



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

**Hacia una Cosmovisión Cultural y  
Emocional de la Poesía  
de Piedad Bonnett**

**D<sup>a</sup> María Dolores Romero Carbonell**

**2019**







Quiero daros las gracias, Vicente y María Dolores, por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo vuestra dirección. Por haberme dado la posibilidad de investigar la poesía de Bonnett, pero también de conoceros, y de, juntos, descubrir a la misma Piedad. Gracias por vuestra profesionalidad y rigor, porque vuestras palabras han sido la mejor guía en este proceso investigador. Gracias por vuestra generosidad, por contestar a cualquier hora de cualquier día a mis preguntas. También por vuestra bondad.

Gracias a Piedad por compartir una misma ilusión, por su cercanía desde allá. Gracias por alentarme y emocionarme. Gracias por tu poesía.

Asimismo querría reconocer la importancia que han tenido en la elaboración de esta tesis los alumnos de mi primera promoción de Bachillerato Internacional, con los que redescubrí el placer por aprender y por enseñar, en especial de Enrique, Teresa, María y Carmen. Su interés e ilusión en los proyectos que llevamos a cabo juntos fueron el principal motor de esta investigación.

No podría dejar de agradecer a los alumnos de estos últimos años su participación en el recital de poemas con el que dimos la bienvenida a Piedad en su visita a la Universidad de Murcia. Gracias por vuestro entusiasmo, vuestra voz y vuestra melodía.

Gracias a mi hermano Andrés por ayudarme a emprender este camino y a mi tía Loli por leerme con emoción. A Jesús por hacerme tanto reír. A Marieta por creer en mí desde siempre. A Greta y a Uma por acompañarme. A mis amigos y amigas por sostenerme.

A mis padres y hermanos.

A mi hijo por existir.



A Esteban, juntos. Más allá del círculo de las herencias.





## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	7
-------------------	---

### CAPÍTULO UNO

HORIZONTE PRIMERO: PRETÉRITO.....	22
1.1 Tradición colombiana.....	25
1.2 Huellas literarias .....	65

### CAPÍTULO DOS

SEGUNDO HORIZONTE: PRESENTE.....	78
2.1 Posición de la figura de Piedad Bonnett en el panorama poético colombiano contemporáneo .....	80
2.2 Poesía social: Fuera del laberinto.....	105
2.2.1 Ruptura y desengaño: El mundo de los otros .....	109
2.2.2 Vértigo: El mundo alienado.....	131
2.2.3 Lo terrible: Colombia y la violencia .....	154

## CAPÍTULO TRES

TERCER HORIZONTE: YO ÍNTIMO .....	183
3. 1 Poesía intimista: Dentro del laberinto .....	184
3.1.1 Melancolía y desaliento.....	187
3.1.1.1 Laberinto del dolor existencial.....	190
3.1.2 Asombro identitario .....	204
3.1.2.1 Laberinto de la carne .....	205
3.1.3 Miedo y culpa .....	234
3.1.3.1 El laberinto de Dios. Tradición judeocristiana.....	235
3.1.4 Nostalgia .....	277
3.1.4.1 El laberinto infantil .....	279
3.1.4.2 El laberinto maternal .....	298
3.1.4.3 El laberinto familiar .....	314
3. 2 Salida del laberinto: Pulsión poética .....	326
3.2.1 Rebeldía y poesía .....	328
3.2.1.1 Vitalismo trágico.....	330
3.2.1.2 Sublimación de la tristeza .....	337
3.2.1.3 Sublimación del desamor.....	346

## **CAPÍTULO CUATRO**

<b>HORIZONTE CUARTO: PORVENIR .....</b>	<b>366</b>
4.1 Ficción temporal .....	370
4.2 Ficción identitaria .....	380
4.3 Poesía inmortal .....	391
4.3.1 Revelación y destino .....	395
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>408</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>431</b>



# **INTRODUCCIÓN**



La presente investigación se propone definir la cosmovisión cultural y emocional que subyace en el corpus poético de la obra de la escritora colombiana Piedad Bonnett (1951- ). Para ello partiremos de una doble lectura del conjunto de su obra: una horizontal, guiada por el placer estético e intelectual, y otra vertical que, siguiendo los postulados del crítico Northrop Frye en *Poderosas palabras* (1990), implicará descifrar los distintos estratos que conforman el “axis mundi” particular de toda obra literaria, susceptibles de ser analizados a partir de ciclos de ascenso y descenso en un análisis dimensional. Este doble movimiento ascendente y descendente, sumado a una perspectiva interna y externa, nos ayudará a penetrar en el complejo universo poético bonnettiano hasta llegar al plano adimensional, definiendo así la cosmovisión particular de la poética bonettiana, intersección donde van a converger todas las bifurcaciones poéticas señaladas<sup>1</sup>.

Es necesario recordar que el concepto de cosmovisión es un término acuñado por Immanuel Kant a finales del siglo XVIII en su *Crítica del Juicio* (*Weltanschauung*, derivado de los vocablos *Welt* (mundo) y *anschauen* (observar), con un largo recorrido histórico en el que se ha ido redefiniendo hasta llegar a la actualidad.

El principal escollo que ha tenido que superar el término ha resultado del conflicto surgido frente al concepto de filosofía. Sin embargo, podemos afirmar que el significado que

---

<sup>1</sup> “Me gustaría comenzar por donde lo he hecho tan a menudo, por la evidencia de que cuando leemos (o en otro sentido, examinamos) una estructura verbal, nuestra atención se desplaza en dos direcciones al mismo tiempo. Una dirección es centrípeta, e intenta dar sentido a las palabras que leemos; la otra es centrífuga, y rescata de la memoria los significados convencionales de las palabras utilizadas en el mundo del lenguaje exterior a la obra que estamos leyendo. Esta relación que va del significante al significado es variable, y las variantes implican diferentes énfasis de sentido” (Frye, 1996, p. 33).

finalmente se ha consolidado en la cultura occidental actual es el de una mirada particular o colectiva sobre el mundo, que posee unas creencias propias relativas al ideario cultural, filosófico, religioso o emocional, sin aspirar a considerarse verdades permanentes ni universales. Según Albert. M. Wolters:

Básico a la idea de Weltanschauung es que representa un punto de vista sobre el mundo, una perspectiva sobre las cosas, una manera de ver el cosmos de un punto de vista particular que no puede trascender su propia historicidad. Una “cosmovisión” tiende por lo tanto a arrastrar la connotación de ser personal, fechada y privada. (Wolters, 2011, p. 101).

No obstante, parto de la hipótesis de que la poesía de Piedad Bonnett emergerá de una visión particular ligada a los intereses primarios, señalados por Frye (1996), que la poeta sublimará en su poesía culminando el hecho estético en una visión reveladora de la condición humana.

Respecto al estado de la cuestión, la obra de Piedad Bonnett es conocida y reconocida tanto en Colombia como fuera de sus fronteras, aunque podemos atrevernos a afirmar que serán sus novelas, más que su poesía, las que mayor interés y repercusión generen entre el público, hecho que se intensificará a partir de la publicación relativamente reciente de *Lo que no tiene nombre* (2013).

No obstante, Piedad Bonnett es hoy uno de los nombres imprescindibles en la nueva lírica colombiana. Así lo demuestran la publicación de sus obras, las numerosas antologías que la recogen, las conferencias dictadas y, por supuesto, los muchos reconocimientos vertidos sobre su obra. Así, *De círculo y ceniza* (1989) recibirá mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz (Festival de Arte de Cali, Cali, Colombia). En 1992 recibirá la Beca Francisco de Paula Santander para un trabajo de



dramaturgia y seis años después le será concedida una Beca de Investigación del Ministerio de Cultura, con el proyecto “Cinco entrevistas a poetas colombianos”, germen de su libro *Imaginación y oficio*, publicado por la Universidad de Antioquia en 2003. Con *El hilo de los días* (1995) ganará el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. Será en 2008 cuando, durante la Feria del libro de Bogotá, la poeta fue homenajeada por la Consejería con motivo de la equidad de la Mujer de la Presidencia de la República. Con *Explicaciones no pedidas* obtendrá en 2011 el Premio Casa de América de poesía americana en Madrid. En el XIV Encuentro de Poetas del Mundo Latino, que tuvo lugar en Ciudad de México y Aguascalientes en 2012, le será otorgado el premio de poesía Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval por su aporte a la lengua castellana, y en 2017 recibirá en España el Premio Internacional Poesía Generación del 27 con su último poemario, *Los habitados* (2017).

El interés por el quehacer literario de la escritora se manifestará en su presencia en el ámbito periodístico, siendo objeto de reseñas, homenajes y entrevistas, entre las que podemos destacar la reseña realizada por Germán Sierra Jaramillo (1994), el homenaje de Catalina Arango (2008, “Viaje a la vida y obra de Piedad Bonnett”), o las entrevistas dirigidas por Mario Jursich Durán (“Con Piedad Bonnett y Darío Jaramillo Agudelo”, 2012), Augusto Escobar Mesa (“Diálogo con Piedad Bonnett. Voz poética anunciadora”, 2013), Juan Esteban Agudelo Restrepo (“Piedad Bonnett, voz de la poesía colombiana”, 2012), Álvaro Castilla Granada (“Encuentro con Piedad Bonnett”, 2012), Blanca Inés Gómez (“Entrevista a Piedad Bonnett”, 2002) o Claudia Posadas (“La herencia como herida y luz: entrevista con Piedad Bonnett, 2015). En España ha sido entrevistada por distintos medios, destacando las concedidas al diario *El País* (“He visto mi voz hacerse diferente”, publicada

en la sección *Babelia* en 2017, y “Escribir desde las tripas es algo femenino”, aparecida en el suplemento *El País Semanal* en 2019)

El reconocimiento por parte de la crítica colombiana, visible fundamentalmente a través de las antologías, no se plasmará, sin embargo, en acercamientos ambiciosos sobre su obra, aunque sí será su poesía protagonista de distintos artículos de investigación o crítica literaria publicados en revistas científicas. Siendo esto así, podemos rastrear distintas aproximaciones a su obra a través de Clara Eugenia Ronderos (“Reencuentro con *De círculo y de ceniza*”, 1996), Juan Carlos Galeano (“Piedad Bonnett, El hilo de los días”, 1998), Augusto Escobar Mesa (“Piedad Bonnett. Una escritura que desafía la muerte”, 2003), Adriana Rodríguez Peña (*La propuesta estética de Piedad Bonnett*, 2004; *Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano*, 2007, así como *Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura*, 2015). Wiliam Ospina (que publicará en *El espectador* sobre Piedad Bonnett en 2011), Helena Araújo (*Dialogismo y espacio autobiográfico en Helena Arellano Mayz y Piedad Bonnett*, 2012), Hernando Motato (De la casa al universo en la poesía de Piedad Bonnett Vélez, 2013)<sup>2</sup> Juan Camilo Suárez (*Lectura celebrativa de un poema: “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett*, 2015) y Federico Díaz-Granados (“Piedad Bonnett y la certeza de los recuerdos”, 2017).

La crítica internacional se volcará también a través de los estudios de Miguel Gomes (*Trabajos de escritura doble: La poesía de Piedad Bonnett*, 2004) y Santiago Espinosa (“Piedad Bonnett. Anatomía de la tristeza: veintisiete años de poesía”, 2016, y, un año

---

<sup>2</sup> A partir de esta fecha será su novela *Lo que no tiene nombre* (2013) el mayor centro de interés suscitado por la escritora colombiana. Una muestra de ello será la publicación de *Poética, denuncia y duelo en Lo que no tiene nombre de Piedad Bonnet* por T. Sierra Jaime, 2016, así como distintos artículos periodísticos que versarán sobre la penúltima novela publicada por Piedad Bonnett.

después el texto con el que se presentó *Los habitados*: “La vida en los límites”). En España cabe destacar el interés prestado por Milena Rodríguez Gutiérrez (“Formas extrañas del amor: sobre Poesía de Piedad Bonnett y algunas Tretas del débil”, 2009), Luis García Montero (que reseñará e *Lo demás es silencio*, 2012<sup>3</sup>), Vicente Cervera Salinas (que llevará a cabo una labor sólida acerca de la poesía bonnettiana con publicaciones como “Voces plurales en la poesía de Piedad Bonnett”, 2014, “Las cicatrices poéticas de Piedad Bonnett”, 2017 y “El siglo XXI de Piedad Bonnett”, aun inédito) o Fernando Aramburu, quien ha incluido y comentado en una antología recientemente publicada, *Vetas profundas*<sup>4</sup> (2019), el poema “Apelación” de Bonnett.

El presente trabajo de investigación se propondrá, por tanto, realizar ese análisis integral y riguroso tan necesario que, teniendo en cuenta los estudios anteriores, perseguirá definir la mirada poética bonnettiana a partir de un acercamiento cultural y emocional de la misma, circunscrito al conjunto de su corpus poético. Será por tanto un nuevo desafío para futuros investigadores abordar en su conjunto la obra narrativa de Piedad Bonnett para desentrañar las claves constructivas y temáticas de la misma.

*De círculo y ceniza* (1989) será el primer poemario de Piedad Bonnett, al que le seguirá *Nadie en casa* (1994). Un año después aparecerá *El hilo de los días*, en 1996 verá la luz *Ese animal triste*, siendo *Todos los amantes son guerreros* (1998) su último poemario publicado en el siglo XX. Tras una elipsis poética a la que no tenía acostumbrados a sus lectores, en 2004 publicará *Tretas del débil*, y dos años después *Lección de anatomía* (2006). En los tres últimos poemarios (*Las herencias*, 2008, *Explicaciones no pedidas*, 2011, y *Los*

---

<sup>3</sup> Previamente, en 2010, Piedad Bonnett escribiría el epílogo de la obra *Cincuentena*, 2010, del autor granadino, siendo conocida su mutua admiración.

<sup>4</sup> En *Vetas profundas*, Piedad Bonnett comparte espacio con poetas de la talla de Borges, Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Rubén Darío, César Vallejo, Miguel Hernández y Alejandra Pizarnik, entre otros.

*habitados*, 2017) consolidará su voz<sup>5</sup>, alcanzando los motivos y las formas de los poemarios anteriores una mayor consistencia y lucidez poética<sup>6</sup>. Poemarios cohesionados por la serenidad ante el dolor por la enfermedad y muerte de Daniel, lo que llevará a Díaz Granados<sup>7</sup> a definirlos como “maravillosa trilogía”, distinción advertida ya por Claudia Posadas<sup>8</sup>, y corroborada por Santiago Espinosa y Vicente Cervera Salinas<sup>9</sup>.

Paralelamente serán publicadas dos antologías: *Lo demás es silencio* en 2003, y cinco años más tarde, en 2008, *Los privilegios del olvido*, selección personal de la autora con prólogo del poeta peruano José Watanabe. Por último, en 2016, su poesía será publicada en

---

<sup>5</sup> "Creo que en él mi voz cambia, sin dejar de parecerse a la de los libros anteriores. Un crítico acaba de escribir que es el último de una trilogía - 'Las herencias', 'Explicaciones no pedidas' y 'Los habitados' y yo creo que acierta", dice." (Bonnett, 2017, s/p)

<sup>6</sup> Como señala Vicente Cervera Salinas, los tres poemarios serán editados en España, evidenciando la relevancia que su poesía tiene en nuestro país (*El siglo XXI de Piedad Bonnett*, 2019, s/n).

<sup>7</sup> “Los habitados hace parte de una maravillosa trilogía aparecida en Visor y establece un diálogo y una estrecha correspondencia con *Las herencias* y *Explicaciones no pedidas* (Premio Casa de América de Poesía 2011). De igual forma responde, desde la intensidad de la poesía, al desgarrador testimonio de *Lo que no tiene nombre*.” (Díaz- Granados, 2017, s/p)

<sup>8</sup> Claudia Posadas observará un cambio a partir de *Las herencias* (2008), reconociendo la misma voz en *Explicaciones no pedidas* (2011). La misma Piedad Bonnett así lo confirma: “Yo tengo la intuición de que *Tretas del débil* es un libro que encierra lo fundamental de mi primera época como poeta y la culmina. Y que después de ese libro mi escritura es distinta, también porque mi circunstancia vital cambió: una cruel enfermedad se apoderó de mi hijo y lo llevó al suicidio. Mis dos últimos libros, *Las herencias* y *Explicaciones no pedidas*, tienen necesariamente otro tono, nacen de otra mirada y otra manera de estar en el mundo” (Bonnett, 2015, p 18).

<sup>9</sup> “Ya los tres últimos poemarios convergen en algunas cuestiones de elemental reconocimiento, como es el hecho de servirse del plural en sus titulaciones (*Las herencias*; *Explicaciones no pedidas* y *Los habitados*). Este modo de despejar desde su pórtico el elemento individual que singulariza al yo poético contrasta, en cambio, con el acopio de elementos subjetivos que alzan la intensidad del poema y lo traspasan con la flecha de lo vivenciado y encarnado en el cuerpo de su trasposición verbal” (Cervera Salinas, *El siglo XXI de Piedad Bonnett*, 2019, sn).

*Poesía reunida*, obra que abarcará todo su poesía hasta la fecha, desde *De círculo y ceniza*, 1989, hasta *Explicaciones no pedidas*, 2011, no incluyéndose *Los habitados*, que como sabemos, se publicará un año más tarde.

Junto a su quehacer poético, la escritora colombiana ha publicado seis novelas: *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004), *Siempre fue invierno* (2007), *El prestigio de la belleza* (2010), *Lo que no tiene nombre* (año), y *Donde nadie te espere* (2018). Asimismo ha escrito distintas piezas teatrales, publicadas en distintas antologías. *Gato por liebre* vio la luz por primera vez en *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano*, Editorial Universidad de Antioquia, 1997, con María Mercedes Jaramillo y Mario Yepes como compiladores. En noviembre de 2013 la Editorial Uniandes publicó un libro titulado *Hacia una dramaturgia nacional: cinco autores del Teatro Libre*. Ahí aparecieron *Algún día nos iremos* y *Gato por liebre*. Planeta lector (Planeta Juvenil) publicó en 2017 *Tres obras de teatro: Gato por liebre, Algún día nos iremos y Máxima seguridad*. Otras de sus composiciones teatrales no han sido publicadas como son: *Se arrienda pieza*, *Sanseacabó*, y *Noche de epifanía*.

Por otra parte, ha escrito numerosos ensayos y artículos periodísticos, teniendo una columna propia en *El espectador*. Asimismo, ha realizado distintos prólogos para autores de la talla de Luis García Montero o Gabriela Mistral.

Para descubrir la cosmovisión cultural y emocional de la poesía de Piedad Bonnett, utilizaré un método fundamentalmente deductivo, que irá de lo general a lo particular, llevando a cabo un análisis de interpretación textual general que se irá concretando en: a) un estudio histórico-literario para delimitar el contexto, b) un análisis comparado para

determinar qué tradiciones literarias subyacen a sus versos; y c) un análisis hermenéutico con el fin de desentrañar las emociones que modularán los versos bonnettianos.

La poesía de Piedad Bonnett será estudiada a su vez desde cuatro ángulos distintos que marcarán estructuralmente la investigación como un “Jano cuadriforme, mirando varios horizontes” (2000, p. 55). Para ello voy a respetar las directrices anunciadas por la propia autora en su ensayo *El quehacer poético en la ética de la autenticidad* (2000), al determinar los diferentes compromisos que ha de tener un poeta.

El primero, la tradición literaria en la que se inscribe [...] El segundo horizonte al que mire un poeta es su presente. Su acontecer, sus ideologías, sus sueños, las poéticas de los artistas de su tiempo [...] El tercer horizonte está dentro de sí [...] Y el cuarto horizonte es necesariamente el porvenir (Bonnett, 2000, p. 55).

Tiempo externo e interno, cuya combinación multiplicará las perspectivas de su poética. En consonancia con este planteamiento cónico, la investigación se dispondrá en cuatro capítulos, sin tener en cuenta la introducción y las conclusiones, culminando el tercer capítulo en un cuarto presidido por la liberación del laberinto emocional en cuyo encierro se hallará el sujeto lírico, partiendo de una concepción análoga a la borgeana de naturaleza laberíntica.

Los distintos capítulos de la tesis se estructurarán, a su vez, en torno a las principales huellas intertextuales rastreables en sus versos con el fin de desentrañar la cosmovisión cultural de la poeta colombiana, así como a las principales emociones que subsumen en su mirada poética. No obstante, atendiendo a los horizontes señalados definiremos la poesía de Piedad Bonnett distinguiendo una poesía social suscrita a su compromiso con el presente,

una poesía intimista guiada por el compromiso con su yo más profundo y audaz, y una poesía inmortal proyectada hacia el futuro, de alcance universal.

Desde una óptica centrífuga dirigida al pasado, estudiaré el contexto de la poesía colombiana con el fin de conocer la tradición que precede a la escritora, intentando determinar el canon de poetas colombianos consagrados, precedentes de la nueva poesía colombiana, espacio donde se sitúa la poesía de Piedad Bonnett. Dentro de esta mirada hacia la tradición me dispondré a señalar las distintas voces con las que la poeta de Amalfi dialogará explícita e implícitamente en sus poemarios.

Comenzaremos nuestro recorrido por José Asunción Silva, considerado como el fundador de la poesía colombiana contemporánea al romper con el modernismo que prevalecía en la poesía de la época. También en el siglo XIX las figuras de Guillermo Valencia y Porfirio Barba Jacob serán de obligada referencia, dejando este último una fúnebre huella inequívoca en la poesía posterior. De los *Nuevos* destacaremos las figuras vanguardistas de Luis Vidales y su visión de un mundo en constante cambio, determinado por la tecnología, así como León de Greiff y su asunción de la tradición casi como un acto revolucionario. La figura de Aurelio Arturo será otra cita ineludible que buceará en los orígenes del ser humano a través de imágenes impregnadas de cotidianidad. Los poetas de *Piedra y Cielo* huirán del retoricismo y del estilo artificioso en pos de la sencillez, rasgos propios de la nueva poesía colombiana. De este grupo destacamos la figura de Eduardo Carranza y la fuerza de la intuición. Los *Cuadernícolas*, sin embargo, sentirán la necesidad de volver a preocuparse de la perfección formal y la rigurosidad, siendo la razón, por tanto, parte esencial en la poesía de dos de sus miembros más relevantes: Charry Lara y Álvaro Mutis. Con *Mito* la poesía comenzará una andadura de compromiso social que alcanzará su clímax con el *Nadaísmo*, movimiento reivindicativo que se distanciará del elitismo burgués,

llamando la atención sobre la situación social y política y suponiendo un punto de inflexión en el panorama poético colombiano. La década de los 70 no supondrá una ruptura absoluta con dicho movimiento, pues continuará la poesía de raíz social, prestando especial atención a la violencia sufrida el país. Con un tono desencantado y un lenguaje coloquial, los poetas desmitificarán en sus versos diferentes valores tradicionales, utilizando para ello el humor en muchas ocasiones. Giovanni Quessep, Mario Rivero, José Manuel Arango, Gómez Jattin, Elkin Restrepo, María Mercedes Carranza, Juan Gustavo Cobo Borda, Darío Jaramillo Agudelo, Jaime Jaramillo o Juan Manuel Roca serán voces imprescindibles que responderán con visiones singulares a los interrogantes que el mundo en el que vivían les arrojaba.

Respecto a las huellas literarias, realizaremos un acercamiento diacrónico a la poesía de Piedad Bonnett, donde comprobaremos la universalidad de su obra al subsumir en ella tradiciones tan intemporales como la tradición judeocristiana -con referencias diversas a la Biblia- y la tradición poética hispanoamericana - donde César Vallejo, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges ocuparán un lugar destacado. Destacaremos igualmente la influencia de la poesía francesa, concretamente de Charles Baudelaire. De igual forma, adelantamos que serán las voces de José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob, Aurelio Arturo, León de Greiff, Gómez Jattin, Charry Lara y Juan Manuel Roca las que más resuenen en la poesía de Piedad Bonnett, aunque el diálogo que mantendrá Piedad Bonnett con otros poetas y pensadores quedará igualmente plasmado en sus versos.

En el segundo capítulo focalizaremos la perspectiva en el presente con el propósito de corroborar el compromiso con su tiempo y de qué manera lo llevará a cabo la poeta colombiana. Para ello, centraremos nuestro estudio en la poesía colombiana actual, donde podremos determinar qué relevancia ocupa hoy la poesía de Piedad Bonnett en Colombia, así como sus principales conexiones con la nueva lírica nacional.



Consagradas ya las voces de los poetas anteriormente citados, distinguiremos en la poesía de los últimos 30 o 40 años no ya grupos poéticos, sino tendencias nucleares en la nueva poesía colombiana, a las cual que se adscribirán diversas voces confundándose las más o menos consolidadas con otras emergentes, donde la obra de Piedad Bonnett ocupará un lugar destacado.

En el segundo apartado del mismo capítulo nos sumergiremos ya en el análisis hermenéutico-poético de los versos bonnettianos, comenzando con toda una serie de poemas que rezumarán desengaño, extrañeza y ruptura ante el mundo exterior que rodeará a la poeta, del que se sentirá excluido el sujeto lírico.

Desde un compromiso social la poeta colombiana visibilizará una estética de lo feo y grotesco circunscrita al escenario urbano ligado a la cotidianidad, donde resonará el eco de la poesía de Baudelaire y de Neruda. La sociedad moderna será diana de la mirada bonnettiana, que denunciará el ritmo vertiginoso propio de una sociedad enajenada, donde el mundo laboral, el consumo, el ocio o la tecnología, adquirirán relevancia poética. La solidaridad de la poeta se intensificará al tratar la metáfora de la violencia que asola al país colombiano como su máximo exponente, sintiéndola próxima a poetas de la talla de Juan Manuel Roca.

Las heridas íntimas de la escritora colombiana serán abordadas en el tercer capítulo bajo una órbita centrípeta donde se destacarán las emociones más notables: tristeza, tedio existencial, insatisfacción, culpa, miedo, asombro y añoranza. Emociones que nos sumergirán en intrincados laberintos guiados por maestros de la literatura y el pensamiento universal, perfilando de este modo la cosmovisión cultural y emocional derivada de la poesía de Piedad Bonnett.

Así penetraremos en el laberinto del tedio existencial, al que nos ayudará a comprender la aportación del psicoanálisis, siendo Julia Kristeva un referente contemporáneo de gran vigencia. También hablaremos de la estela del pensamiento existencialista en la poesía de Piedad Bonnett, con referencias a Schopenhauer o Albert Camus, y de las conexiones existentes con otros poetas, como Alejandra Pizarnik o Álvaro Mutis y su “desesperanza”. Íntimamente vinculado con el anterior, deambularemos por el laberinto de Dios a través de la huella de la tradición judeocristiana, donde se instaurarán el miedo y la culpa. Emociones alimentadas desde la infancia, donde el eco de César Vallejo se escuchará nítidamente, siendo el recuerdo del hogar familiar, así como la idealización de la madre muestra evidentes de la nostalgia que acechará a la poeta. Todas estas emociones llevarán a la poeta a preguntarse no solo por el sentido de la vida, sino también por su propia identidad. Así llegaremos al laberinto de la carne donde se apreciará asimismo la huella vallejana.

La salida de estos laberintos será tratada en la última sección del capítulo, donde las emociones serán sustituidas por actitudes que permitirán el ascenso de la poeta colombiana, plenitud posible gracias al poder revelador y catártico de la poesía, fruto del vitalismo trágico, el inconformismo, la rebeldía, la audacia y el compromiso que caracteriza su cosmovisión. Liberación que se opondrá a la pulsión de muerte que subsume en gran parte de su poesía.

Desde una existencia culpada, y tras descender hasta el fondo emocional de la poeta, comprobaremos que será el impulso creador sublimación íntima de sus infiernos lo que nos llevará al cuarto y último capítulo de esta investigación.

El porvenir será la última dirección en la que emprender el vuelo, y la poesía de Piedad Bonnett contará para ello con la compañía de Jorge Luis Borges, conquistando así su poesía la inmortalidad. Lo conseguirá gracias al concepto de ficción, donde hallará la respuesta que siempre había ido buscando, su verdad. Trasgredirá entonces los límites temporales e identitarios, desafiando no solo a la muerte, sino a su yo más narcisista en virtud de la multiplicidad del mismo. *Todos, la misma* será la variante borgeana que subsumirá a la poética bonnettiana traspasando así la frontera de lo individual hacia lo universal. La imaginación, y por tanto la poesía, serán tabla salvavidas ante el dolor existencial.

El resultado de la combinación de las fases de análisis nos situará, en primer término, fuera del poema para desplazar el foco en el interior del mismo, culminando el análisis en un plano aéreo proyectado hacia un universo cultural.

Llegar al centro de la experiencia literaria en un ascenso interpretativo será nuestro objetivo, alcanzando una posesión y comprensión de la obra bonnettiana donde todas las perspectivas estarán íntimamente relacionadas<sup>10</sup>, razón por la que abordaremos el análisis de la obra de Piedad Bonnett desde un punto de vista holístico, como si fuera un mapa capaz de cartografiar el universo imaginativo desplegado en el conjunto de su obra poética. Siguiendo una lectura vertical y suponiendo esta una intersección de múltiples perspectivas donde lo centrífugo y lo centrípeto se combinan con lo frontal, lo oblicuo o lo aéreo, según el punto de fuga que nos ocupe, definiremos la particular cosmovisión, desprendida de la mirada poética de la escritora. Una mirada múltiple que, desde el distanciamiento escéptico y descreído, aflorará de la búsqueda introspectiva de la insatisfacción y la rebeldía como motor creativo.

---

<sup>10</sup> Para llevar a cabo este análisis también consideraremos el impulso autobiográfico que cristaliza en su obra y que la propia Bonnett ha reconocido en distintas entrevistas.

Una mirada que nos devolverá la imagen de un mundo incomprensible, siendo su poesía, paradójicamente, la forma más sublime que hallará la escritora para alcanzar el conocimiento, reino de la libertad. Una mirada que nos llevará aún más allá, aumentando así la comprensión de la literatura como un todo.

# **CAPÍTULO UNO**

**HORIZONTE PRIMERO:**

**PRETÉRITO**



Conocedora de la deuda contraída con el pasado, Piedad Bonnett recordará el compromiso del poeta con la tradición literaria que le precede, siendo el primer deber de la voz poética homenajear a quienes le antecedieron, pero aportando siempre una nueva perspectiva actualizada en su presente.

El primero, la tradición literaria en la que se inscribe, que para un latino americano, como ya lo señaló Carpentier, es toda la tradición: «Es el Oriente, del Ramayana a los modernos poetas del Japón y de la India. Y es la tradición de Occidente y de su propia lengua, cuya historia no puede desconocer». Ahora bien, esta manera de aproximarse al pasado es ambigua. El poeta debe trabajar con relación a la tradición, pero no contra ella. Aprendiendo de ella, pero negándola a partir de su propia invención. Lo comentó con mucha agudeza T.S. Eliot cuando en una entrevista afirmó: «No creo que la buena poesía pueda producirse en una especie de intento político de derrocar alguna forma existente. Creo que lo que existente simplemente queda superado». De esta forma sencilla formulaba Eliot su convicción de que el artista moderno, sin desconocer el de ayer, esencialmente está comprometido con el hoy (Bonnett, P, 2000, p, 55).

De todos es sabido la importancia que tiene el momento en el que se escribe una obra literaria y la tradición en la que se inscriba, sin embargo lo meritorio residirá en la facultad de esta de trascender su tiempo, portadora de un significado revelador para un lector posterior.

Entendiendo que cualquier obra literaria es potencialmente el centro de la literatura y la cultura al operar como compendio, que remite y actualiza tópicos y estructuras de orden tanto estético como ético, podemos afirmar que toda obra literaria está condensada y contiene al resto de las mismas.

Como bien señalan Alfred North Whitehead, Jorge Luis Borges y Northrop Frye, el

contexto de cualquier obra literaria representa estructuralmente todo el universo cultural de la tradición que lo precede, revelado a través de esquemas mentales subyacentes que la literatura toma de la realidad social que, según Frye, se revelan a través del mito<sup>11</sup>.

Estas reflexiones preliminares nos sirven como marco teórico al estudio de la obra poética de Piedad Bonnett como un todo creativo en el que se condensa la tradición literaria y cultural referida a través de voces sobresalientes<sup>12</sup>:

Creo que escribir comporta una reflexión ética y estética que dicta la forma y compromete al escritor con una tradición que es, en primera instancia, la de su lengua, pero que va mucho más allá de ella” (Bonnett, 2008, s/p).

Prueba de ello serán las muchas referencias literarias explícitas e implícitas que poblarán los poemarios de Bonnett. Y es que, para la escritora colombiana, no habrá motivo de inspiración mayor para crear poesía que la lectura: “Yo creo que no me inspiro tanto como cuando leo, voy subrayando, apuntando ideas. Mucho más que el mundo de afuera, lo que me impulsa es el mundo de los libros” (Escobar Mesa-Bonnett, 2003, p. 21).

---

<sup>11</sup> “Los relatos literarios descienden históricamente de los mitos, que son fundamentalmente relatos sobre dioses, y los dioses son personalidades asociadas a la naturaleza [...] Así pues, en la cima de la experiencia literaria, nos encontramos con el mito y la metáfora como dos aspectos de una identidad”. (Frye, 1996, p.110)

<sup>12</sup> “Poseedora de una de las más personales y punzantes voces del panorama poético hispánico actual, la escritora colombiana Piedad Bonnett, nacida en la ciudad de Amalfi en 1951, se distingue en su obra lírica por la articulación de discursos donde el signo de la cultura permanece como una referencia siempre viva, pero permeable y proteica. Las alusiones a un acervo humanístico de signo universal fungen en los textos de Bonnet de manera libre, como un punto de partida para articular nuevos rumbos y derroteros o para pronunciar realidades próximas y personales, donde el eco del archivo cultural insemna una entonación insospechada, novedosa. La cultura no comparece en su obra como práctica y ocasión para recrear sus contenidos, sino para partir de ellos y avanzar hacia instancias no estipuladas previamente. El signo cultural no se concibe como una mirada retrospectiva, nostálgica, o meramente estética, sino como línea de fuga, punto de avance, ocasión de partida y devenir”. (Cervera Salinas, V, 2014, p. 69)



Al placer por la lectura habrá que sumar su labor como profesora de literatura de la Universidad de los Andes, lo que entrañará un contacto permanente con la historia literaria, así como un conocimiento y respeto por el acervo cultural universal.

Este primer compromiso, que oblicuamente traspasa la poética bonnettiana, se va a ramificar en dos caminos: de un lado la tradición propiamente colombiana que precede a la obra de Piedad Bonnett, y del otro, ampliando el zoom, la tradición cultural occidental que subsume en su poesía.

### **1.1 Tradición colombiana**

Definir la tradición poética colombiana que precede a Piedad Bonnett no es tarea sencilla, ya que no existe concilio entre la crítica en torno a la existencia o no de determinadas generaciones, incluso a la validez de este u otro autor. De la misma manera encontraremos múltiples denominaciones y dispares criterios de agrupación de los poetas, no habiendo unanimidad en las fechas señaladas para el nacimiento de algunas de las distintas directrices observables en la configuración de la poesía moderna en Colombia.

Siendo esto así, mi objetivo será aproximarme a las tendencias y autores que han sido capitales en la conformación del panorama de la poesía colombiana actual, horizonte donde se sitúa Piedad Bonnett. Antes de adentrarnos en el propósito expuesto, intentaré aclarar el porqué de ese confuso panorama en el que se halla el estudio de la poesía de la tradición poética colombiana.

A pesar de que muchos escritores colombianos han combinado su labor poética con la docencia universitaria y la crítica literaria<sup>13</sup>, es un hecho que la ausencia de una labor

---

<sup>13</sup> “De hecho, podemos afirmar, que son los mismos poetas quienes se encargan de abordar la tarea crítica de sus contemporáneos. Darío Jaramillo, dándole un nuevo formato desde el ya clásico Boletín Cultural y

crítica realizada con rigor y regularidad es la causa que ha dificultado la consolidación de un canon de poetas colombianos.<sup>14</sup>

Para responder a esta necesidad, o suplir este vacío, surgen un buen número de antologías de poesía a partir de la segunda mitad del siglo XX, hecho que se ha multiplicado en las últimas décadas.

