto introductor de la cuestión erótica del amor romántico. En el capítulo dedicado al significado de la piedra veíamos que, para Novalis,

la profundización en la tierra permitía el contacto directo con la naturaleza en su forma más primigenia. En el autor alemán, dicho contacto estaba impregnado por un intenso sentimiento de amor, así se desprende de la canción que el anciano encontrado por el protagonista de *Enrique de Ofterdingen* entonaba en el interior de la mina:

Es señor de la tierra
quien sus entrañas mide
y en su profundo seno
todo dolor olvida.
Él penetra el misterio
de la roca escondida;
él baja infatigable
a su oscuro taller.
Con la tierra se une,
a fondo la conoce;
como una novia inflama
ella su corazón. (Novalis, 2008, pp. 152-153)

La profundidad en la naturaleza que la cueva representa se convierte, al mismo tiempo, en símbolo del cuerpo femenino —«profundo seno»— y de la unión amorosa —la penetración en «el misterio / de la roca escondida» o «con la tierra se une»—, como así confirma la comparación final de la «novia» que inflama «su corazón». Novalis, que se aproximó a la naturaleza desde el corazón, terminó propugnando «una erótica del contacto con ella» (Safranski, 2011, p. 384). Los versos escuchados por Enrique son una buena muestra del erotismo que Novalis encontró en la naturaleza y que, más tarde, contagiaría al resto de autores románticos. Entre ellos se encuentra Hölderlin, que usa la imagen de la mina como metáfora de la unión entre espíritu y naturaleza cuando pone, en boca de Hiperión, la siguiente frase dirigida a Diótima:

¡Oh, ven! El secreto de nuestro corazón reposará en el valle más oculto de la montaña como la piedra preciosa en el fondo de la mina. En el seno de los bosques que escalan el cielo nos sentiremos al abrigo, como bajo las columnas del templo más profundo, [...]. Con frecuencia, nos pasearemos en una noche serena a la sombra de nuestros árboles frutales, escuchando a Dios, ese Dios que yace en nosotros, mientras las plantas saliendo poco a poco de su sueño del mediodía erguirán sus tallos, y la vida silenciosa se reanimará en un baño de rocío. (Hölderlin, 1976, p. 197)

También en *Tannhäuser*, la obra de Tieck, «la montaña atrae con secretos eróticos» (Safranski, 2012, p. 95), del mismo modo que Penthesilea, protagonista de la obra homónima de Kleist, alude a la mina tras descubrir que ha matado Aquiles, su amor:

«Ahora desciendo al fondo de mi corazón, esa mina subterránea, y extraigo de ella un sentimiento destructor, helado como el bronce» (Béguin, 1993, p. 392).

Al mismo tiempo, tras el amor que subyace en la intensa conexión con la naturaleza se encuentra una importante vinculación con la religión ya anticipada por Novalis. Schleiermacher, que consideraba la religión como «sensualidad espiritual» (Marí, 1998, p. 163) y la naturaleza como mediadora de lo absoluto, escribió en la primera redacción de los *Discursos*:

Yo descanso en el seno del mundo infinito: yo soy en este instante su alma, pues siento todas sus fuerzas y su vida infinita como la mía propia; ella es en este instante mi cuerpo, pues penetro sus músculos y sus miembros como los míos propios, y sus nervios más íntimos se mueven de acuerdo con mi sentido y con mi presentimiento como si fueran los míos. [...] Este momento es el de mayor esplendor de la religión. (Marí, 1998, p. 176)

Este latente erotismo romántico de la naturaleza, con sus vínculos amorosos y religiosos, se encuentra en la poesía de William Ospina. Uno de los poemas más ilustradores en este sentido es “Lope de Aguirre”, de *El país del viento*, que ya apareció en el capítulo de la piedra. Recordemos, simplemente, que se trata de un monólogo dramático protagonizado por Lope de Aguirre, conquistador español, durante una de sus expediciones a la selva. El verso que abre el poema es toda una declaración romántica de amor por la naturaleza:

Yo vine a la conquista de la selva y la selva me ha conquistado. (2008e, p. 171)

En el quiasmo inicial destaca el hecho de que Ospina no presenta a un conquistador movido por el ansia de oro, de riqueza o de fama, sino atraído por la selva sudamericana, la naturaleza en su estado más puro. El resultado es el de un conquistador conquistado, que se desarrolla en los siguientes versos:

Nada es piedad aquí, nada es dulzura.
[...]
La selva invade el alma como un vino.
Aquí no hay ni bien ni mal sino el zarpazo.
La rauda flecha del halcón hacia la comadreja de aguas,
el salto de la hormiga roja escapando un instante de las fauces de la salamandra,
la innumerable y cíclica y recíproca voracidad
de la gran selva de oscuros dioses que se alimenta de sí misma como un dragón
de fiebre. (2008e, p. 171)

La selva aparece como el lugar donde no tienen cabida ni la piedad ni la dulzura, ni el bien ni el mal, es decir, en su estado más primitivo y salvaje —«el zarpazo»—.

Precisamente esta es la naturaleza que conquista a la voz poética invadiendo «el alma como un vino». La comparación con el vino adquiere una especial importancia dada la simbología existente detrás de la bebida consagrada a Dioniso. Como explica Cirlot, el vino es símbolo, por un lado, de «la sangre y el sacrificio», por otro, de «la juventud y la vida eterna, así como la embriaguez sagrada —cantada por los poetas griegos y persas— que permite al hombre participar fugazmente del modo de ser atribuido a los dioses» (2007, p. 467). Es por ello que la fugaz participación en la divinidad que el vino simboliza se convierte, según la referencia de Lope de Aguirre en el verso final del fragmento, en una unión con los «oscuros dioses» latentes en «la gran selva». La relación con la naturaleza es recurrente a lo largo del poema:

El rey es el rey del mundo, pero la selva es mía,
[...]. (2008e, p. 172)

Este verso encierra una poderosa idea acerca del poder de la naturaleza ya que, frente al poder terrenal de ser «rey del mundo», la adversativa pone en valor el poder divino que implica la posesión de la selva, cuya grandeza es destacada versos después:

Selva monumental, aire de flechas súbitas,
[...]
y montones de rojas semillas maceradas que me harán fértil,
y los senos oscuros que penden como frutos,
y la rana que se hunde en su reflejo, y bóvedas de frondas meciéndose en el agua.
(2008e, p. 172)

Esa «selva monumental» que encierra la grandeza de lo sublime, va adquiriendo tintes eróticos con la comparación «senos oscuros que penden como frutos». El símil establecido entre los pechos oscuros —en alusión a las mujeres que los conquistadores europeos encontraron— y los frutos de la naturaleza implica, al mismo tiempo, una identificación entre ambos: Lope de Aguirre, como yo poético, encuentra belleza y sensualidad tanto en el cuerpo femenino como en la salvaje naturaleza. Sin embargo, en los versos finales, la atracción por la selva se transforma en una pasión desmesurada que traspasa límites y desborda al yo poético:

Hemos dejado un rastro de cadáveres desde las sierras de Mérida,
por los llanos resecos, por las enloquecidas serranías,
un rastro de caseríos en llamas, alaridos de madres ya sin destino,
rostros atónitos debajo del agua que un remo empuja hacia el fondo,
pero qué puedo hacer si la selva me ha trastornado,
me reveló las bestias que habitaban mi carne,
si solo sé mandar y codiciar todo lo que pueda ser mío

y aquí cada ramaje se opone a mis designios,
qué puedo hacer sino amasar el oro de estos pueblos brutales,
y ser el rey de sangre de estas tardes de lástima,
y poner al tucán de pico extravagante sobre mi hombro
y coronar de flores como incendios mi cabeza aturdida,
y declarar la guerra a las escuadras imperiales que cubren los océanos,
con esta voz que grita en la selva y que jamás los alcanza,
y ser el rey de ultrajes de estos soldados rencorosos
hasta que sus cuchillos se apiaden. (2008e, p. 173)

La confesión del sujeto poemático es rotunda —«la selva me ha trastornado, / me reveló las bestias que habitan en mi carne»—, haciendo que irrumpa, en este punto del monólogo dramático, la visión de un amor que adquiere importantes reminiscencias de la *Penthesilea* de Kleist. De la misma forma que el desenfrenado amor por Aquiles lleva a Penthesilea a matarlo a mordiscos —demostrando que odio y amor están a un solo paso y presentando a la muerte «como medio del amor» (Argullol, 2008, p. 413)— la naturaleza conduce a Lope de Aguirre hacia una locura similar a la experimentada por la reina amazona y que, como ocurre en su caso, culmina con la muerte. El final del poema anticipa la muerte de Lope de Aguirre, «rey de sangre», en manos de sus propios hombres, quienes le darán muerte ante la incapacidad de soportar a un líder desbocado por «las bestias» interiores que la pasión por la naturaleza sacó a la luz. El amor y la pasión desenfrenada conllevan, tanto para Lope de Aguirre como para Aquiles en la obra de Kleist, una sangrienta muerte —a cuchilladas en el caso del primero y a dentelladas en el caso del segundo— que los acerca a la totalidad romántica: Aquiles muere en manos de su amada, que se acabará suicidando con un puñal; precisamente la misma arma que dará muerte a Lope de Aguirre, el cual terminará descansando en el seno de la selva que lo enloqueció, deviniendo en la unión más íntima que se puede tener. En ambos casos, el amor conlleva una muerte que se constituye como el único camino hacia la unión con el Todo romántico.

Por otro lado, el trastorno que la selva provoca en el yo poético lo arrastra hacia la codicia y el deseo de oro—«qué puedo hacer sino amasar el oro de estos pueblos brutales»—, mostrando una doble atracción con importantes reminiscencias de Ludwig Tieck. Si en su obra *Tannhäuser* «la montaña atrae con secretos eróticos», en *El monte de las runas* hay que sumar a la atracción erótica «la del dinero y el oro» (Safranski, 2012, p. 95). Por la filosofía de Schelling sabemos que cuando los románticos se dejaron seducir por la naturaleza, penetrando en su interior, también profundizaron en su propio yo. Esa allí donde Tieck descubrió una parte oscura y espantosa en el hombre, sacando a la luz la

codicia, ese «magnetismo de tesoros escondidos» (Safranski, 2012, p. 95). El camino que sigue Lope de Aguirre es similar al que muestra Tieck en las dos obras citadas: la seducción erótica por la naturaleza viene acompañada por una atracción por el oro que, en cualquier caso, le provoca su trágica muerte.

Otro de los poemas donde podemos apreciar la sensualidad de la naturaleza es en otro monólogo dramático titulado “Un viking en Terranova”, de *El país del viento*:

Solo unos días veré esta costa que me miente una dicha eterna,
muero sus uvas azules como si fueran labios,
trepo a los riscos de piedra lisa y veo a lo lejos
los verdes dragones que se ovillan sobre las aguas.

No una mujer para el deseo, solo una costa curva y fría.
No hay aldeas donde la espada pueda probarse en las gargantas.

Gracias mar por la dádiva de la sal en los labios,
pero otra vez debo cruzar tus puertas,
hacia noches de incendio, hacia el tejido de las flechas,
hacia esas largas fiestas que convierten las costas en flores de ceniza. (2008e, p. 167)

El sujeto poemático, que encarna uno de los primeros vikingos que llegaron al norte del continente americano, comienza recelando de esa costa que le miente con felicidad perpetua —con «dicha eterna»—. Aun así, toma de ella «sus uvas azules», a las que compara con labios, mientras observa los «verdes dragones», metáfora de la aurora boreal. Se presenta un vínculo, ya desde el inicio del poema, que une yo y naturaleza a través del contacto con unos labios que se convierten en metáfora de la costa. El vikingo, aun sabiendo que la tierra promete una falsa dicha eterna, toma de ella su fruto azul, símbolo de Terranova, que se contrapone, en la composición, con el rojo de las «noches de incendio» y las costas que se convierten en «flores de ceniza», metáforas de la patria y de las tierras vikingas, en referencia al modo de vida sanguinario con el que se asocia su cultura —batallas, incendios y conquistas por donde pasan—. No obstante, esto empieza a cambiar según avanza el poema: «estoy viendo por última vez estos árboles rojos». La transformación de la naturaleza, a partir de la extinción de los «árboles rojos» que dan paso a «las uvas azules», al mismo tiempo implica la mutación del vikingo, siendo una muestra clara de identificación entre yo y naturaleza. El poema termina con la siguiente estrofa:

Solo por unos días tocamos estas costas
y no sé cuántos años después vamos bajando los barcos,

para huir de sus uvas dulces como labios,
de sus riscos erguidos y lisos como senos,
de las curvas ensenadas llenas de un fuego frío,
de esos árboles rojos que en los sueños
quieren ser barcas rojas y remos rojos y seguirmos
hasta las costas blancas de la memoria,
y ser lanzas y arpones, rojos como lunas nacientes,
en los pechos intactos de aquellas muchachas que esperan. (2008e, p. 167)

Estos versos finales se construyen sobre distintas gradaciones aumentativas de tipo sensitivo y temporal. En primer lugar, se produce un cambio de sentido con respecto a la percepción que se tiene de la naturaleza: de la vista —«veré esta costa», en el primer verso— se pasa al tacto —«tocamos estas costas», de la parte final—, lo que conlleva una intensificación sensitiva. A continuación, aparece un cambio temporal: los pocos días que iba a durar el viaje al principio del poema —«solo unos días»— se transforman, en la estrofa final, en un periodo indefinido de tiempo —«no sé cuántos años después vamos bajando hacia los barcos»—. La vuelta a los barcos se constituye como metáfora del regreso al hogar, puesto que lo que quiere es «huir de sus uvas dulces como labios», esto es, escapar de la costa de Terranova. Por otro lado, también las uvas sufren un cambio: de las «uvas azules como si fueran labios» se pasa a las «uvas dulces como labios», produciéndose, de nuevo, una intensificación en la percepción, pues ya no es la vista —«azules»— sino el gusto —«dulce»—, quien percibe esos labios, metáfora de la costa. Al mismo tiempo, la voz poemática quiere huir «de sus riscos erguidos y lisos como senos», comparación en la que irrumpe el elemento erótico de manera similar a como se encontraba en “Lope de Aguirre”. En esta ocasión, son los «riscos erguidos y lisos» el elemento de la naturaleza que alude al erotismo femenino. El siguiente verso también supone un cambio en cuanto a la percepción de la costa, pues se pasa de una «costa curva y fría», en el principio del poema, a «curvas ensenadas llenas de un fuego frío» en estos versos finales. A pesar del oxímoron —«fuego frío»— aparece una intensificación en la que subyace cierto erotismo hacia la naturaleza, evocadora del cuerpo femenino a través de esas curvas de la costa que pasaron del frío al fuego.

El último elemento del que huye la voz poemática —«esos árboles rojos que en los sueños quieren ser barcas rojas y remos rojos»— confirma la gradación que, del azul al rojo, sufren los elementos de la naturaleza, la cual transforma la «curva y fría» tierra de la costa, en «árboles rojos». Existe, por tanto, una mutación cromática donde el azul frío y distanciado de Terranova comienza a ser el rojo propio de la patria, del ser y de la

identidad vikinga, el calor del hogar y también de la pasión. Se trata de una transformación impulsada por el propio vikingo a partir de una unión con la naturaleza, dando como resultado que el sueño de los árboles —el de «ser barcas rojas y remos rojos y seguirnos»— sea su propio sueño: el de llegar a «las costas blancas de la memoria». De esta forma, el mundo onírico vuelve a convertirse en espacio de contacto entre ser humano y naturaleza, provocando una conexión tan profunda que el anhelo del yo se convierte en el anhelo de la naturaleza y viceversa. La añoranza de la voz poemática transmite el sentimiento propio del que se dispone a abandonar algo que quiere: si la selva conquistó a Aguirre, Terranova ha conquistado al vikingo.

Lo erótico en el poema vive su momento cúspide en los versos finales, en los «árboles rojos» que quieren ser «lanzas y arpones» para ir a clavarse a los «pechos intactos de aquellas muchachas que esperan». En la segunda estrofa, lamentaba la voz poemática que no hubiera «una mujer para el deseo, solo una costa curva y fría», mientras que años después, el deseo por la mujer se transforma en un anhelo de unión erótica con la naturaleza —que quiere atravesar con «lanzas y arpones», elementos fálicos en el poema— y a la que identifica con las mujeres que esperan el regreso de los vikingos tras su larga estancia en Terranova. De esta forma, la unión con la mujer y la unión con la naturaleza son la misma materialización de la unión erótica, la misma forma de alcanzar el Único.

Finalmente, quiero destacar la presencia del amor en un poema de *Sanzetti* titulado “Selva”. En esta ocasión, la composición se centra en una descripción plagada de metáforas e imágenes visionarias, como es habitual en el último poemario de Ospina:

Muchos días abajo la humedad ya es la fuerza,
Ya el agua tiene aletas y se olvida del cielo,
El tiempo verde a gritos se persigue a sí mismo
Y en su alforja de mimbre se duermen las palabras.

Con la selva en los labios el jaguar sube al sueño,
La bandada de flores vuela sobre los ríos,
Piedras iluminadas son los mapas del cielo
Y hay monos que discuten los nombres de la Luna.

Es la hora del bullicio, bajo hogueras y espejos
La luz siente en su pecho las lianas que palpitan,
La danta hunde su hocico tibio en el firmamento
Y Dios es el abrazo de los cuerpos desnudos. (2018, p. 170)

El poema contiene una gran cantidad de elementos propios del imaginario romántico vinculado a la naturaleza como es la propia «selva», la «bandada de flores», «los ríos», las «piedras», el «cielo» o la «Luna». En el primer verso de la segunda estrofa, la naturaleza conecta con el sueño a través de «los labios del jaguar», siendo este un símbolo del tema de la composición: la naturaleza como un todo donde cada una de sus partes pertenecen a un organismo mayor que las acoge e integra. Participa este poema, por tanto, de la visión romántica de la naturaleza, entendida desde «una concepción orgánica como totalidad viviente y unitaria» (Comellas y Fricke, 1997, p. 30). Herder también consideraba la naturaleza como «un organismo» donde el hombre era «una parte inextricable de ese todo viviente» (Abrams, 1975, pp. 362-363). La naturaleza que Ospina revela en “Selva” es la mejor muestra de la universalidad propia del Romanticismo, es decir, la consecución de adecuación «entre la Unidad y el Todo» (Aullón de Haro, 2006, p. 197).

Dentro de la universalidad de la naturaleza, el último verso supone la irrupción del amor como el auténtico instrumento integrador puesto en manos de la divinidad, ya que, detrás del amor erótico y carnal que representan «los cuerpos desnudos», se encuentra «Dios», esto es, la experiencia religiosa. Remite, por tanto, a la teoría novalisiana del amor, el cual, en su versión absoluta, equivale a religión, haciendo partícipe a Ospina de la visión romántica del mismo. La conclusión a la que deriva el verso final es que, gracias al amor, el saber más profundo de la existencia, como diría Novalis, será revelado.

3.7. Las otras artes

El Romanticismo miró las artes desde una perspectiva universalista de las mismas, es decir, creyeron que el verdadero artista no podía considerarse exclusivamente poeta, pintor o músico, sino que tenía que combinar todas las artes dentro de su proceso creador y su obra artística. De esta forma, llegaron a la idea de que el arte verdadero no podía ser nunca puro, puesto que «la música se halla latente en la poesía, la poesía en la pintura, y cada una de ellas ha de ser percibida y experimentada en la otra» (Honour, 1981, p. 123). La confusión y mezcla de las distintas disciplinas artísticas devendría en la búsqueda de la obra de arte total, aquella que unificaría todas las artes elevando el espíritu hasta cuotas nunca antes alcanzadas. Esta es la base que utilizan autores como Molinuevo para llevarlo a decir que el Romanticismo «es sinestesia» (2009, p. 16). Los autores románticos, que creían en el poder poético y su capacidad de unificación del resto de artes, también fueron

conscientes de las ataduras racionales a las que estaba sujeta la palabra escrita, no teniendo esas limitaciones ni las artes plásticas ni, por encima de todas, la música. Según Alfredo de Paz, este fue el motivo que llevó a Wackenroder a focalizar sus textos críticos en la pintura y la música, al tiempo que el resto de románticos se preocuparían por crear una poesía «sustancialmente pictórica y musical» (1992, p. 128).

Pintura

La generación romántica entendió que la función del arte era la de mediar entre el hombre y la naturaleza, como así expresó Caspar David Friedrich: «El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre» (Arnaldo, 1994, p. 95). Novalis ya había expresado una idea parecida varias décadas atrás cuando, en *El borrador general*, dice: «El arte es el cumplimiento de la naturaleza» (Arnaldo, 1994, p. 69). También unos años antes que el pintor alemán, Schelling puso el foco de atención en el arte figurativo, entendiéndolo como «vínculo activo entre el alma y la naturaleza» (Arnaldo, 1990, p. 128). No es extraño, por tanto, que la pintura jugara un papel fundamental en el movimiento, constituyéndose como un gran medio de canalización de la filosofía romántica. El arte pictórico debía ser capaz de captar la esencia más pura de la interioridad del yo para, luego, influir en el resto, como así expresó Friedrich:

Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior. (Arnaldo, 1994, p. 95)

Efectivamente, la pintura tenía la capacidad de conmover la subjetividad del yo, su interior, sin pasar por el filtro de la razón, por ello fue un arte que transmitió a la perfección la experiencia sublime del contacto con la naturaleza. De ahí que existieran autores como el británico William Turner, cuya gran preocupación fue la de «evocar esa naturaleza sublime, que envuelve al individuo y amenaza con destruirlo» (González, 2007, p. 45).

En lo relativo a las relaciones entre poesía y pintura es necesario mencionar al crítico alemán Gotthold Ephraim Lessing y su estudio sobre esta cuestión titulado *Laocoonte*. En la introducción que realiza a la obra de Lessing, Justino Fernández explica que fue un trabajo publicado en 1766 como respuesta a la teoría que Johann Joachim Winckelmann, teórico del Neoclasicismo, desarrolló en *De la imitación de las obras griegas en pintura y en escultura*, de 1755, así como en *Historia del arte*, de 1764.

Esencialmente, la tesis central de Lessing consiste en situar las posibilidades de la poesía, entendida esta como cualquier obra artística escrita —«artes cuya imitación es progresiva» dice Lessing (1960, p. 4)—, por delante de las capacidades que poseía la pintura, en la que incluye «las artes plásticas en general» (1960, p. 4). En el prefacio, indica que, mientras un filósofo consideraría que pintura y poesía parten de un «común origen», un crítico creería en la existencia de unas reglas que «predominan en la pintura y otras en la poesía» (1960, p. 1). Dichas reglas consisten, básicamente, en la conceptualización de la pintura como un arte «cuyo dominio es el espacio» y que se sirve de la yuxtaposición de objetos a los que llama «cuerpos»; mientras que el dominio de la poesía «es el tiempo», en el que se suceden una serie de objetos llamados «acciones» (1960, p. 99). De esta forma, partiendo del análisis de la escultura griega, Lessing desarrolla en el *Laocoonte* su planteamiento sobre las artes, siendo la poesía una disciplina superior pues excede «los límites de la pintura» (1960, p. 89). En una interesante comparación dice: «Cuanto la vida supera a la imagen, tanto el poeta supera al pintor» (1960, p. 92). En definitiva, Lessing aboga por una clara delimitación de las artes, estableciendo a la poesía en la cúspide de las mismas por la mayor capacidad que ostenta frente a la pintura y la escultura.