Destacamos del siglo XX la *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974*, selección de Andrés Holguín (1974) ; *Disidencia del limbo*, de Juan Manuel Roca (1982); *Poetas en abril*, de Luz Eugenia Sierra (1985); *Panorama inédito*, de Santiago Mutis (1986); *Postal de fin de siglo*, de Armando Rodríguez Ballesteros (1995); *Tambor en la sombra*, de Henry Luque Muñoz (1996) ; *Rostros de la palabra*, de Rafael del Castillo (1997); *Antología de la poesía colombiana*, selección de Rogelio Echevarría (1997).

Ya en el siglo XXI encontramos *Inventario a contraluz* (2001), *Desde el umbral*, de Jorge Eliécer Ordóñez (2004); la célebre *Antología de la poesía colombiana* (2005), selección de David Jiménez; *Antología de la Poesía Latinoamericana del siglo XXI*, de Julio Ortega, donde compila algunos poetas colombianos bajo el título *El turno y la transición* (2005); *Modelo 50, panorama de poetas colombianos nacidos en la década de 1950*,

---

Bibliográfico del Banco de la República; William Ospina, con ensayos y artículos desde la revista *Número*; Mario Jursich, como editor y director de la revista *El malpensante*; Elkin Restrepo, desde la ya clásica *Revista Universidad de Antioquia*; José Manuel Arango, en sus últimos años, con la revista *Deshora* y, María Mercedes Carranza, desde la dirección y coordinación de la *Revista de la Casa Silva*. Otras revistas que vale la pena mencionar en el oficio divulgador de la poesía, son: *Ulrika*, *Prometeo*, *Puesto de Combate*, *Luna Nueva*, *Ophelia*, *Aleph*, *Arcadia*, *Común presencia*, *Luna de locos*. Y, a nivel internacional, las revistas *Palimpsesto* (Sevilla), *Atlántica* (Cádiz) y *Estafeta del viento* (Madrid)". (Cadavid, J., Robledo, J., & Torres, Á., 2012)

<sup>14</sup> “La ausencia de escritores que de modo regular y persistente ejerzan la crítica literaria y poética en Colombia, ha impedido, entre otros logros, que se unifique y consolide sobre bases firmes el canon definitivo –o por lo menos optativo- de las letras nacionales”. (Raúl Henao, 2010, s/p).

compilado por Fernando Herrera Gómez y editado por la Editorial Universidad de Antioquia en 2005; la publicada por Ramón Cote, *La poesía del siglo XX en Colombia* (2006), *Cincuenta poetas colombianos y una antología* (2010) , así como *Poesía colombiana: antología 1931-2011* de Fabio Jurado Valencia (2011) .

Algunas antologías serán el resultado de la colaboración con otros países, como son la *Antología de poesía joven de Colombia y Uruguay* (2005), la *Antología de la poesía colombiana 1958-2008* (2009), selección de Iván Beltrán Castillo; y *La Antología de poesía contemporánea: México y Colombia* (2011) de Federico Díaz Granados. En Venezuela destacamos la *Antología de la poesía colombiana 1958-2008* (Fundación Editorial el Perro y la Rana, selección de Iván Beltrán Castillo, 2009). Una de las antologías más recientes será la *Antología de poesía colombiana del siglo XXI*, fruto de la colaboración entre Francia y Colombia (2017).

Interesantes serán también proyectos editoriales como el llevado a cabo por la editorial Visor, quien en 2012 publicó la antología *Juegos de manos. Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX*, selección de Ángel Esteban y Ana Gallego Cuiñas.

A la luz de la ausencia de una crítica pertinaz, surge otro de los grandes inconvenientes que nos encontramos en el estudio de la configuración de la poesía colombiana actual: la falta de un criterio unánime desde el que acercarse a esta.

Hasta los años 70 se impuso el criterio generacional, heredado de la poesía española, para agrupar a los poetas. Sin embargo, es conocida la controversia que esto ha supuesto y las discrepancias existentes entre la crítica. Frente a los que ordenan a los poetas en torno a un criterio cronológico, encontramos a quienes lo hacen teniendo en cuenta una revista o movimiento. Esta postura parece defender que, aun existiendo diferencias estéticas notables en los proyectos individuales de las figuras que integran esas llamadas generaciones, todos

participan de un contexto que los unifica y, por tanto, justifica su criterio. Sin embargo, sus mayores detractores alzan la voz en defensa de un criterio más individualista, prefiriendo hablar de voces particulares.

Resulta llamativo que, a pesar de que en los últimos años se ha impuesto la segunda postura, acentuada al abordar el estudio de las creaciones de poetas nacidos a partir de los años 40, esta sea una discusión no resuelta todavía.

En mi camino hacia la visión cultural configuradora del universo poético de Piedad Bonnett me detendré en las figuras que gozan ya de un reconocimiento entre la crítica, así como en los distintos movimientos aceptados mayoritariamente por esta, haciendo especial mención de aquellos autores que destacaron dentro de los grupos y que la propia Piedad Bonnett, en su quehacer crítico, ha señalado como figuras notorias en la conformación de la poesía colombiana contemporánea.

Es por ello que considero necesario volver los ojos a finales del siglo XIX, y recordar la figura de José Asunción Silva (1865-1896).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Lo primero que llama mi atención al acercarme a la figura de este poeta es la falta de reconocimiento que se desprende de algunos estudios. En el prólogo de la *Antología esencial*, editada por Ramón Cote en 2006, se excluye a José Asunción Silva. Los primeros nombres propios que reconoce este son los de Luis Vidales y León de Greiff. “Pero Colombia no tuvo una voz que encarnara en profundidad los argumentos vanguardistas. Tuvo, eso sí, dos voces que a principios de siglo conmovieron los cimientos de una poesía anquilosada en un tardío modernismo y en un parnasianismo trasnochado. Estas fueron las de Luis Vidales y León de Greiff, dos poetas que desde sus propias perspectivas y ambiciones le abrieron las puertas a Colombia a la poesía contemporánea. Pero nadie pasó por ellas sino hasta mediados de siglo.”(2006, p. 7) No obstante, en la *Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX*, se señala en el estudio preliminar titulado *Panorámica de la poesía hispanoamericana de las generaciones de mitad de siglo* lo siguiente: “El orbe poético que ha germinado en las voces de los últimos años en Colombia, viene a prefigurar un hontanar de enorme calado que deja su impronta\_ en ocasiones entrando en liza\_ en los más jóvenes: hablamos del modernista José Asunción Silva, que a través de su vertiente simbolista, siembra la semilla modernista en Colombia y la “precisión de lo impreciso”, como habría de decir Juan Ramón Jiménez.” (Esteban.

A pesar de las discrepancias, es un hecho que, para la mayor parte de la crítica, José Asunción Silva es el autor fundacional de la poesía colombiana moderna. Y es que frente a la poesía creada por sus contemporáneos, Silva destacará por romper con el modelo positivista que pretendía explicar la esencia del ser humano partiendo del pensamiento racional y aspiraba a la perfección formal. Silva dará un valor determinante a los sentidos, siguiendo un punto de vista empírico, según el cual va a ensalzar la intuición y la imaginación como fuentes creativas fundamentales, prefiriendo sugerir que exponer verdades absolutas<sup>16</sup>. En esta poética de la sugerencia, Silva desplaza las certezas hacia la ambigüedad de las percepciones sensoriales, lo que obliga a modificar la actitud del lector frente al poema<sup>17</sup>. La poesía colombiana volverá sus ojos hacia dentro con Silva, y desde ese lugar íntimo conectará con las emociones universales que siempre han acompañado al ser humano, sin olvidar introducir nuevas formas de versificación y distintos recursos estilísticos.

Este cambio de actitud que introdujo la poesía de Silva impresionó a sus

---

A. y Gallego Cuiñas, 2008, p. 82). Parece evidente que el criterio cronológico no es el motivo de dicha exclusión teniendo en cuenta el periodo que intenta abarcar cada una de las antologías, y siendo más delimitado el de la antología de la poesía hispanoamericana que el de la colombiana.

<sup>16</sup> José Olivio Jiménez en su *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* señala que "es en la atmósfera de la estética simbolista, con su gusto por la expresión misteriosa, vaga, sugerente y de cadenciosa musicalidad, donde hay que inscribir sus más intensos momentos poéticos, teñidos de una profunda vibración elegíaca". (1985, p. 140)

<sup>17</sup> En su novela *De sobremesa*, Silva sintetizó su concepción poética, y lo hizo mediante el personaje José Fernández Andrade. Independientemente de cualquier huella autobiográfica, el personaje parece ser el ideal estético de José Fernández Silva. Afirma a este propósito Rafael Gutiérrez Girardot: "José Fernández Andrade no es otro yo de José Asunción Silva, sino una construcción arquetípica de lo que Silva quería que fuera el artista absoluto en la sociedad ambiguamente tradicional\_ burguesa hispanoamericana de fines de siglo". Rafael Gutiérrez Girardot: "José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa" (Silva, 1990, p. 626).

contemporáneos, creando una poesía llena de imágenes sugerentes que hoy día siguen deleitando a los lectores. Uno de sus poemas más representativos en este sentido es “Nocturno”. Poema en el que el autor plasma las principales características de su universo poético, así como inicia un camino que no será otro que el de la andadura de la poética moderna colombiana. Dice a este respecto Montserrat Ordóñez (1991, pp.89-90):

Recupera las imágenes visuales, las sinestesias, las sensaciones táctiles y auditivas, los olores, las correspondencias, las sugerencias, características esenciales de la poesía moderna [...]; y la articulación de sonidos y versos de diversa longitud en el mismo poema (logrando) imborrables y espectaculares efectos, percibidos por sus contemporáneos y aún hoy vigentes.

Silva introdujo un cambio en la relación poema-lector del mismo modo que adoptará una actitud diferente respecto a la sociedad, renunciando a ese lugar privilegiado en el que se habían estancado los poetas contemporáneos desde donde pretendían guiar a la sociedad. Se sentirá un exiliado, lo que le otorgará la perspectiva necesaria para plasmar en sus versos la esencia del ser humano. Saúl Yurkievich (1996, p. 20) afirma en este sentido: “En su doloroso desamparo, en su alienación social, en su conflictiva tensión, el poeta moderno, el más desajustado, el de la visión discordante, concibe una lírica magistral, plasma los exponentes máximos de nuestra dislocada condición humana”

Otra de las contribuciones de su obra a la poesía nacional hay que buscarla en su obra *Gotas amargas*, pues en ella se distinguen rasgos del conocido como el movimiento de la “antipoesía”<sup>18</sup>, donde el autor cuestionará la labor literaria del poeta finisecular y de sus

---

<sup>18</sup> Movimiento caracterizado por la burla, el sarcasmo, la ironía y el humor negro, y por ser un movimiento de ruptura respecto a la poesía tradicional, ligada a las minorías donde predominaban los valores burgueses. En el año de 1954 la llamada “antipoesía” irrumpirá en Hispanoamérica con la publicación del libro *Poemas y antipoemas* del chileno Nicanor Parra. Para James J. Alstrum estos rasgos de la “antipoesía” ya estaban presentes en las *Gotas amargas*: en ellas no sólo se ponía en tela de juicio la labor poética en general, sino que además constituían un claro ataque a los poetas postrománticos y a

conflictos internos, y lo hará recurriendo a la ridiculización y el esperpento. Precisamente, a este respecto, sostiene Piedad Bonnett (2007, s/p):

Al igual que Darío, Silva se siente condenado a vivir en una época vulgar y, como Darío, no puede evitar la nostalgia de otros siglos. Al vivir plenamente las contradicciones de la sociedad burguesa, al repeler su afán de lucro, su interés en el comercio y en la industria, su fe en el trabajo y en el ahorro, y a la vez querer y tener que plegarse a ella, Silva encarna plenamente la conciencia desgarrada del artista moderno. El humor le permite señalar lo inconciliable de lo Real y lo Ideal con una mueca escéptica, ajena a todo patetismo, con la sonrisa irónica del que sabe que no tiene alternativa posible<sup>19</sup>.

Otra de las características importantes que hay que destacar de Silva es que, junto con el resto de autores modernistas hispanoamericanos, quiso trascender la tradición literaria en lengua española y situarse junto a la tradición literaria europea y universal<sup>20</sup>. Será por ello por lo que sus páginas se llenarán de alusiones a la poesía francesa, inglesa e italiana, así como de referencias a otras disciplinas: pintura, escultura, filosofía, psicología o sociología. Estos diálogos que establezca siempre estarán supeditados al principio estético de la sugerencia. Hecho que les permitió tener consciencia a los escritores modernistas hispanoamericanos de que estaban inscritos en la cada vez más amplia y heterogénea llamada cultura occidental, y Silva desde luego fue y sigue siendo uno de sus mayores representantes.

---

aquellos que se limitaban a ser unos meros imitadores de Rubén Darío.

<sup>19</sup> José Olivio Jiménez (1997) también señala el modo en que Silva utilizó los recursos humorísticos evitando así el sentimentalismo.

<sup>20</sup> “El modernismo reveló una toma de conciencia del ser específico de América, y al mismo tiempo, de la vasta red de relaciones de la cultura universal en la que América es una malla: conciencia de que estamos “al pie del orbe”, como dijo Vallejo del Perú, y somos permeables a muchas influencias culturales, como siempre lo han sido por otra parte los países de Europa [...]; pero por la situación de encrucijada histórica, étnica y geográfica de nuestro continente la permeabilidad parece mayor que en otros lugares del mundo” (Américo, F. 1999, p.13).

Serán Guillermo Valencia, Eduardo Carranza, y como no, Porfirio Barba Jacob<sup>21</sup> figuras destacadas. Siendo Barba Jacob un poeta reconocido en el país por su hábito existencial y atormentado, que influyó, al igual que Silva en la poesía nacional posterior.

Barba Jacob (1883-1942) será el poeta de la muerte. Todo lo que no sea muerte en su poesía estará al servicio de esta: la naturaleza, los recuerdos de su infancia, la belleza, el amor. Respecto a este último, sería más acertado hablar de soledad o ausencia elegida del amor, que substituyó conscientemente por elementos agónicos como el amor carnal en su variante autodestructiva.

Como poeta de la muerte, el poeta americano volverá los ojos a la poesía española, destacando la influencia de Jorge Manrique, Francisco de Quevedo y Miguel de Unamuno.

Y es que Barba Jacob siempre tuvo la intuición de la muerte. Su presencia estará siempre viva en el pensamiento del poeta, siendo el núcleo central en torno al que gravitará toda su obra. La profundidad y desolación con la que abordará esta obsesión en sus versos, y que, junto al tono invariable, otorga una gran unidad a su obra, lleva a muchos críticos, entre

---

<sup>21</sup> La figura de Barba Jacob parece estar olvidada en las últimas décadas, sin embargo, para Piedad Bonnett fue una voz única y determinante. Esta falta de reconocimiento no siempre fue así: La «inmensa minoría» antologada por la Academia Colombiana, en *Poemas de Colombia* (1959) da una cifra de sesenta poetas. De ellos, y teniendo en cuenta el perspectivismo histórico sólo diez fueron autores de los diez mejores poemas de Colombia, de acuerdo con una encuesta hecha nacionalmente por dicha academia. Entre los autores que califica la encuesta como los mejores de este siglo están: José Asunción Silva, Guillermo León Valencia, Porfirio Barba Jacob y José Eustasio Rivera. También se le da importancia a Aurelio Martínez Mutis. Sin embargo, encontramos otros testimonios, que no reconocen este valor de Barba Jacob: “El principal ejemplo de estos epígonos modernistas fue Miguel Ángel Osorio (1883-1942), a quien se recuerda por el seudónimo de Porfirio Barba-Jacob. Este poeta, que publicó sus principales libros durante los años treinta, retomó la temática romántica y la inscribió dentro del marco de las formas modernistas. A pesar del anacronismo que ello representó, varios de sus poemas son considerados como puntos cumbres de la lírica colombiana, y constituyen una prueba de lo enraizado que seguía el modernismo dentro del ámbito literario colombiano, a pesar de los vientos renovadores que por entonces ya soplaban en el ambiente” (Barrero Fajardo, 2008, p. 43).



los que se encuentra Piedad Bonnett, a considerarlo una figura particular a destacar en la creación de la poesía actual.

Tras el camino abierto por estos poetas, el siguiente paso en la configuración de la poesía colombiana moderna, con sus aires vanguardistas, lo constituyen Luis Vidales (1900-1990) y León de Greiff (1895-1976).

Estos dos poetas pertenecieron al grupo que en 1925 se formó en torno a la revista “Los Nuevos” y que se conoció con el mismo nombre<sup>22</sup>. Los poetas que integraron este grupo poético supusieron la consolidación de la llamada *Generación del Centenario*<sup>23</sup>

En el caso colombiano, los llamados *centenaristas* desarrollaron su obra bajo el influjo directo de Guillermo Valencia (1873-1943), siendo los más destacados: José Eustasio Rivera (1889-1928), Eduardo Castillo (1889-1938), Miguel Rasch-Isla (1886-1953), Leopoldo de la Rosa (1888-1964) y Luis Eduardo Nieto Caballero (1888-1957), aunque también tuvieron cabida voces como la de Luis Carlos López (1879-1950). Excepto los casos de Vidales y de Greiff, que asumen abiertamente el influjo de las vanguardias, la mayoría de integrantes de *Los Nuevos* habrá que situarlos en el *posmodernismo*<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> El 6 de junio de 1925, bajo la dirección de Felipe Lleras Camargo (1900-?), circuló en Bogotá el primer número de la revista *Los Nuevos*. Luego solo se publicaron cuatro números más. Algunos de sus principales colaboradores fueron, además de Vidales y de Greiff: Rafael Maya (1898-1980), Jorge Zalamea (1905-1969), José Umaña Bernal (1899-1982), José Mar (1900-1967), Alberto Lleras Camargo (1906-1990) y Germán Arciniegas (1900-1999).

<sup>23</sup> La Generación del Centenario se consolidó en 1910 con el primer centenario con motivo de la independencia nacional y que se vio influenciada con aquella vertiente del Modernismo como movimiento renovador de metros y ritmos, en la búsqueda de la elegancia, rechazando frontalmente todo atisbo de prosaísmo, evadiéndose a través de paisajes exóticos y lejanos, donde reconocemos la huella del romanticismo, lleno de sensualidad, y en ocasiones, provisto de un aire cosmopolita.

<sup>24</sup> “Entre el modernismo más característico y la irrupción en Hispanoamérica de los movimientos de vanguardia que decretan su extinción definitiva, transcurren algunos años que se resisten a una definición, y que

Luis Vidales y León de Greiff fueron la excepción, y es que ambos presentaban dos de las condiciones que Matei Calinescu destacará como indispensables para que un escritor sea catalogado como vanguardista<sup>25</sup>.

Los avances tecnológicos capaces de modificar el mundo como se había entendido hasta entonces seducirán e impresionarán a Vidales, cuya meta será convertir en materia poética los avances tecnológicos y científicos propios de la ciudad moderna. Dicho propósito no será tan solo una propuesta temática, sino que también aspirará a ser formal. De modo que Vidales aplicará en el campo de la creación poética aquellas técnicas que daban vida a los nuevos inventos y que contribuían a percibir de una manera diferente el mundo. Pero la poética de Vidales no se agotó en la obtención de “instantáneas” de la sociedad moderna, sino que fue un punto más allá al intentar dotarlas de movimiento como en el cinematógrafo. De ahí que al recorrer sus poemas se percibirá la velocidad que el tranvía, el tren, el automóvil o el aeroplano estaban imprimiendo a la vida cotidiana de los hombres y mujeres hispanoamericanos de las primeras décadas del siglo XX.

Por su parte, de Greiff optará por una postura vanguardista, dirigiendo su mirada hacia el pasado y recuperando la figura del juglar, con el fin de revitalizar la poesía moderna a partir de la recuperación de aquellos elementos de la tradición poética. A través de ella expresará de la mejor forma y con la mayor profundidad posible la angustia existencial del hombre contemporáneo.

En el aspecto formal, Vidales y de Greiff añadirán otros dos aportes de igual relevancia para la posterior evolución de la poesía colombiana: el humor y lo que podríamos

---

suponen lo que vagamente se conoce como posmodernismo” (Fernández, 1987, p. 15.).

<sup>25</sup> “La primera característica era que el escritor fuera reconocido como un artista adelantado con respecto a su entorno cultural; y la segunda, que asumiera que dicho reconocimiento implicaba un claro enfrentamiento con la tradición vigente” (Calinescu, 1991, p. 124).

llamar prosa poética.

Estos poetas fueron más allá que Silva, fusionando en el mismo discurso los elementos líricos y humorísticos, convirtiéndose el humor en una de las principales herramientas del poeta para conservar su postura crítica respecto a su oficio y al medio en el que habita.

Respecto a la incursión de la prosa en el discurso poético será destacable el hecho de la incorporación al lenguaje lírico de expresiones coloquiales de la época, aspecto que enriquecerá su poesía, siendo el precedente del lenguaje conversacional que caracteriza el tono y la forma de muchos de los poemarios que escriben hoy en Colombia.

A través de sus logros creativos, Vidales y de Greiff<sup>26</sup> iniciarán la ruptura con los caducos modelos del Modernismo decadente que aún conservaba cierta vigencia entre sus contemporáneos.

Como puente entre *Los Nuevos* y los *pedracielistas* encontraremos otra de las voces singulares de la poesía colombiana, Aurelio Arturo<sup>27</sup> (1906-1974), quien creará una obra diferente, influyendo de manera profunda en los posteriores poetas nacionales, con la particularidad de mantenerse al margen de cualquier movimiento poético que pudiera servir de soporte estético a su trabajo creativo.

Varios elementos se podrían señalar en la estética<sup>28</sup> de Aurelio Arturo, entre los que

---

<sup>26</sup> “Si, como decía Borges, a una persona sólo le es dado el don de la poesía apenas una docena de veces en la vida, son esos logros únicos el Nocturno de Silva, 'Leyendo a Silva' de Guillermo Valencia o Balada del mar no visto de León de Greiff- los que constituyen la verdadera espina dorsal de un país” (Cobo Borda, 2011, p. 8).

<sup>27</sup> Su obra corrió simultánea a la del grupo “Piedra y Cielo”, sin embargo no perteneció a este movimiento. Ramiro Lagos lo califica de “postpedracielista” (Cobo Borda, 2011, p. 234).

<sup>28</sup> “La casa en el bosque, los perfumes de los árboles, el caballo de su padre, la nodriza que hilaba los cuentos inagotables, la música de los vastos salones. Hombres legendarios y hermanos evanescentes

destaca la poetización de elementos de la vida cotidiana, donde los protagonistas serán personajes sencillos del campo, el paisaje y la naturaleza. Sin embargo, su principal contribución a la conformación de la lírica colombiana, adicional a su singular manera de entender el quehacer literario y al tono desapasionado de sus versos, fue proponerse regresar al universo mítico de los orígenes.

Si Barba Jacob representará la mirada a la muerte en el camino emprendido para encontrar el sentido de la vida, Aurelio Arturo indagará en el origen de esta como paraíso perdido. En los catorce poemas que componen su único libro, *Morada al sur* (1963)<sup>29</sup>, la voz poética anhela rescatar la “unidad primordial perdida”, regresar al paraíso perdido del que fuimos despojados, para así poder hallar la plenitud que le brinde pleno sentido al mundo de su infancia, y al del resto de su existencia. La infancia adquirirá tintes míticos, de tiempos felices y memorables, convirtiéndose en símbolo de totalidad. Acerca del reconocimiento de su figura, leemos la siguiente consideración de María Mercedes Carranza (1999, s/n):

Así era la persona de Aurelio Arturo, un poeta del todo desconocido por el público dentro y fuera de Colombia, que ha gozado, sin embargo, de un buen prestigio entre los escritores e

---

conformaban un cosmos único, compacto y a la vez sugerente de revelaciones nunca dichas. Como en el caso de José Asunción Silva, con Aurelio Arturo también se abría un ámbito único: el de esa punzante certeza llamada poesía, donde fondo y forma eran indisociables en la elación de la música verbal que las fundía. Un mundo regido tanto por el desvelo lunar como por la cálida tibieza de un sol cordial.” (Cobo Borda, 2011, p. 9).

<sup>29</sup> “Aunque *Morada al sur* fue publicado en 1963 por el Ministerio de Educación Nacional, diez de los catorce poemas que lo componen ya habían llegado a manos de los lectores durante la década del cuarenta. El poema que da nombre al libro apareció inicialmente en 1945 en la Revista de la Universidad Nacional. Ese mismo año, en la colección de poesía Cántico se recogieron los otros nueve poemas mencionados. En 2006, en el marco del centenario del nacimiento de Arturo, el Ministerio de Cultura de Colombia ha hecho una edición facsimilar de la publicada en 1963. Respecto al conjunto de la exigua obra de Arturo se cuenta con la edición incluida en la Colección Archivos de la UNESCO: *Obra poética completa*, Medellín, Universidad de Antioquia - Unesco, 2003, coordinador Rafael Humberto Moreno Durán” (Barrero Fajardo, 2008, p. 5).

intelectuales del país desde hace varias décadas y hoy es uno de los más respetados entre las nuevas generaciones de poetas y cuya influencia sobre algunos de los más jóvenes es notoria.

La llegada del grupo *Piedra y Cielo* supuso la ruptura definitiva del modernismo anacrónico que había perdurado en la poesía colombiana, siendo su principal aporte a la evolución de la poesía moderna colombiana precisamente dicha desvinculación.

*Canciones para Iniciar una Fiesta* (1936), de Eduardo Carranza (1913-1985), y la *Ciudad Sumergida* (1939), de Jorge Rojas (1911-1995), impactaron de inmediato en la crítica nacional e internacional. Otros libros contribuyeron al éxito inmediato del grupo *pedracielista*, como *Territorio Amoroso*, de Carlos Martín (1914-2008), *Regreso de la Muerte* (1939), de Vargas Osorio (1908-1941), *Presagio de su Amor* (1939), de Arturo Camacho Ramírez (1910-1933), *Ángel Desalado* (1940), de Gerardo Valencia (1911-1994) y *Habitante de su Imagen* (1940), de Darío Samper (1913-). Destacan dentro del grupo obras como *Los Pasos Cantados* (1970), de Eduardo Carranza<sup>30</sup>, y *Suma Poética* (1977), de Jorge Rojas. Acerca de él dice Cobo Borda (1979, p. 169): “En contra de la altisonancia predominante, Carranza opuso un adelgazamiento verbal y un acento más fino, hecho, casi siempre, de nostalgia. *Asomada en su alma, ella sonríe/ detrás del aire, pensativamente*”.

En “Un caso de bardolatría”, Eduardo Carranza<sup>31</sup> apunta los valores poéticos que se

---

<sup>30</sup> “Si bien los primeros poemas de Aurelio Arturo, aparecidos en suplementos literarios de 1931 a 1934, constituyen el punto de ruptura en medio del largo dominio modernista, este solo falleció oficialmente en Colombia en 1936 con la aparición del libro inicial de Eduardo Carranza: *Canciones para iniciar una fiesta*. (Cobo Borda, 1979, p. 170).

<sup>31</sup> “Igual sucedió con Eduardo Carranza, quien a partir de los llanos orientales, la tradición hispánica y la figura de Pablo Neruda, iba perfilando los nuevos horizontes, de juvenil ensoñación. Si bien Eduardo Carranza reconocía en Simón Bolívar- y Rubén Daría la potencia genitora de los libertadores, su poesía, melodiosa y aérea, terminó por dejar atrás el más retórico que real anhelo integracionista de una patria azul que trascendiera las fronteras y se concretó, al final, en una dolorosa meditación sobre

deseaban reemplazar:

Le faltan a su obra [la de Valencia] trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológica verbal. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática, cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es un retórico, genial si se quiere, al servicio de un poeta menor”<sup>32</sup>. (apud Bonnett, 1996, p. 108)

En su deseo de liberar a la lírica colombiana de los moldes e ideales de ese Modernismo, los piedracielistas tomarán partido por la poesía fundada en el sentir, en la imaginación antes que en la razón, lo que hace que muchos críticos distinguieran rasgos románticos en sus versos. Rescatarán la magia de lo cotidiano antes que el intento erudito de querer explicar los misterios de la condición humana.

Si el influjo de Silva es evidente, más aún lo será el de Juan Ramón Jiménez y su poesía desnuda, a quien los propios miembros del grupo reconocieron como su guía. Pero no sólo renovarían los piedracielistas la lírica local con elementos de la tradición clásica española, olvidada durante décadas, sino también intentarán sintonizar sus obras con aquellas que para el momento constituían los paradigmas poéticos en España, en especial con los poetas de la Generación del 27.

Fernando Charry Lara (2009, p. 346) destacará que “Desde Piedra y Cielo el verso colombiano, liberado de la anterior servidumbre al razonamiento o al discurso, fue más leve, intenso, directo y expresivo”.

Nos situamos ya en la década de los 40, y hay que detenerse en un grupo reconocido

---

el arrasador impacto del tiempo y la desesperada fuerza con que el amor se opone a esa caída inexorable. Eduardo Carranza” (Cobo Borda, 1979, p. 171).

<sup>32</sup> En palabras de Fernando Charry Lara, “El juicio de Carranza no iba dirigido exclusivamente contra los seguidores de lo parnasiano, como lo era Valencia en gran parte de su obra, y la casi totalidad de los modernistas, colombianos e hispanoamericanos, con raras excepciones” (2009, p. 336).

por gran parte de la crítica: Los Cuadernícolos. Su nombre derivará de las publicaciones sueltas o cuadernos que se editaban por la época bajo el nombre de Cántico, el cual fue tomado de la obra del poeta español Jorge Guillén.

Este grupo se emplazará entre los *pedracielistas* y los poetas del grupo *Mito*, por lo que algunos críticos consideran este grupo como un puente entre ambos movimientos.<sup>33</sup> De hecho, algunos de sus mayores representantes serán miembros relevantes de *Mito*, destacando Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis. Razón por la que muchos estudios pasarán por alto su relación con los Cuadernícolos.

En este sentido, son muy aclaratorias las palabras de Armando Romero:

Incluir a Fernando Charry Lara y a Álvaro Mutis necesita una corta nota aclaratoria, ya que ambos poetas integran, en cierta forma, los grupos de poetas de la década del 40. Charry participa activamente del grupo de *Los Cuadernícolos*, pero luego será integrante fundamental del grupo “Mito”; Mutis aparece en el grupo de poetas de posguerra, segundo momento cuadernícola, podríamos decir, y también participa en la formación del grupo “Mito”. Ambos poetas suponen una ruptura, un cambio, con lo establecido como norma poética en Colombia, aunque aprovechan, en el mejor sentido de la palabra, la voz de los poetas mayores -su benéfica influencia- y saben a tiempo sacarle el cuerpo a cierta estética paralizadora. (1984, p. 704).

*Los Cuadernícolos*, como señala García Mafla (1996) revelarán en sus versos una forma crítica de apreciar la sensibilidad de un país sumergido en distintos cambios políticos y sociales. Sin embargo, su particularidad estará vinculada a razones estilísticas. Y es que estos poetas, seguidores del estilo de Guillén en la estética de la perfección del mundo, se

---

<sup>33</sup> También fue llamada *La generacioncita* o *Poetas de Cántico*.

caracterizarán por su pulcritud estilística, alejándose, por tanto, de la inmediatez de la inspiración en la composición de la poesía, y distanciándose del concepto de la poesía impura, impregnada de la realidad social.

Como ya hemos señalado, las voces de Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis merecerán una mención especial por la importancia que su singularidad tiene en la configuración de la poesía actual colombiana.

Rafael Gutiérrez Girardot apuntará la importancia de Charry Lara destacando los siguientes rasgos:

Entre los poetas colombianos que surgieron gracias a las suscitaciones de *Piedra y Cielo* -y todos los que siguieron cronológicamente a dicho grupo, sea para afirmar sus procedimientos o para cambiarlos o sustituirlos, son inexplicables sin el retomo del legado de Darío a través del modelo español- sólo Charry Lara logró dar a la poesía una dimensión profunda. Su concepción de la poesía como algo inalcanzable pero cercano excluyó toda retórica: la patriótica, la de la muerte, la de la nada, la de los himnos y los lamentos. Excluyó también el "brillo" y la pirotecnia, sea la de tipo nerudiano o la de tipo "coloquial". En cambio intentó divisar las profundidades últimas de la poesía, consciente del riesgo de no llegar a ellas, es decir, trazó una incógnita y con ello puso al poeta en vilo, lo aproximó al filósofo o, dicho más exactamente, recordó una vez más el punto de partida común de filosofía y poesía (1984, p. 42).

Y es que si algo ha caracterizado el pensamiento y la obra de Charry Lara, ha sido su vocación y destino poético. Su obra, escrita a lo largo de sesenta años, se limitará a unos treinta y nueve poemas publicados en nada más que tres libros, constituyendo la historia de su propio recorrido vital a través de su intimidad. La poesía en Charry Lara surgirá de la relación con la poesía misma. Para el poeta, será la palabra la que encontrará la materia poética, y la palabra poética llegará a él en la intimidad, mostrando la poesía que esconde nuestra realidad. No significa esto que sea Charry Lara un poeta que trabaje a golpe de



inspiración. Al contrario, su estilo se caracterizará por la perfección en constante búsqueda de la expresión única, radical y absoluta, haciendo uso de un lenguaje sensual, que nos llevan a Silva y Aurelio Arturo, fuentes de las que bebe el poeta. La musicalidad del poema será interna, nunca sujeta a versos tradicionales, ni rimas forzadas.

La noche, el sueño y el mar, como lugares y contexto asociado a la imaginación, al hecho creativo y a la esencia humana, serán algunas de sus obsesiones. Esencia humana que indagará en los anhelos y deseos del hombre, buscando verdades que hallará en la poesía, pues mediante su labor poética y crítica, Charry Lara entenderá que las respuestas a las preguntas vitales sobre las que todo hombre se interroga se encuentran en este mundo, y que la magia intrínseca a la poesía posee el poder de expresarlas.

Respecto a su temática, será la nostalgia del amor perdido uno de sus motivos fundamentales<sup>34</sup>. Las sensuales imágenes girarán en torno al cuerpo añorado e idealizado a través de las metáforas de la distancia. Sin embargo, el mismo poeta rechazará el título de poesía erótica, por entender que detrás de esta hay una búsqueda efectista, de la que se desmarca. Así contesta a Piedad Bonnett en una entrevista:

No. Y no es erótica, te voy a decir por qué: porque a la poesía erótica yo le doy un rango menor. Yo creo más en la presencia del amor que en lo puramente carnal, erótico, que a mí me parece un género un poco menor de la poesía. (...) En la poesía amorosa yo entiendo un predominio del sentimiento amoroso, lo cual no excluye el deseo sexual. Pero en la poesía erótica yo veo que hay una carga del deseo sexual con el propósito de causar el mayor impacto entre ciertos lectores, que no son los lectores habituales de la poesía. ( Bonnett, 2003, p. 26)

---

<sup>34</sup> A la pregunta de Piedad Bonnett: “En su poesía el amor no es nunca, o casi nunca, plenitud, sino más bien ausencia y añoranza...”, responde el poeta: “Sí, eso noto yo cuando releo de vez en cuando algún poema mío. Lo que hay mucho es una nostalgia del amor” (2003, pp, 20-28).

El cuerpo de la amada será en sus poemas portador de una honda espiritualidad, que retratará con una profunda sensibilidad y emoción. El sueño será otro de sus temas recurrentes, tanto que parte de la crítica hablará de un universo surrealista dentro de su poética. Sueño, intuición, imaginación y poesía se dan la mano en sus versos, los cuales nos hablarán de esa llama viva que anima nuestra existencia, de la memoria y el olvido, la noche, el sueño, el tiempo, la ciudad, el mar, la muerte, la palabra, el canto.

Respecto a la obra de Álvaro Mutis, (1923-2013), hay que destacar que la fuerza y la originalidad de su creación, poética y narrativa, donde los límites entre ambos géneros se difuminarán, lo hacen sin duda uno de los grandes poetas colombianos.

Hay que recordar que no es un autor de fácil lectura pues creó un mundo muy personal, íntimo y privado. Por ello, el lector deberá familiarizarse con unos tonos que fluctúan entre el claroscuro y la oscuridad más absoluta, por donde deambularán unos personajes derrotados y exiliados.<sup>35</sup>

Universo y personajes que serán alumbrados a través de un lenguaje fuertemente connotado, explosivo, de gran riqueza y adjetivación precisa y evocadora. El poeta ofrecerá su visión del mundo bajo la máscara de su célebre heterónimo, Maqroll el Gaviero. Personaje, que con tintes autobiográficos, se configura como un aventurero errante en busca de lo desconocido, un hombre que deja desesperanza en cada puerto en el que atraca.