No obstante, conocemos los principios de unidad e integración que subyacen en la filosofía romántica, por lo que, a pesar de que la obra de Lessing —como las de Winckelmann— fue conocida por el *Sturm und Drang* y, más tarde, por el Romanticismo, estos últimos optaron, «frente a la separación neta de las artes y de las categorías estilísticas», explica Arnaldo, «por la transgresión de los límites» entre las artes y «la expresión de una unidad “ideal” que afecta al código libre de toda obra concreta» (1990, p. 16). Aun así, los autores románticos también expresaron que la poesía era el arte bajo el cual se podía unificar el resto, coincidiendo, en parte, con Lessing, que daba más importancia a esta disciplina. Así lo manifestaron Friedrich Schlegel: «La poesía unifica todo arte [...]. Poesía es música, pintura en palabras» (Arnaldo, 1990, p. 121); y también su hermano, August Wilhelm, que fue más rotundo todavía: la poesía «es la más extensa de todas las artes, y, por así decirlo, el espíritu universal presente en todas ellas» (Arnaldo, 1994, p. 121).

En la obra poética de William Ospina las relaciones entre pintura y poesía es un motivo al que ha ido acudiendo más frecuentemente con el paso de los años: en *Hilo de arena* existen dos composiciones inspiradas en obras pictóricas, “El Temerario llevado al

desguace”, de William Turner, y “San Jerónimo”, de Alberto Durero; en *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?* hay otros dos poemas, “Franz Marc” y “Abril de 1973”, basados en dos autores como son el propio Franz Marc y Pablo Ruíz Picasso; en *Sanzetti*, el arte visual ocupa un mayor espacio, pues son seis los poemas inspirados en representaciones pictóricas o sus autores, como son “Bosco” —al que dedica la extensión de cinco poemas del corpus—, “Meninas”, “Basquiat”, “Picasso”, “Turner” y, por último, “Y Bosco”. Existen ciertos autores que vuelven a la poesía de Ospina, siendo el caso de William Turner, Picasso y, en el caso de *Sanzetti*, un espacio significativo dedicado al Bosco. En la mayoría de ellos, el escritor colombiano despliega un proceso de creación basado en la écfrasis.

James Heffernan define la écfrasis como «la representación literaria de arte visual»¹¹⁰ (1993, p. 1). Sin embargo, ante la amplitud del concepto, Valerie Robillard profundiza elaborando un modelo diferencial de explicación de la misma en el que distingue tres categorías: la écfrasis *descriptiva*, la *atributiva* y la *asociativa*, ordenadas de mayor a menor grado de intensidad. La écfrasis descriptiva¹¹¹ «incluye los textos que más se acercan al requerimiento crítico de “representación” o “re-presentación” de sus fuentes pictóricas», esto es, implica «la descripción explícita de una obra de arte» (2011, p. 38). Por otro lado, la écfrasis atributiva¹¹² implica un menor nivel de intensidad entre el texto y su referente plástico, distinguiendo Robillard dos funciones principales: en primer lugar, la de asegurar que el texto ecfrástico indica «de alguna manera sus fuentes»; después, asegurar la existencia de «un tipo de relación intertextual» (2011, p. 39). Finalmente, la écfrasis asociativa se da en «poemas que hacen referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas, ya sean de tipo estructural, temático o teórico» (2011, p. 39). Tomando como referencia la distinción establecida por Robillard, es posible establecer una división de los poemas de Ospina basados en esta temática, atendiendo al nivel de intensidad ecfrástica que presentan.

¹¹⁰ Traducción propia a partir de la cita original: «the literary representation of visual art».

¹¹¹ A su vez, Robillard subdivide la écfrasis descriptiva en: *estructura análoga*, la cual «conlleva un alto grado de similitud estructural entre el texto y la obra plástica» (2011, p. 38); y *descripción*, que permite «enfocarse en secciones pequeñas o grandes de la obra» (2011, p. 39).

¹¹² Robillard establece una triple división en la écfrasis atributiva atendiendo al grado de referencia existente hacia la fuente primaria: en primer lugar, el texto puede «nombrar su fuente pictórica desde el título o alguna otra parte»; si no es a través del nombre, puede existir «una *alusión* al pintor, al estilo o al género»; si tampoco hubiera ningún tipo de alusión, el texto debería tener «*marcas indeterminadas*, la forma más débil de establecer una referencia» (2011, p. 39).

Comenzando por le écfrasis asociativa, aquella en la que existe una mayor distancia entre el poema y su referente visual, tenemos que destacar el poema “Abril de 1973”. Lo incluyo en esta categoría porque solo existe una referencia al autor que lo inspiró, Picasso, y se produce en el último verso. Ni siquiera en la explicación que Ospina ofrece sobre este poema da el nombre del pintor malagueño:

El único propósito de este poema es ser un homenaje continuamente visual y, si tanto pudiera pedirse, pictórico, a un gran creador. Agradezco a quien me reveló que este relato sobre la muerte de un pintor termina convenientemente con el lienzo otra vez en blanco. (2008e, p. 292)

El deseo de Ospina es homenajear a Picasso de manera visual a través del poema, por lo que existe una clara intencionalidad ecfrástica que coincide con el deseo romántico de unión de las artes. El primer verso, metáfora de la muerte del pintor, ubica temporalmente el poema en abril de 1973 —murió el ocho de ese mes—, y da pie a la descripción del lugar donde fue enterrado, el castillo de Vauvenargues que había comprado una década atrás en el suroeste francés:

Y de repente todo fue silencioso.
Altos vientos deformaron las nubes del mediodía
y el cielo se deshizo en puntos blancos
sobre lo horizontal y lo sinuoso y lo oblicuo
de las colinas y sus prietos ramajes.
El castillo amarillo,
con sus verdes ventanas italianas,
las rojas ocre curvas sucesivas tejas blanqueando
bajo las capas de la tardía nieve de abril.
Las quebradas montañas al fondo, un confín de laderas esfumadas,
y el tembloroso trazo como de rayo horizontal,
el perfil de los pinos tras la mancha amarilla de Vauvenargues. (2008e, p. 266)

Aunque el poema adquiere apariencia de topografía —apreciable en las referencias al «castillo amarillo» o las «verdes ventanas italianas»—, existe una écfrasis asociativa cuyo nexo reside en el intento, por parte de la voz poemática, de simular en el verso características propias del estilo artístico que identificó a Picasso: el cubismo. Paul Cézanne dijo sobre Picasso que «trata a la naturaleza mediante cilindros, esferas, conos» (Charles y Podoksik, 2015, p. 165), hecho que se ve reflejado en el poema a través de la numerosas referencias que remiten al cubismo, como los vientos que «deformaron las nubes», el cielo deshecho «en puntos blancos / sobre lo horizontal y lo sinuoso y lo oblicuo», así como la mención a las «curvas sucesivas», las «quebradas montañas» o las «laderas esfumadas». La écfrasis de tipo asociativo, según la terminología de Robillard,

se confirma en el poema desde el momento en que Ospina se centra, no en la descripción de una obra concreta de Picasso, sino en el castillo de Vauvenargues y sus alrededores¹¹³ mediante referencias que aluden, de forma directa, a características propias del cubismo. Más adelante, la voz poemática realiza ciertas alusiones cargadas de significado:

[...]
y bastaba cerrar los fríos párpados para ver en lo azul minotauros y estrellas,
y desnudar los ojos aliviados para ver el cortejo bajo el sudario de la nieve.
Cristalinas estrellas deformes en las crines aborascadas,
manchas de tinta negra los autos fúnebres
[...]
y la certeza de que al sur de estos quebrados campos blancos
corrían sobre el lomo de la ballena azul los barcos pescadores
y más allá los afligidos y negros y leonados rostros de África,
brazos negros hundiéndose en un cielo que quema,
y la rojiza luna palpitante azorada por los tambores. (2008e, p. 266)

Especialmente me refiero a los «minotauros», así como a la mención al continente africano. Respecto a los primeros, la figura del toro mitológico se convirtió en una constante en la obra picassiana a partir de la década de los treinta cuando, cargado de simbolismo, el minotauro llegó a convertirse en *alter ego* del propio artista (Alcalde, 2008, p. 201). Por otro lado, la referencia a «los afligidos y negros leonados rostros de África» trae a colación una de las influencias más importantes de su obra, especialmente en los primeros años, como fue el arte africano, ayudando a formar el llamado *protocubismo*, antesala del cubismo en su expresión completa (Charles y Podoksik, 2015, pp. 165, 201). No es hasta el final del poema cuando el nombre de Picasso es desvelado:

Era abril, caían los copos, un blanco declinar se apagaba en lo blanco.
Frente al castillo de Vauvenargues, ante el ceremonioso cortejo,
el féretro de Pablo Picasso se había borrado bajo la nieve. (2008e, p. 267)

La mención a Picasso permite, según la clasificación de Robillard, la consideración de écfrasis atributiva, puesto que existe una alusión directa al referente en que se basa la composición. No obstante, por encontrarse en el último verso y no hacer Ospina, deliberadamente, mención ninguna al autor en su explicación sobre el poema, creo conveniente interpretarlo desde el punto más alejado de écfrasis, la asociativa, ya que pretende ser un homenaje al pintor y su obra, de manera general, en el momento de su

¹¹³ Es significativo que Ospina describa el entorno natural que rodea el castillo de Vauvenargues, puesto que la construcción, perteneciente al municipio de Aix-en-Provence, se encontraba en la ladera norte de la montaña Santa Victoria, tema de gran importancia en la obra pictórica de Paul Cézanne, una de las grandes influencias de Pablo Picasso (Charles y Podoksik, 2015, pp. 130, 475).

muerte. Resulta significativo, además, la elección de Picasso y el cubismo como motivo del poema, puesto que, según cuentan Victoria Charles y Anatoli Podoksik, el poeta Blaise Cendrars afirmó que el artista malagueño «fue el primero en introducir en la pintura ciertos “procedimientos” que hasta entonces habían sido considerados exclusivamente literarios» (2015, p. 232). Una apreciación similar dan los mismos Charles y Podoksik cuando dicen, sobre el cubismo de la obra pictórica picassiana, que «liberó a la pintura de la ficción óptica, para convertirla en un lenguaje plástico adecuado para la creación de metáforas visuales y en el lenguaje de la poesía» (2015, p. 233). A partir de esta interpretación de la pintura cubista de Picasso, todavía parece más acertado el poema efrástico de William Ospina, puesto que, no solo conecta dos artes con notables diferencias, sino que busca el punto de unión entre su poesía y la pintura de Picasso y viceversa. De esta forma consigue que el verso se confunda con el trazo en el lienzo, del mismo modo que el pintor español utilizaba, según ha señalado la crítica, el lenguaje poético en sus representaciones pictóricas.

La éfrasis asociativa de “Abril de 1973”, aunque abierta a discusión, sería la única composición que, siguiendo la clasificación de Robillard, se situaría en el nivel de menor intensidad. William Ospina se mueve, fundamentalmente, en las dos primeras categorías. Pueden incluirse dentro de la éfrasis atributiva poemas de *Sanzetti* como “Basquiat” o “Picasso” —la otra composición inspirada en el autor español—, puesto que, a partir de la alusión directa al referente que inspira el poema, Ospina elabora dos composiciones en las que, entre metáforas e imágenes visionarias, se entremezclan características de la corriente artística, con lo que podrían ser alusiones a obras concretas o, incluso, a la propia vida de los autores. Como muestra, esta estrofa de “Basquiat”:

Cubre sus rascacielos de proclamas de azufre,
Pon en todo tu ebria vista de rayos X,
Los carros del mercado llevan batas de seda,
Los hombres frigoríficos alumbran en la noche. (2018, p. 103)

Jean-Michel Basquiat fue un artista neoyorquino de raíces afroamericanas. Buena parte de sus trabajos son considerados «arte de la calle» (Fretz, 2010, p. 69) y se basaban en el uso de aerosoles y rotuladores para la realización de grafitis y demás arte urbano. La mención a los «rascacielos», la «ebria vista de rayos X» o los «carros del mercado» hace alusión a la vida y al arte callejero de Basquiat, provocando la inclusión del poema dentro de la éfrasis atributiva.

El resto de poemas mencionados se adscriben a la écfrasis descriptiva, pues existe una clara representación en el poema de espacios y detalles concretos de las obras pictóricas. En “San Jerónimo”, Ospina imbrica la descripción de una pintura de Durero¹¹⁴ con las impresiones que la imagen consigue provocarle:

La mano emerge de la roja tela
y acaricia la frente envejecida.
La mirada me alcanza desde ayer
negados a mi cuerpo. Largamente
algo firme y fatal me anuncia y siento
que solo para mí pintó Durero
a este anciano de barba luminosa
que alza los ojos del abierto libro
y exhorta a mi valor con su firmeza.

No es un santo varón, no es una imagen
para los vanos nichos de la iglesia;
su siniestra implacable me señala
un cráneo descarnado y tenebroso. (2008e, p. 61)

La escena retratada por Durero es la de un san Jerónimo que, ataviado con una túnica roja —«roja tela»—, mira al espectador —«la mirada me alcanza»— al tiempo que se toca la frente con la mano derecha —«acaricia la frente envejecida»—, mientras con la izquierda señala, con su dedo índice, un cráneo que tiene sobre el escritorio en el que se encuentra —«su siniestra implacable me señala / un cráneo»—. La esencia del cuadro se encuentra recogida en el poema, por ello es écfrasis descriptiva, puesto que, tanto el nombre del autor como los detalles de la pintura, aparecen reflejados en la composición. La voz poética siente que la pintura lo mira a él, anunciándole el paso del tiempo y la cercana presencia de la muerte que el desnudo cráneo simboliza:

Y siento que la vida me abandona,
que esta prestada inmensidad resbala,
llega, me colma, me deshace en ecos,
y para que yo sienta su riqueza
trae a mis ojos una forma eterna
que me recuerda sin cesar mi suerte. (2008e, p. 61)

De esta forma, Ospina realiza su propia interpretación de la pintura, basada en el tópico del *tempus fugit* —«siento que la vida me abandona»—, y la recrea en el poema. La misma tendencia se repite en los poemas dedicados al Bosco, así como en “Meninas” o “Franz Marc”. Este último, frente a lo que ocurría en “San Jerónimo”, no está centrado

¹¹⁴ Vid. Anexo 1.

en una sola pintura, sino que pueden ser identificadas, en el poema, distintas obras del autor expresionista alemán:

El cuello del venado se alarga en la línea de la colina,
el ojo de la pantera es una pausa de fuego en la noche,
los apacibles caballos tienen el color del barranco,
la paloma se desvanece en la nube, el pez dorado hace ondular los follajes.
(2008e, p. 222)

Las menciones, en estos primeros versos al «venado», a los «caballos» —ambos motivos recurrentes en la obra de Marc— y a la «pantera» de los primeros versos aluden a obras como *Ciervo en el jardín del monasterio*, *Ciervo en el bosque II*, *Pastoreo de caballos I* y *El tigre*, respectivamente¹¹⁵.

Al contrario de lo que ocurre en “Franz Marc”, en el poema “Meninas”, el referente visual es claro al presentar, en el propio título, la obra homónima de Diego de Velázquez¹¹⁶:

No ha despertado el perro ni han entrado los reyes,
Atrápalos ahora, cuando nada es perfecto,
Muestra lo que dijeron antes que entrara el mundo,
La vida siempre ocurre un poco antes que el arte.

Quizás el universo no era más que un boceto,
La intempestiva máquina de un demiurgo impaciente,
Quizá solo es divino todo aquel que improvisa,
¿Qué pasa con los ámbitos que han quedado en la sombra?

Si cuando inventó el día quería hacer otra cosa,
Y el espejo es apenas un milagro inconcluso,
Y la fecha es la víspera y el bastidor la joya,
Y los espectadores los que están en la escena. (2018, p. 54)

La esencia de la composición está concentrada en la primera estrofa, donde aparece la écfrasis que sirve a la voz poética para plantear el tema: la creación como un acto no planeado ni previsto y, por tanto, ajeno a la razón. El verso inicial deja patente la écfrasis de tipo descriptivo en la que la mención al «perro» alude al can situado en el primer plano de la obra velazquiana, mientras que «los reyes» apuntan a las figuras de Felipe IV y Mariana de Austria, reflejados en el espejo del fondo de la sala. De esta forma,

¹¹⁵ Las referencias pictóricas empleadas por William Ospina en “Franz Marc” plantean ciertas dudas en su identificación exacta por la recurrencia con la que el autor alemán utiliza el motivo del ciervo o el caballo. La pintura que genera más certeza es, sin duda, *El tigre*, ubicada en la Galería Lenbachhaus de Múnich. A partir de ahí, he considerado la posibilidad de que todas las referencias del poema estuvieran basadas en obras de dicho museo. *Vid.* Anexo 2.

¹¹⁶ *Vid.* Anexo 3.

tanto el perro como los reyes de este verso inicial, simbolizan la totalidad de los personajes representados en *Las meninas*, al tiempo que sirve para establecer la écfrasis descriptiva. A partir de aquí, la composición se centra en una reflexión sobre la ingenuidad de la creación artística, lo que conlleva una ineludible mirada romántica hacia la obra de arte y su proceso creador. Schiller consideraba que el artista ingenuo era aquel en el que «la inmediatez de su acción y su pensamiento no se ve entorpecida por lo artificioso del cálculo, sino que es expresión de una espontaneidad sencilla, es decir, de la verdad de la naturaleza» (Martínez, 1992, p. 41). Mediante la ingenuidad, el artista es capaz de establecer una unión con la naturaleza a través del arte, para lo que es necesaria la ingenuidad del genio, como dijo Schiller: «todo verdadero genio ha de ser ingenuo o no será genio. Solo su ingenuidad le hace genio» (Martínez, 1992, p. 41). En “Meninas”, Ospina se preocupa por manifestar la espontaneidad e ingenuidad del arte de Velázquez, que puede ser considerado un genio a la manera de Schiller. El pintor español, actuando como el «demiurgo impaciente» que se menciona en el poema, creó una pintura basada en un instante de la cotidianeidad de la corte, situándose —al menos en apariencia— fuera del cálculo racional y participando de la ingenuidad romántica. En el poema, la écfrasis descriptiva conduce a establecer una relación de equivalencia entre dos demiurgos: el creador del mundo, que pudo llevar a cabo su obra como consecuencia de la ingenuidad —«cuando inventó el día quería hacer otra cosa»—; y Velázquez, artista creador. De esta forma, Ospina nos lleva a una interesante reflexión final en la que plantea la posibilidad de que la creación —del mundo y del universo, pero también la artística— sea fruto de la contingencia, algo imprevisible que no se busca, sino que, simplemente, se encuentra. Por ello, la voz poética se plantea que el espejo pueda ser «apenas un milagro inconcluso», que la flecha sea «la víspera», el bastidor sea «la joya» y los espectadores aquellos que, realmente, se encuentran «en la escena». En la estrofa final, se pone en duda el *status quo* y se plantea un giro radical en la interpretación y la visión del mundo, siendo especialmente relevante el verso que cierra el poema pues, en *Las meninas* —obra inspiradora del poema—, aquellos que creen ser espectadores son, en realidad, los protagonistas de la escena representada. El interrogante que plantea Ospina, por tanto, es el siguiente: ¿qué es el ser humano, espectador o protagonista?

Los poemas que tienen por referente al Bosco siguen la tónica de “Meninas” —perteneciendo todos ellos a *Sanzetti*—, esto es, existe una écfrasis descriptiva que da

pie a la reflexión del yo poético. El referente pictórico es *El jardín de las delicias*, basta con citar las primeras estrofas de cada poema para advertirlo. Así comienza “Bosco”:

De plumas y de espejos el jardín de los pájaros,
Un bullicio de pieles, unas grullas sin cuerpo,
La misa del gran pez y su eterno retorno,
Locura de las rosas bacantes de Atenea. (2018, p. 34)

La mención a las «plumas» y al «jardín de los pájaros» establece el tríptico bosquiano como la obra que se está describiendo, pues se caracteriza, entre otros muchos elementos, por la amplia presencia de aves —especialmente, en la tabla central (Boom, 2016, p. 327)—, de distintivo tipo y especie, que destacan en los tres paneles que conforman la pintura. Por otro lado, los «espejos» son metáfora de las diversas lagunas y ríos que aparecen y la mención de «Atenea» es utilizada como metáfora de la lechuza, animal al que estaba consagrada la diosa clásica y que, hasta en cuarenta ocasiones, el Bosco plasmó en su pintura, siendo una figura a la que «puede atribuirse mucho simbolismo» (Boom, 2016, p. 42). Así pues, la écfrasis atributiva es evidente desde la primera estrofa, ocurriendo de igual forma en el poema “Y Bosco”:

El ratón constelado con su espada y sus zuecos
Lleva la enseña azul del jugador de azares,
Aunque aún sostenga el dado con gracioso equilibrio,
Nunca es libre la mano que ha perdido su cuerpo,
[...]. (2018, p. 115)

En esta composición, aunque el referente sigue siendo el mismo —el *Jardín de las delicias*—, parte de la descripción de una escena localizada en la zona inferior izquierda del panel derecho, el que representa al Infierno. A partir de la descripción inicial, tanto en “Bosco” como en “Y Bosco”, comienzan las reflexiones del yo poemático, en las que se suceden metáforas e imágenes visionarias—tónica habitual en *Sanzetti*— que recrean, en el poema, una atmósfera similar a la que se respira delante del referente pictórico.

Sin embargo, la écfrasis descriptiva que más valor tiene en la presente investigación es aquella dedicada a la obra del pintor romántico inglés William Turner. “El Temerario llevado al desguace” y “Turner” son dos poemas que, aunque separados en el tiempo por más de treinta años —publicado en 1984 el primero y en 2018 el segundo—, están unidos por la pasión que siente Ospina por el arte romántico que Turner volcó en sus obras. Reproduzco a continuación “Turner”, el más reciente:

Hazte atar a la aguja de ese péndulo inverso,
Desciende por las húmedas paredes del zafiro,
Toca el pezón violeta de la barca sirena,
Arriba el mar y abajo los pájaros marinos.

La muchacha tendida sobre su sombra roja,
Los colores que huyen de la escena del crimen,
Los cabellos marchitos, los labios que se apagan,
La quieta tempestad de los instantes últimos.

Naufragando en azules y agonizando en grises
Embriagado en los ojos y herido en las entrañas,
Brotarás del abismo con tu náusea de perlas,
En el arpón el cielo tembloroso y sangrando. (2018, p. 114)

El estilo empleado por Ospina configura un poema abierto a diversas interpretaciones, pero basado, en todo momento, en una éfrasis descriptiva que remite continuamente a la obra de Turner. Una primera lectura del poema muestra una voz poética que se dirige a un desconocido receptor —«Hazte atar», «desciende», «toca», etc.— que podría identificarse, tanto con el propio William Turner, como con cualquier receptor de la obra, dándose la ambigüedad de que este sea, o bien el espectador de la pintura, o bien el lector del poema. Al mismo tiempo, existe otra lectura basada en la idea de que el sujeto poético se dirige, directamente, a las representaciones pictóricas de Turner. En cualquiera de las dos interpretaciones, las pinturas cobran un papel fundamental como referentes efrásticos del poema, pudiendo encontrar tanto descripciones generales como concretas de las obras del pintor inglés. Precisamente este último aspecto es el que presenta la éfrasis descriptiva más específica, la cual permite identificar distintas obras de Turner en cada uno de los versos. No obstante, el poema está planteado como un juego exegético en el que detrás de cada figura o cada verso se esconde un referente visual sin que este sea excluyente y, por tanto, deja abierta la posibilidad de diversas interpretaciones. Bajo esta perspectiva la primera estrofa presenta indicios suficientes como para identificarla con la pintura *Ulises burlando a Polifemo*¹¹⁷, pues existe en el primer verso —«la aguja de ese péndulo inverso»— una metáfora del barco de Ulises donde «la aguja» representa el mástil y la consideración de «péndulo inverso» se apoya en el parecido visual de ambos objetos, pero teniendo en cuenta la diferencia en su movimiento: en el péndulo, sujeto desde arriba, oscila su parte inferior, mientras que el barco lo hace a la inversa, siendo la parte superior la que más oscila impulsada por la

¹¹⁷ Para consultar las obras de Turner mencionadas *vid.* Anexo 5.

inferior. La mención a «la barca de la sirena» del tercer verso refuerza la identificación con esta obra de Turner puesto que, sumando el imperativo del primer verso —«Hazte atar a la aguja»—, existe una alusión directa al mandato que Ulises realiza a sus hombres: el de ser atado al mástil del barco, para, de esa forma, poder escuchar el canto de las sirenas sin sucumbir a él.

Aun así, en esta primera estrofa existen referencias que, si bien no excluyen la obra *Ulises burlando a Polifemo*, realizan una descripción que también concuerda con otras obras de Turner, dando paso a la exégesis abierta que comentaba líneas atrás. Esto hace que la mención a «las húmedas paredes del zafiro» pueda ser relacionada con el azul intenso que en *El lago de Zug* tienen el cielo y el mar. Por otro lado, la confusión que el último verso plantea —«Arriba el mar y abajo los pájaros del cielo»— entre océano y bóveda celeste, aparece en *Tormenta de nieve*, obra donde la fuerza de la tempestad y el mar embravecido se presenta al ojo del espectador como un todo del que emerge, sometido por completo a la voluntad de la naturaleza, un pequeño barco de vapor. De esta forma, el poema “Turner” plantea una écfrasis descriptiva que, si bien puede concretarse en obras específicas del pintor, también coincide con características propias de toda su producción. Este hecho se ve reforzado en la segunda estrofa, en la que aparecen escenas y motivos recurrentes en la obra de William Turner que sirven, a la voz poética, para tratar temas de profundo calado romántico. Acerca de sus rasgos distintivos, dice Honour que el espacio dedicado a la tierra y la vegetación, fue disminuyendo en la obra de Turner para transmutar «en luz y agua» (1981, p. 101). También Gras explica, sobre la pintura de Turner, que:

las formas se disuelven en la luz; la visión se convierte en alucinación y espejismo; y el color invade el espacio de sus telas disuelto en infinitud de tonalidades, de tal modo que crea por sí solo la forma. Las brumas y nieblas envuelven sus marinas y sus paisajes, y revelan una capacidad expresiva en el color semejante a la de la música, resultando de ahí unos paisajes fantásticos y surreales, donde el pintor se proyecta subjetivamente, sustituyendo la realidad por visiones oníricas. (Gras, 1983, pp. 120-121)

Esta utilización de la luz y del color aparece, en el poema, a través de las menciones que el yo poético realiza a la «sombra roja», los «azules» y los «grises», todos ellos «colores que huyen de la escena del crimen» y que forman parte del hacer artístico de Turner. El hecho de que Ospina destaque el color gris en un poema sobre Turner adquiere cierta relevancia por su significado dentro del arte pictórico del Romanticismo. Los autores del movimiento consideraban que la recreación de los estados atmosféricos, en la

pintura, repercutía en las sensaciones del espectador. En este sentido, Novalis defendió que, tanto el frío como la tempestad, provocaban inquietud. Por ello, es habitual que los pintores románticos se sirvieran del «único medio a su alcance, que es el color», empleando «violetas y grises, tonos propios de las bajas temperaturas y de las lluvias» (Garrido, 1968, p. 170). Precisamente estos tonos son los que Ospina resalta en el poema.

Por otro lado, la última estrofa presenta temas románticos como el instante —«la quieta tempestad de los instantes últimos»—, la muerte —«los labios que se apagan»— y, sobre todo, lo sublime ligado a la naturaleza. El Romanticismo buscó la «identificación del artista con la naturaleza, y con la naturaleza como fuerza destructora además de creadora» (Honour, 1981, p. 36). Ante la capacidad destructora del entorno natural aparece la experiencia sublime, siendo esta una de las principales preocupaciones de Turner: «evocar esa naturaleza sublime, que envuelve al individuo y amenaza con destruirlo» (González, 2007, p. 45). En el poema, lo sublime aparece en voces como «tempestad», «naufregando», «agonizando», el «abismo», así como en el «cielo tembloroso y sangrando». La representación pictórica de la sublimidad es una constante en la pintura romántica, teniendo Turner obras cúlmenes sobre esta cuestión a partir de la representación de la naturaleza¹¹⁸, sobre todo mediante el cielo, el fuego, la alta montaña y el mar (Arnaldo, 1989, p. 73). Este último ocupa «un lugar privilegiado» en su obra, ya sea de forma turbulenta y amenazadora o «calmo e insondable, espejo de la perdida belleza» (Argullol, 2008, p. 334), hecho que refleja el poema de Ospina a través de las numerosas alusiones a elementos marítimos: «húmedas paredes», «barca sirena», «el mar», «pájaros marinos», «quieta tempestad», «naufregando», «náusea de perlas» y «el arpón».

Finalmente, detrás de las pinturas de Turner, y de la sublimidad que espera provocar, se encuentra la idea de que «el mejor retrato del alma humana no es el cuerpo, sino el paisaje» (González, 2007, p. 50). Por ello, durante el Romanticismo, las figuras humanas cedieron su importancia ante la representación de la naturaleza. Esta identificación romántica con la naturaleza, como reflejo de la interioridad del ser humano, es la que aparece en la écfrasis de Ospina, permitiendo, al mismo tiempo, diversas interpretaciones: por un lado, existe una lectura del poema como homenaje a la pintura de Turner y la experiencia de sublimidad vivida ante sus cuadros; por otro, ofrece toda

¹¹⁸ No podemos dejar de mencionar la obra *Tempestad de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes*, donde la naturaleza muestra su lado más sublime en un espacio tormentoso de alta montaña. *Vid.* Anexo 5.

una paleta de temas románticos a partir de la descripción pictórica; por último, con la afirmación del yo poético en los versos finales—«brotarás del abismo con tu náusea de perlas»—, Ospina abre la posibilidad a interpretar una simbólica vuelta a la vida del artista, que se produciría cada vez que un espectador disfruta ante la contemplación de su obra. El estilo utilizado por el poeta colombiano en *Sanzetti*, del que participa “Turner”, facilita la multiplicidad de lecturas de un poema que, en cualquiera de los casos, se sirve de la écfrasis centrada en la pintura de William Turner.

La conclusión del motivo pictórico llega con “El Temerario llevado al desguace”, un poema que emplea la écfrasis descriptiva para, tomando como referente el cuadro homónimo de Turner¹¹⁹, tratar un tema profundamente romántico. La primera estrofa se configura a partir de la descripción de la escena representada en el cuadro:

Con color de crepúsculo la nave que se rinde
parece, en la pesada soledad del regreso,
un anciano del mar que se apoya en un niño.
Herido el flanco de oro por la sal de los viajes,
vuelve a la vasta tierra que la engendró entre incendios,
al surtidor de hierro de las minas sombrías,
a los altos pinares que le dieron sus mástiles. (2008e, p. 48)

En el poema, Ospina reproduce lo que Turner plasma en la pintura: la nave llamada el Temerario¹²⁰, siendo remolcado por un barco a vapor para su destrucción. El barco aparece representado con las velas plegadas y de un tamaño notablemente mayor que el remolcador. En el poema, Ospina lo describe como una nave «con color de crepúsculo» —haciendo alusión al momento del día elegido por Turner para representar la escena— que parece un «anciano del mar que se apoya en un niño», metáfora que hace patente la diferencia de tamaño y de tiempo existente entre ambas embarcaciones. En la obra pictórica, el Temerario es blanco con detalles dorados, como así refleja la voz poemática: «herido el flanco de oro por la sal de los viajes». La vuelta a tierra para su destrucción es planteada como un regreso al interior de la tierra —«al surtidor de hierro de las minas sombrías»— y un retorno a la naturaleza de donde nació —«a los altos pinares que le dieron sus mástiles»—. Esta primera estrofa deja patente la mirada romántica con la que

¹¹⁹ La traducción literal del cuadro es *El barco de guerra “Temerario” es transportado a su último ancladero para ser desmantelado*, sin embargo, es conocido por el nombre utilizado por Ospina en el título. Para consultar la obra *vid.* Anexo 6.

¹²⁰ Se trata de una imponente nave de guerra de la armada británica, que había combatido con gran reconocimiento en la batalla de Trafalgar en 1805. Hacia principios de 1838, como detalla Shanes (2019, p. 87), fue remolcada por el Támesis hasta llegar a los embarcaderos donde se procedería a su destrucción.

Ospina contempla una obra culmen del Romanticismo como es la de Turner, pues solo un espíritu romántico sería capaz de vislumbrar, en la vuelta a tierra del Temerario, un regreso a las minas y a los bosques, esto es, a la naturaleza como *alma mater* y origen de todo. En la siguiente estrofa, la voz poemática se centra en el pasado vivido por el Temerario:

Pesó con arrogancia sobre hurañas corrientes,
recibió, como un árbol, los cielos y los pájaros,
unió blancas orillas que jamás podrán verse
y aún recuerdan sus velas cosidas las tormentas,
las raíces del cielo, las luminosas manos. (2008e, p. 48)

Las vivencias de la nave aparecen vinculadas a elementos de la naturaleza, como la arrogancia con la que recorrió «hurañas corrientes», el contacto con «los cielos y los pájaros», el recuerdo de «las tormentas» y la unión que realizó de «blancas orillas que jamás podrán verse». La naturaleza romántica se constituye, en estas primeras estrofas, como elemento inherente a la propia esencia del Temerario. Tras la descripción del barco inglés, a través de la écfrasis de la primera estrofa y la posterior representación realizada por la voz poemática, aparece el tema de la composición, que también es el de la pintura de Turner. Un contemporáneo del pintor inglés dijo que el cuadro simbolizaba la «idea profética de que el humo, el hollín, el hierro y el vapor pasarían a primer plano en todos los asuntos navales» (Shanes, 2019, p. 90). En otras palabras, la pintura romántica se convierte en un emblema de las consecuencias del progreso, tema central en el poema de Ospina después de las estrofas iniciales:

Es un triunfo este viaje del barco hacia la muerte.
El Temerario, guiado por ruidosos vapores,
deja atrás aguas de héroes y de piraterías,
ensenadas de espectros, noches que Joseph Conrad,
contará para siempre. Británicas pasiones
donde el planeta entero no es más que un reino de agua
que surcan, desafiantes, indomables muchachos,
aros de oro en los lóbulos sobre las negras barbas,
sables que empuñan manos curtidas por los vientos,
corazones violentos como el mar. Atrás quedan. (2008e, p. 48)

El Temerario representa la grandeza de un pasado que desaparece empujado por el progreso impuesto por los «ruidosos vapores», metonimia del moderno barco que lo remolca hacia su destrucción. Las experiencias vividas por el Temerario están asociadas al exotismo, las aventuras y la libertad que el mar proporciona. En este contexto se encuentran las «aguas de héroes y de piraterías» y las «ensenadas de espectros»,

elementos que, según la voz poemática, Joseph Conrad utilizó en sus historias¹²¹. En los versos que siguen, se presenta un campo léxico relacionado con el mar y el mundo pirata que identifican las vivencias del Temerario: «indomables muchachos», «aros de oro en los lóbulos», «negras barbas», «sables que empuñan manos encurtidas» y «corazones violentos como el mar». Todos ellos «atrás quedan» en el mar, «reino de agua» al que se reduce el planeta, símbolo por excelencia de la libertad y la eternidad romántica. Los versos finales marcan el adiós del barco:

Y El Temerario tiembla, en silencio, agitando,
eterno, en una atmósfera de orgulloso cansancio,
las rojas aguas últimas. (2008e, p. 48)

En el cierre del poema, la écfrasis descriptiva del comienzo y la reflexión del yo poético de los versos posteriores se imbrican, pues la «atmósfera de orgulloso cansancio» representa, al mismo tiempo, la descripción del ambiente recreado por Turner en la obra y la interpretación subjetiva acerca del estado del Temerario. Finalmente, el asíndeton —«tiembla, en silencio, agitando, / eterno»— confiere, paradójicamente, fluidez y dinamismo al momento final del navío. Es así como, cayendo el sol en el horizonte, el Temerario se acerca a «las rojas aguas últimas», convirtiéndose en símbolo del esplendoroso pasado romántico, arrastrado y empujado por el progreso de la modernidad.

Menene Gras, en un interesante fragmento sobre la pintura de Caspar David Friedrich, explica que el autor alemán «dio una nueva dimensión al paisaje, al proyectar en él sus emociones, sus sentimientos, pensamientos, su mundo íntimo, que es lo que da esa fuerza y unidad poética a sus cuadros» (1983, p. 125), alcanzando en sus obras una «capacidad expresiva [...] inconmensurable» (1983, p. 126). Esta misma caracterización de Friedrich puede ser aplicada a la obra de Turner, que también proyecta sus emociones y sentimientos en cuadros como *El Temerario*, donde la realidad y la imaginación, la naturaleza y el mundo onírico, se dan la mano para converger en una vívida imagen que supone una genuina proyección del yo romántico. Así, de igual modo que el espíritu de Turner está volcado en su pintura, el de Ospina lo hace en el poema, reflexión que nos lleva al comienzo del capítulo, a las distinciones entre poesía y pintura establecidas por Lessing en *Laocoonte*. El crítico alemán estableció una noción no exenta de polémica como fue el de «cuadro poético», al que define como:

¹²¹ La alusión en el poema a Joseph Conrad alude a la temática marina empleada en la mayor parte de sus novelas, como es el caso de *Lord Jim*, *Victoria*, *El corazón de las tinieblas* o *The Rover* —traducido habitualmente como *El pirata*—.

todo rasgo o unión de rasgos por medio de los cuales el poeta nos hace sensible su objeto de modo que la imagen de este queda impresa en la imaginación más claramente que las palabras empleadas para significarla, debiendo darse a los mismos rasgos el nombre de cuadro porque producen en nosotros casi el mismo grado de ilusión que el cuadro material engendra del modo más fácil e inmediato. (Lessing, 1960, p. 96).

A partir del concepto de cuadro poético dada por Lessing, podemos establecer una analogía con la poesía efrástica de Ospina, especialmente con composiciones como “El Temerario”, donde la palabra poética consigue traspasar la imaginación generando sensaciones que rompen las fronteras artísticas. Lessing continúa diciendo que al artista —entendido como el autor de obras plásticas— escapan «clases enteras de cuadros que son privilegio exclusivo del poeta» (Lessing, 1960, p. 97), puesto que este último es capaz de representar y crear la ilusión en el poema de objetos distintos a los visibles. Ospina, como poeta, consigue hacer visible en la imaginación objetos que, aunque parten del mundo real, pasan por un doble tamiz: la obra pictórica y el posterior poema. El resultado es lo que Lessing denominaría cuadro poético.

A lo largo de los poemas inspirados en representaciones pictóricas, y especialmente en “El Temerario llevado al desguace”, Ospina despliega todo el poder evocador que la écfrasis, como destaca Heffernan (1993, p. 1), es capaz de proyectar a partir de una imagen silenciosa. El poeta colombiano se acerca sinestésica y poéticamente a pinturas desde distintas intensidades ofreciendo, en todo momento, y tanto en su vertiente asociativa, como atributiva y descriptiva —siguiendo la terminología de Robillard—, una mirada completamente romántica hacia el arte pictórico. Destaca especialmente esta última composición, donde el romanticismo de Turner se integra en una poesía que participa del mismo espíritu en cada uno de sus versos.

Música

La ruptura con la razón perseguida por el movimiento romántico hizo que la pintura se convirtiera en una excelente disciplina en la que canalizar el arte. Los sentimientos que el arte pictórico despertaba no necesitaban del filtro de la razón humana. Sin embargo, si bien la pintura conseguía escapar del influjo racional, todavía se encontraba limitada por la imitación —característica principal para el arte de la Ilustración— de la que buscaba zafarse el Romanticismo, una atadura que no afectaba a la poesía y que continuaba restringiendo, en el arte pictórico, las altas cuotas de creación pura a las que aspiraba llegar el artista romántico. Es así como el Romanticismo, tratando de sortear las

restricciones de la razón y de la imitación, encuentra que solo la música era capaz de satisfacer sus necesidades, pues los sonidos «no imitan nada y no significan nada» (A. de Paz, 1992, p. 133). Los pensamientos románticos consiguieron que la música, género despreciado durante la Ilustración por su incapacidad de mimesis, se erigiera como «el arte supremo del siglo» (Tollinchi, 1989, p. 380).

Fue Schiller, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, quien asentó las bases de la importancia del arte musical, al que subordina el resto de disciplinas:

La música, en su nobleza suprema, ha de llegar a ser Forma, y conmovernos con la serena fuerza de la antigüedad; las artes plásticas, en su mayor perfección, han de llegar a ser música, y conmovernos con su presencia inmediata y sensible; la poesía, en su desarrollo más perfecto, ha de captar poderosamente nuestro ánimo, como la música, pero al mismo tiempo, como la plástica, ha de envolvernos con una serena claridad. (1990, p. 299)

En este fragmento, Schiller plantea que la música debe ser el espejo sobre el que se miren el resto de artes. Aun así, seguidamente refiere que, tanto música como pintura y poesía, deben ser capaces de «alejar las limitaciones específicas de cada arte en particular, sin suprimir, no obstante, sus cualidades específicas, y en otorgarle a cada arte un carácter más universal, aplicando sabiamente su carácter particular» (1990, p. 300). Es decir, las distintas artes debían adoptar las cualidades del resto en un intento de superar las limitaciones de cada género, idea que interiorizó la generación romántica. Novalis afirmó que «música, arte plástica y poesía son sinónimos» (Abrams, 1975, p. 172) y se convirtió en la primera piedra hacia el *Gesamtkunstwerk* u «obra de arte total» que, años más tarde, configuraría Richard Wagner en sus producciones artísticas (Honour, 1981, p. 123). El compositor alemán concibió esta obra de arte total como «la fusión de poesía, drama y música», siendo entendida como «la obra de arte del futuro» (Gras, 1983, p. 144), el tipo de creación con la que soñó una generación romántica que ya la había anticipado.

La importancia de la música en la poesía de William Ospina ya había sido mencionada en ciertos análisis poemáticos realizados en capítulos precedentes, donde aparecía junto a otros temas y motivos románticos. Para el escritor colombiano, la música se convierte en un motivo que aparece con cierta recurrencia en su poesía, registrando una mayor presencia en *Sanzetti* respecto al resto de poemarios. Aunque la música adquiere un significado distinto dependiendo de la composición donde aparezca, esta suele estar vinculada a la creación artística, a la voluntad y al contacto con el universo.

Entre los poemas ya analizados se encuentra “El efebo de Marathon”, cuyo comienzo está marcado por la presencia de la música:

De bronce es esta música que hurtó su ritmo al tiempo
y surgió, leve, al alba, de una frente amorosa. (2008e, p. 55)

La voz poemática describe la escultura de bronce como «música que hurtó su ritmo al tiempo» y cuyo origen se encuentra en «una frente amorosa». De esta forma, los dos primeros versos se convierten en símbolo de la creación artística, pues solo el artista es capaz, mediante el amor, de crear en un acto capaz de confundir música y escultura.

Otra composición donde la música tenía un valor especial era “El asesino”:

Yo iba por calles de Chicago pero las brumas de Liverpool me invadían.
Yo miraba la taza de cereales y eran de música las fresas rojísimas.
Yo caminaba al ritmo de sus canciones, por los lagos escondidos del sueño.
Yo quería morir y ser música. Yo quería ser ellos. (2008e, p. 272)

En la misma estrofa inicial, la voz poemática —que encarnaba al asesino de John Lennon— deja claro, en la anáfora del cuarto verso, que su cometido era el de «morir y ser música». Si la muerte implica la transformación en música del yo poético, esta adquiere el significado de voluntad, entendida románticamente como la fuerza universal que permitirá la unión con el Todo y, al mismo tiempo, representaría esa misma unión. Más adelante, la música vuelve a aparecer:

Él fue mi maldición. En su alma las imágenes se hacían música.
Todo en él se arremolinaba como una flor hacia el futuro. (2008e, p. 273)

En este caso, la música aparece de forma sinestésica, pues la voz poemática dota el alma de John Lennon de la capacidad para convertir «las imágenes» en música. A partir de esta afirmación, la música se convierte en representación de la interioridad más profunda del artista, pues encarna el alma de este. Enlaza esta visión con la importancia que daba Wackenroder a la música cuando afirmaba que es «el arte puro por excelencia por el que el alma se conoce a sí misma y goza de sí misma intuyendo el abismo metafísico de la existencia» (A. de Paz, 1992, p. 133). La voz poemática participa de esta visión al creer que el alma de Lennon se hacía visible a través de la música.