Trinidad Barrera (1999, p. 477) afirmará acerca de su poesía: “Como poeta-mago convoca a los viejos poderes para expresar el desorden. Así desgranará sus temas que

---

<sup>35</sup> “Mutis no hace concesiones, salvo la ancestral compasión por ese ser rodeado de muerte por todas partes. Sin embargo, pase lo que pase, mantiene su agnóstica fe, seguro de no poder regresar jamás al paraíso y sin embargo seguir buscándolo, día tras día, en su perenne exilio sobre la tierra” (Cobo Borda, 2004, p 440).

circulan por un campo semántico previamente marcado: la muerte, el odio, las bestias, en definitiva el mal que domina el cosmos”<sup>36</sup>.

Uno de las singularidades más importantes en la obra de Álvaro Mutis tiene que ver con su visión de la historia y del devenir humano. Sin este elemento el autor pasaría por ser un escritor de maravillosas aventuras exóticas. En 1965 Álvaro Mutis dio una conferencia en México, “La desesperanza”<sup>37</sup>, donde resume magistralmente su visión del mundo. En ella se sobreentiende que el verdadero poeta vive en el exilio. Su soledad, su desarraigo son consecuencias de una sensibilidad especial que lo llevan a reflejar en sus versos la futilidad de la vida. La naturaleza indómita del trópico, la descomposición y la degradación de los elementos que la componen serán símbolo del deterioro con el que el tiempo somete al hombre. Para Rodolfo Deroux, (2006), Mutis considerará la poesía y el arte como la expresión más pura, al permitir un goce sagrado por lo efímero, de algunos instantes de plenitud pasada. Es por ello que Mutis será el poeta del deterioro, no para admirar o consolarse ante el espectáculo de lo que fue la grandeza humana sino para poner en evidencia el sin sentido de sus acciones.

A partir de la mitad del siglo XX surge el grupo *Mito*. Movimiento creado en torno a la revista<sup>38</sup> del mismo nombre, cuya publicación se inició en abril de 1955, bajo la dirección

---

<sup>36</sup> “La navegación poética de Álvaro Mutis” en *Historia de la literatura hispanoamericana III: Siglo XX*.

<sup>37</sup> Esta conferencia de “La desesperanza” donde Mutis reflexiona acerca de aquellos que no pueden evitar vivir esta emoción al contemplar el mundo. Esta emoción nos servirá de guía para abordar la sección “Nostalgia y melancolía” en el capítulo tres de la presente tesis, ya que entendemos que ambos poetas comparten una visión cercana.

<sup>38</sup> *Mito* circuló entre 1955 y 1962. Murió con su fundador y co-director Jorge Gaitán Durán. En 1975 se publicó una primera recopilación de artículos de la revista, selección realizada por Juan Gustavo Cobo Borda: *Mito, 1955-1962*. En 2005, con motivo del cincuentenario de la revista, se editó una segunda recopilación de ensayos, en esta ocasión la selección estuvo a cargo de Fabio Jurado Valencia: *Mito*,

de Jorge Gaitán Durán. Se suelen reconocer como miembros<sup>39</sup> del grupo a Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, Eduardo Cote Lamus y Héctor Rojas Herazo. Sin embargo hay que insistir en que la obra de Fernando Charry Lara y de Álvaro Mutis supuso una ruptura mayor y más singular.

Es importante el momento político y social que vivía Colombia en aquella década, el país recién salía del horror de la contienda bélica que, con el nombre de la “Violencia”, enfrentó a los dos partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, entre 1948 y 1953. Año, este último, en que se implantó una dictadura militar encabezada por el general Gustavo Rojas Pinilla, quién sería depuesto en 1957. En esta situación, la palabra había perdido su significado, y credibilidad, por lo que uno de los objetivos fundamentales de Mito será “la restauración de la palabra”<sup>40</sup>.

---

*50 años después (1955-2005).*

<sup>39</sup> Acerca de los integrantes de Mito, ha habido distintas posturas. Llama la atención la de Andrés Holguín, que en *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974* (1974, pp. 135-202) incluye a poetas como Carlos Obregón, Carlos Castro Saavedra, Julio José Fajardo, Dora Castellanos y Gabriel García Márquez, que nunca publicaron en *Mito*.

<sup>40</sup> La dirección de la revista apuntaba “Las palabras están en situación. Sería vano exigirles una posición unívoca, ideal. Nos interesa apenas que sean honestas con el medio en donde vegetan penosamente o se expanden, triunfales. Nos interesa que sean responsables. Pero de por sí esta lealtad fundamental implica un mis vasto horizonte: el reino de los significados morales. Para aceptarlas en su ambigüedad, necesitamos que las palabras sean. Necesitamos que aparezcan con la nitidez de un dibujo sobre ese fondo esencialmente ambiguo que es la existencia. Sólo después de limpiarlas, de devolverles con el análisis su dimensión histórica auténtica y de ratificar con un proceso de síntesis el enriquecimiento que les confieren las circunstancias de época, podríamos entrar a considerar problemas mayores como son los de sus relaciones con la moral y la libertad. Sería entonces el instante de recuperar los valores al separarlos de las apariencias. Sería la oportunidad de estudiar la alienación del hombre contemporáneo. Por ahora nos limitaremos a poner en estado de servicio una herramienta eficaz: las palabras. [...] Sospechamos la ineptitud de las soluciones hechas; por eso nos circunscribiremos a ofrecer materiales de trabajo y a describir situaciones concretas. [...] Rechazamos todo dogmatismo, todo sectarismo, todo sistema de prejuicios. Nuestra única intransigencia consistir en no aceptar nada

La poesía de *Mito* se podría definir como una poesía “comprometida” pues abarcará una propuesta tanto humana como estética. Alejados de ideologías políticas concretas, los distintos autores que integrarán el grupo adoptarán tácitamente un compromiso ontológico con el ser humano, a través del cual indagarán acerca de la condición humana.

Y ese cuestionamiento existencial los llevará a reconocer la tradición lírica colombiana, haciendo un análisis concienzudo de esta, de la que tomarán la materia estética que más se adecue a sus planteamientos poéticos. Así recuperaron para sus versos el poder sugerente y sensual de la poesía de Silva, la exploración de nuevas posibilidades creativas propuestas por Vidales y de Greiff, la vuelta al mundo mítico original en busca de respuestas a partir Arturo, y la continuación del proceso de depuración del canto poético emprendido por los piedracielistas, siendo este último uno de sus rasgos más evidentes.

La muerte será el tema dominante en el grupo, como ya lo ha señalado la crítica<sup>41</sup>. A este respecto afirma Armando Romero (1984, p. 706)

La muerte en todos sus aspectos y colores; la muerte trascendente o inmanente; la muerte al despuntar el día a o al fondo de la noche; la muerte allí, ahora o eterna; la muerte del miedo o de la risa; la muerte que nos oye, la que nos silencia; la muerte que es nuestra hermana, nuestra enemiga; la pequeña muerte en el orgasmo que nos da la vida, la Gran Muerte.

En su huida de lo artificioso y de la falsedad de la palabra, los poetas de *Mito* se acercarán a lo cotidiano. Este legado pervive desde entonces en la poesía colombiana.

En el plano formal, los miembros del grupo *Mito* optaron por el verso libre como el

---

que atente contra la condición humana. No es anticonformista el que reniega de todo, sino el que se niega a interrumpir su dialogo con el hombre. Pretendemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias. Esta será nuestra libertad.” Revista *Mito*, Bogotá, n. 1. (1955).

<sup>41</sup> Véase Andrés Holguín, prólogo al libro de Jorge Gaitán Duran y Eduardo Cote Lamus, *Poemas de la muerte*, (1965). Véase también Jaime Mejía Duque, *Literatura y realidad* (1969).

medio idóneo para su expresión comprometida y crítica, rechazaron todo elemento retórico cuya función fuera meramente decorativa o superficial, alejada de la condensación temática y verbal buscada.

Respecto a esta labor de toma de conciencia y de búsqueda de su propio lenguaje, Octavio Paz señalaba en *Los hijos del limo* (1985):

El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era una zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. [...] para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace. (1993b, p. 209).

Pero los poetas de *Mito* no solo se preguntaban por el lenguaje, sino que se cuestionaron cuál era la función de la labor poética, e intentaron redefinir el papel nuclear del poeta. Según Guillermo Sucre (1985, p. 18):

[...] el mundo no es sólo realidad sino también experiencia. Y la experiencia del poeta es sobre todo verbal. Es obvio que puede nombrar las cosas, pero, al hacerlo, está tratando en primer lugar con palabras. Esas palabras, a su vez, no expresan al mundo, sino que aluden (interrogan, ordenan) a una experiencia del mundo. Lo que es distinto y más preciso. La verdadera originalidad, así como la intensidad, no reside en lo nombrado sino en la manera de nombrarlo; no está en lo visto sino en la manera de verlo.

Cada integrante de *Mito* esbozará su propia respuesta a esa búsqueda ante los posibles del lenguaje y la compleja relación que el poeta sostiene con la palabra, consolidando dicha actitud en la poesía nacional posterior.

Tras *Mito*, surge uno de los movimientos reconocidos como tal por la mayor parte de la crítica: los nadaístas. Como grupo tuvo una larga vida, pues nacerá en 1958 y acabará en 1976 con la muerte de su fundador, Gonzalo Arango. Con el *Nadaísmo*, la poesía dejará de ser privilegio de las élites, instaurándose en una línea bohemia y transgresora. Deudores de

Vidales y de Greiff, estos poetas convulsionaron la poesía colombiana durante la década del sesenta<sup>42</sup>. Con un desfase de cuarenta años los *nadaístas* retomaron los postulados de movimientos tales como: el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo; pretendiendo hacer tabla rasa de la tradición poética colombiana. La rebeldía nadaísta permitió que, tanto en el ámbito sociocultural del país como en el literario, se produjeran importantes rupturas ideológicas y estéticas de las que se han beneficiado de una u otra manera los escritores y artistas nacionales de las posteriores décadas.

*Los nadaístas* contribuyeron a realizar el cambio de valores sucedido en Colombia desde 1958. Y es que, tras la caída de Rojas Pinilla, la historia del país estaba dividida; incluso se hablaba de la “segunda república”. En ese contexto surgirá un movimiento que partirá de cero, y que se opondrá al orden establecido, a la iglesia, a la tradición colombiana y a la academia.

Medellín será la cuna de este movimiento, a pesar de que era una de las ciudades más tradicionales de Colombia por 1958, fecha en la que apareció en la papelería Amistad un folleto cuyo autor era Gonzalo Arango y que se titulaba *Manifiesto Nadaísta*<sup>43</sup>.

En su nombre ya se indicaba el origen y el fin del grupo: La nada. La voz de los nadaístas será la de una generación golpeada por la miseria que planteará una estética

---

<sup>42</sup> Para una mayor profundización, véase: Eduardo Escobar, *Manifiestos nadaístas* (1992), Armando Romero, *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de la vanguardia perdida* (1988) y “Nadaísmo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía colombiana* (1991).

<sup>43</sup> Sus ideas quedaron expuestas en distintos manifiestos procedentes de jóvenes poetas de distintas regiones del país. Propuestas que incidían en distintas reivindicaciones de carácter social. En 1970 aparece el manifiesto *Nadaísmo 70*, donde se citan los siguientes integrantes: Gonzalo Arango, Eduardo Escobar, Pablus Gallinazus Jaime Jaramillo Escobar, J. Mario, Pinzón, Dukardo Hinestroza, Fanny Buitrago, Mario Rivero, David Bonells, Humberto Navarro y Jodorowsky. No todos permanecieron fieles a este movimiento dirigido por Gonzalo Arango.

creadora, al tiempo que destructora. Su deseo no será cambiar la sociedad, pues partirán de la base de que el sistema, el orden establecido es inamovible, pero no aceptarán la actitud conformista de la mayoría social. Dentro de sus referentes más sólidos encontraremos a Sartre y a Nietzsche en el campo de la filosofía, abrazando el existencialismo y el nihilismo. Literariamente, Henry Miller y su forma de abordar el sexo, el desgarró social o la locura les servirá como modelo de apertura a otros caminos alejados de lo aceptado oficialmente.

Será el Nadaísmo un movimiento de agitación intelectual que pretenderá ser un agente de cambio desde un programa de subversión cultural que alentará el desorden, la irreverencia, la negación y el inconformismo con entusiasmo. Por ello sus componentes harán uso de distintos medios que tendrán mucho de espectáculo irreverente con el fin de darse a conocer, y que consiguió interesar a muchos, luchando por un cambios de valores a partir de los sesenta, poniendo el dedo en la llaga, denunciando la crisis social y política que atravesaba el país, pero exento de dogmas.

Afirmará Eduardo Escobar (apud. Jaramillo Agudelo, 1984, p. 759):

Fue catártico, eficaz en parte, e inacabado al mismo tiempo... Pero se vivió con intensidad: el amor y el odio, la acción y la contemplación, los proyectos y las ilusiones... Si no dimos soluciones eternas, si no salvamos a nadie ni nos tomamos el Poder..., ¡nadie puede quitarnos lo bailado! Después del Nadaísmo, tuvimos por primera vez una vida para vivir, la opción de ser, un cuerpo y su camino, y lo demás, como decíamos ayer, es literatura.

En cuanto a los poetas que finalmente se puede afirmar que integraron dicho movimiento<sup>44</sup>, distinguimos a Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Amílcar Osorio,

---

<sup>44</sup> Es un hecho que la obra de los poetas nadaístas es de fácil adquisición frente a la de poetas pertenecientes a otras generaciones. En este sentido, destacan *Correspondencia violada* y la *Obra negra* de Gonzalo Arango, *Extracto de poesía* y *Los Poemas de la Ofensa* de Jaime Jaramillo Escobar, *Antología poética* y *Cantar sin Motivo* de Eduardo Escobar y *Mi reino por este mundo* de Jotamario (Premio Nacional



Darío Lemos, Jotamario y Eduardo Escobar<sup>45</sup>.

Otro dato que no hay que olvidar es que este movimiento surgirá a la luz de nuevas tendencias que ya se daban en el continente americano como eran el movimiento beat de EEUU, los grupos Sordio y El techo de la ballena en Venezuela, influenciados estos por el grupo chileno *La mandrágora*.

Los *nadaístas* se propondrán renovar la poesía colombiana desde diferentes propuestas donde tenían cabida todos los lenguajes artísticos, aunque sus composiciones poseían unidad temática. A través de esta actitud iconoclasta crearán una poesía que a veces estaba más próximo al espectáculo que al poema, y como tal era recibida por el público. La elocuencia mezclada con el paisaje urbano y el gusto por lo banal se acercan a lo que luego se llamó *antipoesía*.

Tras el movimiento nadaísta se abrirá en la poesía colombiana un panorama formado por diversas voces de poetas nacidos en las décadas de los años 30 y 40 sin voluntad de agruparse en torno a ninguna revista o movimiento, llamando la atención el hecho de que, sin embargo, gran parte de la crítica sí lo hizo. Frente a ellos, y acentuado en las últimas décadas, estarán los que defiendan la individualidad de estas figuras, arguyendo la singularidad y la diversidad de cada una de estas voces como el rasgo general más destacado de la poesía de estos años, negando por tanto la existencia de una generación.

Desde la primera postura será importante destacar el desacuerdo existente respecto a

---

1970).

<sup>45</sup> No incluyo algunos poetas que estuvieron ocasionalmente vinculados al grupo como son Eduardo Gómez, José Manuel Arango, Giovanni Quessep o Mario Rivero ya que, aunque coinciden cronológicamente con los nadaístas, su estética se aleja de estos por lo que, generalmente, no se suelen incluir en este movimiento.

las denominaciones que recibirá el grupo, así como en la nómina de poetas que lo integran. Del mismo modo costará delimitar las fechas que comprenden dicho movimiento al no existir unanimidad en la crítica, siendo difusos los límites entre estos poetas y los nacidos a partir de los años 50.

Destacamos el intento de nombrar oficialmente a esta “generación” por parte de James Alstrum en la *Historia de la poesía colombiana* (1991) ya que ofrece un panorama crítico y analítico de la evolución de la poesía del país desde el periodo precolombino hasta la década de los 80. El criterio de agrupación se hará en torno a la participación de una serie de poetas<sup>46</sup> en la revista *Golpe de dados*, aparecida en 1973 y dirigida por Mario Rivero.

Otro de los intentos de aglutinar a estos poetas bajo un mismo nombre, lo encontraremos al comienzo de la década de los setenta. Será Álvaro Burgos quien apunte la denominación *generación sin nombre* para estos poetas innombrables.

*Generación desencantada* fue el término acuñado por Harold Alvarado Tenorio en el artículo “Una generación desencantada: los poetas de los años 70’s”, publicado en el Magazín dominical de *El Espectador* (1984), que daría origen a la antología del mismo título (1985)<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Toro Murillo, 2016, sostiene que en “Generación de Golpe de dados. Aspectos principales del movimiento posnadaísta”, Alstrum (1991) incluye dieciocho poetas: José Manuel Arango, Giovanni Quessep, Elkin Restrepo, Miguel Méndez Camacho, William Agudelo, Jaime García Maffla, Henry Luque Muñoz, Harold Alvarado Tenorio, Álvaro Miranda, María Mercedes Carranza, Augusto Pinilla, Juan Manuel Roca, David Bonells, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda, Anabel Torres, Renata Durán y Álvaro Rodríguez Torres. Casi diez años después, Alstrum publica *La generación desencantada de Golpe de Dados: poetas colombianos de los años 70* (2000). La nueva nómina solo incluye a Arango, Restrepo, García Maffla, Alvarado, Carranza, Roca, Jaramillo y Cobo. Quessep aparece junto con Mario Rivero y Jaime Jaramillo Escobar, como antecesores de esta generación.

<sup>47</sup> Hellen Ferro, en *La Rebelión de Los Poetas Jóvenes (1960-1980) y Otras Memorias* (2005), apunta: “Extraña comprobar cómo en un país que se volvió violento -¡qué lejos quedaron aquellos paisajes de María!-,

Si observamos las fechas en las que se ofrecieron estos testimonios, sorprende encontrar afirmaciones como las de García Dussán, quien en 2012, tiempo en la que ya se ha impuesto el criterio no generacional, afirma y niega al mismo tiempo la existencia de dicha generación:

La producción poética de los años setenta se caracterizó por la disidencia frente a continuismos y banderas o derrotos inciertos. La Generación sin nombre o Desencantada (1970-1985) fue la última en reunirse en torno a un centro: sus integrantes, nacidos en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, declararon ser hijos de Aurelio Arturo, declaración con la que pretendieron librarse de caer en continuismos vacuos. Sin embargo, con ellos se confirma la imposibilidad de pensar en una evolución inmanente de la poesía a través de agrupaciones, pues los miembros de esta generación en particular fueron tan disímiles respecto a su producción como aquellos pertenecientes a las anteriores. (García Dussán, 2012)

No deja de ser interesante el hecho que señala García Dussán (2012) acerca de la asunción de una tradición, representada en este caso por la voz de Aurelio Arturo, pues en la consolidación de la tradición precisamente está la clave necesaria para comprender la delimitación entre los poetas nacidos en la década de los años 40, y los nacidos en las décadas 50 y 60.

Afirma Juan Gustavo Cobo Borda respecto a las líneas generales de los poetas nacidos en la década de los cuarenta:

[...] la no existencia de un movimiento poético uniforme sino de individualidades aisladas.

---

nos referimos a Colombia, no termine de conformarse una poesía con fuerza verdadera mente revolucionaria, con nombres que trascienden el medio local. [...] notamos en la nueva poesía colombiana una "indecisión", "un desencanto" que recurre a la descripción ambiental o se refugia en la mención erudita.[...] ¿En qué consiste la despolitización que ya desde los años 70 impregna los poetas de un país de vida violenta?[...] "Terrible estado depresivo que comprende a toda una generación tal vez ahitada de esos muertos, de esos engaños morales, de ese escudriñar la cultura o los lugares sin asentarse nunca" (Ferro, H. 2005, p. 61).

Algunas, como es obvio, comparten afinidades, referencias, órganos de expresión, pero ninguna, en verdad, se ha afiliado a su programa o se ha aglutinado en torno a un manifiesto o a una revista. Samuel Jaramillo, en "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia", habla de la "generación sin nombre", la anti-poesía, la poesía política, la poesía de la imagen y la poesía narrativa. La utilidad descriptiva de su clasificación alude más a influjos que al carácter específico de cada escritor. Se rivaliza, podría decirse, dentro de un más o menos gentil eclecticismo. Solitarios-solidarios escribió Octavio Paz hablando de su generación en Latinoamérica. Una fórmula semejante parece todavía válida para el caso colombiano (1995, p. 231).

La mayor parte de la crítica en la actualidad niega la existencia de esta generación, desmotando cada uno de los criterios argumentados para su aglutinación. En lo que sí parecen coincidir todos es en la existencia del movimiento *Nadaísta*. Siendo esto así, podríamos pensar que una buena manera de referirnos a los poetas que aparecieron después de este movimiento podría ser la de poetas *postnadaístas*. Sin embargo estaríamos incurriendo en un error ya que, como explica María Mercedes Carranza, muchos autores que publicaron en la década de los 60, coincidiendo con el movimiento nadaísta, no participaron de este.

No resulta muy preciso darle a estas notas el título de "poesía posnadaísta", pues si hacemos uso de la cronología, advertiremos que varios de los poetas a los cuales habría que considerar como "posnadaístas" son mayores en edad que los mismos nadaístas. Por ejemplo: Eduardo Escobar —nadaísta— nació en 1943 y Giovanni Quessep —posnadaísta supuestamente— en el 39; Jotamario —nadaísta— es del año 40 y Darío Ruiz Gómez —Posnadaísta supuestamente— del 37; José Manuel Arango —Posnadaísta— nació también en el 37 y David Bonells —nadaísta— en el 45. Es más: el libro de poesía más importante, y que constituye un aporte valioso del género hecho por los nadaístas a la poesía colombiana, *Los poemas de la ofensa*, de Jaime Jaramillo Escobar (X-504), se publica en 1968, cuando ya varios de los supuestos posnadaístas habían publicado libro o lo harían ese mismo año: Jaime García Maffla, Elkín Restrepo, Giovanni Quessep, José Luis Díaz Granados, Nelson Osorio Marín, Miguel Méndez Camacho (apud. Toro Murillo, p. 2016, p. 115).

Otro testimonio muy interesante en este sentido es el de Piedad Bonnett en un diálogo con Mario Jurisch y Darío Jaramillo:

Una de las cosas que uno ve es un montón de individualidades. Antes la gente tendía a las agrupaciones, al igual que en toda la poesía de lengua española, y a los manifiestos, y a ponerse un nombre, un rótulo. Ahora no; me parece que ahora hay una diversidad de voces y eso crea la impresión de abigarramiento y confusión. Por el otro lado, desde la academia, cuando uno va a analizar la cosa, que es lo que yo he hecho durante años, sí alcanza a ver cuatro o cinco tendencias en la poesía de los últimos treinta años y unas voces aisladas, inclasificables. Por ejemplo, Gómez Jattin es un poeta inclasificable para mí, un poeta único. Uno podría hablar de una poesía que tiende hacia el prosaísmo y meter algunos nombres: Juan Gustavo Cobo, María Mercedes Carranza, los nadaístas. Una poesía de tono muy lírico que arranca de Silva, que tiene una segunda instancia en Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara y, ya más cerca de nosotros, José Manuel Arango. Una figura que me parece importante porque marca un lenguaje distinto es la de Juan Manuel Roca, que en su momento inicial rompe con un montón de cosas y recoge un lenguaje de tipo surrealista que en Colombia hasta entonces no habíamos conocido (Bonnett, P, 2003 pp. 29-42).

Arrojada algo de luz sobre los poetas de esta etapa, vamos a destacar sus principales influencias, por un lado de poetas pertenecientes a *Mito* o *Piedra y Cielo* y por otro lado de los *nadaístas*, ya que no hubo una voluntad de ruptura con este movimiento. Sí hubo un rechazo al gusto por el espectáculo y el exhibicionismo que los caracterizó, así como a la ruptura de la tradición por la que apostaron estos.

De *Mito* tomarán el propósito de escribir una poesía racional, en la que cobrará relevancia la referencia cultural. Se alejarán por tanto de cualquier forma de idealismo, mirando de frente a la realidad cotidiana y al hombre individual.

.En el terreno formal, la elaboración técnica de la imagen será una preocupación constante. Podríamos ver aquí esa doble influencia de la generación de *Mito* o *Piedra* y

*Cielo*, y también del surrealismo, introducida por los nadaístas. La incorporación de elementos propios de la cultura de masas, el humor, el uso de un lenguaje coloquial, el ambiente cotidiano, la desmitificación de valores morales y sociales, el acercamiento a las fuentes del surrealismo serán rasgos propios de estos poetas.

A pesar de todas estas procedencias y rasgos divergentes, sí podemos afirmar que la poesía de los setenta va a ser una poesía de denuncia, de raíz social que perseguirá una afirmación colectiva para poder luego llegar a la autodefinición personal. La poesía que se empezó a publicar en los setenta pondrá de manifiesto la violencia latente en el país, donde las injusticias, la muerte y la opresión formarán parte de la cotidianidad. Por todo ello el tono de desencanto predominará en sus versos. Este rasgo, como veremos más adelante, no se ha perdido en la poesía actual colombiana, sino que hoy persiste la denuncia que estos poetas iniciaron y desarrollaron.

El poeta Jaime García Maffla en *La poesía* (1996) señalará cuatro rasgos formales en un intento por definir la poesía colombiana a partir de la década de los sesenta: sugestión por las fuerzas del lenguaje, que incluye la construcción arcaica, habla coloquial y directa que incluye la anécdota, expresión indirecta que incluye el humor, y la imagen y la enunciación lírica que incluye la leyenda.

A pesar de estos rasgos, apuntados con el objetivo de esclarecer el panorama general poético colombiano, insistimos en que voces tan distintas como Giovanni Quessep, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda, David Bonells, Elkin Restrepo, María Mercedes Carranza, José Manuel Arango, Álvaro Rodríguez, Juan Manuel Roca o Raúl Gómez Jattin no pueden reducirse a una simple clasificación generacional donde se destaquen los rasgos comunes, pues lo que verdaderamente los hace grandes son precisamente los rasgos que los diferencian.

Diferencias que también tendrán que ver con su procedencia, ya que parten de mundos bien disímiles. Derecho, economía, filosofía, matemáticas, dramaturgia, periodismo o enseñanza universitaria serán las áreas desde las que llegan estos poetas, llenando de ironía, de humor y naturalidad los versos colombianos.

Esta riqueza contribuirá a que la poesía colombiana que hasta los años cincuenta no tuvo una motivación universal, se vincule ahora con la poesía norteamericana con autores como Darío Jaramillo, José Manuel Arango y Álvaro Rodríguez. También habrá un reconocimiento a la poesía chilena mediante la senda emprendida por Nicanor Parra y sus “antipoemas”, distinguiendo voces como la de María Mercedes Carranza o Juan Gustavo Cobo Borda; o retomando rasgos surrealistas como es el caso de Juan Manuel Roca<sup>48</sup>.

Por todo lo dicho anteriormente, considero oportuno detenerme en la figura singular de cuatro poetas, sin desmerecer a los anteriormente señalados, cuya influencia en la configuración de la poesía colombiana actual es, a día de hoy, incuestionable.

El primer poeta en el que me voy a centrar será Mario Rivero (1935-2009). Poeta de la ciudad y del cuerpo. Temáticas que introducirá en la poesía moderna colombiana y que llegarán para quedarse.

Versos que se llenarán de sonidos y ritmos procedentes de las calles y que llevarán una marca: la de la vida cotidiana, la del anonimato, la de lo marginal. Una vida donde el héroe ya no importará o ha muerto, y es el vivir pesaroso del hombre lo que se impone como materia ficcional. Asimismo sus versos reflejarán sus periplos laborales y se poblarán de oficios distintos: "A veces me pregunto qué fue de los amigos, después de que los días / han

---

<sup>48</sup> Jaime Jaramillo Escobar apuntaba acerca de estos escritores "Salvando diez nombres de excepción, todo el resto de la poesía colombiana es soporífera, menos la de los poetas jóvenes que todavía no alcanza a ser ni lo uno ni lo otro" (Jaramillo Escobar, 1985, p. 5).

dejado caer su cenital / Los que vivían en las barracas / sobre el río / un río sucio que parte la ciudad / en dos tajadas / Donde mujeres lentas de grandes pies / llevan fardos de trapo sobre la cabeza / El de la cachucha azul y raída / que limpiaba telares / su padre era mecánico / y él también quería ser mecánico / Estoy seguro de que ambos/ continúan comiendo su emparedado cotidiano / y su único amor son los tornillos"<sup>49</sup>.

Será, por tanto, su poética una mirada a la crisis del hombre del siglo XX, del hombre moderno acorralado por conceptos como la libertad, no obstante y lejos de reflexiones filosóficas o metafísicas donde el centro es el espíritu, el alma o el pensamiento, Rivero hablará del cuerpo, y proclamará que somos eso. Un cuerpo que sufre, que desea, que se agota, que vibra y por supuesto, un cuerpo que se desgasta, un cuerpo que acaba.

Su obra trascenderá la propuesta nadaísta, a la que estuvo vinculado en los orígenes del movimiento, con la que romperá en la década de los ochenta, proclamándose como una voz única y decisiva en la poesía colombiana, tanto que formó parte de la educación sentimental del país. Así lo muestran las palabras de Holguín:

Cuando Mario Rivero publicó sus *Poemas urbanos*, en 1963, este libro lo situó en un primer plano. Fue elogiado, con razón, por Nadaístas y no Nadaístas. Poesía peculiar, fuera de serie, nueva, de un andar sonámbulo en medio de las cosas habituales. Poesía, sí, de la vida diaria, pero en profundidad, con honda intuición de lo real más allá del motivo fútil. Poesía densa, opaca, insonora, desarticulada, que a veces hechiza, subyuga. En varios volúmenes posteriores esta poesía de Rivero se ha afirmado, y ha buscado un cauce distinto a través de sus Baladas” (apud Díaz Granados, 2017, p. 238).

En el plano formal, sus versos serán antirretóricos alcanzando una forma de comunicación y comunión directa con el lector y con él mismo. La ruptura con las formas

---

<sup>49</sup> Poema *Los amigos* perteneciente a *Poemas urbanos* de Mario Rivero, publicado en 1966.



tradicionales es palpable en su obra, situándose cerca de una poesía que podría parecer narrativa, pero que está llena de melodía y ritmo. En sus versos habitarán el tango y el bolero, ritmos fundamentales en la música popular latinoamericana, sirviendo de escenario a muchos de sus poemas. Ritmos que conectarán con un tono conversacional predominante en su obra. Rasgos de su poética que hay que mirar a través del prisma de los autores que él admiraba y por los que se vio influenciado, como son T.S. Eliot, Ezra Pound, Saint John Perse, Baudelaire, La Biblia, Neruda, Vallejo, Borges, Huidobro o Paz.

Desde el panorama de la crítica literaria en Colombia, puedo afirmar sin temor a equivocarme, que en torno a la figura de Rivero hay unanimidad, siendo un poeta reconocido por la mayor parte de la misma, alzándolo como una de las figuras fundamentales en la configuración de la lírica colombiana.

La nueva poesía colombiana deudora toda ella de Rivero, ha disfrutado pero no aprovechado a cabalidad su lección. Quizá este libro que reúne veinte años de su trabajo, no distanciado del mal gusto, no ignorante de sus estrepitosas caídas, permita reconocer su importancia dentro de nuestra literatura. Un lugar donde la imagen se hace palpable y el pensamiento sensación instantánea; donde la anécdota en lugar de anular potencia el discurso. Donde existe el desdén pero también el júbilo, y la exultación convive con la pesadumbre. Un lugar en fin, que sólo puede ser el de nuestra derrota” (Cobo Borda, 1980, p. 5).

Otra de esas voces únicas y singulares, que no encajará dentro de ninguna de las generaciones definidas de la tradición poética colombiana es la de Juan Manuel Arango (1937-2002) Incluso hay quien piensa que, consciente del panorama poético existente en su juventud, prefirió observar y definir bien su propuesta estética antes de publicar su obra.

Y es que la obra de José Manuel Arango también corre paralela a la de los nadaístas, aunque tiene poco que ver con estos. Frente al ruido, el prefirió el silencio, frente a la

señalización explícita prefirió la sugerencia y el hermetismo, conmoviendo al lector desde la sencillez y la brevedad. Lo telúrico, mediante la imagen de la montaña contrapuesta al escenario urbano, nos brindará una comunión con la naturaleza y con el mundo. Señala José Manuel Olivares en *Foto fija de José Manuel Arango* (2017, p. 34):

Aun así, con esas oscuridades que marcan su poesía, José Manuel Arango nos ofrece también una extensa zona de luz. Zona alumbrada por el sol donde las flores se abren y el poeta disfruta de su agradable visión y de su aroma. La belleza del paisaje antioqueño queda tipificada por las montañas, imagen frecuente de sus versos a la que dedica poemas de gran intensidad. Para este redactor, pocos textos poéticos dedicados a la luz y al astro rey arrastran la implacable luminosidad y belleza de “Himno al sol”, donde se conjugan todos los elementos característicos de su poesía: fuerza en imagen, poder de síntesis, voluntad descriptiva, lirismo y capacidad de invención.

Se distingue en su obra la influencia de Emily Dickinson, de la que recoge la dosis justa de ambigüedad y silencio y William Carlos Williams entre otros autores, cuya huella se dejará ver en la precisión objetiva de la imagen. Este equilibrio o combinación entre lo subjetivo y lo objetivo será otro rasgo notable de su poesía. La literatura china le interesará mucho en cuanto a su detenimiento en el mundo interior, sin embargo, el del colombiano es un mundo más desconcertante.

Quizá uno de sus mayores logros será la metapoésía o metaficción que encierran sus versos. En ellos subyacerá la reflexión sobre el ser desde una perspectiva filosófica, así como del arte dentro del arte mismo donde se evidencia el objetivo teorizador del filósofo y poeta en la relación lenguaje- pensamiento, planteando cuestiones tan interesantes como si es posible enseñar una verdad: *Y nos mostró en la palma un huesecillo de pájaro/como si en él hubiera alguna lección.* (J.M Arango, “Lección”)

Imágenes, como la de la moneda, el cuchillo o la bailarina, entre otras, simbolizarán esa doble referencia que estará vinculada a la concepción sobre el lenguaje, los géneros literarios, la poesía y la ficción en general. La bailarina será el ejemplo más claro que sintetiza los rasgos metaficcionales de la obra de Arango, pues allí se conjugan tanto rasgos de autoconciencia como de autoreferencialidad.

“Lección”, “Palabra de hombre”, “Escritura”, “Página en blanco” o “Nudo” serán, entre otros, ejemplos de esta indagación acerca del lenguaje, pero será “La bailarina sonámbula” el poema de Arango más revelador acerca de su poética, debido a las distintas nociones metaficcionales que en él convergen.

La reflexión acerca del lenguaje ocupará, por tanto, un lugar muy interesante en su obra, actuando como precursor de una tendencia presente en la poesía colombiana actual, que refleja esta preocupación estética acerca del quehacer literario.

Otros temas recurrentes serán el paso del tiempo visto desde el niño que se hace hombre y el hombre que se vuelve un viejo, siendo, en definitiva el protagonista de los versos de Arango la gente humilde, que sufre, huye, y que muere. El erotismo, al que llegará desde un lenguaje sensual, sencillo y profundo marcará también su poesía, como puede verse en el poema “Baila conmigo, muchacha”

Uno de las novedades del panorama poético colombiano será, como señala Cobo Borda (1995) la aparición de un número representativo de voces femeninas, entre las que destaca la poética de María Mercedes Carranza (1945-2003).

Considero necesario insistir en que su poesía, aunque refleja el desencanto y la impotencia que siente la poeta frente al mundo masculino y su supremacía frente al femenino, no deberá entenderse como una poesía que surge desde un yo poemático

victimizado. Al contrario, la poeta dará muestras de su fortaleza y vehemencia a través del uso de la ironía, el humor y la parodia, empleando un tono conversacional como recurso para expresar su malestar. Este rasgo definitorio de su poesía ejercerá una gran influencia en las poetas que escriben hoy en Colombia.

María Mercedes Carranza será una poeta de principios, por ello el pensamiento crítico en sus versos va a ser un pilar. Este cuestionamiento de fondo manifestará en un cuestionamiento de forma, lo que la llevará a distanciarse de la convenciones y del tono sentimental que había caracterizado hasta entonces la poesía escrita por mujeres en Colombia.<sup>50</sup>

Su poesía ofrecerá una visión crítica de la realidad al cuestionar la situación de la mujer, preguntándose si existe el concepto de lo real como absoluto. La conclusión a la que llegó girará en torno a la línea de pensamiento que entiende que la realidad es una creación cultural más que trascendental o divina. Mediante su labor poética, crítica y personal se propuso subvertir ese orden, pero fue quizá la frustración sentida ante esta y otras empresas, la que la llevó a buscar la muerte con 58 años.

La mirada de la poeta también se dirigirá a su país, y en especial a la violencia, que será un tema recurrente no solo en sus versos, sino también en artículos que publicó en La Casa de Poesía Silva: Su poemario *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)* (1998) constituido por veinticuatro breves poemas, en los que cada canto llevará el nombre de una población colombiana víctima de una masacre, es un buen reflejo de ello. La poeta se negará a olvidar y, con actitud contestataria, implorará a burgueses, políticos, periodistas en

---

<sup>50</sup> Ante la dominación de la sociedad patriarcal, la literatura escrita por mujeres ha adoptado diferentes actitudes que van desde la identificación y reproducción de los presupuestos patriarcales hasta el distanciamiento y subversión de los valores de esta sociedad, siendo este último el caso de Carranza.

particular y, a la sociedad colombiana, en general, la necesidad de luchar contra la desmemoria colectiva. Su proyecto estético es así también un proyecto ético de gran calado en los poetas posteriores.

El reflejo de la cotidianidad como espacio del hombre moderno, la reflexión filosófica acerca de la muerte, así como la transición entre el amor y el desamor son otros de los ejes temáticos de su poesía.

Hay quien podría considerar a Gómez Jattin (1945-1998) como un poeta maldito, ya que la temática de su obra se sitúa en la frontera de lo social e incluso éticamente aceptable. La confesión en sus versos de su homosexualidad, su zoofilia, su drogodependencia y su locura, sin embargo, no va a ser el motivo de su singularidad. Será la forma de expresar su sufrimiento y su desconcierto lo que hará de su figura un caso aislado en la poesía colombiana.<sup>51</sup>

Mediante esa forma de expresar, presidida por un tono confesional, el poeta logrará lo que él mismo llamó *Sentidismo*, en la que lo primordial será sentir. Sus versos se llenarán de significado, alcanzando así los estratos más profundos del alma.

Igor Barreto (1992, p. 21) reconocerá que:

[...] pocos autores, como Raúl Gómez Jattin, logran una confesionalidad tan extrema y que respete los límites de una forma literaria bien definida. Sus poemas tienen un don musical que los hace dentro de sus convulsiones muy unitarios. Es un Yo historizado el que nos habla y perfectamente consciente de la tradición con la cual dialoga.

---

<sup>51</sup> “Exuberante en su vitalismo whitmaniano, su amor desmesurado y promiscuo, recubre hombres y animales, mujeres y paisajes, con una sinceridad brutal y conmovedora. Tal sensualidad polimorfa se recrea en la naturaleza, trátase de un cuerpo adolescente, una gallina o una orilla del río Magdalena, e ignora cualquier culpa, salvo la del tiempo” (Cobo Borda, 1995, p. 267).

El tono de sus poemas estará vinculado al hecho del autobiografismo de su obra. En sus versos, y mediante un estilo muy personal, recordará su infancia, destacando las figuras de su madre y su abuela. Pero también mostrará su sexualidad, su locura, su dolor y su soledad. Otra de sus obsesiones temáticas será el amor, siempre ausente, o no correspondido. En “*El dios que adora*”, poema en el que se reflejarán los temas apuntados, hay un verso que dice “porque amo a quien ama”, revelando la importancia que para el poeta poseía dicho sentimiento. Tanto es así que en algunos de sus versos el poeta expresará su deseo de amar, aunque no haya nadie que despierte esa emoción.

El autobiografismo en la lírica es un rasgo común, pues se acepta que el género poético es el que mejor refleja el yo subjetivo del autor, sin embargo en la poesía de Gómez Jattin este rasgo se potencia hasta el punto que en su obra aparecen referencias a personas reales con nombre y apellidos. En 1983 le escribe una carta al escritor Milcíades Arévalo, en la que habla sobre su libro *Tríptico cereteano* (1988):

[...] un libro que da miedo. De verdad, da miedo. He sido malvado. Mis pobres compañeros de vida, los que me dieron la vida incluso, aparecen de gesto entero. Ay de ellos, ay de sus intimidades más sagradas. Ay, pero un ay poderoso porque cuando canto pujo y cuando pujo, lloro. Lloro y canto, pésele a quien le pesare. Yo canto y hiero, comenzando por el indefenso Raúl, mi navaja de asesino, de *hachís sino*, corta filosa la carne ajena (apud. Fiorillo, 2003, pp. 51-52).

Hubo parte de la crítica que defendió que su poesía nacía de los arrebatos demenciales que sufrió a partir de la muerte de su padre, restándole valor a la misma. Sin embargo en sus versos se hará explícito el notable bagaje cultural, donde se evidencia el conocimiento que poseía de la tradición artística y literaria, sin descuidar el soporte técnico que sustenta su obra.

Siendo esto así, en su poética encontraremos poemarios donde predomina el registro lingüístico vulgar, como resultado de una elección estilística, y otros como en el libro *Hijos del tiempo* (1989), donde prefirió utilizar un nivel culto y un tono sobrio.

En la actualidad, la voz de Gómez Jattin es reconocida por la mayoría de la crítica, formando ya parte de la más reciente tradición poética en Colombia, aceptada y asimilada por los poetas que hoy escriben en Colombia. Así, Ferrer Ruiz (2012, p. 202) afirmará acerca de la obra de Gómez Jattin que “es una poesía visceral, extraída [...] de las angustias que padece un hombre que asume la decadencia de una sociedad en la cual él es la muestra y el gran sacrificado”.

Otra voz singular es la de Juan Manuel Roca (1946- ). La obra de este poeta se distinguirá por su profunda raíz social donde la denuncia de la realidad de un país violento y corrupto cobra protagonismo. Tanto es así que algunos poemas de Juan Manuel Roca fueron leídos públicamente como verdaderos manifiestos. La realidad circundante será sometida a examen tanto en su poesía como en sus ensayos. Sin embargo, será en sus versos donde se va a plasmar a través de una serie de imágenes originales, haciendo uso de una imagería cercana al surrealismo en la que confluyen la vida y el sueño, la realidad cotidiana y la ficción.

En una entrevista realizada a Juan Manuel Roca, que se encuentra en la recopilación de Rosa Jaramillo: *Oficio de poeta: poesía en Bogotá* (1978), él mismo reconoce la influencia surrealista<sup>52</sup>. Sin embargo, es interesante a este respecto la observación que hace Consuelo Pardo Cortés (2014), advirtiendo que:

---

<sup>52</sup>El único poeta surrealista puro reconocido por la crítica en Colombia es Vidal Echevarría.

Algunos de los autores<sup>53</sup> que han escrito sobre la Generación desencantada, Generación sin nombre o Generación post-nadaísta no han interpretado la obra de Roca más allá de los límites que impone su propio modelo de esquematización: por lo general, el lugar común más usado para valorar la poesía de este es la afirmación de que su escritura es surrealista (Pardo Cortés, 2017):

El gusto expresionista será otra influencia que se reconocerá en su obra, huella que se deja ver en la presencia de personajes deformados, desposeídos. Seres marginados donde la animalización será un recurso recurrente, y donde la imagen se revitaliza bajo el signo del miedo.

Algunos de los temas de Juan Manuel Roca como la vida y la muerte, el enigma del tiempo, y el amor, la identidad, la pugna entre el quehacer poético y la palabra o la historia “no oficial”, serán temas constantes en la poesía universal, y colombiana, en particular. Pero en la voz del poeta adquirirán una nueva perspectiva desde su obsesión por el lenguaje, haciendo uso de imágenes poéticas de profundas resonancias oníricas, que se tornan a menudo en pesadillas, siendo el reflejo de una realidad caótica, que sólo puede expresarse mediante de la poesía . Esas imágenes obsesivas le dan cohesión a su poesía, siendo algunas de ellas el agua, los caballos, los ciegos, el miedo, la noche o el cuerpo.

---

<sup>53</sup>María Mercedes Carranza, que en Poesía Post-nadaísta afirma: "Juan Manuel Roca (1946) asume la estética surrealista, expresión que considera eminentemente americana, y así lo ha dicho expresamente[...] Pero en su caso no se trata del surrealismo de los nadaístas, desmitificador, rebelde culturalmente y subversivo espiritualmente al menos en sus intenciones: se trata de la apropiación sin reservas de una técnica que le viene como anillo al dedo para penetrar en las esferas mágicas que le interesa explorar. Y en su caso también es necesario utilizar el término surrealista con muchas reservas, pues tal vez por el hecho de que haya adoptado tan tardíamente una estética que dio sus mejores frutos hace ya varias décadas, ese arte pierde en manos de Roca su pureza original para convertirse [en] un sistema de creación lógico, en un instrumento para justificar la exuberancia verbal que caracteriza su obra" (Carranza, 1984, pp. 811-812).



La ironía y el sarcasmo, muy presentes en su mirada poética, no constituirán, sin embargo, un recurso frívolo, sino todo lo contrario. El poeta lo utilizará como escudo para protegerse o como arma ofensiva ante el poder del sistema opresivo en el que cree vivir.

En cuanto a sus influencias, se distinguen claramente las huellas de César Vallejo y Juan Rulfo. La poesía surgida en el Romanticismo Alemán, que luego explorarían los surrealistas franceses, junto con el movimiento expresionista serán su principales herencias europeas.

En relación con la poesía colombiana, se reconoce en la obra poética de José Asunción Silva, Aurelio Arturo, Luis Vidales (tío materno del poeta), Carlos Obregón, Héctor Rojas Herazo y Fernando Charry Lara.

En esta retrospectiva en la que hemos trazado, desde una óptica centrífuga, el canon poético colombiano, nos disponemos ahora a indagar en el legado que la tradición, no solo colombiana, ha dejado en la poesía de Bonnett.

## **1. 2 Huellas literarias.**

No será casual que el primer poemario de Piedad Bonnett, *De círculo y ceniza*, publicado en 1989, comience con una composición dirigida al lector, que da título al poema. Ni que el subtítulo lleve la firma de Jorge Luis Borges: “palabras, palabras desplazadas y mutiladas, / palabras de otros, fue la pobre limosna que le / dejaron las horas y los siglos”. En esta cita de *El inmortal* (1949) se encuentran algunas de las claves de la poesía de nuestra autora, no solo por la importancia que cobran las palabras dichas y escritas sino también por la lucidez que muestra al referirse a la compleja labor que comporta la creación poética o literaria.

La obra de Piedad Bonnett se alimentará de esas “palabras de otros”, insertándose esta dentro de la amalgama cultural que toda sociedad supone. En su obra se condensarán voces que remitirán a distintas tradiciones que van desde la judeocristiana hasta la literatura contemporánea hispanoamericana, pasando por distintas voces de la literatura europea, y como no podía ser de otra manera, de la literatura colombiana. Y es que para Piedad Bonnett la tarea poética es “una tarea inscrita dentro de la historia y tiene una responsabilidad con ella” (1994, p. 20).

La escritora recogerá así lo sembrado por otros, pero lo hará desde su propio lenguaje y a través de una apuesta estética genuina que fusionará distintas voces de la tradición con su personal voz. Se acercará de esta manera a la inmortalidad cósmica borgiana, al configurar su propio universo cultural, en el cual nos disponemos a penetrar.

A través de los títulos y subtítulos de algunas de las composiciones que recorren los distintos poemarios, la autora nos invitará a jugar, a desvelar la doble visión del mundo, a través de la doble lectura que posibilita el mundo poético, ya que en palabras de García Maffla (1995, p. 62): “Lo poético toca las más profundas zonas del existir humano, su conciencia y su impulso a la vez trascendente e inmanente, al lado del cual le hace posible entrever lo que no es visible, ser lo que esencialmente es, y al crearse lo crea”.

En su primera obra, *De círculo y ceniza* (1989) será evidente el rastro de Borges, también citado en la sección *El sueño de los años*: “según se sabe esta mudable vida/ Puede entre tantas cosas, ser muy bella”. Unos versos del poeta colombiano León de Greiff serán el preludio que abrirá “Asedio”: “Si te ponen miedo mis ojos ausentes, mis ojos/ noctámbulos, mis ojos dementes”. Junto a ellos habrá referencias a autores europeos, como es el caso del español Miguel Hernández, invocado en “La batalla del fuego”: “porque la pena tizna

cuando estalla”, así como al francés Baudelaire en “Olores”: “Comme l’ambre, le muse, le benjoin et l’encens ,/ qui chantent les transports de l’esprit et des sens”<sup>54</sup>; y Francois Villon en “Ubi est?”: “äutant en emporte ly vens”. El sustrato bíblico aparecerá en poemas como Éxodo, siendo la influencia de las Sagradas Escrituras una de las que se dejan ver de forma manifiesta en la mayoría de sus poemarios. Asimismo, el Romanticismo<sup>55</sup> dejará una impronta destacable en este libro<sup>56</sup>.

*De círculo y ceniza* es un libro que escribí sin conocer demasiada poesía, y por tanto, sin demasiadas reflexiones formales. En ese sentido puede ser un poco “espontáneo”, obedecer ante todo al impulso de decir poéticamente cosas que pugnaban por salir. Pero allí están, efectivamente, con mucha fuerza, los temas que iba a desarrollar después en mi poesía. Están en germen, apenas enunciados, porque empezaban a ser una necesidad pero en ese libro apenas se me anuncian. Lo digo así porque yo misma estaba apenas buceando dentro de mí, buscando mis fantasmas. Por supuesto, eran una aventura preliminar que no vislumbraba un ensanchamiento posterior de estos mundos. Debieron incidir, sí, ciertas lecturas, y no siempre de poesía. Localmente, el mundo poético de los primeros libros de Juan Manuel Roca me incitó a la escritura, y me dio algunas pequeñas claves. Empezaba entonces a interesarme también por la poesía femenina latinoamericana, después de haberme apasionado por autores

---

<sup>54</sup> El poema aludirá a la teoría de las correspondencias en la que la reconciliación del hombre y la naturaleza se deberá a esta ley, como una utopía donde el paraíso perdido aparecerá proyectado sobre el futuro.

<sup>55</sup> “Yo sí creo que hay unos placeres inmensos en la tristeza. Sé que eso nace de una visión romántica del mundo. Por ejemplo, cuando tengo una pérdida, me gusta recuperar el recuerdo y regodearme en una cierta tristeza. Traer cosas a la memoria. Hay gente que pone una barrera, echa tierra, pasa la página. Yo no soy de esas. La tristeza es muy creativa. Cuando tú estás en un estado de euforia y felicidad no tienes un impulso creador tan grande como cuando estás triste.” Entrevista de Álvaro Castillo Granada a Piedad Bonnett (2012, s/p).

<sup>56</sup> Años atrás hacía la misma observación sobre su primer poemario: “Mi primer libro que es *De Círculo y ceniza* es un libro todavía de tono muy romántico, donde yo reuní poemas de muy distintas épocas, entonces probablemente haya un fondo de unidad, que nace del hecho de que me pertenecen y que yo poseo una voz simplemente por existir, pero no hay una conciencia estilística suficientemente grande, es un libro que yo considero bonito en su espontaneísmo pero también ahí pueden estar sus limitaciones” (Gómez, 2002, s/n).

como Vallejo y el Neruda de *Residencia en la tierra*. Ellos me sirven de impulso en esa primera etapa (Posadas, 2015, p. 14).

En *Nadie en casa* (1994) se respirará poesía escrita en lengua española con nombres como Juan Ramón Jiménez en “Trazo”: “¿Cómo era, Dios mío, cómo era? , Eliseo Diego en *No es más que la vida*: “Si alguien pregunta díganle/ aquí no pasa nada, no es más que la vida”<sup>57</sup>, Vicente Huidobro en “El poema”: “El mayor enemigo de la poesía/ es el poema”, Blas de Otero en “Soledad de dos” :“ Suena la soledad de Dios. Sentimos/ la soledad de dos. Y una cadena/ que no suena, ancla en Dios almas / y limos”, Carlos Germán Belli en “Reporte policial”: “que tanto cuna cuanto tumba es siempre / para quien acá nacer, vive y muere”, o Roberto Juarroz en “Centelleo del instante”: “Unas veces las manos se tocan / y otras ni siquiera se tocan. / Los ojos sí se tocan / o algo que está atrás de los ojos”. La excepción la marcaría el portugués Fernando Pessoa, al que la poeta vuelve la mirada en “Sal en la hierba”: “A la noche que entra no pertenece, Lidia, / el mismo ardor que el día nos pedía”.<sup>58</sup>

Sobre este libro afirmará la autora:

Por otro lado, me interesaba un universo de tipo doméstico, que era una especie de reivindicación de lo doméstico, que en realidad era finalmente otra ironía, me quería enfrentar a ese feminismo radical que de alguna manera erradica todas esas manifestaciones tradicionales de la actividad femenina con que las proscribía en ese momento, casi en un

---

<sup>57</sup> “Sustrato reconocido por la propia escritora en la metáfora de lo doméstico, muy presente en su obra. La lectura de Eliseo Diego, con cuya poesía sentí afinidades muy profundas, incidió en la escritura de El hilo de los días. Quise dar un leve giro a la poética de Nadie en casa, que trabaja desde el territorio de lo prosaico, y buscar, como bien dices, más transparencia, cierta austeridad de imágenes y un lirismo contenido en mi poesía (Posadas, 2015, p. 15).

<sup>58</sup> Piedad Bonnett apunta que en el tono de este libro influyó el poema *Tarea doméstica* de Amanda Berenguer, 1921.

gesto de humor y de desdén por supuesto, reivindicué la manera de conocerse a través del universo femenino. Y el mundo de las cosas pequeñas me interesaba en ese momento; probablemente estaba leyendo unos autores que me habían conducido hacia allá (Gómez, 2002, s/n).

Años más tarde, la propia autora añadirá:

*Nadie en casa* responde a un momento de desencanto, de rupturas personales, de replanteamientos sobre la amistad, el amor, los lazos familiares y la divinidad misma, y de ahí el título; pero también se debe al descubrimiento ya muy claro de un universo poético femenino que se vale de la cotidianidad como un camino de descubrimientos. Poemas de Rosario Castellanos, Sylvia Plath, Amanda Berenguer, Idea Vilariño, me animaron a crear una poética que descarta cualquier altisonancia, donde lo pequeño es relevante y el lirismo está frenado por un tono que se acerca a lo prosaico pero sin rendirse a lo coloquial. Como siempre me ha pasado, algunos de los poemas de mi libro anterior, *De círculo y ceniza*, me sugirieron ya el universo de *Nadie en casa*. Y es el título de este libro el que me dicta el tema del siguiente, de *El hilo de los días*, cuyo escenario es más explícitamente la casa. Entre *Nadie en Casa* y *Tretas del débil* van a pasar muchos años, y también muchas cosas. Creo que en *Tretas...* salgo del intimismo de los libros anteriores, me vuelco más hacia la realidad urbana, social, que estaba presente antes pero en dosis más bien pequeñas (Posadas, 2015, p. 14).

La cita de Borges -“La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”- servirá de apertura al *El hilo de los días* (1995), en convivencia con César Vallejo y Aurelio Arturo.

[...] me propuse sobre todo una enorme transparencia y una enorme contención emocional y un tipo de verso y una cadencia que remitiera a un mundo básicamente de evocación y de cierta nostalgia que es el mundo de la infancia. Pero digamos que en verdad el mundo de la infancia era un pretexto para yo hacer una metáfora sobre el mundo en el que nos movemos [...] Entonces creo que no es gratuito de que en determinado momento varios escritores estábamos escribiendo sobre las casas, los patios, sobre los lugares cerrados: porque estábamos viviendo unas circunstancias muy parecidas a las de hoy, de mucho terrorismo,

mucha violencia, probablemente mucho miedo. Yo pienso que había una actitud inconsciente de huir hacia esos espacios cerrados y sagrados como por ejemplo: la infancia, la casa, la madre, esas figuras casi míticas que son el último refugio de los seres humanos (Luque, 1997, p. 64).

La presencia de Alejandra Pizarnik -“Volver a la memoria del cuerpo, he de / volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz”-, y Julio Cortázar en “Ración diaria” -“Mira, sólo hay un medio/ para matar los monstruos: / aceptarlos”- se revelará en *Ese animal triste* (1996) título que toma de un verso del portugués Eugenio de Andrade.

Pienso que ese es un tema que le interesa a todos los seres humanos, pero no sé por qué a las mujeres como que nos tienta más. Entonces, el tema de la maternidad, me gustó la idea de meterme con cosas poco transitadas por la literatura, como por ejemplo, la menstruación, el bautizo, toda la cuestión del ritual alrededor del cuerpo, la enfermedad. Ya cuando quise abordar ese tema, el lenguaje transparente que había usado para la evocación de la infancia no me servía, entonces me encontré con la necesidad de escribir un libro más bien, digamos, más metafórico, más lleno de imágenes; aludiendo a la cuestión del cuerpo pero rodeándolo (Gómez, 2002, s/n).

La huella hispanoamericana continuará con el colombiano David Jiménez y la argentina Olga Orozco en torno a la metáfora familiar.

Ese mundo cotidiano tan bellamente poetizado por Piedad Bonnett da otro paso en *Ese animal triste* (1996). Aquí vuelven a aparecer la figura familiar y los recuerdos de los antepasados. El padre es la imagen de ternura, de autoridad, de evocaciones al miedo o de la contemplación del mundo a través de una ventana. Tal parece que su poesía entabla un diálogo informal con otros grandes poetas del estilo del colombiano David Jiménez (Medellín, 1945) y de la poeta argentina Olga Orozco (1920-1999) (Hernando Motato C, 2013, p. 37):

De nuevo dos de los padres de la poesía hispanoamericana, Pablo Neruda y César

Vallejo<sup>59</sup>, dejarán su estela en *Todos los amantes son guerreros* (1998), estando presentes otras alusiones como a Juan Gelman<sup>60</sup> en *Ahora*: “ Me has enseñado a respirar”, y en *Leyéndote*: “o` esa ropita tuya `olorosa de ti de la que habla Juan Gelman”, Myriam Moscona en *Poema con cita*: “Me propongo, amado, ser para ti la superficie/ ser para tus ojos sólo cuerpo/ ser para tu lengua sólo ritmo/ ser información para tu red”, y la peruana Blanca Varela<sup>61</sup> : “ A ti capaz de desaparecer/ de ser atormentado por el fuego/ luminosos opaco ruin divino/ a ti/ fantasma de cada hora/ mil veces muerto recién nacido siempre”. Petrarca será invocado en “Hágase tu voluntad”: “Al amor le pedí mejores tratos”, Francisco de Quevedo en “Todo se aprende”: “Hay en mi corazón furias y penas”, Hölderlin en “De qué materia”: “¿serás capaz de escucharme, de comprenderme/ si te hablo de mi larga y enfermiza tristeza?”). Por último cabe mencionar la estela de Harry Almela en “Después de todo”: “Es extraño que todo esto va a pasar”), así como la voz de Paul Eluard en el poema “Bonjour tristesse”.

[...] Pero me metí con el problema del verso muy amplio, me interesaba el verso muy amplio,

<sup>59</sup> En *Porque es sola la noche*: “Simplificado el corazón, pienso en tu sexo” (2016, p. 127).

<sup>60</sup> En el poema “Tango”, a pesar de que no se alude a su figura directamente, escuchamos la voz de Juan Gelman.

<sup>61</sup> “[...] la diosa en esta poesía es solo una y se llama Blanca Varela. En los epígrafes de *Todos los amantes son guerreros*, el de Ottavio Rinuccini le otorga su contexto específico; el de Varela, en cambio, define el quehacer formal y metafórico de los poemas. Quien conozca a fondo su obra reconocerá en muchos textos de Bonnett la marca registrada de la autora de *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de donde proviene la cita [...]” (O`Hara, 2002, p. 107).

“Precisamente, como se percibe por la difícil cercanía de lo conmovedor y del somatismo crudo, en sus momentos de mayor intensidad la poesía de Bonnett rinde homenaje a la de Blanca Varela y amplía su legado. En *Lo demás es silencio* contamos, de hecho, con numerosos poemas que, tal como los de la peruana, deifican la mirada: “esa hora en que el sol coagula su gran ojo”, como dice la inquietante “Cita vespertina”; o “Revelación”, pieza menos pesadillesca, pero con una brevedad apotegmática y sin duda ‘villana’” (Gomes, 2004, s/n).

la imagen y la metáfora, una cadencia sobre todo me interesaba trabajar. En este libro yo estaba influida por lecturas muy recientes, mucho Juan Gelman, había leído Alejandra Pizarnik, que siempre ha sido una influencia para mí, ella sobre todo me influyó mucho para *Ese animal triste*; Olga Orozco con su verso muy amplio, algunos de sus poetas argentinos, había tenido muchas lecturas de profusión, podríamos decir de lenguajes oníricos, de lenguajes surrealistas. Yo venía como de ese embriagamiento de todos esos lenguajes, de alguna manera algo de eso hay en este último libro. (Gómez, 2002, s/n)

Será en *Tretas del débil* (2004) donde Piedad Bonnett homenajeará a José Asunción Silva con su “Nocturno”. Eco que resonará en la mirada incisiva con la que la escritora retratará las miserias de la sociedad moderna. De Josefina Ludmer tomará el verso que dará nombre al poemario “Tretas del débil”<sup>62</sup>. En “Pie de página” recurrirá a unos versos de Pier Paolo Pasolini: “Vuelvo a ti, como vuelve / un emigrado a su país y lo redescubre”. El español Carlos Marzal enmarcará los versos en “Final de partida”: “Pero siento nostalgia de mi antigua desdicha”. Para “Algo hermoso termina” elegirá las palabras del poeta checo Jaroslav Seifert<sup>63</sup> “Todos los días del mundo/algo hermoso termina.”, que junto a Truman Capote serán las referencias europeas presentes en este poemario. Es importante destacar también la influencia poética colombiana a través del reflejo de la violencia del país, muy acentuada en esta obra.

*Lección de Anatomía* (2006) comenzará con una cita del artista peruano J. E. Eielson:

---

<sup>62</sup> Bonnett cuenta que tomó "este título de Josefina Ludmer, para hablar de Sor Juana Inés de la Cruz y del género femenino, porque las mujeres tenemos que usar las tretas del débil para hacernos sentir". Fragmento tomado de las palabras que Piedad Bonnett leyó en Casa de América al recibir el Premio de Poesía Americana (2011, s/p).

<sup>63</sup> El vínculo entre vida y muerte, hermosura y finitud será una metáfora recurrente en la poesía de Piedad Bonnett, donde reconoceremos la huella de Baudelaire, de los checos Rainer María Rilke y Jaroslav Seifert, así como del poeta alemán Hölderlin.



“Soy solamente un animal que escribe y se enamora, /Un laberinto de células y ácidos azules, /Una torre de palabras que nunca llega al cielo”; sin embargo, y a pesar de que el poemario no presenta otras citas, la huella más patente será la de César Vallejo en el tratamiento de un cuerpo fragmentado y de la poesía colombiana en la brevedad de las composiciones.

En *Las herencias* (2008) hallamos polifónicas alusiones que van desde los versos de Juan Gustavo Cobo Borda en “El sabor de la derrota”: “...sabemos que la derrota / es superior estéticamente a la victoria”, hasta el extracto de una noticia como se aprecia en “Campo minado”: “Seis días duraron los familiares de Liliana Machín buscándola en las montañas de Palmira”, pasando por una letra de Joaquín Sabina en “Razones”: “Los amores que matan no mueren”. La presencia femenina vendrá de la mano de la escritora belga Amelie Nothomb<sup>64</sup> en “La nieve”: “Fue la nieve la que inventó el misterio”, y de la peruana Rosella Di Paolo en “Esfinge”: “¿Cómo saberlo? ¿A quién preguntar por estas cosas?”. Otras presencias serán: Luis Cernuda en “La tristeza de mi cuerpo”: “Olvidándome voy en este vago cuerpo”. Joseph Conrad en “Historia sin fin”: “Lo incompleto perturba”, Pablo Neruda en “Las herencias”: “Enfermedades de mi casa”, y el novelista estadounidense Philip Roth en “La espera”: “La tristeza terminal y la espera, la/ interminable espera de nada.”. Cervera Salinas señalará la influencia de Rilke a través del concepto de la belleza de la tristeza baudelareano en este poemario<sup>65</sup>:

---

<sup>64</sup> Respecto a su obra narrativa: “Amélie Nothomb, a quien le doy crédito en el epígrafe, porque de alguna manera me reveló la estructura episódica y el tono distanciado, que salva del sentimentalismo”. Entrevista de Álvaro Castillo Granada a Piedad Bonnett (2012, s/n).

<sup>65</sup> “En primer lugar, el poema remite en su exposición genérica y definitoria al gran poeta checo de las Elegías de Duino, que es atraído sutilmente para augurar de forma reflexivo-filosófica el motivo planteado: “Perturbador es el comienzo de las cosas”, resonando así los magníficos versos de Rilke de la Primera

*Explicaciones no pedidas* (2011) se abrirá con una cita del escritor italiano Eugenio Montale que ilustra la primera sección en la que se estructura el poemario: "...el prodigio/ que encierra la divina indiferencia". En "Los viejos inquilinos" apuntará a Fabio Morábito: "Porque los viejos inquilinos nunca mueren", estando presidido "Curva" por a W. C. Williams: "Todo cuanto hace madurar la pera..."; un verso del mexicano Eduardo Lizalde servirá de hipotexto en "Ya no el dolor sino la certidumbre": "¿Qué dolor dolerá/ si ella no duele?".

Es un paso más en el camino que abrió Las herencias, pero no en el sentido de superar lo ya hecho sino de llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Siento que mi voz, sin proponérmelo, se ha hecho sentenciosa, pero no de la misma forma del sabio o del profeta, que aspiran a la revelación, sino de la del que ha vivido ya mucho pero aún, como al principio, tantea en la oscuridad. Lo que sigue, como siempre, no es sino búsqueda, intento de conexión con mi propio presente y su circunstancia. Es el presente el que tiene que engendrar el lenguaje del poeta, que siempre está en tácito diálogo con sus contemporáneos (Posadas, 2015, p. 18).

Su último poemario, *Los habitados* (2017), será inaugurado con dos citas que nos adelantarán los temas y el tono del mismo: La primera será del poeta catalán Joan Vinyoli: "...temblando abrazados, con miedo del miedo, / que somos gentes que tienen miedo"; y la segunda de la poeta estadounidense Elizabeth Bishop: "Aquí, en la casa de los locos, hay un panadero que un día / vio sangrar el pan recién horneado. Y un chico que soñaba con / teoremas y ahora descifra signos en los astros. Hay un hombre /que arreglaba jardines, y otro

---

Elegía, donde establece el poeta de Praga la filiación nefasta entre la belleza y la perturbación de lo terrible, que se gesta precisamente en su origen, aparentemente inane: "Pues lo hermoso" -nos revela Rainer Maria Rilke- "no es más/ que el comienzo de lo terrible, que todavía podemos soportar,/ y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente, rehúsa destruirnos." (Rilke, 1968: 34-35); versos que reverberan también en estos de la Elegía Tercera, donde se interna Rilke en el ser que "Amando/ descendió hasta la más antigua sangre, a los abismos, / donde yacía lo terrible, todavía saturado de sus progenitores." (Rilke, 1968: 54-55) (Cervera Salinas, 2019, s/n).

que tiene miedo de sus manos. Todos tienen un nombre, todos tuvieron madre, todos tienen un cuerpo como el mío. A veces alguien llora en mitad de la noche. Dios no se ve por ningún lado”. Sin embargo será la voz de César Vallejo la que punzará los huérfanos versos bonnettianos. En “*Vicente Van Gogh mira la noche*” aparecerá una nueva referencia a Blanca Varela: “y la brillante indiferencia de los astros”. También volveremos a encontrar una alusión a Hölderlin en “Tránsito”: “Fueron hermosos días / Pero una triste oscuridad llegó tras ellos”. En “Los oficios” Piedad Bonnett recurrirá al venezolano Juan Calzadilla: “Mas alguien debe hacer el resto...”, y en “Lo real” será un verso de la canadiense Margaret Atwood sobre el que se apoyará el poema: “Nunca preguntes por la historia real”. La sección titulada *Noticias de casa*, dedicada a su hijo Daniel, será presentada a través de una cita del español Vicente Gallego: “Todo está lleno y vivo de su nada”. En “Mi sombra como un árbol” son las palabras del poeta griego Yannis Ristos las que sirven para entonar este llanto: “Un día de mayo te me fuiste, un día de mayo te pierdo, en plena primavera, hijo...”. El poema “Letra muerta” comenzará con una pregunta retórica del novelista irlandés John Banville: “¿A dónde va, cuando morimos, todo lo que hemos sido?”. Por último, en “Quemadura” será la voz del danés Henrik Nordbrandt la que resuene: “La ceguera lo hace todo tan claro”. Aunque no de manera explícita, reconocemos la voz de Vallejo, por encima de las mencionadas, así como las de Hölderlin y Sylvia Plath con sus tormentos íntimos.

La riqueza y calidad de las influencias que se desprende de una primera lectura horizontal, se verá reforzada en el intento de dilucidar qué tradiciones vertebran su voz, estando presente el sustrato bíblico, pilar de la cultura occidental, en la cosmovisión de la poeta de Amalfi. De la tradición europea se establecerá una fuerte alianza entre Piedad Bonnett y la poesía francesa con Charles Baudelaire, siendo importante también la influencia

de la poesía española, aunque en menor medida, con Gustavo Adolfo Bécquer<sup>66</sup>, los poetas del Siglo de Oro<sup>67</sup> y de la Generación del 27<sup>68</sup>, así como con Antonio Machado en el tono sereno. La autora establecerá asimismo un diálogo íntimo y contenido con la escritora española Chantal Maillard. Asimismo habrá que destacar la influencia de la escritora polaca Wisława Szymborska en el tono sentencioso de sus últimos poemarios, así como la de los checos Rainer María Rilke y Jaroslav Seifert, visible en la constatación de la belleza cruenta de lo terrible, contenido en los principios que prefigurarán ya el final, certeza que también estará presente en el alemán Friedrich Hölderlin y en la belleza de las circunstancias de Baudelaire.

De la poesía hispanoamericana, César Vallejo<sup>69</sup>, Pablo Neruda<sup>70</sup> y Jorge Luis Borges

---

<sup>66</sup> “Para mí Bécquer fue definitivo; a los doce años leí toda su poesía y también sus cuentos fantásticos, que son extraordinarios” (2003, p. 31). Entrevista de Mario Jursich Durán (2003). *Con Piedad Bonnett y Darío Jaramillo*.

<sup>67</sup> La influencia de Góngora es palpable en el poema *Soledades* de su primer poemario, y de Quevedo, cuya influencia se deja ver en poemas como *La batalla del fuego* (Bonnett, 2016, p. 29).

<sup>68</sup> De esta generación, será la influencia de Luis Cernuda y García Lorca las más notables. El choque de la realidad y el deseo, así como el amor como goce insatisfecho estará muy presente en poemas como “Alter ego”, “Cita vespertina” o “Reporte policial”.

<sup>69</sup> “Los dos poetas que me transformaron fueron Antonio Machado, en el que descubrí que la intensidad podía nacer de un tono muy sereno y de una gran sutileza, Y Charles Baudelaire: *Las flores del mal* me resultaron absolutamente definitivas. ¡Ah!, y Vallejo, que me descubrió que uno podía destrozarse el lenguaje, ir hasta el fondo de la experimentación para expresar lo más hondo del sentimiento”. (Augusto Mesa, 2003, p. 30.)