Una función similar ejercía la música “Notre Dame de París”. Vinculada con el amor, la experiencia sublime y la naturaleza, la música se convierte en símbolo de la voluntad:

Ahora, lejos, Basílica, te recuerdo, orgulloso
de haber amado en ti todo lo que perdura.
En la memoria avanzo de nuevo por tu calma,
se ennoblece otra vez mi conciencia en tu música,
algo anterior a mí tiembla en mí contemplándote. (2008e, p. 105)

La interioridad del yo poético —su «conciencia»— se une a la catedral gótica a través de su música, adquiriendo el significado de la misma fuerza de la naturaleza que le provocó la experiencia sublime y lo hizo temblar al contemplarla. En “Notre Dame de París”, la música cumple la función que Hoffmann solicitaba en ella: «que lo pusiese en comunicación con “el mundo invisible”» (Béguin, 1993, p. 365).

El poema “El director de orquesta”, de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, está construido a partir de una sucesión de preguntas, de carácter ontológico y existencial, hasta que llega a la última estrofa y todos los interrogantes son resueltos:

Mortales esta es mi respuesta: porque la vida no es camino ni escala,
porque la vida no es expiación ni justicia,
porque la historia no asciende hacia la plenitud,
ni va buscando la verdad ni lo eterno,
porque hay una perfección en el abandono
y hay una perfección en el esfuerzo,
porque la salamandra no es menos importante que Shakespeare,
porque la vida es música. (2008e, p. 244)

En estos versos finales, la voz poemática relativiza la existencia humana y todas sus preguntas existenciales. El resultado es un último verso cargado de fuerza y de simbolismo: «la vida es música». Con esta afirmación, la música adquiere, para el director de orquesta, el mismo papel que tenía para Wackenroder, el de expresar «todos aquellos movimientos del alma incorpórea» (Berlin, 2000, p. 173). La esencia misma de la vida, invisible a los sentidos —«no es camino ni escala»— y a los sentimientos —«no es expiación ni justicia»—, pertenece a otro espacio y otra dimensión, el del alma incorpórea de Wackenroder al que solo la música es capaz de acceder. Años más tarde Schopenhauer, para el que la música es «la copia de la voluntad misma» (2009, p. 313), profundiza en esta idea cuando afirma que «el compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más honda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende» (2009, p. 316). Ospina plasma, en el poema, esta noción vinculada a la música, pues su director de orquesta, como el compositor del que habla Schopenhauer, es capaz de acceder a los secretos de la existencia y a la misma voluntad gracias a ella. La música se convierte, por tanto, en intermediadora entre el ser humano y lo absoluto, cuando no representa la propia fuerza

del universo, la esencia misma de la naturaleza. Esta idea vuelve a aparecer en un poema relevante para esta cuestión como es “Música”, de *Sanzetti*:

Un silbido en las cañas es el presentimiento,
La evidencia, ese canto que curva los violines,
Perseguir los contornos de un color que se escapa,
Delatar por sus rastros el rumbo del fantasma.

Detener esos rostros que arrastraron los siglos,
Explorar del instante los hondos laberintos,
Abrir toda la caja de juguetes del bosque,
Golpear todos los troncos metales del silencio.

Cruzar de pie a los agrios paraísos perdidos,
Y en los riscos extremos abolir lo imposible,
Volver a esos países donde nunca estuvimos,
Ser la piel de esos cuerpos, la verdad de esas voces. (2018, p. 81)

La composición se vertebra a partir del verso inicial, más concretamente en el elemento que permite al yo poético construir su definición de la música: «un silbido en las cañas». El resto son atributos de este silbido, los cuales son empleados para explicar qué es la música. En términos de la filosofía kantiana, el poema presenta una definición de carácter más numérico que fenomenológico, pues está constituido como una gran descripción, de tipo sinestésico, en la que se imbrican elementos del mundo sensitivo y también del trascendental: la música, metaforizada por el silbido en las cañas es «color» —mundo sensible y sinestesia—, pero también es «presentimiento» —mundo trascendental—. Por otro lado, el empleo de constantes infinitivos —en las oraciones subordinadas que actúan como atributos del «silbido en las cañas»— dota a la música de dinamismo y viveza, aunque la aleja de todo matiz temporal: «perseguir», «delatar», «detener», «explorar», «abrir», «golpear», «cruzar», «abolir», «volver» y «ser». Con esto, Ospina manda un lúcido mensaje: la música es movimiento y es atemporalidad, existía antes y lo seguirá haciendo después. En la descripción de la voz poemática también irrumpen elementos de la naturaleza —«cañas», «bosque», «troncos metales», «paraísos perdidos», «riscos extremos»— que confirman la trascendencia de la música y su vinculación con la voluntad o la fuerza creadora del universo; con el Todo romántico. Por último, la música equivale a lejanía, siendo esta, como sabemos, una característica de profunda raigambre romántica. Esta distancia, además, adquiere dos dimensiones: lejanía en el tiempo, que puede apreciarse en los «rostros que arrastraron los siglos»; y lejanía en el espacio, tanto en los «hondos laberintos» como en los «paraísos perdidos» o los «riscos

extremos». El verso final confirma la unión entre música y hombre, entre naturaleza y subjetividad, entre el yo y el no-yo, puesto que esta se convierte en «la piel de esos cuerpos» y «la verdad de esas voces». De esta forma, queda patente la profunda raíz romántica que subyace en estas líneas, donde la música se constituye como el nexo de unión entre el ser humano y la fuerza de la naturaleza, lejana en el espacio y en el tiempo, pero siempre presente, ejerciendo su poder de atracción.

Una vez vista la configuración y definición que la música adopta en los poemas de Ospina, toca destacar una última característica recurrente en su obra con relación al arte musical. Me refiero a la vinculación existente entre música y creación artística destacando la especial incidencia que tiene en poemas dedicados a escritores y poetas. Es el caso de composiciones como “Rimbaud”, “Bosco”, “Chesteron”, “Poe” o “Emily” de *Sanzetti*, y “Góngora” de *La Luna del Dragón* o “El soñador bajo la piedra” de *La prisa de los árboles*, lo cual pone en perspectiva que se trata de un rasgo presente a lo largo de toda su producción poética. En este último poema —ya analizado en relación al tema del sueño—, aparece la siguiente referencia:

[...]
desde tu corazón que es de piedra y de música,
desde tu turbia voz inagotable
el río atormentado de las palabras. (2008e, p. 324)

La voz poemática, al hablar de William Faulkner, expresa que tiene un «corazón que es de piedra y de música», por lo que vincula la interioridad del escritor norteamericano con la naturaleza —a través de la piedra— y con la música, símbolo de su capacidad creadora. Varias décadas antes, en el soneto “Góngora”, Ospina había escrito en el segundo cuarteto:

Lo que los alminares del Oriente
dan sin sentido al cielo en ritmo y ruego;
no el cascabel, sino el sinuoso juego
que en música y rigor gira en la mente. (2008e, p. 133)

Teniendo a Góngora como referente poemático, el último verso se convierte en metáfora de la creación artística: el «rigor» representa la rigidez métrica a la que se sometía la lírica del Barroco; la «música» representa la parte creativa e imaginativa de la composición poemática, esto es, la del genio latente en el gran poeta áureo.

La asociación entre música y creación artística se convierte en una constante en la lírica de Ospina; sin embargo, del amplio número de poemas en los que es posible

encontrar esta vinculación, los que mayor relevancia tienen son aquellos que dedica a la figura de Hölderlin, pues en todos ellos aparece la música como símbolo de la creación poética. En “Una tarde en la torre” —dedicado, recordemos, a los últimos días en la vida del escritor alemán—, la música adquiere un destacado papel ya en la primera estrofa:

Ha roto con cuidado muchas cuerdas
del piano que le diera la princesa Von Homburg
y, a veces, pensativo, largamente persigue
una frase en las teclas, variando, repitiendo
su elemental esquema. Ya no hay en esa música
perceptible propósito. Urde sus variaciones
como altera la forma de las nubes el viento,
como repite el agua los coches bajo el puente
tras los últimos sauces. La entrecortada música
se mezcla en esta alcoba circular con el rítmico
martilleo que asciende desde el taller de Zimmer. (2008e, p. 65)

En esta composición, la música está vinculada a la creación artística perdida por Hölderlin en sus últimos años, pues encerrado en la torre de Tubinga y caído en la locura, los pasó sin que su lucidez mental le permitiera poder escribir. Esta es la razón por la que adquiere una especial importancia el simbolismo de las cuerdas rotas del piano y la afirmación de la voz poemática de que «ya no hay esa música». La incapacidad de Hölderlin para tocar el piano se corresponde, por tanto, con la incapacidad para escribir poesía, convirtiéndose la música en símbolo del arte poético perdido por el escritor alemán. En la torre de Tubinga, el único ritmo que se podía escuchar se trataba del «martilleo» del taller carpintero de Zimmer; de esta forma, al perderse la música, se perdía el arte. Del poemario *Hilo de arena* pasamos a *La prisa de los árboles*, donde se encuentra “Tubinga”:

Aquí estuvo el rosal que le brindó sus rosas,
aquí vinieron muertos los árboles de Suabia
a cambiarse en las manos de Zimmer, aquí estuvo
el lento martilleo que puntuó su locura,
aquí el poeta vio borrarse un rostro amado
bajo lluvias y nieves, aquí los lentos años
apagaron la magia de esa música espléndida,
y saquearon los dientes y arrugaron los labios
y arrebataron toda su luz a las pupilas. (2008e, pp. 328-329)

En esta ocasión, es el propio Ospina quien encarna al yo poético para narrar una experiencia personal en Tubinga, población donde murió Hölderlin. En aquella ciudad, en las cercanías de su torre —la que daba título al poema anterior—, es donde «estuvo el

rosal que le brindó sus rosas», símbolo de la poesía y del arte poético del escritor alemán. También manifiesta que allí, en esa torre, «los lentos años / apagaron la magia de esa música espléndida», es decir, que el transcurrir del tiempo fue ahogando la capacidad creadora de Hölderlin. Por último, ya en Sanzetti, se encuentra el poema “Hölderlin”:

Un río encadenado con pueblos en sus hombros,
Un águila que lleva mensajes a los dioses,
Dame, dama que tejes con oro occidente,
Mi infancia de rodillas ante las arboledas.

La torre junto al agua y el taller de los nombres,
De sus cenizas rojas ella otra vez cantando,
La barca con antorchas duplicada en el río
Y abajo todo el cielo con sus bestias antiguas.

Al castillo de hierro lo llamaré Alabanza,
De tanta muerte brotan las rosas y las músicas,
Que haya un dios, así sea bajo las piedras últimas,
Una letra escondida en un viento de estrellas. (2018, p. 17)

Dejando a un lado los elementos que permiten identificar a Hölderlin en el poema, tanto desde un punto de vista biográfico —la «torre junto al agua» y «el taller»— como literario —por un lado, «los dioses», por otro, la naturaleza romántica presente en el «río», las «arboledas», el «agua», el «cielo», las «piedras» y el «viento de estrellas»—, quiero destacar el segundo verso de la última estrofa. Es allí donde «las rosas y las músicas» se muestran semejantes, siendo ambas símbolo de una misma realidad: la creación poética.

La manifiesta vinculación entre poesía y música, así como la que existía entre poesía y pintura, sitúa a William Ospina en la senda que, marcada por Schiller, recorrió la generación romántica, pues es en el arte poético donde busca integrar la conmoción que ofrece la música al tiempo que nos envuelve como hace el arte plástico. No solo en su poesía se advierte una imbricación entre artes similar a la ruptura de fronteras que buscó el Romanticismo, sino que la simbología que utiliza al referirse a la pintura y la música, así como su relación con creación artística y poética, tiene una lectura de clara influencia romántica.

3.8. Ironía romántica. El juego y el doble.

El Romanticismo vivió una refundación de la noción de ironía hasta el punto de que Octavio Paz la califica como «la gran invención romántica» (1981, p. 67). Se trata de un concepto alejado, por completo, de la figura retórica consistente en expresar algo

diferente o contrario de lo que se dice en realidad. A pesar de que ha generado numerosa bibliografía por parte de críticos e investigadores en busca de una definición del mismo, no existe, como suele ser habitual en los estudios sobre el Romanticismo, un acuerdo acerca de qué es la ironía de manera exacta y unívoca. Buena parte del problema proviene, precisamente, por la propia definición que da Friedrich Schlegel, quien, según Berlin, «inventó la ironía» (2000, p. 157). En los *Fragmentos del Lyceum* expresó: «la ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande» (1994, p. 54). Mientras que en *Ideas* dice: «La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud» (1994, p. 159). Las definiciones ofrecidas por Schlegel en los fragmentos citados —así como en otros textos—, presentan más interrogantes que certezas, hecho que derivó en una puerta abierta para las posteriores interpretaciones sobre la ironía.

Partiendo del concepto schlegeliano, Octavio Paz destaca que la ironía es «amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción» (1981, p. 67). En la misma dirección apunta Maillard al considerar que, en la ironía, «la imaginación destruye la representación inmediata de los datos para invertir el orden y construir otro orden “falso” o que simplemente “no concuerda” con los hechos» (1997, p. 113). Sebold, por su parte, cree que «siempre envuelve una relación entre el individuo y la sociedad que llamaría *ruptural*» (2010, p. 135). Para Safranski, ironía «es producir frases comprensibles que conducen a lo incomprensible cuando las consideramos más de cerca» (2012, p. 60). En el desarrollo que ofrece Berlin sobre esta idea explica que, aunque se trata de un concepto difícil, la noción general de la ironía romántica es: «a cada afirmación que hacemos le corresponden por lo menos tres otras, contrarias a la primera e igualmente verdaderas. Debemos creer en todas ellas, sobre todo porque son contradictorias entre sí» (2000, p. 157). Por último, de la contradicción surgida de la ironía se deriva lo que Martínez ha definido como «la toma de conciencia del artista de las relaciones que se establecen entre él, como sujeto, y la obra, como objeto, y esto en el interior de la obra» (1992, p. 129).

Aunque la mayoría de interpretaciones citadas coinciden en un elemento común de contraposición, contradicción y ruptura, esta última consideración de Martínez apunta hacia la vinculación que parte de la crítica estableció, según explica Wellek (1973, p. 23), entre la ironía romántica y la utilización de recursos de carácter metaliterario —como la irrupción del narrador en la novela, del dramaturgo en la escena, así como el teatro dentro

del teatro—, que emplearon escritores como Tieck, Brentano, Hoffmann o Heine. Ocurre que, cuando Friedrich Schlegel formula sus ideas, estos autores todavía no habían publicado sus obras principales, por lo que Wellek deja patente que el concepto de ironía romántica no puede quedar restringido a una mera utilización de recursos metaliterarios, sino que tiene que ver con dos ideas:

por una parte, con la idea schilleriana del arte como juego, y por otra parte, con la kantiana de arte como libre actividad. [...] El escritor, pues, debe sentirse ambivalente respecto a su obra, alzándose por encima y aparte de ella, manejándola casi juguetonamente. (1973, p. 22)

En la ironía existe reflexión (Fusillo, 2012, p. 58) y también crítica —en cuanto a que el «entendimiento crítico» también es arte y forma parte de él (Safranski, 2012, p. 64)—, sin embargo, destaca Wellek en ella el importante componente lúdico que requiere por parte del artista. De la misma forma lo entiende Béguin:

se llama *ironía* ese desapego que consiste en colocarse fuera y por encima del desarrollo espontáneo de las imágenes, juzgarlo y gobernarlo, hacer del funcionamiento automático un libre juego. (1993, p. 278)

En conclusión, la ironía, como concepto altamente ligado a la filosofía¹²² —al igual que tantos otros motivos románticos—, puede ser trasladada a la obra literaria de diversas maneras, dependiendo de la interpretación que se haga de la misma. De entre todas ellas, me parece de especial importancia, en el contexto poético de Ospina, esta última conceptualización del término realizada por Wellek y Béguin, esto es, la ironía entendida como juego completamente libre. Dentro de este ludismo donde el artista se siente en plena libertad, la ironía se alzó como el instrumento capaz de dar visibilidad a elementos en conflicto —apariencia frente a realidad (Tollinchi, 1989, p. 78), mundo real frente a mundo de fantasía (M. Á. García y Monferrer, 1998, p. 21)—, pero también, como explica Octavio Paz, fue capaz de revelar «la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad» (1981, p. 73).

Si aceptáramos que la ironía se ciñe a la mera utilización de recursos metaliterarios, la podríamos encontrar en poemas de Ospina como “Corrido de Miguel Páramo” y “Peter Endless autor de ciencia ficción”, de *¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?*, así como en “Comala” o “Quijano”, de *Sanzetti*. Aun así, tal y como he señalado líneas atrás, entenderla así supone una clara limitación de las fronteras reales del

¹²² En los *Fragmentos del Lyceum*, Schlegel manifiesta que «La filosofía es la auténtica patria de la ironía» (1994, p. 52).

concepto. Por ello, a la hora de analizar la noción romántica de la ironía en la obra poética de Ospina es necesario tener en cuenta dos cuestiones. La primera de ellas tiene que ver con el elemento lúdico de la ironía señalado por Wellek y Béguin. La importancia del juego en el arte fue una senda abierta por Schiller para la generación romántica en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde dijo: «el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega» (1990, p. 241). Schiller considera, en otras palabras, que el juego del arte hace «a los hombres verdaderamente libres» (Safranski, 2012, p. 41). Así entendida la ironía, como juego artístico que libera al hombre, no solo conecta con la libertad romántica, sino que también lo hace con el extrañamiento —dos elementos que traté en profundidad en el capítulo de la filosofía romántica dedicado a la romantización—. Es en este punto donde aparece, como consecuencia del juego, la segunda cuestión de la ironía romántica presente en la obra poética de Ospina, pues, como indicaba Octavio Paz, la ironía es también escisión, dualidad y quiebra de la identidad, apuntando a ese extrañamiento romántico. Este último elemento de la ironía romántica es el que verdaderamente encuentra materialización en la poesía del autor colombiano, que plasma en el verso la escisión paciana causada por la ironía a través de la idea del doble.

El doble romántico aparece como una intersección donde confluyen dos caminos: el primero de ellos proviene del extrañamiento; el segundo de la ironía, donde las formas adoptadas por la oposición romántica encuentran una vía de escape. El resultado es una escisión del yo que, además de moverse en el mundo de la inconsciencia y el sueño, también se tradujo, como explica Tollinchi, en una suerte de fascinación por la «metempsicosis o la palingénesis» (1989, p. 47). Siguiendo con las explicaciones de Tollinchi, hay que decir que el doble no es un tema novedoso, pues ya aparece en el Ka egipcio, en los ángeles guardianes o cuerpos astrales del Renacimiento, así como en las figuras de «fantasmas, vampiros, licántropos, el golem, el homúnculo, la mandrágora, etc., los cuales se prolongan en los autómatas o robots más recientes» (1989, p. 50). Sin embargo, la gran diferencia de la generación romántica, respecto del resto, reside en el trasfondo y el significado que el doble adquirió. Uno de los autores románticos que más se sirvió del doble —vinculado al juego y al sueño—, contribuyendo a darle la importancia que tuvo fue Hoffmann (Safranski, 2012, p. 203; Tollinchi, 1989, p. 63). En la obra del autor alemán, el doble representa al poeta como vate, como aquel «que ve lo que no existe en la realidad», constituyéndose como el «principio mismo de la fantasía

romántica», además de adquirir otras formas como la «imagen especular», el «retrato, la máscara, el autómatas, la muñeca, etc.» (Tollinchi, 1989, p. 63). En resumen, gracias al doble, el poeta es capaz de vivir «momentos (los únicos) en los que el alma vive auténticamente y se expresa sin rodeos» (A. de Paz, 1992, p. 147). La experiencia del doble llevada al extremo, según Argullol, podía conseguir la transmutación del poeta «hacia y desde sus criaturas poéticas», como le ocurre a Hölderlin con *Empedokles*, en el que vierte, «por medio de la voluntaria y radical desposesión del héroe, su propia desposesión de la realidad» (2008, p. 113). Como conclusión, siguiendo con palabras de Argullol:

La identificación heroica entre el artista y sus personajes es el gran vínculo que da pie a la seductora veracidad, más allá del recurso a fantasías y a leyendas, de los argumentos románticos. *Incluso más estrictamente, puede decirse que la mente romántica solo existe si existe aquella identificación por la que el poeta se siente absolutamente solidario con su criatura poética.* (2008, pp. 46-47)

Frente a la obra dramática o narrativa, la poesía es quien más limita el doble romántico por las peculiaridades que tiene como género. No obstante, el análisis de la obra poética de William Ospina me lleva a considerar que la ironía se hace visible a través del doble, el cual aparece en composiciones donde el yo poético se aleja de cualquier identificación con el autor real. En esos poemas se produce lo que Octavio Paz llamaba quiebra del principio de identidad, la escisión del yo, pues la voz poemática se encarna como una voz viva y separada —doblada— de la que posee William Ospina, autor.

A lo largo de los capítulos precedentes son muchos los poemas donde el yo poético, a través del monólogo dramático, encarnaba personajes de muy diversa índole. Sirva de muestra la mención de algunas de las composiciones analizadas como “Parténope”, “Ariadna”, “En una tienda Dakota”, “De uno que ha llegado a las costas de Chile”, “El condenado en la pirámide”, “Un viking en Terranova”, “Lope de Aguirre” o “El astronauta prepara el descenso”; en todos estos poemas aparece la escisión del doble romántico. Aun así, son solo una pequeña muestra de las composiciones donde Ospina rompe con el principio de identidad, haciendo que el yo poético encarne otra subjetividad, otro yo. De todos los poemas donde es posible advertir la ironía romántica a partir del doble, considero que el más representativo es el que da título al poemario: “¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?”. Se trata de un poema donde Ospina vuelca su espíritu romántico mediante el empleo de un amplio abanico de motivos propios del movimiento. Todo ello se imbrica a través del monólogo dramático, el cual confirma una

escisión del yo donde la voz poemática encarna los pensamientos de Virginia Woolf en los instantes previos a su suicidio. El comienzo del poema destaca por la naturalidad del fluir de conciencia y lo cotidiano de la situación planteada:

Si tú me vieras caminando a esta hora hacia el río
me dirías: mujer ¿en dónde está tu hogar? ¿dónde tus hijos?
¿Dónde los sacos de lana, el tambor de bordar, la sartén en el fuego,
el té del atardecer, las cortinas de flores, las lámparas con su limitado crepúsculo?