<sup>70</sup> “Ahí fue donde empezaron a influirme autores como Baudelaire, Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* [...]”. (Bonnett, P, 2003, p. 30). “Neruda es un poeta que fue mi importante para mi y ejerció una influencia definitiva, absoluta y todavía la siento, sobre todo *Residencia en la tierra*, libro que yo adoro y vuelvo y vuelvo sobre él y lo enseño, ya casi me lo sé de memoria. Vallejo es otro que me atrapa totalmente”. [...] Bueno estaba olvidando un tipo que me cambió la vida poéticamente hablando que es Eliseo Diego. Así que cuando leí a Eliseo Diego me atrapó” (Augusto Mesa, 2003, p. 154).

acompañarán a la poeta en su andadura poética. De la tradición poética colombiana en la poesía de Piedad Bonnett resonarán los versos de figuras como José Asunción Silva, Aurelio Arturo o Porfirio Barba o León de Greiff.



# **CAPÍTULO DOS**

**SEGUNDO HORIZONTE:**

**PRESENTE**





El segundo horizonte al que mira un poeta es su presente. Su acontecer, sus ideologías, sus sueños, las poéticas de los artistas de su tiempo; en fin, la espesa trama, en la cual él ya está tejido, y es la que resulta más difícil mirar con agudeza, sensibilidad y sentido crítico. El poeta que ahonda en su presente debe mantener viva su curiosidad, abolir los prejuicios, saber escuchar y saber envejecer. Y desde su subjetividad más plena, hablar por todos los que respiran el aire de su tiempo (Bonnett, P, 2000, s/p).

Comprometida con su tiempo, Piedad Bonnett engendrará una obra que necesariamente deberá ser abordada desde el contexto colombiano contemporáneo para su cabal interpretación. Por ello, analizada a la luz de las corrientes poéticas actuales, nos dispondremos a situar su obra, determinando qué papel juega la misma en el entramado lírico colombiano.

Del mismo modo, el verbo poético será portavoz de “todos los que respiran el aire de su tiempo” dignificando así la realidad circundante, concerniente a su tiempo y al espacio que la sostiene, estando Colombia latente en el poso de sus versos. Esta es la razón por la que identificaremos una perspectiva social en su poesía, óptica contemplada desde el influjo polifónico de autores como César Vallejo o Pablo Neruda y su *Residencia en la tierra* donde la degradación de la realidad será una constante. Degradación que, en el caso de la poesía de Piedad Bonnett, se plasmará asimismo en las fallas causadas en el sujeto en el vivir diario, propio de una sociedad enajenada, donde el mundo laboral adquirirá relevancia poética, y en el terror que asola al país colombiano, acercándose a la estética depurada e intimista de Juan Manuel Roca más que a la de cualquier otro poeta colombiano.

## 2.1 Posición de la figura de Piedad Bonnett en el panorama poético colombiano contemporáneo.

Si complicado es intentar dilucidar el rumbo de la poesía colombiana publicada en la década de los 70 donde existe una voz que al unísono identifica, de una manera u otra, a una nómina de poetas, elaborar un bosquejo de la poesía alumbrada en las últimas décadas en Colombia es una tarea, cuanto menos, ambiciosa. No se debe obviar que la evidente falta de perspectiva hace necesario abordar esta cuestión con la máxima prudencia y el máximo rigor, con el fin de no llevar a reduccionismos innecesarios.

Cobo Borda (2003, p. 34) refiriéndose a estos poetas en su *Historia de la poesía colombiana, siglo XX*, afirma:

Finalmente la aparente riqueza confusa de nuestros días, con su proliferación promiscua, es registrada punto por punto, hasta donde es posible. De Darío Jaramillo a Piedad Bonnett. De Ramón Cote a Juan Felipe Robledo y Jorge Cadavid. [...] Ya es hora de asumir la herencia a la vez tan redentora y tan trágica. Tan frustrada como plena, según confirma la verdadera poesía. Y está aún no leída en su conjunto.

Pues bien, uno de los primeros obstáculos que han contribuido a “esa riqueza confusa” es la delgada línea temporal existente entre los autores enmarcados en la *Generación desencantada*, *Generación sin nombre* o poetas nacidos a partir de los años 40 y aquellos que nacerán en la década de los 50. Es más, entre las fechas de nacimiento de algunos de estos poetas no distarán más de tres años, por lo que los poetas que empezaron a publicar en los setenta continuarán, felizmente, publicando en la década de los ochenta, y noventa, e incluso en la actualidad, como es el caso de Juan Gustavo Cobo Borda, Juan

Manuel Roca o Darío Jaramillo Agudelo.

¿Qué sentido tiene entonces que la crítica establezca dicha diferencia? Sería un error suponer que en una década la poesía pudiera evolucionar tanto como para que fuera necesaria una nueva denominación o consideración. Sin embargo, existe una respuesta de peso que justifica dicha distinción. Y hay que buscarla en la clara conciencia que poseen los poetas de las últimas décadas de la tradición anterior a ellos, consolidadas ya las figuras de Giovanni Quessep, Aurelio Arturo, María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo, Cobo Borda, Juan Manuel Roca o José Manuel Arango. Figuras consagradas que ya forman parte del canon poético colombiano que, como hemos visto a lo largo del recorrido que venimos haciendo, partirá de José Asunción Silva, englobando nombres como los de Guillermo Valencia, Porfirio Barba-Jacob, León de Greiff, Luis Vidales, Aurelio Arturo, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis, Jaime Jaramillo Escobar o Mario Rivero.

Afirma a este respecto Cobo Borda (1995, p. 263):

Un consenso más o menos democrático al respecto certifica entonces cómo estos nombres integran el canon de la poesía colombiana en este siglo. Son los poetas que los jóvenes leen. Que las universidades estudian. Que los críticos revisan. Son los poetas que quizá los jóvenes deberían asesinar.

Y es que en esta vuelta a la tradición, en este reconocimiento a los clásicos, se podría incluso reconocer un gesto vanguardista. A esta tradición de lo nuevo se referirá Octavio Paz con “Tradición de la ruptura” (1995, p. 18). Óscar Torres (1992, p. 3) llamará a este estado “poesía como idilio”.

En esta línea, Ramón Cote subrayará la influencia de grandes maestros en las nuevas voces surgidas en las últimas décadas:

Jorge Cadavid (1962), Catalina González (1976) y Gloria Posada (1967) han hecho una lectura provechosa de José Manuel Arango y Elkin Restrepo. Jorge García Usta (1960), Joaquín Mattos Omar (1960) se beneficiaron en sus inicios con el huracán de Raúl Gómez Jattin. Federico Díaz-Granados (1974) y Rafael del Castillo (1964) le deben mucho de su trabajo a la obra de Héctor Rojas Herazo y Mario Rivero. Luis Mizar (1962) y Felipe García Quintero (1973) a Giovanni Quessep y William Ospina.” (Cote, 2003, p. 23).

En cuanto a su denominación, predomina la postura de aquellos que prefieren hablar de joven poesía colombiana, poesía reciente o nueva poesía colombiana, aunque es habitual el hecho de encontrar estudios donde se combinan ambos criterios.

Conocer el contexto político, y sociocultural de Colombia será necesario para entender las temáticas propuestas por estos nuevos poetas colombianos. El periodista y crítico Santiago Espinosa ha hecho un boceto de esta generación con las siguientes palabras:

A los poetas nacidos en los sesenta les tocó en suerte una búsqueda en el vacío. Y en esa conversación anémica, escrita desde la soledad de lo perdido, quizás sea de donde nazcan sus mejores poemas. No hay que olvidar que estos poetas comenzaron a publicar sus libros en los ochenta y noventa, un periodo de crisis culturales y abulias, parálisis de todo tipo. Puede que nunca antes se haya presentado una situación tan desgarrada y ambigua en la poesía colombiana, de un descreimiento en las posibilidades del mundo, y, al mismo tiempo, un doble descreimiento en las posibilidades del el lenguaje para reunir o agujerear ese mundo. (Espinosa, 2010, p 15).

Es importante destacar el hecho de que en estas décadas la poesía no va a surgir en torno a revistas literarias, como había ocurrido anteriormente. Sin embargo, se crean o se destinan otros espacios para ese fin como la Casa de poesía Silva de Bogotá, inaugurada en 1896 o la Casa de poesía Fernando Mejía Manizales, fundada en 1990. Los espacios universitarios así como revistas especializadas, incluso la creación de la página de poesía

publicada por el "Magazín Dominical" del diario *El Espectador* y el panorama anual que ofrece "Lecturas Dominicales" de *El Tiempo* serán espacios reservados para la poesía. Razón por la que Cobo Borda (1995) habla de una institucionalización de esta, ya que se trata de espacios específicos para este fin, lo cual contrasta con movimientos anteriores que se caracterizaron por la bohemia y la rebeldía, como fue el caso de los nadaístas.

Por otra parte, la poesía amplía sus horizontes estéticos, y los poetas van a estar condicionados por fenómenos como la globalización con el nacimiento de las nuevas tecnologías, y las nuevas formas de expresar y comunicar a través del mundo digital o las redes sociales. Asimismo las nuevas formas de publicar, junto al hecho de poder llegar a un público mayor también determinará la poesía actual. Paradójicamente, el resultado de la globalización parecerá ser el auge del individualismo, lo que complicará aún más el estudio conjunto de la poesía, tratándose de una poesía en constante formación donde la palabra no volverá a ser grandilocuente ni retórica, sino que estará al servicio del yo más subjetivo e íntimo.

Conocido será también el problema editorial respecto a la producción poética nacional. Al igual que señalábamos la ausencia de una crítica constante, parece que tampoco existe un trabajo editorial coherente, siendo los propios poetas los que se ven obligados a realizar dicha tarea<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup>Afirma Adriana Rodríguez Peña: "En las últimas décadas, el campo de la poesía colombiana no cuenta con el elemento unificador que las revistas literarias tuvieron en el pasado; al mismo tiempo, los criterios de publicación de las editoriales están orientados más por razones comerciales que estéticas. El escritor se ve obligado a labores de autogestión, autoedición, autodistribución y autopromoción" (Rodríguez Peña, 2015, p. 214).

Luis Iván Bedoya se lamenta de que "De ahí que lo que hay sea sólo el producto de esfuerzos editoriales de los mismos poetas, de sus pequeños círculos literarios en torno a una revista, de publicaciones

Este hecho es llamativo, y más si se contrasta con la circunstancia de que el país cuenta con dos festivales de poesía de reconocimiento nacional e internacional, como son el Festival Internacional de Medellín y el de Bogotá, así como un número elevado de certámenes y concursos poéticos y literarios.<sup>72</sup>

Concursos y festivales en los que participará Piedad Bonnett a lo largo de toda su carrera como escritora siendo galardonada con distintos premios desde su primera publicación. *De círculo y de ceniza* (1989) recibirá mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz, (Festival de Arte de Cali, Cali, Colombia). Con *El hilo de los días* ganará el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1994, y con *Explicaciones no pedidas* el Premio Casa de América de poesía americana 2011 (Madrid). En 2008 será la poeta homenajeada por la Consejería para la equidad de la Mujer de la Presidencia de la República, durante la Feria del libro de Bogotá. En 2016 recibirá en España el Premio Internacional Poesía Generación del 27, con su último poemario, *Los habitados* (2017).

En el XIV Encuentro de Poetas del Mundo Latino, que tuvo lugar en Ciudad de México y Aguascalientes en 2012, le será otorgado el premio de poesía Poetas del Mundo Latino Víctor Sandoval 2012 por su aporte a la lengua castellana. En 1992 le otorgarán la

---

coyunturales de instituciones públicas y esfuerzos editoriales comerciales suspendidos, como los de El Áncora y Norma, sin lograr ni siquiera un mediano desarrollo e impacto literarios. Hay que valorar la tarea ininterrumpida del Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia y su colección bibliográfica, igual que la colección de poesía que mantiene esta institución. La debilidad editorial de la poesía colombiana debería preocupar tanto a los académicos de la literatura como a todos los responsables de la política cultural y editorial del país” (Bedoya, 2011, p. 116).

<sup>72</sup> Entre los que destacan: Premio Nacional Ministerio de Cultura, Premios Universidad de Antioquía, Premio Fernando Mejía y Mejía, Premio Ciudad de Bogotá, Premio Universidad del Quindío, Premio Eduardo Cote Lamus, Premio José Manuel Arango y Premio Rafael Maya.

Beca Francisco de Paula Santander para un trabajo de dramaturgia y seis años después le será concedida una Beca de Investigación del Ministerio de Cultura, con el proyecto “*Cinco entrevistas a poetas colombianos*”, que dará origen a su libro *Imaginación y oficio*, publicado por la Universidad de Antioquia en 2003.

La obra de Piedad Bonnett es, por tanto, conocida dentro y fuera de América, publicándose sus poemas, cuentos y ensayos en distintas revistas y periódicos del país y del extranjero, sin olvidar el número de antologías donde ha sido incluida.

Poemas suyos han sido traducidos al italiano, al inglés, al francés, al sueco, al griego y al portugués. La poeta ha representado a Colombia en numerosos encuentros de poesía en España, en México, Argentina o Colombia, entre muchos otros, y en encuentros literarios como el Festival de Literatura de Berlín y el Hay Festival de Segovia.

En este trayecto que estamos haciendo acerca de la realidad actual poética en Colombia hay que aclarar que, a pesar de la aparente repercusión de la poesía en Colombia, no podemos pasar por alto que el género en auge desde finales del siglo XX es la novela. Poetas como Darío Jaramillo, Piedad Bonnett y William Ospina publican con éxito sus primeras novelas a finales del siglo XX, principio del XXI.

En este sentido el crítico Eduardo Jaramillo Zuluaga se pregunta:

¿Por qué escribe de pronto novelas un poeta? Piedad Bonnett completaba media docena de libros de poemas cuando apareció su primera novela. Para esa época el caso de poetas novelistas en nuestro país no era nuevo. Casi dos décadas atrás Álvaro Mutis había publicado *La nieve del almirante*, la esperada realización narrativa de su personaje poético Maqroll el Gaviero, y Darío Jaramillo escribía *La muerte de Alec*, una exploración fantástica, digamos borgiana, sobre el destino que nos tejen las palabras (Jaramillo Zuluaga, 2009, p. 112).

El testimonio de Jaime Jaramillo Escobar reafirma esta idea, señalando que en la actualidad la poesía no goza del prestigio que tiene la novela:

Si un novelista publica un libro de poemas se le reconoce como multifacético, se agrega a esos títulos el de poeta, y se le admira todavía más; pero a los poetas se les exige que se concentren al verso, y si publican una novela se dice que ascienden a novelistas. (Jaramillo Escobar, 2011, p. 11).

Sin embargo, este auge de la novela no ha impedido que en las últimas décadas exista un significativo número de poetas de importancia y que la poesía colombiana haya logrado proyección internacional: Ramón Cote obtiene en España el III Premio Casa de América en 2003 y Caja de Madrid en 2010, Juan Felipe Robledo recibe en México el Premio Jaime Sabines en 2009, Miguel Ángel López-Hernández gana en La Habana el Premio de Poesía Casa de las Américas en 2000, John Galán se hace merecedor del primer premio, en 2009, en el Certamen de poesía Villa de Cox, en España, y Piedad Bonnett gana el XIX Premio Internacional de Poesía Generación del 27, en 2016.

¿Pero cuáles son los rasgos definatorios de esta nueva poesía colombiana? Con J. Cadavid, J.F Robledo y O. Torres, (2012), identificamos, junto al reconocimiento de poetas anteriores, visible mediante la intertextualidad, el hecho de que no existe una voluntad de grupo, siendo la diversidad una de las marcas de estas voces poéticas. Otro rasgo que prevalece entre estos autores será la indagación acerca de los límites del lenguaje, del que van a desconfiar, reflexión que inundará los versos a la luz de la metapoesía. Poesía y silencio serán entonces aliados, razón que llevará a muchos de ellos a romper con el orden lógico a través de la eliminación de nexos sintácticos, afectando tanto al contenido como a la estructura formal del poema, creándose disonancias que determinarán el ritmo. El uso del



monólogo dramático, tomado de la literatura inglesa y naturalizado en la hispánica por Borges, será una estrategia utilizada por los poetas con el fin de invisibilizar al sujeto lírico. Estarán, del mismo modo, presentes el gusto por metáforas de difícil interpretación, así como por la escritura fragmentaria. Otros rasgo destacable será la actitud crítica, muy común entre los nuevos poetas colombianos donde predomina un lenguaje conversacional. Los límites genéricos entre verso y prosa también serán evaluados en esta renovación estética, inclinándose los poetas actuales hacia un estilo narrativo donde se unen verso y frase<sup>73</sup>, El sarcasmo será la estrategia elegida para relajar la tensión poética surgida a raíz del escepticismo y el desencanto. Partiendo de un rechazo total de los temas grandiosos y de la mostración explícita de los sentimientos, los nuevos poetas depuran la poesía. El lirismo o las depuradas estructuraciones intelectuales se adueñan de la poesía colombiana, con obras de madurez. En estos nuevos poetas, las libertades formales se ven atemperadas por un gran afán de comunicación.

Ya hemos señalado en el capítulo anterior la labor crítica ejercida por los propios escritores, nacida de la reflexión de la tradición. Pues bien, en estas últimas décadas la mayor parte de los poetas continuarán con esa lectura reflexiva no solo de la tradición sino también de sus contemporáneos. Formados en la universidad, mayoritariamente, estos escritores alternarán su quehacer poético con el periodismo, la novela y el ensayo.

En cuanto a los nombres de los poetas reconocidos de las últimas décadas, es interesante fijarse en los poetas antologados<sup>74</sup>. Recientemente, y no sin polémica respecto a

---

<sup>73</sup> La llamada “esticomitia” es la adecuación entre una frase completa, sintácticamente hablando, y la extensión de un verso.

<sup>74</sup> Respecto a las antologías publicadas, véase: *Historia de la poesía colombiana* (1991) y Pöppel, Huber, “Antologías de la poesía colombiana” (2001).

los poetas incluidos y excluidos, se ha publicado la *Antología de poesía colombiana del siglo XXI* financiada y editada por L'Oreille du Loup (2017) que incluye los nombres de 60 poetas. El libro *Modelo 50, panorama de poetas colombianos nacidos en la década de 1950*, compilado por Fernando Herrera Gómez y editado por la Editorial Universidad de Antioquia en 2005 es también una muestra del interés por sistematizar la poesía colombiana contemporánea. La labor de Luis Iván Bedoya con sus publicaciones “12 poetas colombianos” en 2000 y “24 poetas colombianos” en 2001 se completa con un trabajo menor pero riguroso en 2003, titulado *30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías*, arrojando luz al análisis de la poesía colombiana actual. Estudios que recogen el nombre de Piedad Bonnett, como voz consolidada poseedora de un espacio propio.

Para Cobo Borda (1995, p. 273), en las últimas décadas:

La poesía parece añorar fatigada un esplendor que antes, al ser imposible, la enriquecía. Ella se nutría con el júbilo apasionado de un canto inaudible. Es obvio que esto el país ya no lo permite, pero también es sabido que en tiempos difíciles la poesía crece con mayor ímpetu. Sólo que su vitalidad, su diversidad y su entusiasmo, la proliferación de revistas y festivales internacionales de poesía, en Medellín y Bogotá, la pluralidad democrática de sus voces múltiples, bien pueden lograr que una cultura sana en un país enfermo (esa paradoja última) incida, de modo imperceptible, en la modificación de conciencias y sensibilidades retraídas por el miedo y replegadas ante los excesivos crímenes. En un panorama de bombas y asesinos en moto, de guardaespaldas, secuestros y voladuras de oleoductos, donde el idealismo guerrillero se ha trocado en negocio turbio, el delgado hilo de agua de la poesía sigue su camino. Por más que el poeta se invista aún de todos los atributos románticos del rechazado o del maldito, sus palabras continúan buscando, con desesperación o indiferencia, con alegría sí, el camino para llegar a un oído receptivo.

En un intento de definir los rasgos de la poesía colombiana reciente, y siguiendo el estudio de Luis Iván Bedoya, se pueden diferenciar distintos tópicos o metáforas recurrentes en la poesía colombiana actual.

La forma como operan las metáforas centrales aludidas es la siguiente: cada una de ellas se constituye en el eje poético de la obra de uno o más poetas, que podría considerarse ejemplar y abre posibilidades de lectura de su presencia parcial en la obra de otros cultivadores del género, y de sus posibles relaciones. Esto ha generado, a su vez, lo que podría considerarse la consolidación de una tradición muy propia de la poesía colombiana, ya esbozada en quienes podríamos denominar fundadores previos de las vías expresivas de la poesía colombiana [...] Las metáforas son: la familiar, la erótica, la urbana, la cotidiana, la metapoética, la de género, la de la brevedad, la de país y la de la muerte (Bedoya, 2011, p. 118).

Junto a este criterio que apunta más al contenido, a excepción de la metáfora de género, la de la brevedad y la de la metapoesía, encontramos otros críticos que establecen, siguiendo una pauta estilística o formal, distintas tendencias.

Tendencias estéticas que, según afirma Saúl Yurkievich:

[D]esmantelan el esquema figurativo tradicional, desarreglan la transposición lineal y global en conjuntos integrables, proponen una imagen del universo que no coincide con el recorte utilitario, grupal o generacional (...) La estética de lo inacabado, de lo fragmentario y de lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en la heterogeneidad estilística". (1996, p. 86)

Yurkievich, en 1996, identificó tres corrientes en la nueva poesía colombiana: la corriente realista-histórica, siendo esta una poesía que recupera o transgrede la tradición

canónica, la directriz subjetivista, que bucea en las profundidades de la consciencia, y la directriz formalista, donde predomina la autonomía de lo estético.

Por su parte, el catedrático Enrique Ferrer Corredor, en 2002, plantea cuatro tendencias: la que seguiría una directriz esencialista, que “avanza hacia la interrogación del ser”, la transmoderna, que “ha pactado con la razón y con el progreso sin descontar las perversidades de la modernidad”; la cotidianista, que supone la “búsqueda del símbolo de lo cotidiano y de lo elemental”, y la tendencia del vértigo, que implicaría una “radicalización de la ruptura de la vanguardia” (Ferrer Corredor, 2002, p. 34).

Más recientemente, en 2012, los poetas Jorge Cadavid, Juan Felipe Robledo y Óscar Torres, señalan cinco tendencias en los poetas de finales del siglo XX y principios del XXI: tendencia crítica y autoirónica, clásica, barroca, prosaico narrativa y filosófica.

A pesar de las distintas terminologías, las directrices señaladas por estos críticos confluyen, pudiendo ser agrupadas de la siguiente manera. Partiendo de la distinción de Yurkievich por ser la más amplia, a la vez que por un criterio cronológico, podemos decir que dentro de la corriente realista- histórica que este señala, estaría la corriente transmoderna y la cotidianista de Ferrer Corredor, así como la crítica y la tendencia prosaica destacada por J. Cadavid, Robledo y Torres. Dentro de la corriente formalista habría que incluir la tendencia clásica, y la tendencia barroca, apuntadas por estos últimos, y por último, dentro de la corriente que Yurkievich denomina como subjetivista, tendrían cabida la tendencia esencialista de Ferrer Corredor, y la filosófica de Cadavid, Robledo y Torres<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Estos últimos señalarán la riqueza y diversidad de la poesía contemporánea colombiana de la siguiente manera: “Poesía capaz de recuperar nuestra tradición épica precolombina, como en el caso de Vito Apūshana y Fredy Chikangana; escritura que experimenta con las artes plásticas, lecciones de énfasis, como las impartidas por Ramón Cote, Nelson Romero, Pablo Montoya y Guillermo Linero; poesía que

La pregunta ahora sería qué lugar ocupa la poesía de Piedad Bonnett en la poesía colombiana actual. Adriana Rodríguez Peña la sitúa de la siguiente manera:

En el campo de la poesía colombiana, la obra de Piedad Bonnett traza líneas de confluencia y diferencia con la generación anterior y posterior dentro de la historia de la lírica en nuestro país. La particularidad de su obra la relaciona con la “generación de Golpe de Dados”, en tanto que en ésta prevalece, de manera sostenida, el tono de desencanto. Con la “generación de los ochenta” comparte la concisión presente en la economía verbal y la preocupación por lo cotidiano, lo íntimo. La ironía, característica propia de estos escritores, no sólo es una forma de evitar el trascendentalismo, es también un estado de conciencia que comparte el desgarramiento, el humor amargo como lo hicieron muchos de los románticos. Enmarcada entre estos dos referentes, es posible ubicar en este segundo momento de la obra poética de Bonnett la construcción de un lenguaje de tono conversacional, íntimo, en el cual la precisión, la sencillez y la ironía apuntan a aunar los sentidos y a agudizar la percepción. (2015, p. 209)

Frente a este testimonio que se sirve de denominaciones generacionales para situar la obra de Bonnett, en este estudio nos interesará establecer las relaciones de su poética con las nuevas tendencias de la poesía colombiana así como con sus núcleos temáticos.

Respecto a la llamada tendencia crítica y autoirónica, Piedad Bonnett es una clara muestra. Esta corriente refleja una actitud crítica donde es palpable la desconfianza ante el

---

parodia la propia poesía -a la manera del argentino Sergio Raimondi-, como lo hace magistralmente John Fitzgerald; lírica que rescata los íconos de la música contemporánea, en un tono conversacional desencantado, como la que propone Óscar Torres; voces insulares, como la de Juan Felipe Robledo, con sus poemas en prosa que cantan jubilosos la existencia; poesía que experimenta, que reta las fronteras de la escritura misma -desde los medios electrónicos- como la que nos ofrece Carlos Patiño Millán; poesía de arraigos y peregrinajes, como la de Juan José de Narváez, muy emparentada con la escritura del mexicano Fabio Morábito y su ya mítico libro *De lunes todo el año*; lírica imaginista a la manera de William Carlos Williams como la de Mario Jursich Durán; voz con ecos neo-helenistas como la de Carlos Framb o la poesía de Fernando Denis, quien asimila desde su marginalidad, en sucesivos palimpsestos, a clásicos como Borges y Swinburne (Cadavid, J, Robledo, J,F, Torres, 2012, pp.141-142).

lenguaje, vinculada a la “poética de lo blanco” (Montejo, 2008, p. 5). El descreimiento impregnará los versos de estos poetas que mirarán la deshumanización del mundo, mirada que se concretará en su país, y su ciudad. Buscarán a Dios sin encontrarlo, anhelando calmar su dolor ante una realidad que no comprenden, y de la que no son capaces de desvincularse. El humor y la ironía serán los recursos que utilicen para poder distanciarse, y desde ahí reflejar su disconformidad. Señalan J. Cadavid, J.F. Robledo y Torres, O, (2012), en su estudio:

En esta línea de acción cabe mencionar especialmente a Carlos Patiño Millán (1961) Joaquín Mattos Omar (1960) y Carlos Héctor Trejos (1969 -1999). La figura de Piedad Bonnett (1951) marca en este grupo un derrotero, al igual que *Gotas amargas*, de José Asunción Silva, primer gesto antipoético (2012, p. 138).

Esta concepción de la poesía de Bonnett será compartida por Vicente Cervera Salinas:

Afín a ciertas corrientes líricas preeminentes en la lírica hispanoamericana del siglo XX, Piedad Bonnett muestra cierta descreencia ante el poder del lenguaje y sus propiedades retóricas. En la línea del escepticismo borgeano, que heredarán autores de una generación anterior a la de Bonnett, como Juan Gelman (1930), en Argentina; José Emilio Pacheco (1939) en México; Eugenio Montejo en Venezuela (1938-2008) o Antonio Cisneros (1942-2012) en Perú, la propiedad del verso y de la visión del mundo de la poetisa colombiana propenden a muy singulares alianzas: «pudor e inteligencia, intimidad e historia, claridad profunda y belleza» en palabras de Luis García Montero, serían sus marcas definitorias.(2014, p. 70).

En cuanto a la tendencia clásica, se señala que estos poetas “asimilan sus propios modelos, pero dentro del vasto y muy suyo panorama de la poesía universal” (Cadavid, J, Robledo, J, F, Torres, 1992, p. 3). Relacionan cada discurso con los precedentes, llegando

hasta la parodia, y recurren a la intertextualidad. Forman parte de esta corriente: Vito Apüshana (1965) y Fredy Chikangana (1964), que en sus versos recuperan la tradición épica precolombina. Hugo Chaparro Valderrama (1961), Mario Jursich Durán (1963) y Ramón Cote Baraibar (1963), el poeta más antologado y más internacional. En esta ocasión no se cita a Piedad Bonnett; sin embargo, ya hemos visto en el primer capítulo que la intertextualidad es un rasgo esencial en su obra, lo que supone un reconocimiento al legado de grandes maestros, con los que entabla un diálogo contante a lo largo de su producción.

En cuanto a la tercera vertiente, la barroca, no encuentro puntos de conexión con la obra de Piedad Bonnett. Los versos de estos poetas se pueblan de imágenes, a veces, visionarias así como de metáforas herméticas, por lo que cabe hablar de poesía imaginista como la de Mario Jursich (1964), Carlos Framb (1963) o la poesía de Fernando Denis (1968). En este apartado se incluirían Juan Felipe Robledo (1968), ganador en México del premio internacional Jaime Sabines, y Gabriel Arturo Castro (1962), entre otros.

La cuarta línea expresiva será de carácter prosaico y narrativo, donde la unión verso y frase supondrá una innovación métrica. Representantes de esta directriz son: Juan Felipe Robledo (1968) y Carlos Patiño Millán (1961).

Cierta obsesión por la cotidianidad lleva a estos poetas hasta los límites de la prosa, con un lenguaje escueto, de corte coloquial (este giro prosaico se presta para “sutilezas críticas”). La sensibilidad del rock toca, por ejemplo, toca a poetas como Óscar Torres Duque (1963). La ironía traspasa la escritura de John Galán (1970). La influencia del trabajo cinematográfico y el corte narrativo de Víctor Gaviria (1955) es significativa. Ramón Cote (1963), Nelson Romero (1962), Pablo Montoya (1963) y Guillermo Linero (1962) que abren los horizontes del lenguaje artístico, entablando un diálogo con las artes plásticas; Óscar Torres y la irrupción en sus versos de la música contemporánea (Cadavid, Robledo y Torres, 2012, p. 139).

Comprobamos que no se alude a Piedad Bonnett, a pesar de que participa de las características que definen a estos poetas. El tono conversacional, atreviéndose en ocasiones con el lenguaje periodístico y prosaico, así como los motivos que plasma en su poesía responden a esta tendencia siendo una constante en sus versos.

Mi escritura siempre tuvo una vocación narrativa, si bien constreñida en los dos primeros libros, que trabajan más con el instante que desde la secuencialidad. Esta aparece ya en *El hilo de los días*, y en *Ese animal triste*, aunque lo que prima en estos libros es lo espacial: la casa y el cuerpo, dos sitios que se “habitan”. Sin embargo, ya se vislumbra un deseo de contar, y el lector cuidadoso podrá leer allí algunas historias, aunque desdibujadas, y poemas decididamente narrativos. Sólo al llegar a *Todos los amantes son guerreros*, y a la primera parte de *Tretas del débil* me inclino por hacer de la suma de poemas una historia consistente. Siempre he pensado que la poesía es un arte sometido al tiempo, tanto al histórico social como al personal, al de la historia de vida. Un libro de poesía siempre responde a un momento existencial y a una búsqueda de la palabra poética que expresa la contemporaneidad. El ejercicio de la escritura nace de ese doble movimiento. Y así es como veo mi propio proceso: como una forma de contactarme con mis necesidades expresivas más hondas y con las formas poéticas que estas necesidades demanden (Posadas, 2015, p. 15).

En cuanto al discurso poético de corte filosófico, se pueden distinguir a Jorge Mario Echeverry (1963), Luis Mizar Maestre (1962), Gonzalo Márquez Cristo (1963) y Rómulo Bustos (1954). En esta tendencia tampoco se incluye a Piedad Bonnett; no obstante, el compromiso que precisamente estamos revisando de la escritora colombiana es una de los rasgos que con mayor claridad definen su poesía. De la mano de Borges cultivará una poesía del logos, de signo universal, que trascenderá lo anecdótico o personal para ascender hacia lo común y colectivo que nos hermana a todos.

Teniendo como referencia la distinción establecida por Luis Iván Bedoya, 2011, y sus metáforas, abordaremos el análisis de las mismas, a la luz de la poética de Piedad Bonnett.



Respecto a la metáfora familiar, no hay duda. Piedad Bonnett es una clara representante. Así se evidenciará a lo largo de toda su producción, aunque quizá sea en *Nadie en casa* (1994), *El hilo de los días* (1995), *Las herencias* (2008) y su última obra publicada, *Los habitados* (2017), donde la palabra girará en torno a la familia, siendo este uno de los ejes modulares de la obra literaria de la autora colombiana.<sup>76</sup> La familia no solo va a estar presente en sus creaciones poéticas, sino también en su obra narrativa con títulos como *El prestigio de la belleza* (2010) o *Lo que no tiene nombre* (2013).

La contemplación y el interés por el propio cuerpo y por el cuerpo amado se tornan de vital importancia en la poesía de Piedad Bonnett. El deseo será una forma de comunicación en sus versos, y por lo tanto de expresión, hallando en el lenguaje corporal una forma única y universal de interacción, capaz de expresar lo que la palabra no puede. Su voz incendiada alumbrará poemas contenidos principalmente en *De círculo y de ceniza* (1989), *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1998), *Tretas del débil* (2004) y *Lección de anatomía* (2006).

Figuras como María Mercedes Carranza con obras como *Hola o Soledad*; Darío Jaramillo Agudelo con sus *Poemas de amor*, o *Amores imposibles*; Juan Gustavo Cobo Borda con *Furioso amor*, Harold Alvarado Tenorio con *Summa del cuerpo*, Mónica Gontovnik con *Objeto de deseo* o John Galán con *El corazón portátil* constituyen una red donde se entreteje la poética de Bonnett.

Respecto a la metáfora erótica es interesante la opinión de García Dussán, pues al tiempo que la destaca, junto a Dios, como los dos núcleos que otorgan unidad a la poesía

---

<sup>76</sup> La influencia de César Vallejo será notable en este sentido, razón por la que se profundizará en este laberinto de la mano del vate peruano en el tercer capítulo del presente trabajo. Sin embargo, también se ahondará en el vínculo existente con la poesía colombiana.

colombiana, insiste en que:

Tanto el tema de Dios como el erótico han sido soslayados por la crítica colombiana. El primero aparece resaltado en poetas de comienzos del siglo pasado, quienes lo abordan con reverencia; sin embargo, empezó a manejarse con ironía casi de inmediato, lo que generó el suficiente recelo para que sus creadores fueran tratados con distancia y denominados transgresores o malditos. De la misma manera, el erotismo ha sido el tema apartado por excelencia, la principal característica de una isla dentro del mar poético nacional, de hecho Mario Rivero es más conocido por el aspecto urbano en su obra que por el erótico (2012, p. 89).

La ciudad como espacio elegido por los poetas, que como si de un éxodo se tratase, se alejan del campo y los paisajes bucólicos o exóticos de otras épocas, es otro de los temas presentes en la poética de Piedad Bonnett. La ciudad como símbolo de la barbarie del hombre, como reflejo del sinsentido de la existencia, de la crueldad, también como símbolo de la incomprensión del poeta o del vivir cotidiano serán las distintas manifestaciones bajo las que encontraremos este espacio.

Aunque no podemos señalar que exista una obra de Piedad Bonnett cuyo eje sea esta temática, es palpable la importancia que adquiere el espacio urbano en sus versos, como veremos al abordar el análisis de la óptica social de su poesía. La ciudad aparecerá vinculada a la violencia, a una violencia cotidiana que se manifiesta también en autores contemporáneos a Bonnett como García Maffla, David Jiménez, Juan Gustavo Cobo Borda, Juan Manuel Roca, William Ospina, Samuel Jaramillo, Elkin Restrepo, Luis Iván Bedoya con *Ciudad* (1999), Omar Castillo con *Relatos del mundo* (1985), o Rubén Vélez con *Medellín me mata* (1999), entre otros.

La ciudad y la violencia nos llevan a otra de las metáforas señaladas por Luis Iván Bedoya: la metáfora del país. Colombia como país multiforme y paradójico va a estar

presente en la poesía. Algunos de los autores de la poesía actual donde apreciamos esta temática son: Álvaro Miranda con *Simulación de un reino* (1996), Juan Manuel Roca con *País secreto* (1987) o William Ospina con *El país del viento* (1992).

En la obra de Piedad Bonnett no existe ningún poemario que verse sobre Colombia, pero la metáfora del país subyace en muchos de los poemas, a través de la metáfora urbana y de la violencia.

Muy emparentado al espacio urbano, hallamos el diario devenir como eje temático de muchos de los autores que hoy día escriben poesía en Colombia. La rutina, vista desde múltiples perspectivas, se impone en los versos y los impregna de un tono íntimo, situando al poema en el ámbito privado. La cotidianidad quedará reflejada bajo dos perspectivas fundamentales. Entendida como refugio donde cobijarse, o como una condena, como un castigo que, como a Prometeo, devora las entrañas cada día.

En este sentido, Piedad Bonnett es una de las poetisas destacadas. *De círculo y ceniza* (1989) o *El hilo de los días* (1995) girarán en torno a esta idea. A pesar de ello hay que tener en cuenta que lo cotidiano está presente y de una manera muy especial en toda su andadura poética, ligado también a lo doméstico, influencia de Eliseo Diego que había fallecido un año antes de la publicación de *El hilo de los días* (1995). La poeta jugará con las dos perspectivas antes señaladas a través de la ironía, logrando sugerir ideas o sensaciones no solo de gran belleza, sino también de calado filosófico y psicológico.

Juan Gustavo Cobo, Víctor Gaviria, Ramón Cote, Omar Castillo o Cristina Toro, Óscar Torres son sólo algunos de los nombres de los numerosos poetas que van a hacerle un hueco importante en sus versos al día a día.

Otro de los rasgos que se puede observar en la poesía que se está cultivando en Colombia en los últimos cuarenta años es el hecho de que los autores están en constante diálogo con distintas tradiciones literarias, que los conectan con la literatura de otras épocas que admiran, así como con autores o tendencias más cercanas a su realidad. Se teje, por tanto, una red de relaciones y asociaciones muy enriquecedora que ayuda a la consolidación del canon poético colombiano.

En la poesía de Piedad Bonnett es destacable la huella de distintas figuras de la tradición literaria universal en su poesía, como ya hemos señalado con anterioridad. Sin embargo cuando hablamos de metapoesía no sólo nos referimos a esta relación, sino también a la constante preocupación de los poetas por la palabra como medio de expresión y el quehacer poético, angustia que expresan en sus versos, que es notoria en la poesía de Piedad Bonnett, como veremos en el capítulo cuarto de esta investigación.

Otra de las manifestaciones que dan fe de la preocupación e importancia que otorgan a la forma de su expresión los poetas colombianos es la diversidad de modos de presentar sus versos, por lo que encontraremos poemas, e incluso poemarios completos donde se sigue una estructura clásica, presentando una estrofa definida, y una rima clara. Sin embargo, del mismo modo, se van a publicar poemas y poemarios versolibristas, sin una estructura fija, y que insisten en el uso de recursos como la aliteración, la anáfora y el paralelismo para dotar de ritmo y musicalidad al poema. El poema en Colombia se va a presentar bajo múltiples variables poéticas como son el retrato, el monólogo, la fábula, la elegía, el epitafio, el himno, el conjuro, el hai-ku, el epigrama, la oración, el rito, el soneto, o la fotografía en verso. Vemos, pues, una variedad de lenguajes poéticos que no hacen sino hacer más grande la poesía colombiana.

Representantes de este rasgo serán autores como Elkin Restrepo con *Retrato de artistas* (1983), Juan Manuel Roca con *La farmacia del Ángel* (1995) Luis Iván Bedoya con *Canto a pulso* (1988), Juan Gustavo Cobo con *Furioso amor* (1997), Wiliam Ospina con *La luna del dragón* (1922), Gloria Posada con *Vosotras* (1993) o Martha Quiñonez con *Eva* (2001).

La preocupación por la palabra y por los modos de expresar está muy presente en la obra de Piedad Bonnett con títulos como “Miserias de las palabras”, “Vuelta a la poesía”, “Canciones de ausencia”, “Poema con cita”, “El poema” y muchos otros. De la misma manera observamos en su poética una infinidad de formas que van desde la canción hasta la noticia, desde el romance hasta el rito, desde la apelación hasta la lección, la despedida y el réquiem, la noticia y la arieta, la biografía, el manual y la confesión, el diario, así como la presencia de otras formas tales como ofertorios, tangos, instantáneas o fotografías. Las referencias a otras artes no solo tienen presencia en los títulos sino también en las dedicatorias, que van dirigidas a músicos como Joaquín Sabina, pintores como Frida Kahlo, directores de cine como Paolo Pier Pasolini, o novelistas como Philip Roth o Truman Capote.

Es importante destacar la presencia femenina en la poesía colombiana contemporánea, y el reflejo del universo femenino al que también nos acercaremos mediante distintas voces masculinas, pues junto a ellas habrá poetas que se van a interesar por su particular forma de sentir y de percibir el mundo que las rodea. Amparo Osorio, Gloria Posada, Cristina Toro, Martha Quiñonez, Catalina González, Eva Durán, Andrea Cote, y como no, Piedad Bonnett, son algunos de los nombres destacados.

Considero de importancia matizar que para abordar el universo femenino Piedad Bonnett no han necesitado ni elegido hacer una apología de la mujer. La poeta no exhibirán su estigma, sino que lo desvelará indirectamente mediante un tono no abiertamente reivindicativo, sino intimista. Otras veces, el sarcasmo y un humor transgresor serán los recursos utilizados para mostrar la vehemencia y la fuerza de su disconformidad desde el distanciamiento que el humor posibilita, al que se vincula cierta contención.

El otro tema que indirectamente toca tu pregunta es el de la condición femenina, que necesariamente se desprende de un libro sobre el cuerpo escrito por una mujer. Siempre he escrito desde el género, pero no de manera programática (es una manera de escribir que no me convence) sino porque no podría hacerlo de otra manera: es mi condición, mi naturaleza, y determina mi experiencia. Lo cual no significa que a veces no escriba desde la ironía acusadora o la conciencia de la discriminación (Posadas, 2015, p. 18).

Distintas voces femeninas acompañan a Piedad Bonnett en su aventura poética. En *Ese animal triste*, comienza recordando unas palabras de Alejandra Pizarnik: “Volver a la memoria del cuerpo, he de/ volver a mis huesos en duelo, he de / comprender lo que dice mi voz”. En *Todos los amantes son guerreros* trae al presente las palabras de Blanca Varela. Id. “a ti capaz de desaparecer / de ser atormentado por el fuego / luminosos opaco ruin divino / a ti / fantasma de cada hora / mil veces muerto recién nacido siempre” Con el título de su sexto poemario, *Las tratas del débil*, Piedad Bonnett rinde homenaje a Josefina Ludmer, aludiendo a un ensayo publicado<sup>77</sup> por esta donde reflexiona acerca de la condición de ser mujer. Olga Orozco y su poema *La abuela*<sup>78</sup> será recordado en *Manual de los espejos*, estableciendo así

---

<sup>77</sup> *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (1985). Ediciones El Huracán, Puerto Rico.

<sup>78</sup> “La abuela” pertenece al primer libro de Olga Orozco, *Desde lejos* (1946).

un diálogo con la escritora con la que se siente hermanada en ese intento de recrear el pasado familiar a través del recuerdo y la ensoñación.

La condensación expresiva va a ser otra de las tendencias que podemos distinguir en la poesía colombiana actual. Dicha condensación va a abrir diversos cauces expresivos que van desde la sugerencia hasta el golpe helado de la verdad. Esta nueva forma de comunicación se alimenta de distintas tradiciones como la influencia de la tradición japonesa del Haiku, así como la de la estadounidense Emily Dickinson o la española de Ramón Gómez de la Serna con sus Greguerías. Desde la poesía hispanoamericana se escuchan voces como la del poeta argentino Roberto Juarroz con su *Poesía vertical*; la de los mexicanos José Juan Tablada y, como no, Octavio Paz.

En esta línea, señalamos a Luis Iván Bedoya con *Raíces* (2002), Jaime Alberto Vélez con *Breviario* (1991), Philip Potdevin con *25 haikus* (1997), o Gloria Posada con *Oficio divino* (1992), entre otros.

En la obra de Piedad Bonnett localizamos esta poética de la brevedad en poemarios como *Lección de anatomía* (2006) o en *Las herencias* (2008) dentro de la sección “El hueso del amor”, donde encontramos diez composiciones breves sin título y sin ningún tipo de numeración, a modo de epigrama.

La poetización de la muerte, no solo como tema sino como forma a través del uso de epitafios y elegías, va a ser una constante en la poesía colombiana actual como vemos en poemarios de Henry Luque con *Arqueología del silencio* (2002), Luis Iván Bedoya con *55 Cucúes* o Amparo Osorio con *Migración de la ceniza* (1998).

Asimismo, la muerte se asomará a la poética de Piedad Bonnett a través de distintas composiciones y bajo distintos enfoques. La muerte como consecuencia de la violencia será

el tema de “Cuestión de estadísticas”, “Reporte policial”, “Mapa”, “Página roja”, “Memoria de Sodoma”, “Sin novedad en el frente”, “Jerusalén, julio de 1997” o “Campo minado”. La muerte como temor o evidencia de la no vida aparecerá en “Éxodo”, “Apelación”, “Canción del sodomita”, “De un tiempo a esta parte”, “Para el velorio del niño muerto”, “Mi hermana mira sus manos todos los días”, “¿Quién dice que hay palabras para nombrar lo ido?”, “Ubi est,” “La cicatriz en el espejo” o “Tiempos de pesadumbre”. La muerte como salvación o esperanza, como regreso al paraíso perdido será el motivo de “Canción para mañana”, “Pecado original” o “Vocación de quietud”, “Educación sentimental” o “Tareas domésticas”. La muerte también podrá ser simbólica, a causa del desamor. Así lo vemos en “Nocturnos”, “Tu nombre”, “Hágase tu voluntad”, “Agujas”, “El forastero”. La muerte de los otros introduce una nueva óptica manejada por la autora pudiendo alcanzar a amigos o figuras admiradas como “Despedida a Lorenzo Jaramillo”, “La venadita” o “Leyendo a Eliseo Diego”; o familiares con “Manual de los espejos” o “Regreso”. La muerte de Daniel protagonizará su último poemario, *Los habitados* (2017) donde destacan “Vigilante”, “Fundido a negro”, “Último instante”, “A tu hora”, “Huesos”, “Noticias de casa” o “Pido al dolor que persevere”.

Apreciamos con claridad que, pese a no ser citada<sup>79</sup> explícitamente en algunas de las tendencias estudiadas, Piedad Bonnett participa de la mayor parte de ellas y de manera sustancial.

Sin embargo, he de destacar que habría que hablar de una décima metáfora no señalada y esta sería la metáfora de Dios. La figura divina está presente ya en la poesía colombiana desde José Asunción Silva, poseyendo magnánimos atributos de los que lo irán

---

<sup>79</sup> Es necesario añadir que en su estudio Luis Iván Bedoya sí hace referencia a distintos poemas de Piedad Bonnett, adscritos a la mayoría de tendencias que reconoce, en las notas al pie.



despojando los poetas a lo largo del siglo XX, siendo un signo propio de la poesía colombiana actual la escisión con Dios. Observamos cómo autores como Pombo: “da un miedo profundísimo de Dios” (Pombo, 2012, p. 64); Silva, quien clamará: “Y dadnos fuerza ¡oh Padre! para cruzar la vida” (Silva, 1997, p. 123) o Porfirio Barba Jacob: “Gracias por el misterio / que el hombre sabe y no comprende nunca, / gracias por la inquietud del alma mía.../ ¡Gracias a Ti, Señor, por ser quien eres!” (Barba Jacob, 1976, p. 277).

Mientras que en la poesía anterior a Gómez Jattin<sup>80</sup>: “Soy un dios en mi pueblo y en mi valle / no porque me adoren sino porque yo lo hago” (Gómez Jattin, 2006, p. 3), Dios era una figura venerada, a la que recurrían los poetas para hallar esperanza y consuelo, los poetas contemporáneos pondrán a Dios a la misma altura que el yo poemático con el que se entablarán un diálogo sin respuesta<sup>81</sup> La ironía será uno de los recursos que los poetas utilizarán para acercarse a este Dios ausente, y su silencio será un tema recurrente en la poesía colombiana reciente. Muestra de ello son, entre otros los versos de Andrea Cote: “Temo que el infierno sea tan largo como el silencio de Dios” (Cote, 2003, p. 71); Felipe García Quintero: “Ilumíname Señor del jardín quemado”(García Quintero, 2011, p. 115), o, de John Jairo Junieles: “Con esta abundancia de escasez / un ángel de litografía colgado en la pared / -decorando nuestra miseria- / resulta suficiente para perdonar el olvido / de aquel Dios indescifrable” (Jairo Junieles, 2019, p. 57).

---

<sup>80</sup> No obstante, encontramos algunas excepciones que serán el precedente de esta actitud ante Dios. “Oración de los bostezadores” (1926) de Luis Vidales: “Señor, estamos cansados de tus días y tus noches” o en “Palabras para un amigo que se llama Dios” (2006, p. 51) de Mario Rivero: “Amigo Dios [...] te cuento desde este bosque / que nadie parece malo / cuando atraviesa una avenida / o piensa que fue niño” (Rivero, 1995, p. 35).

<sup>81</sup> Ya en Vallejo. Vid. “Los dados eternos”.

Una vez más hay que afirmar con rotundidad que la poesía de Piedad Bonnett reflejará este sentir en sus versos. Sentir en el que profundizaremos más adelante al atravesar “El laberinto de Dios”.

Llegamos al final del recorrido, desprendiéndose del análisis realizado que la poesía de Piedad Bonnett hoy día ocupa un lugar destacado en el panorama poético colombiano.

Conclusión que se desprende del análisis de cinco elementos: los núcleos temáticos de su poesía en relación a la poesía actual colombiana, las distintas formas y estilos que la poeta utiliza vinculados a los destacados en las corrientes poéticas actuales en Colombia; las antologías poéticas que la incluyen, los críticos literarios que la nombran en sus estudios, reflexionando sobre aspectos de su obra, y por supuesto el reconocimiento de su poesía dentro y fuera de Colombia. Reconocimiento que demuestran los distintos premios con los que ha sido galardonada tanto en América como en Europa.

Tras el recorrido realizado podemos afirmar también que en relación a la lírica colombiana contemporánea, serán Héctor Rojas Herazo, Mario Rivero, Darío Jaramillo Agudelo, José Manuel Arango y Juan Manuel Roca los autores más cercanos a la propuesta poética de Piedad Bonnett, entre los que podríamos atrevernos a incluir a Gómez Jattin. Leonardo Gil Gómez señalará la filiación de la obra bonnettiana con Darío Jaramillo, Gómez Jattin y Juan Manuel Roca. A esta nómina podríamos añadir otros nombres como son Rómulo Bustos y sus últimos poemarios, así como a la joven poeta Andrea Cote o John Galán.

Visto el presente que circunda literaria y culturalmente la poesía de Piedad Bonnett, el propósito será ahora profundizar en la mirada poética que la escritora arroja sobre la

realidad de su tiempo desde un punto de vista emocional, donde predomina el asombro desencantado.

## 2.2 Poesía social: Fuera del laberinto

El compromiso con su presente llevará a Piedad Bonnett a dar testimonio a través de su poesía de la realidad circundante bajo lo que podríamos calificar como una óptica social, desde la que nos llega el eco nítido de *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda, siendo un claro influjo por donde se filtrarán los versos baudelareanos, incidiendo en la grotesca realidad cotidiana. La poeta dará testimonio del laberinto en el que se halla inmersa la masa, diferenciándose en un primer momento de la sociedad moderna que poblará la ciudad con sus ruidos, su ajetreo y sus convenciones sociales; sin embargo la poeta terminará por aceptar que su propia identidad no podrá desvincularse de esa realidad hostil.

La realidad, delimitada por el espacio urbano, convivirá con un tiempo rutinario, un *Lomismo* vallejiano, que llevará a la poeta colombiana hasta una sensación muy cercana al *Spleen* de Baudelaire. La influencia de José Asunción Silva será otra de las huellas notables en este compromiso con el presente de la poeta de Amalfi. La cotidianidad será otros de los rasgos comunes a estos poemas en los que también resuenan los pasos de Aurelio Arturo, que abrirá una línea seguida por los poetas de *Piedra y cielo*, y que continuarán los poetas de *Mito*, perdurando hasta ahora y siendo una de las tendencias propias de la poesía colombiana actual.

Será entonces el compromiso social de la poesía de Piedad Bonnett un agente de cambio, transformador de la realidad como “sujeto de deseo”, siguiendo a Edmond Cross, quien diferenciará en su obra *El sujeto cultural* (1997) entre “el sujeto cultural” y el “sujeto

de deseo” (2003, p. 27) La poeta será ese “sujeto de deseo” que, con el imaginario colectivo plasmado en sus versos, intentará retratar y, como veremos más adelante, denunciar. Cross concebirá al sujeto cultural como una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad partícipes de un proceso de sumisión propio de la sociedad moderna que, al tiempo, son agentes configuradores de la identidad, poder con el que rivalizará la poeta al ofrecernos la imagen de un mundo donde las relaciones vitales estarán entumecidas.

La influencia de Baudelaire, Vallejo y Neruda en este sentido será nítida, a pesar de las diferencias existentes entre ambos maestros, convergiendo en esta mirada que atestiguará la degradación de lo real que se desmorona, donde hallamos una crítica implícita al mundo burgués, al que paradójicamente pertenece la escritora colombiana, manifestando así las contradicciones internas de su yo siempre en conflicto.

El influjo de estos maestros en los versos de la poeta colombiana se materializará, en convivencia con otros núcleos temáticos, en una poesía testimonial que dará fe de la degradación de la realidad situándose Piedad Bonnett fuera del laberinto de calles y muchedumbre, comprendiendo finalmente que ese mundo contemplado desde la distancia como si de una lente fotográfica se tratara, también la autorrepresenta. Sorprendente hallazgo que inundará de desencanto angustiado al yo lírico bonnettiano ahondando en el sentido trágico de la vida que planea sobre su obra.

No obstante, con Baudelaire, Piedad Bonnett se adentrará es el laberinto del mal, a través de la transgresión del concepto de belleza, plasmado en la ciudad y su muchedumbre mediante la fealdad, pero también a través de la insatisfacción y la tristeza. El anonimato y la distancia desde la que contemplará la poeta a la masa también anónima será su particular refugio.

Ante ese mundo incomprensible que se deshace la poeta se refugiará con Vallejo en la infancia, y en la madre como cobijo. La solidaridad moral que emanará de algunos poemas de la escritora colombiana será compartida con Vallejo y Neruda<sup>82</sup>, que se ampliará desde la tradición de la poesía colombiana, concretamente a partir de la metáfora del país.

Esta solidaridad moral, inherente a la óptica social, será reconocible en distintos poemas, alejándose así la poeta colombiana de lo exclusivamente personal. Sin embargo, no debemos entender con esta afirmación que este prisma de la poesía de Bonnett tenga vínculo alguno con ninguna ideología política, como es el caso de los autores citados, aunque sí es reconocible una crítica al mundo burgués, ya presente en la literatura colombiana a través de José Asunción Silva y sus *Gotas amargas*. Mundo burgués despreciado al que, sin embargo, pertenecerá la escritora, de ahí el conflicto entre el yo y la sociedad. Veamos cómo las palabras de la escritora colombiana ratifican esta sensación, que nacerá en la juventud, y que evolucionará con los años alejándose de cualquier dogmatismo ideológico o político.

Lo que sí pasó es que cierto pensamiento político que me entusiasmaba atenuó un poco esa idea de la muerte, de la culpa que tenía. El pensamiento marxista y todo eso me hizo volver los ojos a la realidad social, cosa a la que nunca he sido muy dada. [...] En los Andes había una cantidad de burgueses fascinados con la idea del riesgo y se volvían contra sus propias familias y sus propios sistemas de cosas y, en unos, con consecuencias para toda la vida. Supe de gente que se fue al monte y a todas esas cosas de los pies descalzos; de otros que abandonaron las fábricas de los papás con las la postre muy tremendas porque también en eso se fracasó; todos esos sueños y esos proyectos fracasaron. [...] Yo soy sensible a lo que pasa que estaban comprometidos. Fueron historias muy conmovedoras y a en el país pero soy muy individualista, tiendo a no involucrarme en causas colectivas, pero en ese momento sí me adherí en la práctica de todo lo que pasaba en la universidad y fue eso también muy

---

<sup>82</sup> Alberto Julián Pérez en *Cómo leer a las vanguardias* (2016) propone un ordenamiento de las diferentes tendencias post-vanguardistas de la poesía. Señala el papel decisivo jugado por Neruda y Vallejo, quienes rompieron con la tradición vanguardista hermética reaccionando de manera solidaria con un modo poético histórico y social ante las crisis internacionales y la Guerra de España.

transformador. Fue muy importante porque yo ya venía de despedir una cantidad de cosas que odiaba de la vida burguesa. Me rebelé, por ejemplo, contra todos los prejuicios sociales en los que me habían criado y empecé a pensar que teníamos que vivir en un mundo más igualitario, que había que luchar por eso y yo le caminé a todas esas ideas políticas, hasta hice literatura de esa naturaleza (Escobar Mesa, 2003, s/p).

Siguiendo al célebre Richard Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1996 pp. 207-211) la solidaridad humana, patente en los versos bonnettianos, sólo podrá entenderse con referencia a la identificación “es uno de nosotros”, en donde subyace una esperanza compartida: la esperanza de que el mundo propio, con los pequeños acontecimientos que lo sustentan, no será destruida.

Bonnett, a través de su poesía, reflejará una conciencia solidaria desde la empatía que partirá de sus propios miedos, reconociendo en los extraños el padecimiento de un mismo dolor, siendo este el mayor vínculo entre los seres humanos, entendidos como compañeros de sufrimiento. Para Rorty, la susceptibilidad de padecer dolor será el vínculo fundamental entre los miembros de la raza humana. La solidaridad será, por tanto, el reconocimiento de que el deseo de evitar el dolor y el sufrimiento es un motivo principal en el desarrollo de la empatía en el ser humano y en la necesidad de establecer vínculos con sus semejantes.

Esta dimensión social se pondrá de manifiesto en los poemas que nos disponemos a abordar, siendo la violencia el acto que acabará con ese mundo propio pero ajeno, es decir, el mundo propio de los otros. La discontinuidad entre la vida privada y la vida pública como conflicto estará también muy presente. Por ello nos ocuparemos de esta dimensión en primera instancia, para dar paso luego a la dinamización violenta de ese mismo mundo, ahora privado de vida, dirigiendo la mirada de Bonnett hacia el sinsentido de la existencia, cuya consecuencia será el vivir rutinario y enajenado del hombre.

Desde esta óptica centrífuga en la que nos encontramos, comenzaremos adentrándonos en el laberinto de la realidad exterior, realidad enmarcada en el tiempo presente que le ha tocado vivir a la poeta.

### **2.2.1 Ruptura y desengaño: el mundo de los otros.**

La poesía de Piedad Bonnett deambulará por los intrincados corredores del mundo exterior, travesía en la que a través de un realismo cruento baudeleriano y nerudiano visibilizará lo feo, sórdido y decadente de la realidad circundante. Categorías que irán adquiriendo relevancia poética como manifestaciones de lo real en esa búsqueda del fundamento o sentido de la materia. Configurarán su poesía, por tanto, un autorretrato cuya definición y comprensión estará definida no solo por la introspección intimista sino también por la imagen del yo a través de su relación con la situación inmediata y anecdótica, delimitada por la cotidianidad que inundará los versos de acción, movimiento, objetos, ruidos y oficios propios del espacio urbano.

Fealdad y degradación, por tanto, se dejarán ver en la poesía bonnettiana, siendo esta categoría estética relativamente reciente. Una de sus primeras manifestaciones hay que situarla en 1853, año en que Karl Rosenkranz publica su *Estética de lo feo*<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup>“Grandes conocedores del corazón humano han profundizado en los horrorosos abismos del mal y han descrito las espantosas figuras que le han venido al encuentro en esa noche [...] El infierno no es sólo ético y religioso es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad

A partir de ahí, la noción de fealdad será objeto de controversias, cobrando relevancia a lo largo de los dos últimos siglos, no solo como categoría especulativa sino como realidad artística. Resultará, por tanto, difícil definir lo feo hasta el punto que muchos negarán su existencia. Mientras que para algunos lo feo será la antítesis de lo bello, para otros la definición de belleza o fealdad tendrá que ver con la capacidad que tenga la realidad de atraer la atención o no, aunque sea por su extrañeza. Lo feo ya no será indiferente a la mirada estética, no pasará desapercibido, aunque pueda causar una tensión que incomode a la mirada.

Esta concepción de la fealdad estará en consonancia con la sensibilidad expresionista y su afán por incomodar, donde la opresión, el terror, la miseria o la sexualidad se convertirán en objeto de contemplación estética. Según Gombrich, (1992, pp. 448-449) “lo que irritó al público en el arte expresionista no fue tanto, tal vez, el hecho de que la naturaleza hubiera sido trastocada como que el resultado prescindiera de la belleza”.

Pues bien, Piedad Bonnett parece negarse a reflejar el lado amable de la vida, sencillamente porque ella no la siente así. La búsqueda de la verdad la llevará a desvincularse del arte clásico. Por esta razón encontramos en sus poemas dicha estética de lo feo, bajo la influencia de Charles Baudelaire donde el espacio urbano con sus calles, edificios, coches y transeúntes, será reflejo del ajetreo propio del mundo moderno habitado por una serie de personajes derrotados y excluidos socialmente, según el código imperante en la época: borrachos, enfermos, depravados, lesbianas, drogadictos, mendigos, locos y

---

infernally ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender (Rosenkranz 1992, p. 53).



asesinos, personajes que van a protagonizar los poemas de Bonnett que nos disponemos a abordar.<sup>84</sup>

Especialmente en “Del reino de este mundo” (Bonnett, 1994, p. 96) podremos apreciar la aspereza descriptiva de algunos protagonistas bonnettianos, manifestándose la deformación que le devolverá la observación del mundo de los otros: “la muchacha que tiene el rostro desfigurado”, “el niño ciego”, “el beso leporino”, o “el idiota”. En “Manual de los espejos” (Bonnett, 2016, p.191) hallamos al “contrahecho” caracterizado por “la cara sin relieve, el belfo tosco, / la insolente joroba que fatiga su pecho”.

La degradación física estará ligada a un mal íntimo en “El envidioso” (Bonnett, 2016, p. 371) revelando asépticamente las marcas externas de ese desasosiego, que insistirán en la estética de lo feo. La palidez y las ojeras mostrarán una debilidad que, sin embargo, vomitará ira, expandiendo ese mal.

Destacada la influencia del maestro francés, es necesario señalar que la principal influencia en el carácter social de la poesía de Piedad Bonnett será Pablo Neruda y la autorrepresentación degradante que el poeta chileno hará del mundo en su ansia por descifrar la realidad.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Afirmará Piedad Bonnett, 2011: “En la [...] adolescencia “Las flores del mal” me sedujeron por su capacidad de ver lo bello en lo feo, por su revelación del encanto de las ciudades, con su carga de caos e indiferencia”.

<sup>85</sup> Es estrecha la línea que separa a Baudelaire y a Neruda en este aspecto. Dice Walter Benjamin, (2008), en referencia a *Las flores del mal* que la condición indeseable que ronda a lo orgánico es que es susceptible de deteriorarse y pudrirse. Desintegración atestiguada por Neruda en *Residencia en la tierra*. (1935). El célebre ensayo de Amado Alonso sobre Neruda, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940) es otra de las fuentes críticas a tener en cuenta en este aspecto.

Las palabras de Amado Alonso sobre *Residencia en la tierra* (1935) nos servirán de marco a este territorio también común entre la poesía de Piedad Bonnett y la del maestro chileno.

[N]o hay página de *Residencia en la tierra* donde falte esta terrible visión de lo que se deshace. Es lo invenciblemente intuido por el poeta, visto, contemplado. No es sabérselo, comprenderlo con la razón: es sentirlo, vivirlo, sufrirlo con las raíces de la sangre. Los ojos de Neruda perciben la invisible e incesante labor de autodesintegración a que se entregan todos los seres vivos y todas las cosas inertes, por debajo o por detrás de su movimiento o quietud. Todos sus versos están llenos de imágenes de deformación, desposesión y destrucción, con gran frecuencia de estructura onírica, imágenes en que unos objetos se deforman y se desintegran con procesos solo existentes en otros, y donde los objetos y sus representaciones parecen empujarse, penetrarse, comprimirse y deformarse con caótico influjo recíproco, como en los sueños, en los que no rige el principio de contradicción. (Amado Alonso, 1997, p. 385).

El yo lírico será un transeúnte que estará de paso, sin pertenecer a ningún lugar, que observará y será solo observado por el ojo de Dios, sintiéndose como un ser desplazado en la sociedad. Razón por la que se sentirá en deuda con todos aquellos seres que sufren la soledad, por lo que podríamos hablar de una soledad compartida y fraternal como espacio de convivencia entre la poeta como residente de esta tierra y los otros.

La ciudad, será entonces, el escenario apropiado para enmarcar una serie de poemas, que ya encontramos en su primer poemario publicado, *De círculo y ceniza* (1989). Así lo corroboran las palabras de Cobo Borda:

Una modulación afín del fracaso nos la da Piedad Bonnett con *Círculo y ceniza* (1989), donde las calles rotas de Bogotá vuelven a corroborar una pasión convertida en vacío. Sólo el raptó de la sensualidad mitiga esa catástrofe urbana (Cobo Borda, 1995, p. 269).

El interés por mostrar el mundo de los otros no solo se debe a la solidaridad entendida como vínculo por identificación y empatía con los seres sufrientes, sino que también parece responder a un esfuerzo por salir del mundo egocéntrico y personal de la escritora colombiana. La objetividad con la que retratará la realidad será conseguida gracias al equilibrio entre las categorías de lo abstracto y lo viviente, resultando la tensión lírica de la fuerza visionaria y reflexiva de una poesía con ambiciones universales, pero anclada en la realidad inmediata. La legitimación poética que la escritora colombiana otorgará a las dimensiones del mundo, público y privado, transgredirán los límites sociales al sublimar lo no visible o no decible, consecuencia de la lucha entre las normas sociales y la vocación de libertad entre el mundo y el yo.

La aceptación del código de las normas comunes y los ritos cotidianos chocará con la búsqueda de la noche, la sensualidad y la sexualidad, el intimismo y el inconformismo. Asistiremos, por tanto, a un proceso de diferenciación o individuación respecto a la norma y sus valores colectivos, tradicionales, que llevarán a la poeta a la necesidad de descifrar los enigmas esenciales que subyacen a las cosas y a la acción cotidiana, ofreciendo en sus versos un testimonio de la realidad del mundo. La poeta habrá de asumir la degradación general, que parecerá afectar a todas las actividades humanas como hecho ineludible, verdad que será contrarrestada con el poder del amor y la experiencia sexual.

Situada entre la degradación del mundo y la profecía poética, la escritora dará testimonio de la difícil relación del yo y el mundo, única posición digna del yo enunciador, ante el desencuentro del yo con la realidad exterior, social.

Así ocurre en “Al lector”, poema que abre su primer poemario, *De círculo y ceniza* (1989), donde la escritora colombiana ofrecerá un retrato desencantado del mundo exterior.

No pudiendo celebrar ni renegar de este, rendirá testimonio de él mediante una suerte de inventarios de situaciones desencantadas y de objetos, que recuerdan a la acumulación característica que define el mundo de Pablo Neruda:

Planchas viejas, botones sin ojal,  
lámparas rotas,  
una ventana inútil,  
tanto viento,  
unos ojos de vidrio, un bastón hueco,  
[...]  
Una canción lejana, los retratos  
ajados de remotos bisabuelos,  
y palabras, palabras astilladas,  
palabras mutiladas por el tiempo.

El poema se vertebra sobre un doble movimiento centrípeto y centrífugo donde los objetos desvencijados: “Planchas viejas”, “botones sin ojal”, “lámparas rotas”, “una ventana inútil” , “el hollín” o los “retratos ajados” se van entremezclando con las emociones “rotas” tornándose la esperanza en pena. El uso de la interrogación retórica marcará el tono del poema, próximo al reproche.

En “Soledades” de clara influencia nerudiana, la poeta colombiana retratará un mundo oscuro y ruinoso desde la distancia que le brindará el uso de la tercera persona, donde el predominio de la estética de lo mísero y lo feo, ligado al espacio urbano inaugurará una línea poética, rastreable en toda su obra. La poeta será un voyeur, que mirará con curiosidad la realidad que le rodea e intenta comprender así la complejidad del mundo, de la sociedad, del individuo y de ella misma, por ello no hay valoración acerca de lo que retratará en el poema, solo testimonio.

El poema comienza con la llegada de la noche, no siendo casual el símil empleado, “como un oscuro vino”, que apunta ya a la embriaguez. La nocturnidad irá alcanzando las calles “mezquinas” y su olor a “col hervida”. A través de “los pasos de la frágil solterona” y “la ropa que aporrea la piedra” escucharemos el ruido del acontecer vital.

La noche, que “enciende las pupilas de los gatos”, símbolos del bien y el mal, bellos y demoníacos a la vez, representará esta dualidad que también definirá a los protagonistas del poema, revelándose en la noche, desprovistos del disfraz que el ambiente opresivo de la ciudad les empuja a llevar:

Exacto y cotidiano  
el cielo se derrama como un oscuro vino,  
se agazapa a dormir en los zaguanes,  
endurece los patios, los postigos,  
enciende las pupilas de los gatos.

El espacio de la ciudad y su bullicio nocturno quedará así definido. A partir de ahí, el tiempo externo e interno cobrará importancia. “Es la hora” parece anunciar un ritual abierto por un “canto de mujer”. Comienza la acción protagonizada por seres que parecerán esperar la noche para mostrarse sin máscara. La condición que los une será el deseo sexual y la ausencia del otro, pareciendo ser marca vital de cada uno de ellos. El mundo de la prostitución, la depravación, y la vejez se convierten en materia digna de ser poetizada:

En las mezquinas calles minuciosos golpean  
los pasos de la frágil solterona  
que sabe que no hay luz en su ventana.  
En el aire hay olor a col hervida  
y detrás de la ropa que aporrea la piedra  
un canto de mujer abre la noche.  
Es la hora

en que el joven travesti se acomoda los senos  
frente al espejo roto de la cómoda,  
y una muchacha ensaya otro peinado  
y echa esmalte en el hueco de sus medias de seda.  
Abre la viuda el clóset y llora con urgencia  
entre trajes marrón y olor a naftalina,  
y un pubis fresco y unos muslos blancos  
salen del maletín del agente viajero.  
Un alboroto de ollas revuelca la cocina  
del restaurante donde un viejo duerme  
contra el sucio papel de mariposas,

La sinestesia volverá a ser el recurso utilizado para representar la ausencia de la viuda y ese “clóset” arcaico de “trajes marrón y olor a naftalina”. Sorprendiéndonos la imagen del viajero y su maletín, al emplear una metonimia muy acertada, reveladora del secreto guardado “un pubis fresco y unos muslos blancos”. La dualidad de los personajes, concretada en una doble identidad quedará metaforizada en el “espejo roto” frente al que se halla el travesti.

El viejo mendigo que duerme “contra el sucio papel de mariposas” será el último personaje del poema y pondrá el acento en el mundo del alcohol y la indigencia, anticipo de un mundo que será ficcionalizado por Piedad Bonnett en su última novela: *Donde nadie me espere* (2018a), respondiendo a la solidaridad moral señalada al comienzo de este apartado: “Yo siempre tuve inquietud por el indigente. Siempre me pregunto cuándo se perdieron estas personas”. (Zabalbeascoa, 2019, s/n) La aparición de este personaje marginal hacia el final

del poema ampliará el significado del mismo, poniendo el acento en el destino que el sistema le reserva a todo aquel que no sigue el camino estipulado<sup>86</sup>.