¿Dónde las tardes sepia de las fotografías?
¿Dónde la soledad que el fonógrafo arrulla?
¿Y el cofre con las cartas y las blusas de seda
y el gato que se ovilla sobre el piano como un pacto secreto con una selva
antigua? (2008e, p. 229)

La voz poemática, que se encuentra caminando «hacia el río», comienza dirigiéndose a un desconocido receptor —«si tú me vieras caminando»— al que le plantea una serie de preguntas retóricas. Existe, en estos interrogantes, cierta gradación, pues comienza formulando dos preguntas personales habituales —«¿en dónde está tu hogar? ¿dónde tus hijos?»—, a la que siguen cuestiones de tipo doméstico —«¿Dónde los sacos de lana, el tambor de bordar, la sartén en el fuego / [...]?»— que, finalmente, adquieren un matiz metafórico y abstracto —«las tardes sepias de las fotografías» o «la soledad que el fonógrafo arrulla»—. En los primeros versos, la voz poemática da detalles sobre su propia vida a través de las preguntas retóricas, de las que se extrae que es mujer, que tiene un hogar y unos hijos. La segunda estrofa culmina con una comparación que vincula una realidad cotidiana, como es «el gato que se ovilla sobre el piano», con un simbólico «pacto secreto con una selva antigua». En esta última referencia comienzan a vislumbrarse las primeras manifestaciones de motivos románticos, pues la voz poemática es capaz de entrever, en una situación usual, lo inusual que representa «la selva antigua» —alusión, por otro lado, a la naturaleza romántica—. El poema continúa con la respuesta a todos estos interrogantes planteados en el comienzo:

¿Y qué podría responderte yo, hermoso viajero invisible?
Hombre o Dios que imagino para que me interrogues en esta hora extrema.
Si sueño tus labios latinos, no habrá besos en ellos sino terribles preguntas.
Si sueño tus ojos de hogueras distantes no encontraré ternura en su mirada.
Si sueño desnudo tu pecho y enorme en el cielo, sobre las dudas de la guerra y
del Támesis,
oiré palpar en el fondo un corazón valeroso y ausente. (2008e, p. 229)

La voz poemática continúa dirigiéndose a un receptor retórico que identifica con un «hermoso viajero invisible», pero también con un «hombre o Dios». El anónimo tú al que habla, puede ser identificado tanto con una figura divina como con el propio poeta. En esta última interpretación, el anónimo receptor coincidiría con el otro miembro del desdoble producido por la ironía romántica: William Ospina, autor, habría sido desligado de sí mismo como causa del doble romántico, a través del cual se desarrollaría la composición, no solo encarnando a Virginia Woolf, sino *siendo* Virginia Woolf. Esta interpretación, que concuerda con la teoría romántica, no puede excluir el importante componente biográfico del poema, puesto que, al expresar la voz poemática la posibilidad de que ese «viajero invisible» sea algo producido por su imaginación —para que la interroga «en esta hora extrema»—, está aludiendo a los reconocidos problemas mentales que, en la carta de suicidio dirigida a su marido Leonard, mencionó la autora inglesa: «Empiezo a oír voces y no me puedo concentrar» (Chikar, 2015, p. 844). Irrumpe entonces, en las anáforas de las condicionales, el elemento onírico —«Si sueño»— vinculado a un erotismo que es quebrado por la realidad que impone el desconocido viajero. Así, la sensualidad que el sueño trae con los «labios latinos», los «ojos de hogueras distantes» y el pecho «desnudo», se rompe por el efecto que provoca cada una de las respectivas causas: «no habrá besos sino terribles preguntas», «no encontraré ternura en su mirada» y «oiré palpar en el fondo un corazón valeroso y ausente», respectivamente.

<u>Causa</u>	<u>Efecto</u>
SI sueño tus labios latinos	→ no habrá besos sino terribles preguntas.
SI sueño tus ojos de hogueras distantes	→ no encontraré ternura en su mirada.
SI sueño desnudo tu pecho	→ oiré palpar un corazón valeroso y ausente.

Cada condicional implica una consecuencia negativa: las «terribles preguntas», el hecho de no encontrar «ternura en su mirada», y que el corazón, aunque valeroso, esté «ausente». El sueño, por tanto, abre la puerta a un mundo donde la sensualidad y el amor son relegados por el dolor. Parte de ese sufrimiento viene evocado por la mención a la guerra y al Támesis, los cuales hacen referencia a la Segunda Guerra Mundial, conflicto que afectó directamente a la familia Woolf, puesto que los bombardeos sobre Londres obligaron, en 1940, a dejar la capital británica para mudarse a una casa que tenían en la población de Rodwell, en el condado de Kent (Strathern, 2005, p. 66). Por otro lado, la

alusión a los «labios latinos», no puede dejar de interpretarse como la confirmación de que es Ospina ese otro yo a quien se dirige Virginia Woolf dentro del desdoblamiento producido por la ironía. En la siguiente estrofa, continúa la voz poética dirigiéndose al anónimo receptor:

Tú tienes el deber de ser valiente; la guerra cierra sus alas sobre Inglaterra.
Tú tienes el deber de vigilar las bandadas de hierro, la basura del cielo, los pájaros
del Führer.
Tú tienes el deber de salvar a Inglaterra, de salvar de la peste del odio piedras y
almas.
Para mí se han cerrado los caminos se han cerrado los días, las flores;
en el jardín los picos de los últimos pájaros ya por última vez dialogaron en
griego,
y entendí que algo más triste que la guerra, más triste que la codicia y el odio
se está cerrando lentamente sobre los mudos cielos de mi alma. (2008e, p. 229)

Las anáforas de los primeros versos refuerzan unas perífrasis de obligación —«Tú tienes el deber de»— que recaen sobre el receptor retórico consistentes en «ser valiente» en la guerra, «vigilar las bandadas de hierro» —metáfora, como «la basura del cielo» y «los pájaros del Führer», de la aviación nazi— y «salvar a Inglaterra» de «la peste del odio» a «piedras y almas». En esta última alusión se encuentran presentes los dos extremos de la naturaleza romántica, pues las piedras del exterior conducen, al mismo tiempo, al interior del yo, esto es, al alma. Existe, por tanto, una mirada romántica en la voz poética cuando pide, al anónimo receptor, que salve al hombre y a la naturaleza del odio de la guerra. En la segunda parte de la estrofa aparece la justificación de la decisión tomada por Woolf. Para ello, la voz poemática se sirve de la metáfora del camino que se cierra —«Para mí se han cerrado los caminos»— y realiza la dura confesión de que algo «más triste que la guerra, [...] que la codicia y el odio» se cerraba «lentamente sobre los mudos cielos de mi alma». El yo poético transmite una asfixia tan profunda que es capaz de penetrar en lo más hondo de su ser, donde se hallan los «cielos de su alma», reflejo de la íntima unión entre el yo y la naturaleza. El ahogo de la voz poemática, ante ese dolor que la sobrepasa, refleja las mismas sensaciones que las transmitidas por Virginia Woolf en la carta de despedida a su marido, que comenzaba diciendo: «Estoy segura de que me estoy volviendo loca de nuevo. Siento que no podemos superar otro de aquellos terribles tiempos. Y no voy a recuperarme esta vez» (Chikiar, 2015, p. 844). En los versos siguientes, plantea ciertas dudas en relación al mundo que la rodea:

Tal vez todo está bien, tal vez así fue el mundo siempre.
Monstruosas cabalgatas con sus lunas de cráneos aplastando las pequeñas
ciudades
que intentaron un poco de fe y un poco de belleza y un poco de orgullo
frente al sollozo interminable del mar.
Reyes y santos y pontífices que no sienten que hielan sus rostros los vientos
iniciuos.
Y un desamparo de jardines sin sol, cuya humedad recorren con sus corazas rotas
los ciegos caracoles.
¿A quién le estarán explicando estas cosas mis labios?
¿Quién estará llenando con su forma ilusoria mis últimos instantes? (2008e, pp.
229-230)

En esta estrofa, el yo poético realiza una descripción terrorífica del mundo introducida por las «Monstruosas cabalgatas». Sin embargo, la incertidumbre inicial —«Tal vez todo está bien, tal vez así fue el mundo siempre»— deja patente que, aunque no es el lugar que ella conocía, puede ser que siempre hubiera estado así, siendo esa la normalidad. Esa realidad llena de horror aparece vinculada a una naturaleza terrorífica en la que aparecen «lunas de cráneos», el «sollozo interminable del mar», «vientos iniciuos» o «jardines sin sol», metáforas que pueden ser interpretadas como una expresión de lo sublime romántico, nunca exento de terror y sobrecogimiento. Al final de la estrofa, dos interrogantes vuelven a incidir en el receptor poemático, apareciendo, de nuevo, la posibilidad de que sea un producto de la imaginación de Virginia Woolf —por ello menciona la «forma ilusoria»—. La referencia a «mis últimos instantes» marca la tragedia del momento, pues implica la aceptación y confirmación, por parte de la voz poemática, de que el final está cerca. En los siguientes versos, el fluir de conciencia entra en una dinámica en la que conviven dos planos:

Oh piadoso testigo, resto tal vez de un sueño.
Último moro de labios triunfales, ofrecedor del último violín de la noche.
Tú que no has existido jamás, y sin embargo,
llenas con tu presencia mi camino hacia el río,
la pesada labor de recoger estas cómplices piedras
que he puesto en mis bolsillos, las muchas, negras, firmes,
antiguas, prodigiosas, inexplicables, piedras,
cuyo peso tasado por dioses ya imposibles
me retendrá en el fondo de las aguas.

Tú que incesantemente, sensual hijo de mi alma
reiteras tus preguntas, tus gritos, tus reproches,
tratas de arrebatarme mi secreto que ignoro,
demorarme en la tierra
que se están disputando los verdes rojos ácidos venenos
los sonoros cuchillos, los ángeles horrendos. (2008e, p. 230)

El primer plano está formado por referencias al desconocido receptor. Empieza con una exclamación que tiene claras reminiscencias de poemas épicos clásicos, pues, del mismo modo que Homero en la *Ilíada* —«La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles» (1996, p. 103)—, Virginia Woolf clama al receptor retórico: «Oh piadoso testigo, resto tal vez de un sueño». El elemento onírico dota el monólogo dramático de un halo de fantasía y misterio, conectando con el inconsciente romántico y abriendo las puertas de la imaginación, donde el yo tiene libertad absoluta para abolir las fronteras de la razón. Es en este punto donde también se halla la ironía romántica, como juego y libre ejercicio de la creación artística. A través de la mirada romántica de Ospina, Virginia no deja de ser una poetisa capaz de percibir realidades ignotas para el resto de mortales. Esta mirada se mantiene en las asociaciones establecidas con el tú, que puede ser tanto el «resto de un sueño» —mundo onírico—, como el «último moro de labios triunfales» —orientalismo romántico— o el «ofrecedor del último violín de la noche» —música, la más trascendente de las artes románticas—. Finalmente, para el anónimo destinatario solo queda la paradoja: «Tú que no has existido jamás, y sin embargo, / llenas con tu presencia mi camino hacia el río». Este último verso implica una vuelta al origen poemático, al primer verso, pues en ambos es señalada la dirección que sigue la voz poemática durante su monólogo dramático: «hacia el río». El otro plano aparece en la segunda parte de la estrofa, relativo a la propia subjetividad del yo poético, concluyendo con una revelación de carácter biográfico: la de la recolección de las «cómplices piedras», ya que Virginia Woolf, en el día de su muerte, como explica Irene Chikiar, puso «una pesada piedra en el bolsillo de su abrigo» antes de lanzarse al río Ouse (2015, p. 844). La recreación de la recogida de la roca —multiplicada en el poema—, es un canto al retorno a la naturaleza, a la unión con las fuerzas del universo, con la voluntad y con el Todo romántico. Las rocas se convierten en «cómplices» de la voz poemática, en sagradas concedoras de su propósito. Finalmente, la enumeración que sirve como descripción de las rocas —«las muchas, negras, firmes, antiguas, prodigiosas, inexplicables, piedras»—, culmina con la afirmación de la divinidad de las mismas —«peso tasado por dioses ya imposibles»—. Esta estrofa se convierte en una exaltación de la unión con la mística naturaleza a partir de la primera de sus hijas, las piedras, las cuales ayudarán a Virginia Woolf a que alcance la profundidad en ella y la retengan «en el fondo de las aguas», donde encontraría la libertad.

La siguiente estrofa retoma el plano del receptor retórico, al que trata de «sensual hijo de mi alma», haciendo alusión, de manera metafórica, a las voces que Virginia Woolf reconocía escuchar en su carta de despedida. El yo poético tiene un tono recriminatorio hacia el desconocido tú, por las «preguntas», los «gritos», los «reproches», pero especialmente por tratar de arrebatarse un ignoto secreto —el «secreto que ignoro» que puede interpretarse como una reminiscencia al velo de Isis— y por sus intentos de demorarla «en la tierra». Esta última es descrita a través de metáforas que representan el horror y la atrocidad de la Segunda Guerra Mundial que aterrorizó a Virginia: «verdes rojos ácidos venenos», también «sonoros cuchillos» y «ángeles horribles».

Las referencias al tú comienzan a desvanecerse según se acerca el final del poema, dando paso al predominio de la subjetividad del yo poético:

Tratas de retenerme pero ya nada soy
que pueda herir el mundo.
Fui el alma de mi patria una mañana;
hice sonar de estrella a estrella, hice sonar de espuma a espuma,
hice sonar de sueño a sueño la sensitiva lengua inglesa;
dije a las hondas madres sumergidas
tan hermosos secretos,
que una a una se alzaron del mar con sus flores de púrpura,
y tremolaron hilarantes y hermosas entre las nubes de oro,
y perfumaron de hierbas salvajes las cavernas de agosto. (2008e, p. 230)

Tras la breve referencia a los intentos de retención, la voz poemática se centra en su faceta literaria, en la creación poética que solo un artista puede realizar. Ligado a ella aparecen diversos elementos románticos: la subjetividad más íntima del yo —«fui el alma de mi patria»—; la música y el universo —«hice sonar de estrella a estrella»—; el mar —«hice sonar de espuma a espuma»—; y el mundo onírico —«hice sonar de sueño a sueño»—. Todos ellos derivan en una aparición con marcados tintes oníricos, la de las «hondas madres sumergidas» que salen de las aguas «con sus flores púrpura», trasunto de la propia creación poética y de cómo surge, desde lo más profundo del inconsciente —representado por el mar en el poema—, llegando a materializarse, finalmente, en la obra artística, que es representada como un tremolar «entre las nubes de oro» y como el hecho de dar perfume «de hierbas salvajes» a «las cavernas de agosto».

Encara el poema su recta final a partir de una última referencia al receptor que deja paso, por completo, a la interioridad de la voz poética en sus últimos instantes con vida:

Pero ya nada soy, hombre o duende que enreda mis pasos
para que nunca encuentren la orilla del río que debe arrastrarme.

Las ninfas de las aguas morderán estas manos,
masticarán mis cabellos como una hierba misteriosa y nocturna.

Como el gato que escapa hacia la selva
escapó de la lámpara el crepúsculo;
el piano enloquecido cantó una tonada brutal al fulgor de las bombas
y va por las cortinas el incendio marchitando las rosas de Morris. (2008e, pp.
230-231)

La última referencia al receptor retórico —«hombre o duende que enreda mis pasos»— aparece tras la repetición de un insistente «pero ya nada soy» que había sido mencionado versos atrás, reiterando la percepción de la voz poemática de que su existencia estaba terminando. A continuación, se describe, a modo de visión futura, cómo será el final desde el punto de vista físico, siendo la naturaleza la encargada de llevarlo a cabo: será arrastrada por «la orilla del río», donde las ninfas del agua «morderán» sus manos y «masticarán» sus cabellos. Así, el cuerpo de Virginia Woolf regresará al origen, volverá a unirse con la naturaleza encarnada en la «hierba misteriosa y nocturna» del verso final.

La siguiente estrofa transmite el momento de liberación de la voz poemática, representado en el verso a través de una comparación —«como el gato que escapa hacia la selva»—, una imagen visionaria —«escapó de la lámpara el crepúsculo»— y dos metáforas —«el piano enloquecido cantó una tonada brutal» y «va por las cortinas el incendio marchitando las rosas de Morris»—. El propósito es el de mostrar el sentimiento de libertad que se produjo en Virginia Woolf pues, para ella, el regreso a la naturaleza implica escapar del «fulgor de las bombas» en el que se había convertido su vida, produciendo una liberación que es representada, paradójicamente, por el incendio de las cortinas con los estampados de William Morris.

Finalmente, llega el cierre del poema mediante la preeminencia de una naturaleza que adquiere el papel de máxima entidad trascendental a través de la piedra:

Ya solo soy el peso de estas piedras,
las piedras que arrojaban las hondas de los padres antiguos,
restos despedazados de una ciudad de los tiempos de Alfredo,
piedras que hicieron tropezar a los potros romanos,
piedras de indescifrables inscripciones
que puso en estos bosques un dios inaccesible,
que sembró en estos bosques, antes que hubiera humanos,
un poderoso ser
para
ayudarme. (2008e, p. 231)

Esta última estrofa comienza con una mutación: el «ya nada soy» de los versos anteriores se ha transformado en «ya solo soy el peso de estas piedras». Es así como la voz poemática comunica su muerte, presentada como una transmutación o metempsicosis en la piedra —la primera de las hijas de la naturaleza para Novalis—. La importancia que la piedra adquiere se muestra en los versos sucesivos, ya que, como encarnación misma de la naturaleza, ha estado presente a lo largo del tiempo, inmortal y eterna: en «las hondas de los padres antiguos» y en «restos despedazados» de vetustas ciudades donde tropezaron «los potros romanos». Mucho antes de que «hubiera humanos» fueron colocadas las piedras en los bosques «por un dios inaccesible». Ese dios, que no es otro que la misma naturaleza, el *anima mundi*, es el «poderoso ser» que, como concluye la voz poemática, sembró los bosques de piedras «para ayudarme». De esta forma, la piedra, expresión más pura y primitiva de la naturaleza, actúa como el instrumento que, dispuesto por ella misma, por la divinidad, permite al sujeto poético morir para vivir en la unión con el entorno natural. Finalmente, Virginia, al *ser* la piedra, consigue retornar a la naturaleza —como hiciera Hiperión en la obra homónima de Hölderlin—, y alcanza el ansiado anhelo romántico de unión con el Todo. Existe, en este poema, una clara manifestación de la muerte desde la perspectiva del Romanticismo, donde esta no es «un enemigo, el destino que viene del exterior, sino la meta hacia la que se encamina en su interior, es la amiga que lo redime» (A. de Paz, 1992, p. 98). De igual modo, cuando la lejanía o el sueño no proporcionaban a un alma romántica aquello que deseaba, la muerte podía convertirse «en la figuración extrema del anhelo de lo infinito» (Tollinchi, 1989, p. 316). La voz poemática se hace partícipe de esta visión del fin de la vida y la muestra en los versos, pues Virginia, desde la más íntima profundidad de su yo, consigue una aproximación a la muerte que la libera y la redime.

El poema, por otro lado, se configura como la bella recreación que un espíritu romántico realiza de los últimos momentos en la vida de una de las más grandes escritoras británicas del siglo XX, pues como cuenta Paul Strathern, en alusión a la muerte de Virginia Woolf:

Era un milagro que hubiera aguantado tanto. Las últimas décadas de su vida habían sido una lucha constante contra la enfermedad mental; pasaba los periodos lúcidos temiendo la vuelta de los ataques. Sin embargo, durante esos periodos lúcidos logró crear algunas de las mejores obras literarias de principios del siglo XX, gracias a una enorme fuerza de voluntad y a costa de su salud mental. (2005, p. 7)

La desconocida voz, que solo Virginia escucha en el poema, puede ser trasunto de la enfermedad mental que padecía. No obstante, la mirada romántica de Ospina presenta un receptor retórico al que identifica con la naturaleza, con la divinidad e, incluso, con él mismo a través del doble que la ironía es capaz de provocar. Esto, una vez más, muestra el romanticismo latente en la poesía del escritor colombiano.

He creído conveniente un análisis completo de “¿Con quién habla Virginia caminando hacia el agua?”, poema que he escogido conscientemente como cierre de capítulo y de la parte analítica de la investigación, por todo lo que representan sus versos. En ellos, aparecen motivos románticos como el sueño, la noche, la importancia de la naturaleza y las piedras, la ironía, pero también aspectos de la filosofía romántica como pueden ser la libertad, el genio, el Todo, el instante o la romantización. Se trata de una composición que concentra y encierra la más pura esencia romántica de la poesía de William Ospina, autor que, pese a la lejanía en el tiempo y la separación espacial, encarna una prolongación del espíritu romántico.

Conclusiones

Comenzábamos esta investigación realizando una revisión bibliográfica sobre la poesía colombiana del siglo XX bajo la premisa de poner en contexto la obra poética de William Ospina. Lo que pudimos encontrar es que, en realidad, la última gran generación o grupo poético reconocido y consolidado fue la llamada *Generación sin nombre*, en la década de 1970. Después de este, y aunque autores como Luque Muñoz propusieran un nuevo grupo llamado *Generación de los ochenta*, el panorama poético que primó, tanto en Colombia como en el resto de Hispanoamérica, es más de tipo individual que en una visión de conjunto. Es ahí, alejado de grupos, donde podía ser insertado William Ospina.

Esta revisión, al mismo tiempo, tenía la finalidad de rastrear aquello que antólogos y críticos habían dicho sobre la lírica de Ospina, ante la posibilidad de que alguno de ellos hubiera advertido el romanticismo inmanente en su poesía. Descubrimos que son muy pocos los autores que relacionan a William Ospina con el Romanticismo, siendo la mayor parte de estas vinculaciones breves alusiones a cierta influencia romántica en su obra poética. Algunos daban un paso más al calificarlo como *neorromántico* —término erróneo a tenor de lo expuesto en el capítulo dedicado al espíritu romántico— y muy pocos se acercaban a una asociación real de Ospina con el periodo romántico. Entre estos últimos sobresalían Figueroa Sánchez, que hablaba de reactualización del proyecto romántico, y García Aguilar, que mencionaba cierto «aliento romántico» en la poesía del Ospina.

De esta forma, la primera conclusión a la que llegamos tiene que ver con la novedad del campo de estudio en el que nos encontramos pues, con la excepción de las breves alusiones al tema de investigación por parte de un número pequeño de autores, no existe ningún trabajo que profundice, desarrolle y confirme los posibles nexos existentes entre la poesía de William Ospina y el Romanticismo.

La segunda revisión bibliográfica, la que efectuamos sobre el Romanticismo con especial atención al originario en Alemania, nos permitió separar una serie de características, temas y motivos propios del movimiento que fueron rastreados en la obra poética de William Ospina. Para ello, realizamos un análisis en profundidad sobre su poesía, con el objetivo de descubrir los elementos románticos presentes, así como su configuración en la lírica del colombiano, constituyendo el grueso de nuestra investigación. La revisión romántica la estructuramos en dos grandes secciones: en primer

lugar, la que dimos en llamar *Filosofía romántica*; en segundo lugar, la que denominamos *Motivos románticos*. Bien es cierto que el Romanticismo, donde todo está imbricado y relacionado, entiende poco de separación y disgregación, por lo que, en todo momento, tratar un aspecto concreto implicaba tener presente —a veces implícita y otras explícitamente— otros conceptos o motivos. Buena parte de la dificultad de este trabajo ha residido, precisamente, en estructurar de la manera más coherente y lógica el desarrollo de una investigación donde, con frecuencia, el análisis de un poema podía ser incluido en otros capítulos sin que ello afectara a la visión global y de conjunto.