Las figuras del poema representarán a una población sexualizada, siendo esta una sexualidad de la diferencia que en la noche se pondrá de manifiesto activamente. La solterona saldrá a buscar, la viuda abrirá el armario, el travesti se colocará los senos, la muchacha se arreglará las medias.

Rastreamos en este poema la presencia de Baudelaire, pero sobretodo de Neruda y su “Caballero solo”. La soledad definirá a los personajes en ambas composiciones, emoción donde advertiremos el desarraigo del yo poemático introspectivo, sin embargo será en el deseo y en el rol sexual de cada uno de las figuras donde se intensificará el rastro nerudiano<sup>87</sup>.

Al igual que en “Soledades”, el deseo sexual estará retratado también en la marginalidad, en el deseo de la diferencia que apunta a una naturaleza deformada, en cuanto que existirá fuera de los límites morales y socialmente admitidos, situándose al margen del bien y el mal.

---

<sup>86</sup> La intuición visionaria de la poeta a la que inquietará desde su primer poemario el mundo de la indigencia adquirirá toda su fuerza en sucesos biográficos de los que emergerá su última novela: “Esta nueva novela nace de una frase que nos dijo Daniel. Nos pidió que lo dejáramos, que iba a vivir como un indigente. [...] En *Lo que no tiene nombre* lo cuenta: regresan de Brasil. Hacen escala en Lima y Daniel les pide que se vayan, decidido a vivir en la calle. Yo, que siempre me había preguntado todo eso, pensé: es así. Llegan porque no pueden más” (Zabalbeascoa, 2019, s/n).

<sup>87</sup> En “Caballero solo” encontramos: “Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas, / y las largas viudas que sufren el delirante insomnio, / y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas, [...] los atardeceres del seductor y las noches de los esposos [...] los jóvenes estudiantes / y las jóvenes estudiantes y los sacerdotes se masturban [...] y los primos juegan extrañamente con sus primas / y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente [...] el profesor [...] y más aún los adúlteros, que se aman con verdadero amor” (Neruda, 2015, p. 169).

No solo el yo lírico estará solo, también los personajes padecerán esta condición pues “Piedad Bonnett asume la soledad de un modo distinto, del modo en el que se desplegará a lo largo de toda su obra escrita hasta hoy: la soledad es una conciencia solidaria que se extiende igual en la noche ineludible sobre los seres más vulnerables” (Watanabe, J. 2008, p. 12).

La estructura circular del poema, que empieza con el tiempo mítico de la noche y termina con él, podría entenderse como una cópula infinita que hace girar al mundo, presente en otros poemas como “Armonía” (Bonnett, 2016, p. 32) o “Rito” (Bonnett, 2016, p. 177).

Otras similitudes con el poema de Neruda será el estilo prosaico del mismo mediante la narración de una sucesión de escenas sórdidas que desdibujan los límites genéricos entre prosa y poesía y que darán testimonio de la desintegración de lo real.

Se respira un hermetismo emocional en “Soledades”, vinculado estrechamente a la perspectiva ofrecida que actuará como una cámara fotográfica donde un narrador omnisciente irá invadiendo el interior de los espacios para rescatar escenas fragmentadas de la vida privada e íntima de los personajes, atestiguando un mundo en declive donde el deseo se erigirá como fuerza poderosa y vital. La soledad, la ausencia del otro, la sexualidad reprimida y la carencia de afecto parecen ser los esbozos sobre los que Bonnett trazará las figuras nocturnas de “Soledades”, símbolos de la crisis del hombre poeta, atrapado entre su yo y lo que lo rodea. No obstante, el uso de la primera persona del plural en el último verso rompe con la impersonalidad para mostrar a un yo lírico que compartirá con el resto de protagonistas del poema no solo la soledad sino también un deseo sexual secreto e insatisfecho “mientras como una red sin agujeros / nos envuelve la noche por los cuatro costados” que relegará a la soledad al sujeto poético, como también ocurre en “Caballero



solo” (Neruda, 2015, p. 169). Será en esas figuras duales y paradójicas donde se reflejará la profundidad y la complejidad de la existencia humana.

En el poema la ciudad será el espacio privilegiado aunque negativo que poblará el texto. De nuevo la artificialidad del mundo quedará al descubierto en las escenas poetizadas mediante la referencia a las ollas, la ropa, la cómoda, el esmalte, el clóset, el maletín. Los objetos serán las manifestaciones del mundo real que, al mismo tiempo señalarán a categorías abstractas como el concepto de identidad. El pubis, los muslos y los senos reflejarán la fragmentación de esta, presente en Neruda, pero sobre todo en Vallejo. Fragmentación que deshumanizará el cuerpo como materia artificial y vacía, espejo de lo absurdo de la existencia.

El deterioro provocado por la edad se hará evidente en el retrato fragmentado que Piedad Bonnett dibujará en el poema “Los viejos” donde hallamos una siniestra combinación. El insomnio impedirá el descanso a los viejos, y el olvido los privará de saber quiénes fueron ni quiénes son. Sin descanso ni identidad pues, lo único que les quedará será esperar la llegada de la muerte. El escenario urbano será de nuevo el elegido por Piedad Bonnett, que volverá a recorrer sus calles laberínticas: “En la quietud de los muelles al atardecer, / en infinitas habitaciones donde el sol es una serpiente clandestina, / en bancos que blanquean la noche de los parques, / duermen su eterno insomnio/ buscando un rostro suyo que olvidaron, / tanteando el porvenir, / siempre a la espera” (Bonnett, 2016, p. 18).

En “De madrugada” asistimos igualmente a un mundo de realidades concretas donde el deseo cobrará protagonismo, pero esta vez circunscrito al universo femenino, visible en el morbo de la “rolliza señora” y las caricias autocomplacientes de “la adolescente”.

El tiempo elegido no será la noche, sino el amanecer de un nuevo día, también en la ciudad, pudiéndose observar que en estos poemas la noche será una aliada del sujeto que sueña, un espacio de seguridad y libertad donde refugiarse del día:

Apaga su reguero de bombillas  
el día, tiritando,  
y descorre su velo de neblina.

La noche será entonces el escenario para la intimidad del yo, y el día estará reservado al movimiento de la vida en la ciudad que encontrará consuelo en la noche como renovación necesaria.

Observamos también que la población será individualizada y definida por su actividad social u oficio, existiendo una serie de poemas que abordaremos más adelante donde será el testimonio de esta actividad social el motivo principal.

Con el día despierta “el hombre soñoliento” al que le espera “otro día de bancos en los parques / de avisos de periódico / rabiosamente subrayados”, “los tenderos del mundo, satisfechos” y “la rolliza señora / prolonga un poco más el morbo de sus sueños”. La contemplación de la realidad de los otros se conseguirá, como en los poemas anteriores, al actuar el poema a modo de lente omnisciente que recorrerá las calles y captará, al ampliar el zoom, las escenas íntimas delimitadas por espacios domésticos y privados plasmadas en los versos.

En el mezquino cuarto un hombre soñoliento  
abre los ojos  
a otro día de bancos en los parques,  
de avisos de periódico  
casi rabiosamente subrayados.

Lustra el contabilista su cabeza  
entre llantos de niños  
y todos los tenderos del mundo, satisfechos,  
sacan su delantal de la trastienda.

La rolliza señora  
prolonga un poco más el morbo de sus sueños  
mientras la adolescente se acaricia desnuda  
delante del espejo.

(Bonnett, 2016, p. 19)

Nuevamente, la cotidianidad será el marco en el que se integrará el poema, donde no habrá lugar para ningún tipo de idealismo, razón por la que Piedad Bonnett utilizará una expresión y lenguaje directo, siendo este rasgo otro nexo de unión entre la escritora colombiana y el maestro chileno y su “Walking around” (Neruda, 2015, p. 223).

La ausencia elocutiva del hablante lírico invisibilizará a la poeta tras su mirada, apuntando sutilmente al encierro del yo poético, desgajado del conjunto social, al igual que ya hemos señalado en “Soledades”, con la consiguiente desacralización de la imagen del yo en la que también se hallará el sujeto lírico nerudiano.

Observamos en los personajes descritos el prisma social al que aludíamos al principio del que emanará una solidaridad ética con el otro, representada en “De madrugada” con la imagen del parado que habrá de ocupar los días en los parques, espacio compartido con los viejos del anterior poema. Contrasta la esclavitud de este personaje con la libertad del mendigo de “Soledades”, personaje marginal que no participa de la vorágine social.

En “Éxodo” (Bonnett, 2016, p. 21), la poeta se sentirá una exiliada de este mundo y de su tierra por lo que observará sin aparente implicación emocional la realidad desde una óptica periférica, mas el retrato descarnado, disimulado bajo el distanciamiento del yo

enunciador, que de esta dibujará en sus versos revelará su gran compromiso con el presente. La voz poética será como el rayo de sol que iluminará y dignificará cada cosa presente en el mundo.

Sobre “Bogotá” también planeará la huella de “Walking around” y “Despediente” (Neruda, 2015, p. 226) de Pablo Neruda. El sujeto lírico vagará por la ciudad donde se sentirá atrapado en sus “entrañas” incidiendo en la precariedad y la mezquindad de “tu triste fealdad de puta vieja” (Bonnett, 2016, p. 23). No obstante, se reconocerá en esa ruindad retratada en “el pálido vendedor de cabeza encerada”, “las mujeres que amamantan en las puertas de un hospital” o el insulto del hombre. Ese reconocimiento era inexistente en “Walking around”, que no en la obra, del maestro chileno, quien clausura la composición con los siguientes versos: “Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos, / con furia, con olvido, / paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia, / y patios donde hay ropas colgadas de un alambre: / calzoncillos, toallas y camisas que lloran/ lentas lágrimas sucias”. (Neruda, 2015, p. 223)

El poema partirá de una situación anecdótica para mostrar, con aparente indiferencia, una profunda desilusión ante lo contemplado: “Aquí voy yo, sin metas y sin rumbos”. Distanciamiento despersonalizado, reflejo del vacío interior que provocará la visión de la realidad: “Pero te siento ajena y enemiga, / y yo sin asideros, yo perdida y para siempre sola en tus entrañas”. Vacío que estará íntimamente ligado a una sensación de extrañeza, propia de Baudelaire, César Vallejo y Neruda: “Aquí voy contra ti en la roja tarde, / sola voy, sola voy, entre ti, sola”.

El poema, dividido en dos composiciones, gravitará sobre una antítesis manifiesta en esta escisión. El sentimiento de exilio permanente parece ser la emoción sobre la que se

construirá la primera; sin embargo, toda la segunda pieza se articulará sobre todas esas realidades materiales confusas, paradójicas y mezquinas en las que el sujeto lírico se “reconoce”. Y es que la poeta de Amalfi no podrá abstraerse de la tierra, aunque este sea un terreno laberíntico y enemigo que siempre amenazará con “las fauces abiertas”.

El yo lírico se encontrará, a lo largo del poema, rodeado de imágenes cotidianas y urbanas, buscando en ellas conocer el mundo y mostrarlo, escapando de la abstracción. En el texto tendrá una gran importancia la materia urbana artificial que se desarma, al igual que en los poemas mencionados, donde predominará la acción de los personajes, en un estilo verbal, próximo a lo narrativo.

Las dos posiciones frente al mundo que presenta el poema: la calma como si lo que la rodea fuera ignorado por sus ojos, y la frustración por no poder escapar de esa realidad, oscilarán sobre un doble movimiento de huida y retorno a la realidad circundante como desencuentro y encuentro doloroso, laberinto del que no puede escapar.

El sujeto lírico será testigo y habitante de esta tierra , como también ocurrirá en “Canción para mañana” (Bonnett, 2016, p. 91) que comienza así: “Hoy / que me he puesto mi vestido nuevo y me paseo / entre gentes ruidosas, atareadas, / y que el mundo parece seguir el plan trazado” o en “Verano” (Bonnett, 2003, p. 64): “Yo he venido a sentarme en este parque donde los paseantes / extienden sus cuerpos/ sobre la hierba tierna / y agradecen la brisa con los ojos cerrados”.

Al estar de paso, no obstante, el yo lírico se sentirá desterrado de la realidad advertida y esa sensación le dolerá pues manifestará la ausencia de un centro, vacío al que se resignará. Esta ruptura con el mundo que lo rodea llevará al hablante lírico a diferenciarse del resto

como gesto narcisista, al tiempo que le servirá de protección frente a la destrucción percibida.

Continuamos vagando, ahora por el tiempo, en “De viaje” de *Ese animal triste* (1996) donde la mirada poética se vuelve a detener en los viejos como reflejo de lo que seremos en una metamorfosis del ser encarnado. Lo que representará a los protagonistas serán su “mirada”, “gestos”, “caras”, “aire” y sus “pies”, imagen de una identidad agrietada donde todo ha dejado de ser. Transformación ligada al tiempo y la muerte, que estudiaremos más delante de la mano de Borges. No obstante, cada una de las partes del cuerpo irán asociadas a un sentido que percibirá la realidad, mostrando la hondura del ser. El temor proyectado hacía sí, enlazado con la compasión afligida ante el otro serán las emociones sobre las que se construya el poema: “Es como si doliera la mirada perpleja de los viejos. / Como si nos turbaran sus gestos temblorosos al buscar la escalera, / sus caras de evadidos, / su aturdido aferrarse al pasamanos, y el aire pesaroso con que arrastran / sus pies en la estación de pasajeros”.

En “Quizá diría” de *Tretas del débil* la enfermedad será el pistoletazo de salida, volviendo Piedad Bonnett a incomodarnos con la imagen de la enfermedad y al abandono. Desandamos sus pasos y descubrimos un pasado deleznable donde la pobreza, la violencia y la tristeza serán causantes de ese presente miserable. La rabia será también el revulsivo que nos hará sonrojar ante el agravio comparativo, igual que al yo lírico, aquí sentados frente al libro, “bajo mi lámpara”. El uso del pronombre en primera persona pluralizará la culpabilidad, acusándonos a todos nosotros, cómplices de la latente injusticia.

Vemos como el prisma social estará presente en la poética de Piedad Bonnett; sin embargo será en *Las tretas del débil* (2004) donde se acentúe esta perspectiva. Poemario en

el que también hallaremos un número representativo de poemas sobre violencia. En palabras de la misma escritora:

Entre *Nadie en Casa* y *Tretas del débil* van a pasar muchos años, y también muchas cosas. Creo que en *Tretas...* salgo del intimismo de los libros anteriores, me vuelco más hacia la realidad urbana, social, que estaba presente antes pero en dosis más bien pequeñas". (Posadas, 2015, p. 14)

Así, el enunciador lírico parece autorreprocharse la pasividad o la incapacidad ante el dolor ajeno en el poema "Por el campus" del mismo poemario, en el que los personajes baudelerianos poblarán nuevamente el poema: "el hombre aquel de rostro hepático", "la mendiga", y "el abuelito", mientras el yo lírico piensa, y camina entre los estudiantes "sintiendo, extrañamente un escalofrío, / que unos ojos desde siempre me miran" (Bonnett, 2016, p. 316).

La mendicidad constituirá el tema principal sobre el que versa el poema, insistiendo Piedad Bonnett en reflejar la realidad sin adornos, alejada de una visión amable y complaciente. Todo parece derrumbarse en unos versos que rezumarán el hedor de lo marginal, de "pubis macilento". Efluvio irrespirable que irá in crescendo según se intensifique la crudeza de este retrato donde percibimos la influencia de Baudelaire y la estética de la fealdad de corte expresionista. Y es que lo verdaderamente conmovedor del poema no será la presencia de estas figuras despojadas, sino su ausencia y la indiferencia del resto. Nadie sabrá o a nadie le importará si han muerto, indiferencia implícita en el "habrá" y en el "tal vez". La esquina, espacio de y para lo marginal, se hallará vacía, siendo la única evidencia, al igual que la ausencia de "la vieja bruja" y sus perros. El contraste con los estudiantes del campus, "siempre nuevos" y llenos de expectativas, estremece al yo lírico

una vez más sobre el que parece planear la duda acerca de la libertad conquistada por los mendigos frente a las cadenas de los estudiantes, que participan inconscientes, en el sistema.

**Por el campus**

Hace ya muchos días —me digo  
mientras recorro las cinco cuadras de cada mañana—  
que el hombre aquel de rostro hepático y lengua maldiciente  
no ocupa ya su esquina. Habrá muerto tal vez.  
Mientras tanto, han levantado este edificio rosa  
aséptico y atroz. Y la mendiga de los siete perros,  
la vieja bruja  
que se alzaba la falda  
y mostraba su pubis macilento  
tampoco ha vuelto. Ni el abuelito aquel de las manzanas.  
Todo esto pienso  
mientras camino entre mis estudiantes  
de caras siempre nuevas,  
sintiendo, extrañamente, con leve escalofrío,  
que unos ojos secretos desde siempre me miran.

Mientras el yo lírico observa, alguien de igual forma la escudriña a ella. La mirada del otro convierte así al sujeto en objeto, noción presente también en la obra del maestro francés en sus paseos por la ciudad. Los “ojos secretos” que “desde siempre me miran” parecen aludir metafóricamente al ojo de Dios, que en la poesía de Piedad Bonnett representará la culpa, como veremos en el apartado de “El laberinto de Dios”.

La voz poética será asimismo un personaje marginal, definido por la soledad existencial del yo lírico que lo excluye del flujo social. Por la elección que hace la poeta para visibilizar esta emoción será preguntada Piedad Bonnett, contestando de la siguiente manera:



Toda la vida, desde que era niña, me sentí conmovida por aquellos que Víctor Hugo llamó los miserables. No sólo los pobres, sino los excluidos, los desadaptados, los sin amor. Creo que ese sentimiento me viene de crianza, porque en mis padres siempre vi sensibilidad por los otros y solidaridad. Ahora bien: quizá tempranamente mi compasión por ellos nació de un sentir cristiano; pero muy pronto esa mirada tuvo un giro: empecé a preguntarme por qué, si Dios es bueno y omnipotente, había tal grado de injusticia en el mundo. Vino entonces una rebelión interior que echó por tierra los cimientos de mi educación y empezó a expresarse en mi poesía, que, animada por la de Vallejo, expresó su inconformidad con la divinidad. También esa manera de enfrentar el problema cambió en mis libros posteriores, pero el interés humano y literario por los débiles persiste, tal vez porque soy un ser intrínsecamente político

(Posadas, 2015, p. 18).

En “El vigilante” (Bonnett, 2008b, p. 133) será el árbol, desdoble del yo enunciator, el testigo de “una calle maltratada” y “los pasos atareados de los hombres”. El carácter testimonial de esta poesía de corte social también caracteriza a poemas como “Ocurre” (Bonnett, 2008b, p. 148). El título remite al “sucede” nerudiano, y al retrato que este hace de la ciudad en “Walking around” a través de las sastrerías, peluquerías, mercaderías, oficinas u ortopedias. Así, los transeúntes de la ciudad serán definidos en “Ocurre” por su condición social y laboral: el “vendedor”, el “ciego”, “el químico”, el “sastre”, “el mesero”, el “profesor”, la “enfermera”, el “mendigo”, el “cartero”, el “amigo” y la “mujer viajera”.

De nuevo la ciudad y sus miserias será el motivo de “Los imperturbables” donde la autora habla del sentimiento de compasión<sup>88</sup>, al que define como “incómodo”, que la

---

<sup>88</sup> La compasión será una emoción sobre la que han reflexionado filósofos de todas las épocas. Para los estoicos era un deber. Spinoza la identificará con la tristeza proveniente ex alterius damno, para Nietzsche la compasión será un tipo de complicidad entre los débiles, y para Schopenhauer constituirá el paso preliminar de la negación del vivir: "Si este mundo lo ha hecho un dios, no quisiera yo ser él: los ayes del mundo me romperían el corazón" (Schopenhauer, 1995, p. 53).

devuelve a la culpa y la vergüenza ante la decrepitud, la mendicidad y el abandono que la circunda. “La moneda” con la intentaremos tranquilizar nuestra conciencia cierra el poema señalando la ruindad que nos define.

### **Los imperturbables**

Un sentimiento incómodo la compasión  
ese que se levanta  
al ver que el joven con el que nos cruzamos  
el de la frente gacha  
tiene los ojos húmedos  
o que un anciano ciego tropieza y manotea  
con los anteojos rotos y las rodillas rotas  
y la cara turbada de los abandonados  
que una multitud huye  
cargando sus gallinas y el peso de sus muertos  
La compasión confunde  
(nos hace odiar y amar al mismo tiempo)  
desata nuestras culpas  
adensa entre las manos la moneda  
con la que consolamos la impotencia  
y nos convierte en frágiles  
seres sentimentales  
tan oscuros a veces a las puertas del sueño  
e incapaces de ir firmes y rotundos  
como esos otros  
los imperturbables.

En “Visión” de *Explicaciones no pedidas* (2011), Piedad Bonnett continuará fijando su atención en el mundo de la mendicidad y la locura como parte del degradante paisaje urbano que lo oprime, sumergiéndolo en un “túnel” o en un “pozo” cuyo único espacio propio será una “caja de cartón”. La vejez del mendigo y la noche se cruzarán con la mirada

del sujeto lírico provocando el remordimiento y la huida espantada: “Qué historia cuenta silenciosamente, / qué sueño representa / en medio de talleres cerrados y graneros / sin una sola luz, sólo la de sus ojos mortecinos / que miran a mis ojos, que los fijan/ en aquella visión, mientras mis pasos corren / lejos de mí, me pierden, me abandonan” (Bonnett, 2016, p. 456).

La desintegración de la realidad visible en los “últimos automóviles del mundo”, “talleres cerrados”, “graneros sin luz” y “ojos mortecinos” llevará nuevamente la marca de “Walking around” de Pablo Neruda:

Por eso el día lunes arde como el petróleo / cuando me ve llegar con mi cara de cárcel, y aúlla en su transcurso como una rueda herida, / y da pasos de sangre caliente hacia la noche. // Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas, / a hospitales donde los huesos salen por la ventana, / a ciertas zapaterías con olor a vinagre, / a calles espantosas como grietas. // Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos / colgando de las puertas de las casas que odio, / hay dentaduras olvidadas en una cafetera, / hay espejos / que debieran haber llorado de vergüenza y espanto, / hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos (Neruda, 2015, p. 223).

Seguimos asistiendo al deterioro de la realidad en “Hospital” donde la actividad y el movimiento modularán el poema, lo que contrastará con la quietud de los enfermos postrados en la cama, perspectiva desde donde observará el sujeto lírico la vida cotidiana del hospital, posando la mirada sobre las enfermeras ajetreadas, que vuelan como “aves sin color, de ojos vacíos”. El retrato insiste en destacar realidades que han dejado de ser. En este caso la enfermedad y la muerte que “ofrece a los vencidos / su negra leche espesa” acechará, también incansable, a los pacientes, cuyos cuerpos parecen haber sido cosificados, convertidos en objeto de estudio como un “mapa / clavado con agujas y alfileres” (Bonnett, 2016, p. 457).

Por ello en “De tu mano” de *Todos los amantes son guerreros* (1998) el sujeto poemático hallará temporalmente la plenitud en el otro, siendo el ser amado centro que restituirá la unidad mientras la acompañe en los paseos por la ciudad, reconciliándola con el mundo y con la vida. No obstante, la realidad formará parte de un recuerdo y un pasado donde “fue” dichosa, contrastando en la segunda estrofa con el “cementerio de sal donde te busco” estando nuevamente sola.

En “De tu mano” reconocemos la modulación soledad / deseo, propia de la postura del enunciador de “Juntos nosotros”<sup>89</sup> de Pablo Neruda: “La ciudad pavorosa, la que atropella y no pide perdón, / fue de tu mano / una ciudad donde los árboles crecieron de repente para darnos su sombra / y donde una ventana, alguna noche, / fue un astro milagroso alrededor del cual gravitó lento el mundo” (Bonnett, 2016, p. 254).

Comprobamos, por tanto, cómo en la poesía de Piedad Bonnett será testimonio dolorido de la ruptura entre el yo y la realidad circundante que llevará a la poeta a sentirse excluida del funcionamiento habitual de la sociedad, extrañamiento que descifrará la poeta como testigo de su tiempo para finalmente aceptarlo como aspecto esencial de su propia identidad plural y social. La solidaridad desprendida de esa autorrepresentación final acercará a la poeta a los seres marginados de la sociedad, de los que destacará su soledad y desamparo, emociones compartidas con el sujeto lírico que no dejará de extrañarse ante este

---

<sup>89</sup> “Juntos nosotros” representa el canto- proclama de la *substitución*. El carácter celebrativo y jubiloso del texto-en medio del abatimiento - es tan significativo como el paisaje mismo de la figura de Josie Bliss desde la prosa al verso, lo que acentúa su tratamiento en clave “profética”. [...] En “Juntos nosotros” Neruda se reconoce y acepta en su pasión por Josie Bliss, en cuanto base emotiva para su escribir. Operación importante tratándose de un hombre que no se concibe dividido (por un lado el amor, centro de su intimidad, por otro la poesía). El júbilo del texto traduce entonces el júbilo de la integración y de la reunificación interiores, del acuerdo consigo mismo, de la libertad que permite a Neruda imaginar un horizonte verdadero para su poesía” (Loyola, 2015, p. 27).

mundo, sintiéndose desterrado del mismo, al tiempo que reconocerá su vínculo ineludible con la realidad.

### **2.2.2 Vértigo: Un mundo alienado**

De este desmoronamiento de la realidad culpabilizará Piedad Bonnett a una sociedad enajenada, caracterizada por su indiferencia y naturalidad frente a la injusticia y el sufrimiento, sometida a las leyes del consumismo, motivo por el que adquirirán relevancia poética los estragos vitales causados por el dominio que la actividad laboral ejercerá sobre el individuo en la sociedad actual, idea donde de nuevo convergen las miradas de Vallejo y Neruda.

Y es que en la poesía de Piedad Bonnett el individuo, desde un prisma social, será definido por su actividad profesional, al igual que ocurre en Neruda, como parte de un todo que será la sociedad moderna, pareciendo apuntar a la enajenación de la misma. Es necesario añadir que los distintos desempeños laborales escogidos por la poeta serán, en su mayor parte, oficios manuales, a la vez despersonalizados o mecánicos, lo que nos recuerda a Vallejo y la importancia que tienen en su poética las manos y el trabajo: “Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir; y tomo el desayuno, / sin probar ni gota de él, todas las mañanas” (Vallejo, 2016, p. 163), siendo otro rasgo común entre los personajes la insatisfacción y el deseo de evasión de esa circunstancia vital.

Este mundo laboral retratado será sin embargo la parte de un todo o incluso la consecuencia de una sociedad alienada donde el ritmo rutinario de los días será vertiginoso, y esclavizante.

Estas condiciones nos llevan al término de alienación, introducido por Hegel y centro de las teorías de Marx, de plena vigencia en la actualidad. George Friedmann en *El trabajo desmenuzado* señalaba:

Todo trabajo mal escogido, inadaptado al individuo, entraña para él efectos nocivos. Todo trabajo percibido como, en cualquier grado, extraño para quien lo realiza es, en el sentido propio del término, un trabajo «alienado», de donde resulta el contenido que tiene para nosotros aquí el concepto ambiguo de alienación. Todas las tareas aparecidas en el curso de encuestas y observaciones como despersonalizadas, aquellas en las que el operador no participa, que no le permitan manifestar (o a las que no quiere llegar) algunas de sus aptitudes y capacidades profundas que constituyen su potencial profesional, aquellas de las que tiende a huir al terminar su jornada, como de una servidumbre, a las que no une un interés profesional, para las que ha sido necesario, a menudo, un simple adiestramiento rápido (y no un aprendizaje), todas estas son tareas alienadas (Friedmann, G, 1958, p. 15).

Este mundo laboral será objeto principal de la lente poética bonnettiana en una serie de poemas donde seguimos percibiendo su solidaridad. Los diferentes oficios retratados tendrán otros rasgos comunes: la soledad, la vulnerabilidad y la marginalidad.

Un buen ejemplo de esta alienación laboral vinculada a la precariedad y al sometimiento será “En el exilio”, primer poema donde Piedad Bonnett abordará este aspecto social como núcleo temático, donde resuenan los versos de Juan Manuel Roca: “La entero a usted: Aquí hay palmeras cantoras/Pero también hay hombres torturados. / Aquí hay cielos absolutamente desnudos / Y mujeres encorvadas al pedal de la Singer / Que hubieran podido llegar en su loco pedaleo / Hasta Java y Burdeos, / Hasta el Nepal y su pueblito de Gales,

Donde supongo que bebía sombras su querido Dylan Thomas. / Las mujeres de este país son capaces / De coserle un botón al viento, / De vestirlo de organista”<sup>90</sup>.

**En el exilio**

Fantasmales taladros trepidantes  
cruel carcajada de ametralladora  
rotos trenes que estallan en sus rieles  
y son tan sólo las fileteadoras  
las incansables grises y monótonas máquinas  
que avanzan como un rudo ejército nocturno  
sobre la espumarada de nylon amarillo  
que se derrama desquiciando el orden  
mientras canto sin voz canciones viejas  
y una mancha salada me borra las puntadas  
y el reloj da las cuatro  
aquí en la factoría.

El título ya anticipa la posición poemática, ratificada por un hablante lírico, resultante del monólogo dramático, que cose en una fábrica de la que se destaca el ruido atronador de las máquinas. El llanto de la muchacha desdibujará las puntadas, marca física que revelará la tristeza del sujeto poemático porque no pasa el tiempo “aquí en la factoría”. El retrato que hace la poeta del mundo del trabajo en las fábricas mostrará claramente un mundo despersonalizado, de ahí el título del poema. La condición monstruosa de las máquinas, definidas como un ejército, que avanzan sin descanso, devorarán a la heroína cotidiana.

En “La búsqueda” (Bonnett, 2016, p. 148) la poeta colombiana posará su atención en un basurero como símbolo de los deshechos del ser humano, reflejado en la podredumbre de

---

<sup>90</sup> Los versos pertenecen al poema “Una carta rumbo a Gales” de Juan Manuel Roca, publicado en *País secreto* (1987).

los frutos, antítesis de lo que acontece en el interior del cuarto donde el hablante lírico observa “el aire solemne” y “el esplendor de su vasto espectáculo”. La presencia de una realidad en descomposición contrastará con el orden establecido en el aislamiento de sujeto poético.

En “el aire solemne” podemos reconocer una consecuencia de la dominación social que como señala Touraine en *La sociedad postindustrial* (1973) será presentada por el poder político como integración social, resultado de una manipulación cultural: “Nuestra sociedad es una sociedad de alienación; no porque reduzca a la gente a la miseria o imponga coerciones policíacas, sino porque seduce, manipula e integra.” (Touraine, 1973, p. 11). Para el autor será la conciencia de esta situación el primer paso para combatirla.

En este sentido, recuperamos las ideas de G. Bataille en *El erotismo*, publicado en 1957, en el que habla del deseo como fuerza primordial frente a la que el ser humano opuso el sistema organizado del trabajo que hemos analizado en el capítulo anterior. A través de la rigidez y la estructura de los días marcados por el ritmo laboral el ser humano pretenderá inconscientemente alejarse de los impulsos vehementes del deseo, siendo la razón la principal herramienta para hallar un beneficio individual y colectivo. Para G. Bataille (2004) la colectividad humana se fundó en las prohibiciones relacionadas con la violencia de la sexualidad y de la muerte, siendo el mundo del trabajo, precisamente, el que suprimía dicha violencia, dirigiendo esa energía hacia la obtención de la comodidad. No obstante, tras la superficie acecharán con fuerza los impulsos reprimidos del inconsciente.

Por ello, otro rasgo que definirá a los protagonistas de estas escenas cotidianas será la profundidad de sus deseos y sueños. Por ello en “Cita vespertina” (Bonnett, 2003, p. 91): “El joven carnicero con la bata manchada / y las uñas manchadas, / indiferente silva / una



canción de amor”. De nuevo aparecerá ligada la degradación de la realidad, visible en la mancha de las uñas y la bata, con la idea de la necesidad de soñar.

Esta doble perspectiva de lo humano y su relación con en el mundo donde los deshechos se entremezclan con los sueños se ve de manera muy nítida en “Terca señal”: “En un rincón de la mañana, / bajo el lívido sol, como una ampolla / de la hirviente ciudad, / los excrementos: / terca señal de que allí estuvo un hombre. / ¿Qué fantasías poblarán sus sueños?” (Bonnett, 2016, p. 196).

Frente a la precariedad y la injusticia, los personajes seguirán soñando y amando, única esperanza posible, tras constatar la poeta colombiana la imposibilidad de escapar de la realidad exterior como seguimos viendo en “A la compra”: “Había que ver / por el camino de la sombra al mercado, / de qué desparpajada manera / y sin bufanda / pese al frío del mundo, al grado cero, / a la escarcha / que cubre mi aterido lado izquierdo, / iba el amor mostrando sus cien dientes, / pintando el corazón de los melones, / derramando la leche en las cocinas” (Bonnett, 2106, p. 119).

Así en “Día libre” dice Piedad Bonnett “Son las muchachas negras, en bandada / que han dejado sus cuartos, sus cocinas, y van a un baile, al cine”. La escritora insiste en mostrar una doble perspectiva de estos personajes periféricos, cuya “música sagrada” ignoran “los viandantes” (Bonnett, 2013a, p. 35).

Otro de los poemas de corte social es “Instantánea”, exposición del dolor y la injusticia donde reconocemos los rasgos propios de la enajenación laboral de la sociedad actual, siendo la explotación y la precariedad señas reconocibles.

Frente a la brevedad y concisión de la anécdota recogida en los poemas anteriores, en “Instantánea” serán los veintidós versos sueltos e irregulares los que darán forma al

poema. A lo largo de los mismos, la autora narrará cómo desde el espacio seguro de su vehículo tropezará con la imagen de un viejo, un joven y un niño que caminan uno tras de otro. El “Desde” con el que comenzará el poema delimitará el espacio poético, alejado de la escena retratada, postura que hemos señalado en poemas anteriormente abordados como “Bogotá”, “De madrugada” o “Soledades”.

La poeta se detendrá en describir el caminar del anciano con “Sus pasos amplios, dobladas las rodillas, la cabeza inclinada, /como animal que han castigado muchas veces”, donde vemos una muestra de ese desgaste físico que animaliza al personaje por medio del castigo. La estampa exhibirá una gradación generacional que comienza con el anciano y acaba con el niño como si la condición o clase social fuera inherente a los genes.

#### **Instantánea**

Desde el automóvil —la luz en rojo—  
yo los veo pasar en fila india.  
Adelante va el viejo.  
Sus pasos amplios, dobladas las rodillas, la cabeza inclinada,  
como animal que han castigado muchas veces.  
En la mano la bolsa,  
y no sé adivinar, pero allí pareciera  
residir el precario equilibrio de su cuerpo.  
Detrás, alto el mentón,  
los ojos más allá de esta calle, en otra calle,  
un hombre en sus treinta años va montado.  
Y el niño atrás, hijo seguramente, tal vez nieto,  
apretando su paso detrás de los mayores.  
(Bonnett, 2013a, p. 36).

Los personajes caminan enajenados pareciendo su único sostén el trabajo que ocupa sus días: “En la mano la bolsa, / y no sé adivinar, pero allí pareciera / residir el precario

equilibrio de su cuerpo”. Ese viejo tuvo un día una juventud y sueños como vemos en los versos que siguen. Y aquí introduce la poeta a los “otros”, esos otros para los que trabajan el anciano y su nieto, esos otros que no han de mancharse las manos, que no necesitan lavarse las manos. Aquellos otros que viven acomodados, quizá como ella misma, en las casas construidas por los personajes del poema:

Vienen de levantar casas de otros  
cuyos nombres ignoran. Han lavado sus manos,  
han intentado acaso sacar la dura mugre de sus uñas,  
y sus cabezas  
mojadas y peinadas  
brillan con el sol perezoso de la tarde.  
(Bonnett, 2013a, p. 36).

Esta idea conmueve a la poeta colombiana, siendo la escritura la mejor forma que encontrará de expiar esa culpa, de redimirse a través de la poesía como arma de conciencia, capaz de transformar esa realidad: “Pasa la luz a verde / y yo los dejo / caminando a su ciego punto muerto”.

La pasividad expuesta por el sujeto lírico se evidenciará en el uso del verbo final. El semáforo se abre y ella sigue su camino, “Y yo los dejo / caminando a su ciego punto muerto”. Observamos que el yo lírico será objeto también de la crítica que la autora hace en los poemas, pudiéndose hablar de autocrítica impregnada de impotencia que, sin embargo, llevará a la poeta a escribir (Bonnett, 2013a, p. 36).