La primera de las secciones sirvió para profundizar en aspectos cercanos a la filosofía romántica. En el capítulo inicial comprobamos que el Romanticismo es un concepto distinto a lo romántico, pues este último constituye una manera de ver el mundo, una noción que traspasa fronteras temporales y espaciales. Por ello puede encontrarse lo romántico en autores y obras *a priori* completamente ajenas al momento histórico del Romanticismo, siendo este el caso de William Ospina.

Cualquier espíritu romántico tenía como misión romantizar el mundo, acto que entendíamos como la capacidad de acercar lo lejano, convirtiéndolo en cotidiano, y tomar distancia de lo cercano, transformándolo en extraño. Efectivamente, a lo largo del segundo capítulo dedicado a la romantización, pudimos comprobar que la poesía de William Ospina comparte una misma perspectiva respecto a conceptos como el de imaginación, libertad, genio y extrañamiento, que supusieron buena parte del pensamiento romántico en lo relativo al proceso y acto creador. Mediante la libre imaginación, William Ospina, como los románticos, da rienda suelta al genio creador, permitiéndole escribir poemas donde lo próximo cobra distancia y lo lejano se convierte en familiar. En esas composiciones aparecía el extrañamiento romántico, el cual le permite trasladarse a un pueblo en mitad de la selva africana del mismo modo que siente como míticos, tomando distancia de él, sucesos de la historia reciente.

A continuación, analizamos la visión que los románticos tenían del poeta, reconociéndole una sagrada misión de la que también participa el escritor colombiano. El Romanticismo creyó en el papel de poeta como segundo hacedor, como un vate y un demiurgo que actúa como médium entre el mundo sensitivo y el mundo trascendental, entre el yo y el no yo, entre el sujeto y el objeto, entre el ser humano y la naturaleza. En su obra poética William Ospina manifiesta su creencia en el poder del poeta y su especial sensibilidad para escuchar la voz del mundo, situándolo en un estadio distinto al del

hombre corriente, como así creían autores románticos tales como Novalis, Friedrich Schlegel o Caspar David Friedrich. Era misión del artista escuchar esa voz y plasmarla en la obra de arte, siendo este el cometido que cumplía el escritor colombiano en sus textos.

Una vez revisado el papel del poeta, nos centramos en analizar el cometido de la poesía para el Romanticismo. Esta era entendida como un punto medio entre las artes, siendo su objetivo el recoger la subjetividad del yo en cada palabra, en definitiva, convirtiendo la vida en arte. Así lo manifestó Friedrich Schlegel cuando manifestó que el yo tenía que convertirse en poesía, y también lo plasmó William Ospina cuando reconoce en el prólogo de *Hilo de arena* que el mundo debe volver a fundarse bajo las verdades de la poesía. Demostramos que el escritor colombiano participa de la poesía universal progresiva romántica, esa poesía en continuo devenir bajo la que se unen todas las artes, todas las disciplinas y todos los géneros. Dentro de esta misión sagrada del arte poético aparecían ciertos conceptos románticos presentes en la obra de William Ospina como el Único, el infinito y el instante, siendo todos ellos variantes de una misma idea romántica: la revalorización del heraclítico *ἓν καὶ πᾶν*, el Uno y Todo entendido como la unión del ser humano con la naturaleza, la divinidad, el universo. Así se entendía el Único romántico y tanto el infinito como el instante eran los puntos extremos de dicha unión que, como todos los contrarios, terminaban por entrar en contacto. El escritor colombiano plasmaba esta unidad en composiciones donde habla del arte poético y el proceso creador del artista, pero también lo advierte en la naturaleza y en la divinidad. Tanto en su forma infinita como en el instante donde el Todo se concentra, William Ospina participa de la mirada romántica hacia la función sagrada de la poesía, siendo la única herramienta puesta a disposición del hombre para alcanzar el perseguido anhelo romántico del Único.

Finalmente, la sección dedicada a la filosofía la cerramos con un capítulo donde demostramos que el autor colombiano forma parte de la mirada romántica hacia los males del mundo moderno. El Romanticismo creyó que el empirismo, el desarrollo científico, el progreso descontrolado y, en definitiva, la concepción del mundo basada exclusivamente en la razón conllevaba peligros de profundo calado para el ser humano. Contra esta mentalidad alzaron la voz y mantuvieron una lucha en la que defendieron la existencia del mundo trascendental, de la magia, del sueño, de la imaginación, de la divinidad y de la oscuridad. Creyeron en la existencia de secretos irrevelables que debían permanecer escondidos, porque la existencia tiene un encanto del que no puede ser

separada. La poesía de William Ospina defiende esta visión romántica y promulga, contra el progreso descontrolado de la sociedad capitalista e industrial contemporánea, la existencia de un sentido sagrado del mundo que los románticos revelaron y que hay que mantener y conservar. En sus poemas Ospina muestra la existencia de dioses y profetas que alzan la voz contra el destino del ser humano, así como la creencia en una hierática naturaleza que hay que venerar, respetar, escuchar y preservar. Para el autor colombiano, el hombre ha perdido su rumbo —así lo manifiesta también en sus ensayos—, y para recuperarlo hay que retornar a la senda romántica, es necesario devolver a la naturaleza los atributos sagrados que Hölderlin le dio.

La segunda sección la dedicábamos a aquello que llamamos *Motivos románticos*. A pesar de la mencionada dificultad para establecer líneas divisorias en el Romanticismo, decidimos realizar esta diferenciación por la mayor concreción que estos motivos se prestan a tener dentro de la obra artística. El primero de los puntos tratados ahondaba en la religión romántica, una extensión de la filosofía del movimiento que decidimos situar al comienzo de esta segunda parte de la investigación por su vinculación con la naturaleza, tema principal del capítulo posterior. Efectivamente, la mirada en la poesía de William Ospina hacia lo divino, los dioses, la naturaleza viva, los misterios del mundo y las voces escuchadas por el poeta coincidían con la religión de Novalis, de Hölderlin, de Fichte o de Schleiermacher. En la religión romántica, como en la del escritor colombiano, el poeta es el sacerdote que une bajo su palabra poesía y religión, convirtiéndose en profeta y mediador entre el hombre y la divinidad.

La concepción de la religión estaba profundamente ligada a la naturaleza, pues era una de las formas donde la divinidad vivía y se manifestaba. Esto nos condujo directamente al capítulo dedicado a la naturaleza, uno de los grandes motivos románticos presentes en la obra poética de William Ospina. En primer lugar, demostramos que el poeta colombiano otorga al entorno natural un valor trascendental y divino similar a como lo hizo el Romanticismo. En los árboles, las montañas, los ríos y océanos, en los verdes paisajes de la naturaleza americana y, especialmente, colombiana, Ospina halla un sentido sagrado bajo el que se encuentra un sentimiento de respeto, admiración y de sublime terror análogo al que plasmaron los autores románticos en sus obras. Incluso también se advierte un deseo de unión con la naturaleza, con el *anima mundi*, equivalente al que proclamó Hölderlin en *Hiperión*.

Dentro de este capítulo, profundizamos en cuatro motivos específicos de gran calado romántico: el camino hacia el interior, la importancia de la piedra como primera hija de la naturaleza, la trascendencia de la noche y el papel de la luna. Respecto al primer motivo, pudimos comprobar que en la poesía de Ospina existe un camino similar al defendido por el Romanticismo en cuanto a las relaciones entre yo y naturaleza: la profundización en el entorno natural —que se podía materializar de manera específica en las minas como plasmó Novalis en *Enrique de Ofterdingen*—, implicaba, al mismo tiempo, una profundización en el propio yo. De esta forma, subjetividad y entorno natural entraban en contacto: el yo equivalía al entorno natural. Por ello Novalis dijo que el camino del misterio se dirige hacia adentro, pero el recorrido debía producirse también a la inversa, esto es, cuanto más cerca se estuviera de la naturaleza, más próximo se estaría del yo. Esta misma perspectiva aparece en la obra de Ospina a través de poemas como “Lope de Aguirre”, en los que la voz poética se siente conquistado por la selva, por la naturaleza, culminando en una unión con ella a través de la propia muerte.

El siguiente motivo romántico analizado en la poesía de Ospina, dentro del entorno natural, era la voluntad inmanente en la piedra. Efectivamente, en composiciones como “Piedra”, “Roma”, “El efebo de Maratón” o “Notre Dame de París” podíamos comprobar que la piedra adquiere un papel relevante en el autor colombiano, cumpliendo el relevante papel que le dio el Romanticismo. Las rocas representan la voluntad en su forma más primitiva —como defendía Schelling en su *Naturphilosophie*— un elemento vivo que constituye un símbolo del entorno natural, de la divinidad y de acceso a la unión o el contacto con el universo, retomando la visión que el movimiento romántico tuvo sobre ellas.

A continuación, analizamos otro de los grandes elementos románticos como es la noche, fundamental para el movimiento desde que Novalis escribiera los *Himnos a la noche*, y demostramos cómo su presencia en la poesía de William Ospina es una constante. Lo nocturno se convierte en un espacio que donde la magia, lo sublime, la imaginación y lo sagrado pueden manifestarse sin limitaciones. Desde sus primeros poemas, el escritor colombiano configura la noche como un *topos* necesario para que la divinidad se manifieste, para que la creación poética se desarrolle, para que el Todo sea alcanzado. Bajo la oscuridad también aparecen sentimientos de pavor y miedo, inseparables también en la noche romántica porque esta albergaba horrores y un sagrado terror que la caracterizaba y que debían ser vencidos.

Finalmente, en relación con la naturaleza y la noche, se encuentra la luna, elemento de misterio y de magia que se convierte —bien como testigo, bien como propiciadora— en símbolo de la creación poética, de la inmersión en el yo y del contacto con las fuerzas divinas del universo.

Tras el análisis de los elementos naturales en la poesía de William Ospina, con los distintos elementos que la componen, pasamos a la profundización en el motivo onírico. El sueño es, sin duda, una de las características más relevantes del Romanticismo. Famosa es la sentencia de Hölderlin en la que dice: «el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando reflexiona» (1976, p. 241). En la obra del autor colombiano, el mundo onírico cumple distintas funciones, todas ellas sumidas en el espíritu romántico: es el espacio donde la creación poética se desarrolla sin límites; también actúa como ruptura de barreras temporales, permitiendo el acceso a tiempos remotos, pasados y futuros; otras veces el sueño rompe con la razón, dando plenos poderes a la imaginación y la voluntad; y, por último, el mundo onírico se constituye como el lugar de encuentro con la interioridad del yo, con la naturaleza o con la divinidad. En cualquiera de sus manifestaciones, el sueño adquiere un lugar de gran relevancia en el imaginario de William Ospina, como también lo ocupó en el Romanticismo.

El siguiente motivo analizado fue la búsqueda de la verdad y la revelación de los misterios del mundo a través del descubrimiento del velo de Isis. La obra incompleta de Novalis titulada *Los discípulos en Sais* terminó de poner el foco de atención, dentro del orientalismo romántico, en el mito de la diosa Isis. La revelación de su rostro se convirtió en símbolo del conocimiento absoluto y, por tanto, de la unión con el universo. En la poesía de William Ospina también existe el velo bajo el que se oculta la verdad. A veces adquiere forma de ignota voz, otras es un oráculo, también aparece como niebla vinculada al entorno natural e, incluso, se encuentra unida al conocimiento científico. En cualquiera de los casos subyace la misma idea romántica: bajo el velo se encuentran misterios que escapan de la comprensión humana, dando pie a una realidad trascendental oculta a los ojos del ser humano y que solo un poeta puede vislumbrar.

Precisamente el velo de Isis y su revelación enlazan con otro de los temas románticos por antonomasia como es lo sublime. Desde que el concepto fuera puesto en escena en la antigüedad clásica, lo sublime pasó por diversos estatus hasta que el Romanticismo lo elevó a los altares de su cosmovisión. La experiencia sublime, causante de terror y sobrecogimiento, acompaña al espíritu romántico en cada descripción, en cada

poema y en cada pintura, vinculada frecuentemente con la inabarcable y salvaje naturaleza. Así aparece lo sublime en la poesía de William Ospina, como una experiencia que horroriza en la inmensidad del océano o de la noche, en la profundidad de la selva americana, en el descenso del hombre a la Luna, así como ante las piedras de Notre Dame de París. En cualquiera de los momentos en que aparezca la sublimidad, causa una sensación de pavor que se ve acompañada por la necesidad de perseguir esa experiencia, coincidiendo plenamente con lo sublime entendido románticamente.

Relacionado también con la naturaleza se encuentra el motivo del amor, uno de los grandes temas de la literatura en todas sus épocas. Sin embargo, el Romanticismo se acercó al amor de una forma distinta a como lo habían hecho las tradiciones hasta el momento, ya que traspasó el plano estético y pasó a formar parte de una concepción filosófica y trascendental del mismo. Cuando en *Los discípulos en Sais* el protagonista, Hyacinthe, revela el rostro de la diosa sumido en el mundo onírico, a quien encuentra es a Rosenblütchen, su amor. Novalis asienta las bases de la importancia que el amor adquiere en el Romanticismo como motor de la existencia. La misma trascendencia adquiere en la poesía de William Ospina, en la que el amor se encuentra vinculado a la divinidad, la naturaleza, la noche, el sueño y la experiencia sublime. Incluso es posible encontrar ejemplos de amor apasionado por la naturaleza —en el conquistador sumido en la profundidad de la selva o los primeros hombres que cruzaron el estrecho de Bering— del mismo modo que era posible hallarlo en obras de Ludwig Tieck o el propio Novalis.

Respecto a las relaciones del Romanticismo y de William Ospina con el resto de artes, especialmente entre poesía, pintura y música, pudimos comprobar cómo existe un poso romántico latente en las composiciones del colombiano que versan y se inspiran en obras pictóricas, así como en aquellas donde aparece la música. Respecto a los poemas de motivo efrástico, demostramos que existe una intención por parte de Ospina, siguiendo el espíritu romántico de ruptura de las fronteras artísticas, de plasmar en el poema las sensaciones, los motivos y las características propias de la pintura. Así ocurre en casos donde aparece el cubismo de Picasso o los símbolos del Bosco, siendo especialmente relevante para nuestra investigación los poemas dedicados a William Turner y su pintura *El Temerario*. En esta última composición Ospina consigue dotar de vida el cuadro de Turner, al tiempo que lo acompaña de toda la simbología romántica que colma la obra de referencia, esto es, los males del mundo moderno que el barco a vapor representa mientras remolca al Temerario. Por otro lado, también el colombiano otorga a

la música la importancia que tuvo para el Romanticismo, siendo la única de las artes alejada por completo de cualquier mimesis y, por tanto, entregada a la imaginación y la voluntad en su máxima expresión. Esto hace que en sus composiciones la música se alce como un vínculo con la divinidad, con la naturaleza y con el genio que propugna la creación artística. En definitiva, la música es el símbolo de la ruptura con la razón, albergando todo un mar de posibilidades tanto en la mente romántica como en la de William Ospina.

Finalmente, el último motivo tratado en la presente investigación era el de la ironía romántica, otro de los elementos definitorios del Romanticismo. La dificultad en su conceptualización nos permitió adoptar dos de sus elementos definitorios para rastrearlos en la poesía del colombiano, siendo estos el juego y el doble. Si por algo se caracterizan los poemas de William Ospina es por el elemento lúdico —impulsados por la imaginación creadora— que hay tras de sí. El resultado, en muchas ocasiones, es el empleo de un monólogo dramático que no es sino una de las formas del extrañamiento romántico y del doble, entendido este último como lo hace Octavio Paz, esto es, como una ruptura del principio de identidad que da como resultado una escisión y una dualidad. El doble es un motivo romántico con una amplia presencia en la obra poética de William Ospina, siendo *Sanzetti* el poemario en el que es más difícil encontrarlo por las propias características métricas y estilísticas del mismo. Mediante el doble el poeta colombiano es capaz de transformarse románticamente, es decir, de *ser* y *encarnar* diversos seres en distintos momentos de la existencia: tanto un indio dakota, como un vikingo, un conquistador español, un astronauta o la propia Virginia Woolf en los instantes finales de su vida. Cualquier otro yo puede ser adoptado por William Ospina mediante el empleo del doble romántico, siendo este uno de los motivos que más brillantemente emplea a lo largo de toda su producción poética.

Al llegar al final de nuestra investigación, no podemos sino comprobar que cada una de las características y de los motivos analizados han encontrado su eco en la obra poética de William Ospina. A tenor de lo analizado en nuestro estudio y teniendo en cuenta la distinción entre el Romanticismo, como movimiento, y lo romántico, como actitud del espíritu, decir que el poeta colombiano pertenece al movimiento romántico sería desacertado e impreciso. Sin embargo, el concepto de lo romántico, como explica Molinuevo, «hunde sus raíces en una condición humana» (2009, p. 22) y, según entiende Brion, «es una constante de la mente humana» en la que «los sueños y la nostalgia, el

horror de lo finito y el anhelo de lo infinito son naturales para el hombre, ofreciendo un ideal [...] que se extiende mucho más allá de la estética» (1960, pp. 7-8). Teniendo presente esta diferenciación, podemos afirmar que William Ospina participa plenamente de lo romántico. Efectivamente, los propios autores del Romanticismo contemplaban esta posibilidad, como bien manifestó Friedrich Schlegel en uno de los fragmentos del *Athenaeum*, fundamental para entender la concepción que estos tuvieron sobre la poesía romántica:

Los demás géneros de la poesía están acabados, y ya es posible proceder a su completa disección; la poesía romántica, en cambio, se encuentra todavía en devenir; y precisamente en esto consiste su verdadera esencia: en que solo puede devenir eternamente, nunca puede consumarse. Ninguna teoría la puede agotar, y únicamente una crítica adivinatoria podría aventurarse a caracterizar su ideal. Solo ella es infinita, como solo ella es libre, y reconoce como su primera ley que el arbitrio del poeta no tolera ley alguna por encima de él. El género poético romántico es el único que es más que un género poético, el único que es, por expresarlo así, la poesía misma: pues, en cierto modo, toda poesía es romántica, o debería serlo. (Schlegel, 2009, pp. 82-83)

El menor de los Schlegel proclama que la poesía romántica es una poesía en constante devenir, esto es, es una poesía que nunca se agotará, infinita y libre. La obra poética de William Ospina se constituye como la continuación de esta poesía contemplada por Schlegel, la cual traspasa las barreras temporales y espaciales del movimiento para erigirse en un género que «es más que un género poético».

Como cuadratura del círculo volvemos al primer capítulo de la sección dedicada a la filosofía romántica, el cual llevaba por título “El espíritu romántico”. En él, rastreábamos distintas definiciones otorgadas al movimiento a lo largo del tiempo para terminar distinguiendo entre el Romanticismo y lo romántico, identificando esto último con un espíritu vinculado a una forma concreta de habitar el mundo. Llegados a este punto podemos afirmar que Ospina participa de este espíritu romántico cuyo momento culmen se vivió en los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, pero que sigue vigente en la actualidad pues traspasa los límites cronológicos y espaciales. William Ospina *habita poéticamente* la tierra, entendido según lo hace Vicente Cervera en la completa definición que ofrece sobre el pensamiento romántico en su estudio *La poesía y la idea*:

Habitar poéticamente la tierra implica, pues, concebir un modo de existencia en que la filosofía como expresión de conocimiento fluya por los cauces del decir poético. Un respeto a la naturaleza humana y a la naturaleza viva de la creación; una fe en las “eras imaginarias” de la historia, presentes en el espíritu de cada

hombre y en la aspiración al “yo plural” que en todos alienta. Una voluntad de persistir en el entusiasmo, aun a pesar de todos los avatares funestos que la realidad impone y forja en nuestras muertes cotidianas. Un hermanamiento del ser con el tiempo, desde cuya atalaya los trabajos y los días se disuelven en un devenir que trasciende la vida particular, pero que solamente desde ella misma se construye y emana. Una negativa a los profetas del cinismo y de la desazón. Un antagonismo constante frente a la desesperanza, más pernicioso incluso que la demencia, que tal vez sea su resultado y consecuencia. La convicción amorosa que aúna los dones de la razón con los brotes imaginativos de la poesía, y que construye en su alianza una vida más plena y natural. El contrapunto musical constante y creador entre los frutos del tiempo y los vislumbres de lo eterno, que a nuestro paso se asoman para que disfrutemos y aprendamos de su emanación. El árbol que crece hacia las alturas penetrando con sus raíces los estratos de la tierra. (2007, pp. 152-153)

William Ospina habita poéticamente la tierra cuando acerca lo lejano y toma distancia de lo que conoce, también en los momentos en que se deja arrastrar por el extrañamiento y el doble para sumergirse en el interior de otras vidas y otras experiencias que muestra como propias. Habita poéticamente cuando proyecta una mirada romántica hacia el mundo que lo rodea en el que la naturaleza y la noche se convierten en espacios de unión con el Todo que el mundo onírico propicia. Para Ospina, la poesía y el poeta son aspectos fundamentales para la comprensión de una realidad lejana a las limitaciones que el mundo de la razón impone. La experiencia que, desde la poesía, muestra sobre el amor, la revelación de la verdad o la vivencia de lo sublime concuerdan con un espíritu romántico inmanente en su obra, pero también en su existencia. Ospina habita poéticamente cuando continúa la tarea que décadas atrás iniciaron artistas como Novalis o Hölderlin, pero también científicos como Humboldt, pues si algo ha quedado patente después de tantas páginas de sumersión en el Romanticismo, en sus características y temas, sus motivos y sus contradicciones, es que lo romántico supera cualquier tipo de barreras y sobrepasa las limitaciones de cualquier movimiento artístico y estético. Así, impelidos por la filosofía, la religión, la ciencia y el arte romántico, con las fronteras suprimidas y los límites quebrados, llegamos al final de nuestra investigación estando en disposición de confirmar la mirada romántica de William Ospina.

Bibliografía

- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral.
- Abrams, M. H. (1992). *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.
- Acosta, S. (2017). *Biografía del General Antonio Nariño*. New York: Ediciones LAVP.
- Adorno. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal. Recuperado a partir de https://monosko.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf
- Aizpún, T. (1997). El genio romántico y la búsqueda de unidad. En D. Romero de Solís y J. B. Díaz Urmenta (Eds.), *La memoria romántica* (pp. 19-28). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Alazraki, J. (1977). *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos.
- Alberti, M. (2016). *El paso del lógos al mythos. La presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis*. (Tesis doctoral. Universidad de La Plata). Recuperado a partir de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/58726>
- Alcalde, C. (2008). El minotauro y Picasso. *Minerva*, (21), 195-209.
- Alstrum, J. (2009). Generación de Golpe de Dados. En *Historia de la poesía colombiana* (pp. 597-616). Bogotá: Ediciones Casa Silva.
- Alstrum, J. (2016). Modern Colombian poetry. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian literature* (pp. 92-122). Cambridge: University Press.
- Alvarado Tenorio, H. (1985). Una generación desencantada: Los poetas de los años setenta. *Anales de literatura hispanoamericana*. U, 14, 33-46.
- Angelloz, J. F. (1980). *Le romantisme allemand*. París: Presses Universitaires de France.
- Arango, C., y Correa, A. I. (2006). *Selección de poesía colombiana, años 80 y 90*. Bogotá: Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Recuperado a partir de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/antologia/indice.htm>
- Arango, D. (1 de junio de 1941). Poetas posteriores a Piedra y Cielo. *Generación, suplemento literario de El Colombiano*. Medellín.
- Argullol, R. (2008). *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado.
- Aristóteles. (1995). *Física*. (G. R. de Echandía, Trad.). Madrid: Gredos.
- Arnaldo, J. (1989). *El movimiento romántico* (Vol. 39). Barcelona: Historia 16.
- Arnaldo, J. (1990). *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Visor.

- Arnaldo, J. (1993). *Friedrich* (Vol. 33). Madrid: Historia 16.
- Arnaldo, J. (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Arrom, J. J. (2013). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Assmann, J. (1998). *Moses the Egyptian*. Cambridge: Harvard University Press.
- Aullón de Haro, P. (2006). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum.
- Azcárraga, J. A. de. (2005). Albert Einstein (1789-1955) y su ciencia. *Revista de la Unión Iberoamericana de Sociedades de Física*, 1(1), 35-53.
- Babelia. (29 de marzo de 2017). William Ospina: «Para ser escritor me influyeron más las canciones que los libros». Recuperado el 20 de octubre de 2020, a partir de https://elpais.com/cultura/2017/03/21/babelia/1490115030_835106.html
- Bagué, L. (30 de julio de 2018). Una autobiografía intelectual. *El País*. Recuperado a partir de https://elpais.com/cultura/2018/07/25/babelia/1532515744_057483.html
- Barjau, E. (2008). Introducción. En *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen* (pp. 7-61). Madrid: Cátedra.
- Baudelaire, C. (2005). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Beck, H. (1999). *El último de los grandes. Alexander von Humboldt. Contornos de un genio*. Bonn: Inter Nationes.
- Bedoya, L. I. (2001). *24 Poetas Colombianos*. Bogotá: Hombre Nuevo Editores.
- Béguin, A. (1993). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bello, A. (2009). *Antología*. Madrid: Castalia.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Santillana.
- Blake, W. (1971). *Poemas proféticos y prosas*. (C. Serra, Trad.). Barcelona: Barral.
- Boom, H. (2016). *El Bosco al desnudo: 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*. (C. Ginard y M. Arguilé, Trads.). Madrid: Machado Libros.
- Boone, L. J. (2009). Poesía, de William Ospina. *Letras Libres*, N° 112, 85-86. Recuperado a partir de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/poesia-william-ospina>
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2006). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (2008a). *Obra poética, 1 (1923-1929)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (2008b). *Obra poética, 2 (1960-1972)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (2008c). *Obra poética, 3 (1975-1985)*. Madrid: Alianza Editorial.

- Brion, M. (1960). *Romantic art*. Londres: Thames and Hudson.
- Byron, G. G. (2012). *The Selected Poetry of Lord Byron*. Digireads.com. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/read/351501657/The-Selected-Poetry-of-Lord-Byron>
- Cadavid, J., Robledo, J. F., y Torres, Ó. (2012). Poesía colombiana 1990-2012. *Revista Co-herencia*, N° 9, 131-153.
- Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- Cardona, F. L. (2011). *Mitología griega*. Barcelona: Ediciones Brontes.
- Carilla, E. (1967). *El Romanticismo en la América hispánica* (Vol. I-II). Madrid: Gredos.
- Carranza, M. M. (1988). Poesía posterior al Nadaísmo. En *Manual de literatura colombiana* (Vol. II). Bogotá: Procultura y Planeta.
- Casas, A. (2 de julio de 2015). «Nunca me he sentido tan cerca de lo sagrado como al leer a Helder». En Corto. Entrevista con William Ospina. *El País*. Madrid. Recuperado a partir de https://www.elpais.com/cultura/2015/06/25/actualidad/1435261573_476920.html
- Castanedo, A. (2001). *Juana de Arco. Antorcha de pasión*. Buenos Aires: Imaginador.
- Centro Virtual Isaacs. (3 de mayo de 2013). William Ospina en ConversanDos [Archivo de vídeo]. Recuperado el 23 de noviembre de 2020, a partir de www.youtube.com/watch?v=oDfj4DLxEmg
- Cervantes, M. de. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Alfaguara.
- Cervera, V. (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cervera, V. (2007). *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Mérida, Venezuela: El otro el mismo.
- Charles, V., y Podoksik, A. (2015). *El libro definitivo sobre Picasso*. New York: Parkstone International.
- Charry, F. (1985). *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura.
- Charry, F. (1988). Los Nuevos. En *Manual de literatura colombiana* (Vol. II). Bogotá: Procultura y Planeta.
- Chesterton, G. K. (2013). *The Ballad of the White Horse*. Project Gutenberg. Recuperado a partir de <http://www.gutenberg.org/ebooks/1719>
- Chikiar, I. (2015). *Virginia Woolf: la vida por escrito*. Barcelona: Taurus.
- Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

- Cirlot, V. (2007). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.
- Cobo, J. G. (1987). *Poesía colombiana 1880-1980*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- Cobo, J. G. (1988). Mito. En *Manual de literatura colombiana* (Vol. II). Bogotá: Procultura y Planeta.
- Cobo, J. G. (1994). La poesía en Colombia: también en crisis. En *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años* (pp. 141-150). Madrid: Visor Libros. Recuperado a partir de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1445561>
- Coleridge, S. T. (1949). *Biographia Literaria*. London: J. M. Dent & Sons.
- Collazos, O. (2009). Nadaísmo. En *Historia de la poesía colombiana* (pp. 539-576). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Colón, C. (2006). *Relaciones y Cartas de Cristóbal Colón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5b9>
- Comellas, M., y Fricke, H. (1997). El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las Leyendas de Bécquer. En D. Romero de Solís y J. U. Díaz Urmenta (Eds.), *La memoria romántica* (pp. 29-57). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Corazón, R. (2005). *El pesimismo ilustrado. Kant y las teorías políticas de la Ilustración*. Madrid: Rialp.
- Corbera, M. (2014). Ciencia, naturaleza y paisaje en Alexander von Humboldt. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (64), 37-64.
- Cote Baraibar, R. (1989). Los últimos veinte años en la poesía colombiana. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 512-513, 43-44.
- Cote Baraibar, R. (2006). *Antología: la poesía del siglo XX en Colombia*. Madrid: Visor Libros.
- Cote Baraibar, R. (2012). Del árbol y sus pájaros. Recuperado el 14 de diciembre de 2018, a partir de <http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/colombia/del-arbol-y-sus-pajaros>
- Cruz, J. (30 de enero de 2017). El genio y su fuerza ejemplar. Recuperado el 6 de febrero de 2019, a partir de <http://www.leynatural.es/2017/01/30/genio-fuerza-ejemplar/#comments>

- Curbelo, J. D. (2010). Leer con William Ospina. *Revista Casa de las Américas*, N° 258, 70-72.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. (J. D. de Aauri, Trad.). Madrid: Visor.
- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos.
- Dando-Collins, S. (2012). *Legiones de Roma. La historia definitiva de todas las legiones imperiales romanas*. (T. Martín Lorenzo, Trad.). Madrid: La esfera de los libros.
- Darío, R. (2016). *Poesía completa*. (Á. Salvador, Ed.). Madrid: Verbum.
- DeGrasse, N., y Doldsmith, D. (2014). *Orígenes*. (J. Soler, Trad.). Barcelona: Espasa Libros.
- Delgado, J. (12 de mayo de 2014). «Sangrenegra», el vengador despiadado. *Diario Occidente*. Cali. Recuperado a partir de <https://occidente.co/colombia/sangrenegra-el-vengador-despiadado/>
- Díaz, C. (2004). *Manual de historia de las religiones*. Bilbao: Descleé de Brouwer.
- Dickinson, E. (1960). *The complete poems of Emily Dickinson*. (T. H. Johnson, Ed.). Delhi: Kalyani Publishers.
- Domínguez, J. (2009). Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 46-58. Recuperado a partir de <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n34/n34a05.pdf>
- Dreymüller, C. (9 de septiembre de 2006). Bajando el sendero derruido. *El País*. Recuperado a partir de https://elpais.com/diario/2006/09/09/babelia/1157759418_850215.html
- Duby, G., y Duby, A. (2005). *Los procesos de Juana de Arco*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Echavarría, R. (Ed.). (1996). *Antología de la poesía colombiana* (Vol. II). Santafé de Bogotá: Presidencia de la República de Colombia. Recuperado a partir de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll9/id/7>
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- Einstein, A. (2002). *Mis ideas y opiniones*. (J. M. Álvarez y A. Goldar, Trads.). Barcelona: Bon Ton.
- Elvira, M. Á. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.

- Esteban, Á., y Gallego, A. (2008). *Juegos de manos. Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- Esteban, R. (2002). El otoño de Georg Trakl. En A. Roa y F. Véjar (Eds.), *Georg Trakl. Homenaje desde Chile* (pp. 59-64). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Evans, J. D. (1984). A Semiotic of the Old English Dragon. *Dissertation Abstract International (DAI)*, 45(6).
- Fajardo, C. (2009). El grupo Mito y el Nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista. *Revista Logos*, N° 16, 59-72.
- Ferrán, J. (1968). Antología de una «Generación sin nombre» (últimos poetas colombianos). *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 11(05), 68-74. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4009
- Ferrán, J. (1970). *Antología de una generación sin nombre (últimos poetas colombianos)*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Fichte, J. G. (2005). *Fundamento de toda la Doctrina de la Ciencia*. (J. Cruz, Ed.). Pamplona: Universidad de Navarra.
- Figuroa Sánchez, C. R. (1997). Tradiciones y renovaciones en la nueva poesía colombiana (Arango, Roca, Ospina). *Cuadernos de Literatura*, III (número 6), 72-81.
- Fretz, E. (2010). *Jean-Michel Basquiat: a biography*. Santa Bárbara: Greenwood.
- Fusillo, M. (2012). *Estética de la literatura*. (F. Campillo, Trad.). Madrid: Antonio Machado Libros.
- García Aguilar, E. (22 de julio de 2001). Diatriba contra la poesía colombiana. *El Tiempo*. Recuperado a partir de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-442299>
- García Aguilar, E. (15 de junio de 2009). William Ospina coronado con el Rómulo Gallegos. Recuperado el a partir de <https://letralia.com/212/articulo01.htm>
- García, J. J. (1990). La Salamandra. Distintas interpretaciones gráficas de un mito literario tradicional. *Norba: Revista de arte*, (10), 53-68.
- García, M. Á., y Monferrer, J. P. (Eds.). (1998). *Poetas románticos universales: antología bilingüe*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Garrido, F. (1968). *Los orígenes del romanticismo*. Barcelona: Labor.
- Gide, A. (2008). *Le traité du Narcisse. Théorie du symbole*. Ebooks libres et gratuit. Recuperado a partir de https://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide_traite_du_narcisse.pdf

- Goethe, J. W. (2013). *Los sufrimientos del joven Werther*. (E. Barjau, Trad.). Barcelona: Vicens Vives.
- Gómez, J. L. (2009). Filosofía y poesía en Hölderlin. *Éndoxa: Series filosóficas*, (23), 209-246.
- González, B. (2007). *Los sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Goytisolo, J. (1982). *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Ibérica.
- Gras, M. (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. (F. Payarols, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Gullón, R. (1993). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Girardot, R. (1988). La literatura colombiana 1925-1950. En *Manual de literatura colombiana* (Vol. 3). Bogotá: Procultura y Planeta.
- Guzmán, I. (13 de junio de 2009). William Ospina, alquimista del pensamiento. Recuperado el 16 de septiembre de 2020, a partir de www.elmundo.com/portal/pagina.general.impression.php?id=119089
- Hartmann, N. (1960). *La filosofía del idealismo alemán* (Vol. 1). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. (A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Trads.) (Vol. 2). Madrid: Editorial Debate.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, M., y Fink, E. (2017). *Heráclito. Seminario del semestre de invierno 1966-1967*. (R. Torres, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (1978). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández-Pacheco, J. (1992). El velo de Isis. *Thémata. Revista de Filosofía*, (9), 197-213.
- Herrera Gómez, F. (2005). *Modelo 50: panorama de poetas colombiano nacidos en la década de 1950*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

- Hirschberger. (2011). *Historia de la filosofía*. (R. Gabás, Ed.) (Vol. II). Barcelona: Herder Editorial. Recuperado a partir de https://es.scribd.com/read/351478428/Historia-de-la-filosofia-II-Edad-Moderna-Edad-Contemporanea#r_search-menu_674318
- Hirschberger. (2012). *Breve historia de la filosofía*. (A. Ros, Trad.). Barcelona: Herder Editorial. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/read/351480651/Breve-historia-de-la-filosofia#>
- Hölderlin, F. (1976). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Buenos Aires: Marymar.
- Hölderlin, F. (1995). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- Hölderlin, F. (1998). *Hiperión. La muerte de Empédocles*. (Y. Steffens, Trad.). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Hölderlin, F. (2014). *Poemas. Edición bilingüe*. (E. Gil, Trad.). Barcelona: Debolsillo.
- Homero. (1996). *Ilíada*. (E. Crespo, Trad.). Madrid: Gredos.
- Homero. (2014). *Odisea*. (J. M. Pabón, Trad.). Madrid: Gredos.
- Honour, H. (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hoyos, H. (2016). The Colombian essay. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian literature* (pp. 198-212). Cambridge: University Press.
- Humboldt, A. von. (1961). *Cuadros de la Naturaleza* (Traducción). Barcelona: Iberia.
- Humboldt, A. von. (1967). *Del Orinoco al Amazonas*. Barcelona: Editorial Labor.
- Humboldt, A. von. (2012). *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (Traducción). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado a partir de https://books.google.com/books?id=7t_YJIECDF8C&pgis=1
- Iáñez, E. (1991). *El siglo XIX: literatura romántica*. Barcelona: Tesys - Bosch.
- Infeld, L. (1983). *Albert Einstein, su obra y su influencia en el mundo de hoy*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Ingersoll, E. (2013). *Dragons and Dragons Lore*. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/book/262691730/Dragons-and-Dragon-Lore>
- Insausti, G. (2000). *La presencia del reomanticismo inglés en el pensamiento poético de Luis Cernuda*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Izzi, M. (2000). *Diccionario ilustrado de los monstruos*. (J. J. de Olañeta, Trad.). Palma de Mallorca: Alejandría.
- Jaramillo, S. (1993). Los últimos veinte años de la poesía colombiana. *Magazín Dominical. El Espectador*, N° 552, 6-7.

- Jiménez Panesso, D. (1992). La nueva poesía, desde 1970. En *Gran enciclopedia de Colombia* (Vol. IV, pp. 313-320). Bogotá: Círculo de Lectores.
- Jones, D. E. (2002). *An instinct for dragons*. New York: Routledge.
- Jurado, F. (2011). *Poesía colombiana: antología 1931-2011*. Bogotá: Común Presencia Editores.
- Kant, I. (1919). *Lo bello y lo sublime*. (A. Sánchez, Trad.). Madrid: Calpe.
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura*. (P. Ribas, Ed.). Madrid: Alfaguara.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. (R. Aramayo y S. Mas, Eds.). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Lacoue-Labarthe, P., y Nancy, J.-L. (1978). *Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Editions du Seuil.
- Lazo, R. (1971). *El Romanticismo. Lo romántico en la lírica hispano-americana*. México: Porrúa.
- León, V. (1989). *La Europa ilustrada*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte*. (A. Raggio, Trad.). México: UNAM.
- Livio, T. (1993). *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXVI-XXX*. (J. A. Villar, Trad.) (Vol. V). Madrid: Gredos.
- Lopera, J. (18 de marzo de 2020). La sombra dorada de los guayacanes. Recuperado el 6 de agosto de 2020, a partir de letralia.com/lecturas/2020/03/18/guayacanal-de-william-ospina/
- Lovejoy, A. (1924). On the Discrimination of Romanticisms. *PMLA*, 39(2), 229-253.
- Lovejoy, A. (1941). The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas. *Journal of the History of Ideas*, 2(3), 257-278.
- Luque Muñoz, H. (1996). Tendencias de la nueva poesía colombiana: una carta de navegación. *Universitas Humanistica*, N° 43-44, 51-60.
- Luque Muñoz, H. (1997a). Premios de Poesía. *Gaceta Colcultura*, 38-39, 64-69.
- Luque Muñoz, H. (1997b). *Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX*. México: Verdehalago.
- Maillard, C. (1997). La sonrisa del gato de Cheshire. La salvación por la ironía. En D. Romero de Solís y J. B. Díaz Urmenta (Eds.), *La memoria romántica* (pp. 107-117). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Malatesta, J. (2003). *Poéticas del Desastre. Aproximación Crítica a la Poesía del Valle del Cauca en el Siglo XX*. Cali: Universidad del Valle.

- Maldonado, M. (1998). Poesía y música en el Romanticismo alemán. En J. A. Pacheco y C. Vera (Eds.), *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias* (pp. 51-67). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Man, P. de. (2007). *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.
- Manrique, J. (2002). *Obra completa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgx488>
- Manrique, W. (23 de septiembre de 2006). «El poderío técnico suele magnifica la crueldad». Entrevista con William Ospina. *El País*. Recuperado a partir de https://elpais.com/diario/2006/09/23/babelia/1158969021_850215.html
- Manrique, W. (5 de agosto de 2019). William Ospina: «Lo que estamos viviendo hoy lo podríamos llamar el sueño de Nietzsche». *WMagazín*. Recuperado a partir de <http://wmagazin.com/william-ospina-lo-que-estamos-viviendo-hoy-lo-podriamos-llamar-el-sueno-de-nietzsche/>
- Marí, A. (1998). *El entusiasmo y la quietud*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Marianoff, D. (10 de agosto de 1930). Einstein and Tagore plumb the truth. *The New York Times*. Recuperado a partir de www.nytimes.com/1930/08/10/archives/einstein-and-tagore-plumb-the-truth-scientist-and-poet-exchange.html
- Mariás, J. (2001). *Historia de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marrón, E. (2010). Maneras de navegar con William Ospina. *Revista Casa de las Américas*, 258, 50-55.
- Martín, C. (1988). Piedra y Cielo: ¿Qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos? *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Procultura y Planeta.
- Martín, M. G. (2004). *Breve historia de la alquimia*. La Orotava: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Martínez, M. Á. (1992). *El camino romántico a la objetividad estética*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Maya, R. (1944). *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Voluntad.
- Menéndez Pelayo, M. (2008). *Historia de la poesía hispanoamericana* (Vol. I). Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx6411>

- Molina, A. (1997). Sujeto moderno y sensibilidad romántica. En D. Romero de Solís y J. B. Díaz Urmenta (Eds.), *La memoria romántica* (pp. 127-136). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Molinuevo, J. L. (2009). *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. Murcia: Cendeac.
- Mora, J. (2013). *Los libros, aporte bibliográfico, las bellas artes e investigaciones históricas*. Pasto: Graficolor.
- Moretti, G. (2016). *El genio*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Mounce, R. H. (1998). *Comentario al libro del Apocalipsis*. (P. L. Gómez, Trad.). Barcelona: Editorial Clie.
- Mutis, A. M., y Pettinaroli, E. (2016). Visions of nature: Colombian literature and the environment from the colonial period to the nineteenth century. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian literature* (pp. 406-430). Cambridge: University Press.
- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Navarro Tomás, T. (1975). *Arte del verso*. México: Colección Málaga.
- Neira Fernández, C. (Ed.). (2004). *Rostros y voces de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Niño, H. (2010). La fórmula elemental de contar: atrapar, retener y cautivar. *Revista Casa de las Américas*, N° 258, 56-64.
- Novalis. (1988). *Los discípulos en Sais*. Madrid: Hiperión. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/doc/288967323/Novalis-Los-Discipulos-en-Sais>
- Novalis. (2007). *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. (R. Caner, Trad.). Madrid: Akal.
- Novalis. (2008). *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. (E. Barjau, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Novalis. (2009). *La cristiandad o Europa*. (L. Díaz, Trad.). México: UNAM.
- Ortner, H. (1999). *Sacco & Vanzetti. El enemigo extranjero*. (A. Flores, Trad.). Bilbao: Txalaparta.
- Ospina. (2003a). La cruz y la medialuna. En *La herida en la piel de la diosa* (pp. 11-25). Bogotá: Alfaguara.
- Ospina, W. (1990). *Aurelio Arturo*. Bogotá: Procultura.
- Ospina, W. (1991). Poesía Indígena. En M. M. Carranza y P. A. Gómez Vila (Eds.), *Historia de la poesía en Colombia* (pp. 19-34). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

- Ospina, W. (1994). *Esos extraños prófugos de Occidente*. Barcelona: Norma.
- Ospina, W. (1995a). Lo bello y lo terrible. En *Friedrich Hölderlin. 1843-1993* (pp. 17-37). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado a partir de <http://bdigital.unal.edu.co/1383/>
- Ospina, W. (1995b). *Los dones y los méritos*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Ospina, W. (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Norma.
- Ospina, W. (2001). *Colombia en el planeta*. Medellín: Gobernación de Antioquia.
- Ospina, W. (2002a). *La decadencia de los dragones*. Bogotá: Alfaguara.
- Ospina, W. (2002b). Lo que Silva vino a cambiar. En *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos* (pp. 69-94). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ospina, W. (2003b). El renacer de la Conquista. En *La herida en la piel de la diosa* (pp. 209-225). Bogotá: Norma.
- Ospina, W. (2003c). La danza del instante. En *La herida en la piel de la diosa* (pp. 171-180). Bogotá: Norma.
- Ospina, W. (2004). Hölderlin y los U'wa: una reflexión sobre la naturaleza y la cultura frente al desarrollo. *Centro cultural del BID*, (51), 1-16. Recuperado a partir de <http://biblioteca.ues.edu.sv/revistas/10701458.pdf>
- Ospina, W. (2008a). El naufragio de metrópolis. En *Es tarde para el hombre* (pp. 83-102). Barcelona: Belacqua.
- Ospina, W. (2008b). Las trampas del progreso. En *Es tarde para el hombre* (pp. 35-52). Barcelona: Belacqua.
- Ospina, W. (2008c). Los deberes de América Latina. En *Es tarde para el hombre* (pp. 103-121). Barcelona: Belacqua.
- Ospina, W. (2008d). Los románticos y el futuro. En *Es tarde para el hombre* (pp. 15-34). Barcelona: Belacqua.
- Ospina, W. (2008e). *Poesía 1974-2004*. Barcelona: Norma.
- Ospina, W. (2009). El corazón y sus metáforas. *Revista colombiana de cardiología*, 16(2), 49-52. Recuperado a partir de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-56332009000200001&lng=en&tlng=es
- Ospina, W. (2010a). La revolución de la alegría. En *Los nuevos centros de la esfera* (pp. 75-88). Bogotá: Aguilar.

- Ospina, W. (2010b). Lo que nos deja el siglo XX. En *Los nuevos centros de la esfera* (pp. 201-227). Bogotá: Aguilar.
- Ospina, W. (2010c). *Los nuevos centros de la esfera*. Bogotá: Aguilar.
- Ospina, W. (2010d). Reflexiones sobre periodismo y estética. En *Los nuevos centros de la esfera* (pp. 89-106). Bogotá: Aguilar.
- Ospina, W. (2010e). Si huyen de mí, yo soy las alas. En *Los nuevos centros de la esfera* (pp. 153-200). Bogotá: Aguilar.
- Ospina, W. (27 de marzo de 2010f). El discreto encanto de la libertad. Recuperado el a partir de <http://www.elespectador.com/columna195403eldiscretoencantodelibertad>
- Ospina, W. (12 de junio de 2011a). Luis Ospina. Mi padre, el cantor. *El Espectador*. Recuperado a partir de <https://www.elespectador.com/opinion/luis-ospina-mi-padre-el-cantor>
- Ospina, W. (26 de junio de 2011b). Hölderlin. *El Espectador*. Recuperado a partir de <https://www.elespectador.com/opinion/hoelderlin>
- Ospina, W. (2012a). *El país de la canela*. Barcelona: Mondadori.
- Ospina, W. (2012b). Hölderlin y los nuevos dioses. En *Esos extraños prófugos de Occidente* (Edición di, pp. 129-176). Bogotá: Mondadori.
- Ospina, W. (2012c). La lámpara maravillosa. En *La lámpara maravillosa. Cuatro ensayos sobre educación y un elogio de la lectura*. (pp. 83-98). Cota: Random House Mondadori.
- Ospina, W. (2012d). Lo que puede el lenguaje. En *La lámpara maravillosa* (pp. 51-66). Cota: Random House Mondadori.
- Ospina, W. (2013a). *América mestiza*. Bogotá: Mondadori.
- Ospina, W. (2013b). *Pa que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta.
- Ospina, W. (2015a). *El año del verano que nunca llegó*. Barcelona: Penguin Random House.
- Ospina, W. (1 de abril de 2015b). La redención por la belleza. *El Espectador*. Recuperado a partir de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/redencion-belleza-articulo-552869>
- Ospina, W. (2018). *Sanzetti*. Barcelona: Navona.
- Otero, C.-P. (2005). Cernuda y el Romanticismo: el hombre y su demonio. En N. Martínez de Castilla Muñoz y J. Valender (Eds.), *100 años de Luis Cernuda* (pp. 369-396). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- Padilla, N. F. (12 de diciembre de 2009). William Ospina. Recuperado el 22 de noviembre de 2020, a partir de <https://www.elspectador.com/noticias/cultura/william-ospina/>
- Padrón, J. N. (2010). William Ospina y la poesía de la otra historia. *Revista Casa de las Américas*, N° 258, 65-69.
- Palencia-Roth, M. (2016). Colonial realities and colonial literature in «Colombia». En W. Raymond (Ed.), *A History of Colombian literature* (pp. 13-53). Cambridge: University Press.
- Panofsky, E. (1977). *Idea*. Madrid: Cátedra.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto romántico*. Madrid: Arco/Libros.
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de Estética*. Madrid: Visor.
- Passos, J. Dos. (2011). *Ante la silla eléctrica. La verdadera historia de Sacco y Vanzetti*. (A. Montes, Trad.). Madrid: Errata Naturae.
- Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. (J. Bucci, Trad.). Buenos Aires: Katz Editores.
- Patiño Millán, C. (2015). La poesía colombiana en la transición de dos siglos. Una lectura personal. *Nexus Comunicación*, n° 17, 22-51. Recuperado a partir de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/693/816>
- Pau, A. (2010). *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Madrid: Editorial Trotta.
- Paz, A. de. (1992). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. (M. García Lozano, Trad.). Madrid: Tecnos.
- Paz, O. (1981). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (2008). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pedraza, F. B. (Ed.). (2011). *Manual de literatura hispanoamericana. La época contemporánea: introducción, teatro y poesía*. (Vol. V). Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Peralta-Sánchez, A.-F. (2014). *La argumentación en los ensayos de William Ospina*. (Tesis doctoral). Universidad de Ottawa, Ottawa. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/10393/31529>
- Phelps, W. L. (1902). *The Beginings of the English Romantic Movement*. Boston: Ginn and Company.
- Platón. (1871a). *Cratilo o de la propiedad de los nombres*. (Patricio de Azcárate, Ed.), *Obras Completas. Tomo 4*. Madrid: Medina y Navarro Editores.

- Platón. (1871b). *El Banquete o del amor*. (Patricio Azcárate, Ed.), *Obras Completas. Tomo 5*. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Platón. (1871c). *El primer Alcibíades o de la naturaleza humana*. (Patricio de Azcárate, Ed.), *Obras Completas. Tomo 1*. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Platón. (1872a). *La República o de lo justo. Libro séptimo*. (Patricio de Azcárate, Ed.), *Obras Completas. Tomo 8*. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Platón. (1872b). *Timeo o de la naturaleza*. (Pedro Azcárate, Ed.), *Obras Completas. Tomo 6*. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Plutarco. (1995). *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*. (F. Pordomingo y J. A. Fernández, Trads.) (Vol. VI). Madrid: Gredos.
- Plutarco. (2003). *Moralia*. (F. Cole, Trad.) (Vol. V). Cambridge: Harvard University Press.
- Pöppel, H. (2001). Antologías de la poesía colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana*, 9(julio-diciembre), 125-132.
- Pordomingo, F. (1995). Introducción. En *Obras Morales y de Costumbres (Moralia): Vol. VI* (pp. 9-60). Madrid: Gredos.
- Portuondo, J. A. (1981). *La historia y las generaciones*. La Habana: Letras Cubanas.
- Posadas, C. (11 de julio de 2015). Los altos hornos del romanticismo en William Ospina. Recuperado el a partir de <https://confabulario.eluniversal.com.mx/los-altos-hornos-del-romanticismo-en-william-ospina/>
- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime*. (E. Molina y P. Oyarzun, Trads.). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Quevedo, F. (2002). *Antología poética*. (R. Esteban, Ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3r0t4>
- Quilis, A. (1975). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Quintero Ossa, R. (2009). Las nuevas voces, los nuevos libros. Los poetas nacidos a partir de 1950. En M. M. Carranza y P. A. Gómez Vila (Eds.), *Historia de la poesía colombiana* (pp. 767-843). Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Quintero, R., y Sierra, L. G. (2009). Algunos antecedentes en el camino de la nueva poesía. En M. M. Carranza y P. A. Gómez Vila (Eds.), *Historia de la poesía colombiana* (pp. 699-718). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

- Quiroga, A. (2008). William Ospina, poeta. En *Poesía 1974-2004* (pp. 7-8). Barcelona: Norma.
- Ramírez, J. M. (2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. *Revista CS, n° 20*, 143-174.
- Restrepo, C. (20 de julio de 2019). William Ospina lleva a sus lectores a una Colombia idílica en paz. Recuperado el 18 de septiembre de 2020, a partir de www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/entrevista-con-william-ospina-sobre-su-libro-guayacanal-390492
- Ríos, A. (2015). *Lev Tolstoi. Su vida y su obra*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Riquer, M. de, y Valverde, J. M. (2010). *Historia de la literatura universal. Desde los inicios hasta el Barroco* (Vol. I). Madrid: Gredos.
- Rivière, P. (2012). *Paracelso. Médico-alquimista*. Barcelona: De Vecchi Ediciones. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/read/273591798/Paracelso-medico-alquimista#>
- Robert Jauss, H. (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.
- Robillard, V. (2011). En busca de la ecfrosis (un acercamiento intertextual). En R. Saucedo (Trad.), *Entre artes, entre actos: ecfrosis e intermedialidad* (pp. 27-50). Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Rodríguez, E. (1987). *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roetzer, H. G. (2012). *Historia de la literatura en lengua alemana. Desde los inicios hasta la actualidad*. (M. Siguan, Trad.). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Romero, A. (1985). *Las palabras están en situación*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura y Presidencia de la República.
- Safranski, R. (2011). *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Safranski, R. (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Sainz, A. (1998). Ludwig Tieck: el cuento artístico como expresión de la cosmovisión romántica. En J. A. Pacheco y C. Vera (Eds.), *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias* (pp. 121-132). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Salas-Durazo, E. (2016). The intersection between poetry and fiction in two Colombian writers of the twentieth century: Álvaro Mutis and Darío Jaramillo Agudelo. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian literature* (pp. 431-454). Cambridge: University Press.
- Salvador, Á. (Ed.). (2006). *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*. Sevilla: Vandalia.
- Salvador, Á. (2008). El poeta William Ospina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 697-698, 169-174.
- Sánchez, M. (19 de febrero de 2018). El viaje espiritual a la India que abrió los ojos de los Beatles. *La Vanguardia*. Recuperado a partir de <https://www.lavanguardia.com/ocio/viajes/20180219/44821092326/viaje-beatles-india-exposicion-liverpool-html>
- Santamaría, A. (2005). *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Schelling, F. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*. (A. Castaño, Trad.). Madrid: Sarpe.
- Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. (J. Feijóo y J. Seca, Trads.). Barcelona: Anthropos.
- Schiller, F. (1992). *Lo sublime*. Málaga: Ágora.
- Schlegel, F. (1994). *Poesía y filosofía*. (D. Sánchez y A. Rabade, Trads.). Barcelona: Alianza Editorial.
- Schlegel, F. (2009). *Fragmentos*. (P. Pajeros, Trad.). Barcelona: Marbot.
- Schleiermacher, F. (1990). *Sobre la religión*. Madrid: Tecnos.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. (P. López, Trad.) (Vol. I). Madrid: Editorial Trotta.
- Sebold, R. P. (2010). *Concurso y consorcio: letras ilustradas, letras románticas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sechi, G. (2007). *Diccionario Akal de mitología universal*. (M.-P. Bouyssou y M. V. García, Trads.). Madrid: Akal.
- Segura, Y. (2017). *William Ospina y la nueva novela histórica*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado a partir de <http://hdl.handle.net/11441/63821>
- Senier, A. (2012). *Buda y el budismo*. (J. Lalarri, Trad.). Barcelona: De Vecchi Ediciones.

- Shanes, E. (2019). *J. M. W. Turner*. (R. Casas, Trad.). New York: Parkstone International.
Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/read/439623293/J-M-W-Turner#>
- Shelley, M. (2015). *Frankestein o el moderno Prometeo*. (F. Torres Oliver, Trad.). Madrid: Nórdica Libros.
- Shelley, P. B. (2013). *The Complete Poetical Works*. (M. A. Thomas Hutchinson, Ed.). Read Books. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/read/293852867/The-Complete-Poetical-Works-of-Percy-Bysshe-Shelley#>
- Sierra, E. (2004). William Ospina: La poesía como futuro. *La Jiribilla*, n^o 174, s.p.
Recuperado a partir de http://epoca2.lajiribilla.cu/2004/n173_08/173_16.html
- Sierra, E. (2010). Una conversación interminable con un lector impenitente. *Revista Casa de las Américas*, 258, 47-49.
- Sierra Mejía, R. (13 de noviembre de 1994). Mito, una generación. *Magazín Dominical. El Espectador*. Bogotá.
- Silver, P. W. (1996a). *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*. Barcelona: Castalia.
- Silver, P. W. (1996b). *Ruina y restitución: reinterpretación del Romanticismo en España*. Madrid: Cátedra.
- Simmons, D. (1997). *Hyperion*. Barcelona: Ediciones B.
- Steiner, G. (2011). *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.
- Strathern, P. (2005). *Virginia Woolf en 90 minutos*. (S. Chaparro, Trad.). Madrid: Siglo XXI Editores. Recuperado a partir de <https://es.scribd.com/read/349983975/Virginia-Woolf-en-90-minutos#>
- Tamayo García, A. L. (1996). Tradición, presente y futuro en los ensayos y en la poesía de William Ospina. *Actual*, 34, 221-248.
- Taylor, C., y Williams, R. (2016). Twenty-first century fiction. En R. Williams (Ed.), *A History of Colombian literature* (pp. 143-162). Cambridge: University Press.
- Teillier. (2002). Georg Trakl, el profeta de Occidente. En A. Roa y F. Véjar (Eds.), *Georg Trakl. Homenaje desde Chile* (pp. 65-68). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Thacker, C. (1983). *The Wildness Pleases. The Origins of Romanticism*. Nueva York: Routledge.
- Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Trías, E. (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino.

- Triviño Anzola, C. (1997). *Norte y sur de la poesía iberoamericana: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Venezuela*. Madrid: Verbum.
- Trueblood, A. (1988). Las silvas americanas de Andrés Bello. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2, 121-129.
- Utrera, M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.
- Valencia, A. (2007). Estanislao Zuleta (1935-1990). En S. Casto-Gómez, A. Flórez-Malagón, G. Hoyos, y C. Millán (Eds.), *Pensamiento colombiano del siglo XX* (pp. 155-174). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Villacañas, J. L. (1994). *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- Wellek, R. (1973). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo* (Vol. II). Madrid: Gredos.
- Wessell, L. P. (1971). Schiller and the Genesis of German Romanticism. *Studies in Romanticism*, 10(3), 176-198. Recuperado a partir de www.jstor.org/stable/25599803
- Whitman, W. (1969). *Hojas de hierba*. (J. L. Borges, Trad.). Barcelona: Editorial Lumen.
- Williams, R. (Ed.). (2016). *A History of Colombian literature*. Cambridge: University Press.
- Wordsworth, W. (2018). *The Poetical Works of William Wordsworth*. (W. Knight, Ed.) (The Project, Vol. III).
- Yurkiévich, S. (1971). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral.
- Zamora Vicente, A. (1950). El cautiverio en la obra cervantina. En *Homenaje a Cervantes* 2 (pp. 239-256). Valencia: Mediterráneo.
- Zea, L., y Magallón, M. (2000). *La huella de Humboldt*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia: Fondo de Cultura Económica.

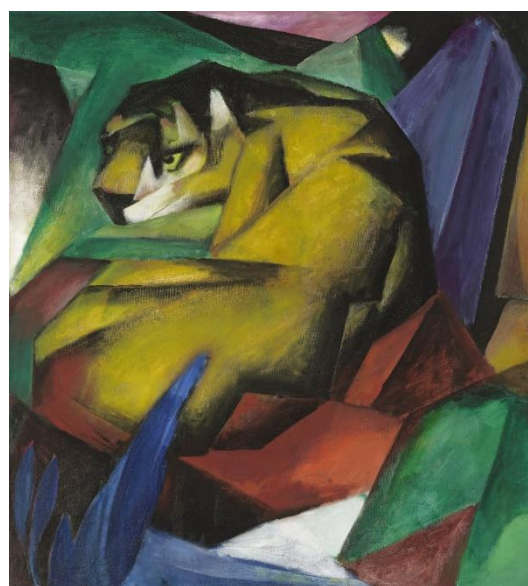
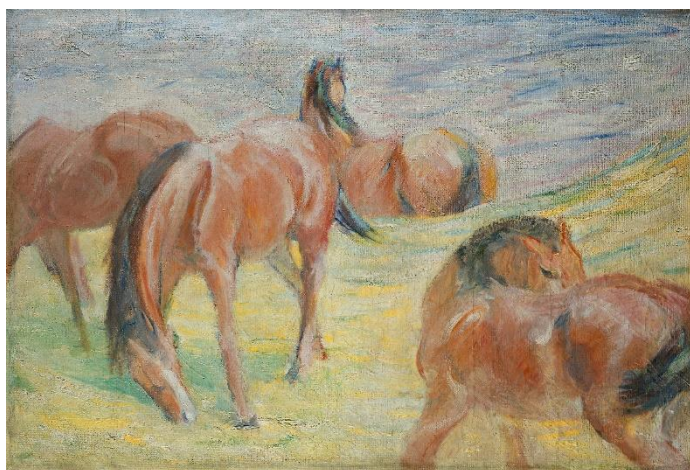
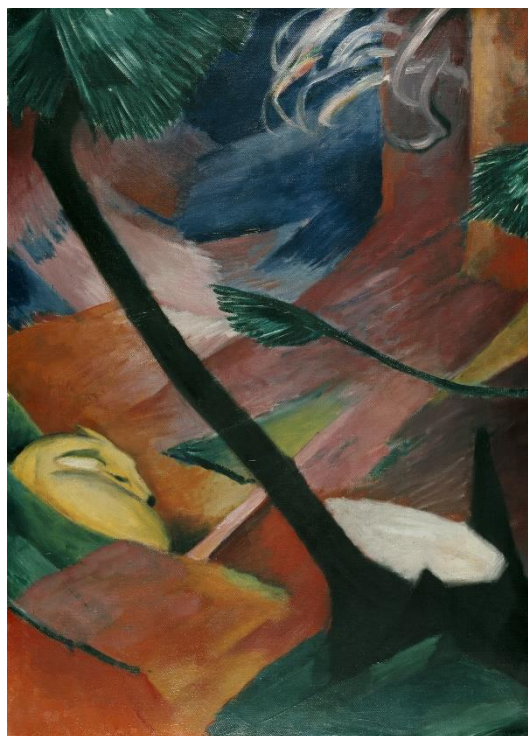
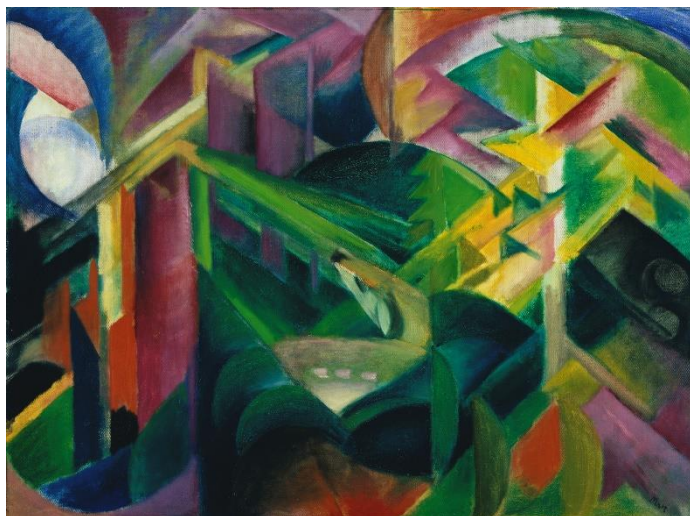
Anexos

Anexo 1. *San Jerónimo* de Alberto Durero.



La obra forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa. Imagen disponible en: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/sao-jeronimo>.

Anexo 2. Obras pictóricas de Franz Marc.



Las pinturas se encuentran en la Galería Lenbachhaus de Múnich. De arriba abajo e izquierda a derecha son: *Ciervo en el jardín del monasterio*, *Ciervo en el bosque II*, *Pastoreo de caballos I* y *El tigre*. Se encuentran disponibles para su visualización digital en: <https://www.lenbachhaus.de/en/discover/collection-online/person/marc-franz-3646>.

Anexo 3. *Las meninas* de Diego de Velázquez.



La obra se encuentra en el Museo Nacional del Prado, en Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>.

Anexo 4. *El jardín de las delicias* del Bosco.

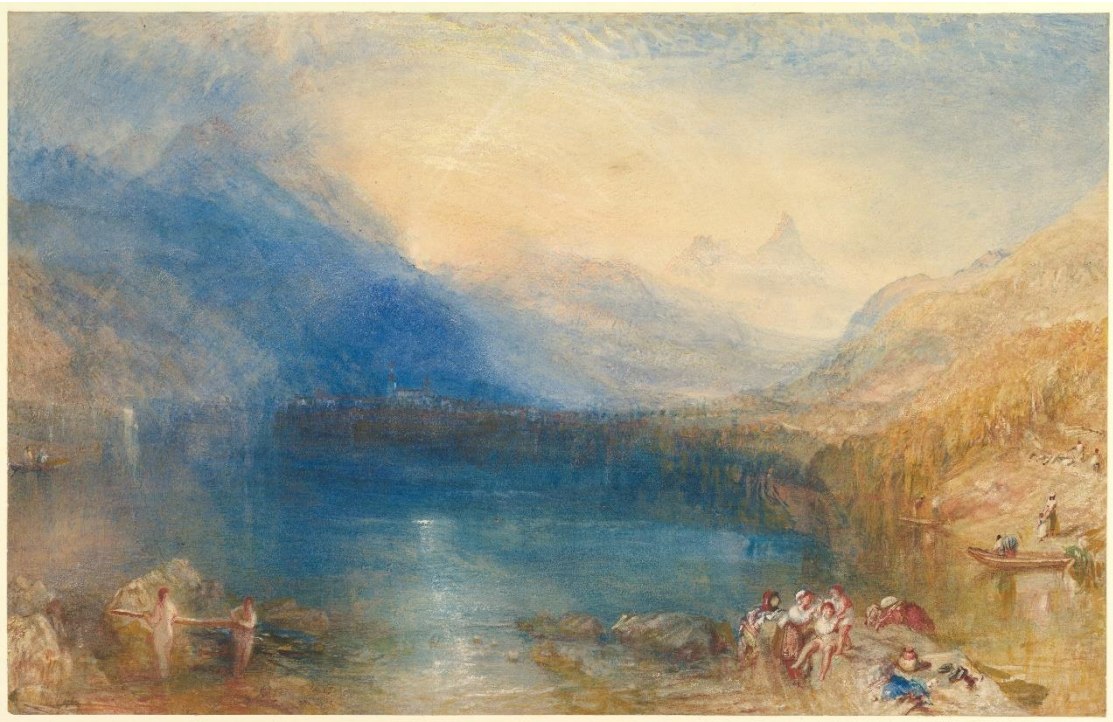


En la imagen superior se muestra *El jardín de las delicias* abierto, en la inferior, cerrado. El tríptico pertenece a la colección del Museo Nacional del Prado. Se encuentra disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>.

Anexo 5. Obras pictóricas de William Turner.



Ulises burlando a Polifemo. Obra perteneciente al *National Gallery* de Londres. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-ulysses-deriding-polyphemus-homers-odyssey>.



El lago de Zug se exhibe en el Museo Metropolitano de Arte, en Nueva York. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/337499>.



Tormenta de nieve, ubicado en el Museo Nacional Británico de Arte Moderno (TATE). Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>.



Tempestad de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes. La obra forma parte a la colección del Museo Nacional Británico de Arte Moderno (TATE). Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490>.

Anexo 6. *El Temerario llevado al desguace*



La obra se encuentra en el *National Gallery* londinense. de Londres. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>.