En “El mundo ancho y ajeno” recoge Piedad Bonnett la noticia de un suicidio relacionado con la precariedad laboral: “Se trata de Sun Danyoung, un joven chino / Dicen que tenía veinticuatro años, / que ensamblaba piezas de aparatos electrónicos, / que vivía lejos de casa, en Hon Hai, / que trabajaba doce horas diarias, como todos sus compañeros”

(Bonnett, 2016, p. 443). La soledad también definirá la situación del protagonista, razón por la que nadie tendrá más datos del suicidio que los presentados. El estilo periodístico del poema logra distanciar al poeta de la emoción generada por la noticia, sirviéndole para denunciar la influencia que tienen los medios de comunicación en la sistematización del pensamiento propia de esta sociedad enajenada al participar activamente en la configuración social. Dicha uniformidad conseguirá normalizar injusticias que pasarán a formar parte de nuestro día a día sin alterarnos. La aclaración última, tan terrible, será expresada a través de la ironía más cruda.

Los datos aportados acerca de la edad de la víctima, el horario laboral, la referencia a la falta de descanso, así como a la incomunicación entre los compañeros reflejan la explotación laboral de las fábricas, como hemos visto en “En el exilio”.

En este caso, podemos observar que el poema se abre con el nombre propio del protagonista del mismo, adquiriendo relevancia la tragedia individual al ser preámbulo de una mayor y universal. Sin embargo, la autora empleará todo un campo semántico numérico, al que reducirá, irónicamente, toda la vida del muchacho, y de todos los que viven y trabajan en circunstancias similares:

Se trata de Sun Danyong, un joven chino.  
Dicen que tenía veinticuatro años,  
que ensamblaba piezas de aparatos electrónicos,  
que vivía lejos de casa, en Hon Hai,  
que trabajaba doce horas diarias, como todos sus compañeros,  
que dormía en sus horas libres, como todos sus compañeros,  
que entre ellos había un diálogo escaso  
porque casi no se conocían (Bonnett, 2016, p. 443).

La apariencia objetiva del poema quedará suspendida en virtud del orden de los

elementos destacados. Por una parte hallaremos a la víctima y a sus compañeros, por otra a la empresa, y del otro lado el hablante lírico que puede “ver el mundo ancho y ajeno” en su ordenador:

Nadie sabe otra cosa,  
salvo que saltó por la pequeña ventana de su cuarto de dos por dos,  
y que es uno de los muchos que han saltado  
en el último año (Bonnett, 2016, p. 443) .

La referencia al mundo de las nuevas tecnologías y los nuevos modos de emisión y recepción de información parece apuntar a un pensamiento uniforme que se traducirá en unos hábitos propios la sociedad actual. La seguridad del yo lírico, resguardado tras la pantalla, será el resultado de la distancia existente entre su cómodo espacio y la tragedia acaecida:

Ah, sí. La noticia dice una cosa más:  
que los empresarios de la fábrica  
han puesto mallas en todas las ventanas  
para evitar más suicidios (Bonnett, 2016, p. 443).

Explotación, empresa y progreso se conjugan en este poema donde el sujeto poético será una vez más un eslabón más de la cadena productiva: “Leo la noticia en Google, en mi computador portátil, / por donde puedo ver el mundo ancho y ajeno”.

El sinsentido y la crueldad se vislumbran mediante la ironía implícita que vuelve a modular este poema: “Ah, sí”. Sirvan como marco las palabras de Freud para mostrar las repercusiones psíquicas y emocionales de esta realidad social:

Reconociendo la importancia del trabajo se contribuye mejor que mediante cualquiera otra técnica de vida a apretar los vínculos entre la realidad y el individuo; éste, en efecto, en el

trabajo está sólidamente unido a una parte de la realidad: la comunidad humana. El trabajo tiene importantes consecuencias tanto al dar (por sí mismo y por las relaciones humanas que implica) ocasión de dar descarga considerable a los impulsos fundamentales de la libido, narcisistas, agresivos e incluso eróticos, como al dispensar al individuo los medios necesarios de subsistencia y justificar su subsistencia en la sociedad. El trabajo diario para ganarse el pan aporta al individuo satisfacciones particulares cuando ha sido libremente elegido, es decir, cuando por sublimación permite al individuo activar tendencias personales, impulsos instintivos, hasta entonces reprimidos o más profundos en él por razones constitucionales (Freud, 1971, p. 243).

Por último voy a hacer referencia a dos poemas de *Los habitados* (2017) a pesar de que el motivo principal de estos poemas dista mucho de los anteriores. El primero titulado precisamente “Los oficios”<sup>91</sup>, y el segundo, “Sobre el conductor de ambulancia”.

---

<sup>91</sup> El poema recuerda a “Los que tienen por oficio lavar las calle” (2006, p. 276) de Jose Manuel Arango, aunque la muerte responda a causas distintas, vinculadas, en el caso de Arango, a la violencia endémica del país, que abordaremos más adelante. También considero la influencia de Wislawa Szymborska y su poema “Fin y principio” (1993). La muerte del hijo será abordada como catástrofe íntima de tamañas dimensiones, semejante a la escisión social que provoca la barbarie de la violencia.

Después de cada guerra  
alguien tiene que limpiar.  
No se van a ordenar solas las cosas,  
digo yo.  
Alguien debe echar los escombros  
a la cuneta  
para que puedan pasar  
los carros llenos de cadáveres.  
Alguien debe meterse  
entre el barro, las cenizas,  
los muelles de los sofás,  
las astillas de cristal  
y los trapos sangrientos.  
Alguien tiene que arrastrar una viga  
para apuntalar un muro,  
alguien poner un vidrio en la ventana  
y la puerta en sus goznes.  
Eso de fotogénico tiene poco  
y requiere años.  
Todas las cámaras se han ido ya  
a otra guerra.  
A reconstruir puentes  
y estaciones de nuevo.

Se trata de dos poemas donde la autora conseguirá con un tono contenido y sereno estremecer al lector, y es que en estos versos la autora nos mostrará la desolación ante la muerte, que contrastará trágicamente con el trabajo solitario de los conductores y auxiliares que limpian y ordenan la sala donde ha muerto el hijo. La indiferencia de esos otros ante su dolor desplazará al sujeto lírico fuera del laberinto social en una inversión de los elementos vistos hasta el momento donde el yo lírico era un mero espectador solitario:

Uno de los rasgos más verdaderos y conmovedores de este libro, de por sí tan verdadero y conmovedor, es que nos muestra la lucha silenciosa de dos tiempos. El tiempo progresivo en que vivimos nosotros, tan cómplice del olvido o la indiferencia, y el otro, el de quienes viven la pérdida, girando en espirales a través de las rutinas de una casa. Afuera el sol calienta los cuerpos y los parques, adentro permanecen las sombras. Afuera las familias hacen planes. Pero en la habitación de las Penélopes todos los viernes regresa Telémaco, después de un viaje imposible. “La vida sigue”, les dicen, sin percatarse de la crueldad que esconde esta frase. Sin pensar que la fecha recordada abre en los calendarios un agujero (Espinosa, 2017, s/n).

---

Las mangas quedarán hechas jirones  
de tanto arremangarse.  
Alguien con la escoba en las manos  
recordará todavía cómo fue.  
Alguien escuchará  
asintiendo con la cabeza en su sitio.  
Pero a su alrededor  
empezará a haber algunos  
a quienes les aburra.  
Todavía habrá quien a veces  
encuentre entre hierbajos  
argumentos mordidos por la herrumbre,  
y los lleve al montón de la basura.  
Aquellos que sabían  
de qué iba aquí la cosa  
tendrán que dejar su lugar  
a los que saben poco.  
Y menos que poco.  
E incluso prácticamente nada.  
En la hierba que cubra  
causas y consecuencias  
seguro que habrá alguien tumbado,  
con una espiga entre los dientes,  
mirando las nubes.

La necesidad de estos oficios quedará referida en el paratexto de Juan Calzadilla: “Mas alguien debe hacer el resto...” y en el comienzo de “Sobre el conductor de ambulancia”: “Habría que hablar del conductor de ambulancia” (Bonnett, 2017, p. 24).

La solidaridad y la denuncia desprendidas de los poemas comentados corroboran esa óptica social señalada en la poesía de Piedad Bonnett. Solidaridad que hermanará a la poeta con otros seres sufrientes, siendo la soledad un espacio de convivencia donde el hablante lírico también residirá.

Una vez constatado cómo Piedad Bonnett denunciará en sus poemas las condiciones laborales de las profesiones menos reconocidas en la sociedad actual, destacando la despersonalización y la automatización a la que es sometida el ser humano, nos centraremos en otro aspecto fundamental, y es que para la poeta colombiana la sociedad actual parece haber sucumbido a una suerte de “horror vacui” que nos precipita hacia una cultura del hacer, y poco del pensar o el contemplar<sup>92</sup>. Así lo transmite en el artículo “Una defensa del aburrimiento (2015):

El vértigo se ha convertido en el signo de nuestro tiempo. Y nuestra época ha engendrado al individuo contemporáneo –o quizá sea a la inversa–, con tendencia a la hiperactividad cuya

---

<sup>92</sup> Walter Benjamin aludirá a la decadencia y la soledad del hombre en la ciudad frente al que se impone el empeño de vivir que vemos en poemas como “Memorias de Sodoma” o “Moab” de Piedad Bonnett: “Una ciudad como Londres, donde se puede caminar horas enteras sin llegar al comienzo de un fin, tiene algo de desconcertante.[...]Se empieza a ver que estos londinenses han debido sacrificar la mejor parte de su humanidad para realizar los milagros de civilización de los cuales está llena su ciudad, que cien fuerzas latentes en ellos han permanecido inactivas y han sido sofocada[...]Ya el hervidero de las calles tiene algo de desagradable, algo contra lo cual la naturaleza humana se rebela. Y sin embargo se adelantan unos a otros apuradamente, como si no tuvieran nada en común, nada que hacer entre ellos; sin embargo, la única conversación que los une, tácita, es la de que cada cual mantenga la derecha al marchar por la calle, a fin de que las dos corrientes de multitud que marchan en direcciones opuestas, no se choquen entre sí (Benjamín, W, 1971, pp. 40-41).



consecuencia, como sabemos, es muchas veces la neurosis. En una sociedad así está prohibido aburrirse, ya que el aburrimiento tiene siempre mil posibilidades de ser derrotado: ir a un cine, entrar a un centro comercial, a un casino, a un restaurante, prender la televisión, chatear, esculcar en las redes sociales, navegar en internet. Todo espacio de ocio debe ser llenado de actividad. La mirada, pues, va de una cosa a otra sin descanso, propiciando, paradójicamente, el cansancio que produce el manejo “eficaz” del tiempo. No hacer nada, literalmente, es algo que casi nunca se considera, o que se reemplaza por dormir, la forma más sencilla de huida y recuperación de fuerzas (Bonnett, 2015, s/n).

La huella de Baudelaire se cierne sobre este sentir bonnettiano, como corroboran las palabras de Walter Benjamin que señalará en *El París de Baudelaire*:

Baudelaire quiso equiparar el hombre de la multitud, a quien el narrador de Poe persigue recorriendo el Londres<sup>93</sup> nocturno a diestra y siniestra, con el tipo del flâneur. Pero es imposible aceptar esta visión. El hombre de la multitud no es un flâneur. En él, la actitud de relajación ha quedado desplazada ante la actitud maníaca (2012, p. 209).

Estas apreciaciones acerca de la sociedad moderna<sup>94</sup> coinciden con algunas de las reflexiones de los filósofos de la escuela de Frankfurt entre los que destacamos a Theodor

---

<sup>93</sup> Apuntará Engels acerca de la ciudad de Londres: “Una ciudad como Londres, donde se puede caminar durante horas sin siquiera llegar al comienzo de su último límite, sin encontrar el menor signo que pudiera sugerir la cercanía del campo abierto, es realmente algo particular. Esta colosal centralización, esta acumulación de dos millones y medio de personas en un punto ha centuplicado la fuerza de estos dos millones y medio... Pero los sacrificios... que esto ha costado se descubren más tarde. Si hemos pasado un par de días dando vueltas sobre los adoquines de las calles principales, solo entonces descubre uno que estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo todas las maravillas de la civilización de las que rebosa su ciudad, que cien fuerzas que dormitaban allí quedaron desocupadas y fueron sometidas “(Engels, 1979, p. 46).

<sup>94</sup> Interesantes son también los conceptos apuntados por Zygmunt Bauman (1999) como es el de “modernidad líquida”, donde se halla implícito este rasgo de la sociedad actual.

Wisengrund Adorno<sup>95</sup> o Herbert Marcuse, autores que serán también el punto de partida del filósofo colombiano Rubén Jaramillo Vélez, pionero de la escuela en Colombia, que reconocerá en la escuela de Frankfurt los “acaso los primeros [estudios] en que se combinaron tan afortunadamente el psicoanálisis, la filosofía y la sociología en el análisis de la situación concreta y dramática: el ascenso del fascismo europeo” (Jaramillo Vélez, 2013, p. 123)<sup>96</sup> La propia autora hará referencia al filósofo coreano Byung-Chul Han, destacado pensador contemporáneo:

La desprotección se convierte en el refugio. Huyen de las responsabilidades de la vida. No sé si conoce al filósofo coreano Byung-Chul Han. Dice que la nuestra es la sociedad del cansancio y la depresión. Y de la autoexplotación. Eso, llevarse uno al límite retado por uno mismo. Eso nace de la exigencia colectiva de éxito” (Zabalbeascoa, 2019, s/n).

En la poesía de Piedad Bonnett rastreamos una serie de poemas donde la autora

---

<sup>95</sup> La figura de Adorno será de vital importancia pues sus teorías supondrán, partiendo de las ideas heredadas de Karl Marx, un intento conciliador entre distintas perspectivas que van desde la estética de Walter Benjamin, la reacción antipositivista de Bergson, Husserl, Kierkegaard, la reflexión crítica de Nietzsche, integrando, a su vez, la obra freudiana.

<sup>96</sup> En este sentido es muy interesante el estudio que hace el filósofo colombiano en “El rencor ante la ciudad” publicado en *Modernidad, nihilismo y utopía* (2013, pp. 59-68), donde aborda la ciudad como símbolo de la modernidad, remitiendo entre otros, al estudio de Walter Benjamin sobre Baudelaire, *El París de Baudelaire* (2012) que evidencia el nexo existente entre la poesía de Bonnett y la de Baudelaire. El shock ante esa muchedumbre que hace sin cesar causará una impresión profunda y perturbadora en ambos poetas, como ya hemos señalado en los poemas analizados de la escritora colombiana. Otras obras de autor que abordan el estudio de la sociedad moderna serán “Presentación de la teoría crítica de la sociedad” (1982), “Nietzsche: el nihilismo consciente (1983)”, “El Tercer Reich: los desarrollos de la contrarrevolución alemana y los orígenes del nazismo: 1918-1933” (1988), *Colombia: la modernidad postergada*, (1998), “El ensayo de Herbert Marcuse Acerca del Carácter afirmativo de la cultura” (1998) y “Moralidad y modernidad en Colombia” (1999)

mostrará su tedio y su impotencia ante esta sociedad “líquida”, en términos de Bauman<sup>97</sup>, siempre en construcción y en permanente cambio que obliga al individuo a reinventarse constantemente, fijándose unas metas sin saber muy bien para qué, por qué o para quién.

Esta sociedad se visibilizará en los poemas aludiendo a unas normas y costumbres sociales alienadas, y en la dificultad de mantenerse al margen, sintiéndose el yo lírico arrastrado por esta vorágine, a la que la poeta se enfrentará rebelándose, provista de su mejor arma: la poesía.

Para Schopenhauer “Toda limitación proporciona felicidad. Cuanto más estrecho es nuestro círculo de visión, de acción o de roce, tanto más felices somos; y cuanto más amplio es, tanto más frecuentemente nos sentimos atormentados y angustiados” (Schopenhauer, 1995, p. 153). Y es que en la poesía de Piedad Bonnett muestra esta paradójica sociedad que parecerá buscar la novedad constantemente a la vez que se impone sus propios límites, cercando su libertad con normas y costumbres que siempre la devuelven a la rutina, a “Lomismo”, que diría César Vallejo.

Resuenan las palabras del pensador Albert Camus en esta inquietud bonnettiana:

Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo, es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Pero un día surge el “por qué” y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. (Camus, 1983, pág. 27).

---

<sup>97</sup> La obra de Bauman comprende cincuenta y siete libros y más de cien ensayos. Entre sus obras desatacan: *Sociología para la vida cotidiana* (1964), *Pensando sociológicamente* (1990), *La modernidad líquida* (1999), *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2005), *Europa, una aventura inacabada* (2006), *Ética posmoderna* (2006), *Tiempos líquidos* (2007), *Vida de consumo* (2007) o *Libertad* (2008).

Este sentimiento del absurdo nacido de la rutina ciega y el sin sentido de la vida cotidiana producirá el hastío de ese vivir mecánico y anulador de la persona, llegando así al cansancio de la vida y la angustia. Síntomas del yo poético bonnettiano, que abordaremos en el capítulo cuarto. La poeta anhelará conocer, pero chocará con este mundo irracional.

Distinguimos en esta vertiente bonnettiana rasgos comunes con César Vallejo acerca del peso de las normas sociales como metáfora de esta automatización del individuo, que alcanzará también al yo lírico. Así en *Poemas en prosa* César Vallejo dirá “He aquí que hoy saludo, me pongo el cuello y vivo, / superficial de pasos insondables de plantas” (Vallejo, 2016, p. 197). En *Poemas humanos* se preguntará: ¿Quién no escribe una carta? / ¿Quién no habla de un asunto muy importante, / muriendo de costumbre y llorando de oído? (Vallejo, 2016, p. 197).

Sin embargo, en “Y si después de tantas palabras...”, (Vallejo, 2016, p. 246), publicado en *Poemas humanos* (1939) el poeta encontrará la forma de oponerse al ajetreo impuesto por la vida moderna, retornando al silencio, a la contemplación y la cavilación, al igual que ocurre en “Vocación de quietud” de la poeta colombiana: “¡Y si después de tanta historia sucumbimos, no ya de eternidad, / sino de esas cosas sencillas, como estar / en la casa o ponerse a cavilar” (Bonnett, 2016, p. 363).

Uno de los poemas más significativos de Vallejo en este sentido es el que cierra el penúltimo poemario del poeta peruano, donde el poeta asevera: “Ello es que el lugar donde me pongo / el pantalón, es una casa donde / me quito la camisa en alta voz / y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España”. Y a añade el poeta hacia la mitad de la composición: “De veras, cuando pienso / en lo que es la vida, / no puedo evitar decírselo a Georgette, / a fin de comer algo agradable y salir, / por la tarde, comprar un buen periódico, /

guardar un día para cuando no haya, /una noche también, para cuando no haya...” (Vallejo, 2016, p. 275).

En esta línea, la poeta se servirá del sarcasmo en sus significativas composiciones como podremos observar en “Cinco y media” donde definirá a la vida como “discreta vecina que saluda / -por costumbre quizás- cada mañana” (Bonnett, 2016, p. 65). Las obligaciones autoimpuestas<sup>98</sup> supondrán el registro vital en “Diario” porque “hay que hacer, hacer sin darse tregua” (Bonnett, 2016, p. 68).

Las falsas necesidades marcarán entonces el ritmo de la vida, como su enumeración marca el ritmo del poema: “Remordimientos no tengo ninguno: hice una enorme torta con diez huevos / y con detalles escribí una carta. / De madrugada y minuciosamente / hice el amor con gran desenvoltura / y gran concentración. / Cien páginas leí de una novela / que ilustra las pasiones de una viuda”. Ante el espejo, sin embargo, el enunciador no podrá engañarse y se rebelará contra la hipocresía reinante, espejo que no será otro que la poesía donde escupirá “el tedio y la mentira”.

En *Nadie en casa* (1994) continuará la poeta con este retrato del vértigo social en “Tareas domésticas” utilizando la ironía como expresión indirecta que insistirá en la

---

<sup>98</sup> Michael Houllebecq y su ensayo *El mundo como supermercado este sistema* (2006) incidirá en la idea múltiple de fluidez, sintiéndose impotente ante la vida moderna y sus formas de vida: “A lo mejor, en el fondo y sobre todo, yo escribo poemas para hacer hincapié en una carencia monstruosa y general (que se puede considerar afectiva, social, religiosa, metafísica; y cada una de estas aproximaciones es igualmente cierta). También, quizás, porque la poesía es la única manera de expresar esa carencia en estado puro, en estado original; y de expresar simultáneamente cada uno de sus aspectos complementarios. Y tal vez para dejarnos este mensaje mínimo: “Alguien, a mitad de la década de 1990, sintió agudamente el surgimiento de una carencia monstruosa y general; como no fue capaz de dar cuenta con claridad del fenómeno, nos dejó algunos poemas en testimonio de su incompetencia” (Houllebecq, 2005, p. 58).

esclavitud del individuo bajo la proclama de la libertad que lo llevará a la autoimponerse, complacido, una serie de necesidades superfluas que, sin embargo, siempre llevarán consigo el signo de la insatisfacción pues de esas necesidades nacerán otras encerrando al ser en un círculo del que será muy difícil escapar, hallándose el individuo enajenado, siendo ajeno a la sumisión de la que participa<sup>99</sup> : “Una mano grave, pausada, quita el polvo con un plumero alegre, barre el zaguán, el tedio que se hamaca, coloca su paciencia en la camisa, lava con humildad” (Bonnett, 2016, p. 78).

Con qué cuidado  
y doméstico afán, entre el alba y la ducha,  
meticulosamente aceitamos los goznes,  
a los grilletes damos brillo, nos aseguramos  
que aprieten las cadenas —por si acaso—,  
que no hagan ruido  
sus eslabones. (Se molesta el prójimo).  
Con qué aire laborioso  
sonreímos a la mañana urgente y caminamos.

En el aparte que hace la poeta en “(Se molesta al prójimo)” apuntará también a la anomia referida por Rubén Jaramillo Vélez:

[l]a carencia de un ethos secular, de una ética ciudadana —como escribía Alejandro López en 1927 y lo repite en nuestros días Francisco de Roux—, constituye nuestro mayor problema. Como lo afirma este último, nuestra sociedad ha saltado ‘del institucionalismo católico a la anomia social’ sin haber pasado por un proceso de secularización (Jaramillo Vélez, 1998, p. 55).

---

<sup>99</sup> En el poema se concreta esta reflexión de Schopenhauer: "Toda limitación proporciona felicidad. Cuanto más estrecho es nuestro círculo de visión, de acción o de roce, tanto más felices somos; y cuanto más amplio es, tanto más frecuentemente nos sentimos atormentados y angustiados" (Schopenhauer, 1995, p. 153).

Rasgo que también apreciamos en “Ocurre”: “Caminamos sombríos / sabiendo que el mesero escupe en nuestro plato, / que el profesor calumnia a su colega / y la enfermera/ maldice al desahuciado y le sonrío. / Y ocurre /que un día me conmueve la llaga del mendigo, / y extendiendo mi sonrisa como un tapete nuevo / para que todos pisen / y se limpien el barro de los pies maltratados, / y la muchacha baile su vals de dos centavos, / y el cartero sacuda sus zapatos deformes. / Ocurre que al despertarme recuerdo un amigo / que murió hace ya tiempo, / o veo llorar una mujer viajera / en el amanecer, ¡y es tan hermosa! / Y el amor se atropella, se amotina, / y voy amando a todos sin ton ni son, a todos” (Bonnett, 2016, p. 93).

La identificación de los individuos con el sistema, desprendida en los poemas, nos recordará las reflexiones de Marcuse en *El hombre unidireccional* (1964) donde el sociólogo hablará de la domesticación social a partir de la represión disimulada del poder, cuyo objetivo no será otro que la neutralización del hombre, como opositor. Este hecho desembocará en una uniformidad del pensamiento, realidad denunciada por la poeta colombiana de la que, como ya hemos señalado anteriormente, serán cómplices los medios de comunicación:

Uno de los poemas que mejor reflejan esta sensación de urgencia permanente será “En consideración a la alegría” (Bonnett, 2016, p. 11) donde la poeta señalará al plan urdido por las clases dominantes, detalladamente diseñado con el fin de que el ciudadano crea ser él el artífice de su vida porque “A qué llorar, me digo / todo estaba previsto”. No obstante, poco tendrán que ver con el “superhombre” soñado por Nietzsche, y mucho del “hombre último” cuya extinción parecerá lejos de lograrse.

Aun así, la autora se sorprenderá de su propio asombro ante esta realidad donde

“desde el nacer, desde le morir, y en cada hora / pacientemente crece el hilo, crece, / y también crece la baba del gusano y la piedra”.

Nuevamente aludirá la poeta a las fórmulas superfluas de cortesía como pretexto para apoyar su enfoque, fórmulas que enmascararán las emociones profundas del ser humano, ideas avaladas, entre otros, por Marcuse.

Pero al injertar la felicidad cultural en la desgracia, al “animizar” los sentidos, se atenúa la pobreza y la precariedad de esta vida, convirtiéndola en una “sana” capacidad de trabajo. Este es el verdadero milagro de la cultura afirmativa. Los hombres pueden sentirse felices, aun cuando no lo sean en absoluto. La apariencia vuelve incorrecta la afirmación de la propia felicidad. El individuo, reducido a sí mismo, aprende a soportar y, en cierto modo, a amar su propio aislamiento. La soledad fáctica se eleva a la categoría de soledad metafísica y recibe, en tanto tal, la bendición de la plenitud interna a pesar de la pobreza externa. La cultura afirmativa reproduce y sublimiza con su idea la personalidad, el aislamiento y el empobrecimiento social de los individuos (Marcuse, 1993, p. 175).

La naturalización de este modo de vida atropellado aparecerá en el también titulado “Diario” (Bonnett, 2016, p, 248) donde la poeta expone el objetivo vital “aplicarse a la vida con método con furia con tinta ir cometiendo/ el limpio asesinato/matar matar el tiempo oh dulce paradoja”. Idea que presidirá “Educación sentimental”: “Aprende la lección: mata los pájaros / no sea que al verlos volando en tu jardín / quieras volar/. Luego cierra tus ojos al paisaje. / Ponte piel sobre piel y cuenta las baldosas / y cuenta las palabras / no prodigues / no llores ni mires hacia atrás / y corre respirando con método / con ritmo / sin resbalar jamás hasta la muerte”. Observamos como la otra cara de esta conducta individual pero común a toda la sociedad privará al individuo de su capacidad para reflexionar y soñar.

Piedad Bonnett recurrirá sarcásticamente a Shakespeare para apoyarse en su *To be or not to be*, duda existencial de la que parece haberse olvidado una sociedad que hace mucho



que dejó de hacerse preguntas. La escritora volverá a describir la vida moderna como un trasiego infatigable donde el individuo será una copia del resto de los individuos, desdibujándose los rasgos particulares y diluyéndose las emociones íntimas en ese quehacer diario: “Diariamente / nos miramos subir, bajar, mentir, / suspiramos detrás de la escalera, / cosechamos ojeras azules / -como Hamlet- ". / Con toda perfección nos imitamos”. La referencia al espacio propio individual cuyos límites, colindantes con el mundo de los otros, no se deben traspasar se hará bajo el disfraz, nuevamente, de una falsa cortesía: “de nuestras propias vísceras comemos / hasta sonar tan huecos como cáscaras” (Bonnett, 2013a, p. 60).

La última parte del poema aludirá a la cultura del hacer infatigable como autodestrucción. El vacío será el rasgo que definirá entonces al hombre moderno. Motivo por el que el yo lírico ansiará en “Vocación de quietud” hallar la paz y el sosiego: “Y de repente, esta vocación de quietud, / de mariposa que quiere regresar a la crisálida, / de ser viento apresado entre una caracola. / Este deseo loco / de parar, de envolverse en la neblina, / de ignorar el llamado, la proclama, / de que los días sean / apenas una música, una conversación en la penumbra, / un nombre que regresa navegando / entre el vaho calinoso de la sopa, / un no ser siendo hacia la gran caída” (Bonnett, 2016, p, 363).

En la primera parte de “Contabilidad” la poeta ironizará sobre los dos ejes que vertebran la vida del hombre en la actualidad: “El deber y el haber: / doble columna / que el tiempo va asentando / sobre el libro de cuentas de los días / con mano minuciosa / y rigor que no admite apelaciones” (Bonnett, 2008a, p. 35). En “Coser y cantar”, ante la retrospectiva vital, el enunciador poético contemplará apesadumbrado la futilidad de su

recorrido al que pondrá punto y final la muerte.<sup>100</sup>

Introducirá Piedad Bonnett en *Explicaciones no pedidas* (2011) un nuevo matiz<sup>101</sup> de denuncia social, y es que aparecerá el hablante poético integrado en esa sucesión de actos innecesarios. El sujeto poético “De la rutina” parecerá rendirse ante ese “lomismo”, pues el paso de los días será su asidero. La pulsión de muerte modulará estos poemas donde reconocemos la herencia vallejiana de lo hueco: “Como pequeños huevos / alineados, huecos, / cada acto / cada gesto / cada día, / repetición -sagrada letanía- / que nos sirve / de balastrada a la que yo me aferro / y tú te aferras, / mientras vamos subiendo-¿o descendiendo?- / escalón a escalón, al dulce reino/ donde seremos pálidos reyes coronados” (Bonnett, 2016, p. 426).

En “Después del amor” la poeta establecerá la similitud entre costumbre y muerte, por lo que corroboramos la pulsión de muerte referida: “Es el amor en piedra convertido/ por el hirviente magma del Vesubio/ como silo mordiera la costumbre / (esa forma taimada de la muerte)” (Bonnett, 2016, p. 467).

---

<sup>100</sup> Las reflexiones poéticas de Bonnett coinciden con las alumbradoras palabras de Marcuse acerca de esta sociedad de mercado o de consumo “Aunque la gente puede soportar la continua creación de armas nucleares, de lluvia radioactiva y comidas dudosas, no puede (¡por esta misma razón!) tolerar que se le prive de las diversiones y la educación que los hace capaces de reproducir las disposiciones y la educación para su defensa y/o su destrucción. El no-funcionamiento de la televisión y de los medios de comunicación similares podría empezar a lograr, así lo que las contradicciones inherentes del capitalismo no logran: la desintegración del sistema. La creación de necesidades represivas ha llegado a ser desde hace tiempo parte del trabajo socialmente necesario; necesario en el sentido de que sin él el modo de producción establecido no se sostendría. Lo que está en juego no son problemas de psicología ni de estética, si no la base material de la dominación.” (Marcuse, 1993, p. 274).

<sup>101</sup> Es necesario destacar que la escritura de *Explicaciones no pedidas* (2011) coincide con una época en que la enfermedad de Daniel será más que una evidencia. Situación desesperada, cuyo único consuelo, al igual que tras su muerte, será el paso del tiempo.

Por último, haremos referencia al poema “Años de los años” (Bonnett, 2016, p. 470) que nos sirve como colofón a este apartado por ser una síntesis de las ideas aportadas. La “pequeña batalla de los días” dará testimonio del estilo de vida actual como una creación “irrisoria” donde el individuo será sometido a las leyes del sistema. Sistema que fijará unas metas siempre cambiantes que situarán al individuo en la órbita de un falso bienestar: “Pequeña batalla de los días, / irrisoria y sin lumbre. / Frases oídas a medias. / Respuestas que nos damos con desgano, / brilladas por el uso/ como prendas muy viejas y gastadas. / Trozos de la cuerda que amarra la costumbre / y cose, mal cosido / todo lo que nos une y nos cobija”. (Bonnett, 2016. p, 467).

El poema insistirá en la falta de libertad del individuo cuya forma de relacionarse tejerá una tela mal cosida donde implícitamente latirá la sociedad de consumo y su necesidad permanente e inagotable, que irá siempre de la mano de la insatisfacción, emoción en la que se hallará la clave del llamado progreso, como señalarán H. Marcuse o Z. Bauman<sup>102</sup>. Este vértigo, sin embargo, será el precio pagado por la falsa idea de bienestar y comodidad que, como señala Marcuse (1993) estará apoyada por el nacimiento y expansión del uso de las nuevas tecnologías, no existiendo espacio para el desarrollo humano de forma individual. Lo que sí reconocerán todos los pensadores citados será la función compensatoria de la dimensión estética, siendo el del arte un refugio.

---

<sup>102</sup> “La “globalización” es el término que comúnmente se utiliza para dar cuenta de esa extraña experiencia del “mundo que se agota”. Al aproximarse la velocidad de transmisión (y asimismo, la de las señales activadoras) a su límite –la velocidad de la luz–, la casi instantaneidad de la sucesión de causas y efectos transforma hasta a las mayores distancias en puntos cercanos, y en último término, acaba con la misma distinción entre la causa y el efecto. A fines prácticos, sean los que sean, nos encontramos todos muy cerca, y por cierto íntimamente, los unos de los otros” (Bauman, 2008, p. 13).

### 2.2.3 Lo terrible: Colombia y la violencia

Frente a los ríos de sangre, a la dignidad atropellada, al miedo, es explicable que se trate de encontrar lo poético que hay en la vida. Que se lo busque en un niño, a quien es posible que la escuela haya dejado todavía un rastro de imaginación que le permita crear fantasías. En el indigente que, como aquel Tomasín de Lear, lleno de gracia y sabiduría, puede hacer de su marginalidad un reducto de libertad (Bonnett, 2000, s/n).

Esta cita nos sirve de enlace entre la perspectiva anterior y la que nos disponemos a explorar, en la que el motivo de la violencia ocupará un lugar destacado. No obstante, antes de profundizar en esta manifestación poética, enmarcaremos dicha metáfora en el entramado de la poesía colombiana.

Si el intento de dilucidar los parámetros del influjo de la poesía colombiana en la obra de Piedad Bonnett resultaba una tarea compleja dada la universalidad cultural definitoria de la misma. La misma dificultad entrañará delimitar algunos motivos de la misma, siendo la mirada hacia el país colombiano el motivo más notable, imagen en la que confluyen la cotidianidad y urbana.

Señalada la importancia de Baudelaire, Vallejo y Neruda en la prosa de la vida diaria en la ciudad, hay que destacar la presencia de este sentir en la poesía colombiana, que se manifestará mediante el lenguaje conversacional y la ironía entendida ésta como un radical desprendimiento de la voz lírica, sirviéndole al poeta de escudo protector frente al sentimentalismo. Antilirismo que permitirá a los poetas colombianos plasmar de forma descarnada el mundo que los rodea, rehuyendo de la lectura melodramática. Será el empleo de la expresión indirecta, por tanto, lo que equilibrará la brecha existente entre la necesidad interna y profética de la poesía y el medio socio-cultural por el que circulan sus versos. Así lo mostrarán los versos de poetas como son Elkin Restrepo, Edmundo Perry, Helí Ramírez,

Juan Gustavo Cobo, Mónica Gontovnik, Víctor Gaviria, Rubén Vélez, Gustavo Adolfo Garcés, Omar Castillo, Orlando Gallo, Cristina Toro, Rafael del Castillo, Óscar Torres, Ramón Cote o John Galán y por supuesto, de Piedad Bonnett.

Nos interesa, por tanto, indagar en esta vertiente donde converge el testimonio de la realidad cotidiana con la metáfora urbana fuertemente contextualizada en Colombia, destacando el motivo de la violencia que lacera el país.

Si nos preguntamos por los fundadores de esta sensibilidad, alejada de idealismos y retoricismos, tendremos que volver los ojos a José Asunción Silva y sus *Gotas amargas*<sup>103</sup>, donde el autor mediante una serie de composiciones satíricas realizará una irónica radiografía de la incipiente sociedad burguesa bogotana de finales del siglo XIX, donde predominaba el tono coloquial, motivo por el que *Gotas amargas* será considerado por muchos como un antecedente fundamental de lo que se llamó “antipoesía”:

Al igual que Darío, Silva se siente condenado a vivir en una época vulgar y, como Darío, no puede evitar la nostalgia de otros siglos. Al vivir plenamente las contradicciones de la sociedad burguesa, al repeler su afán de lucro, su interés en el comercio y en la industria, su fe en el trabajo y en el ahorro, y a la vez querer y tener que plegarse a ella, Silva encarna plenamente la conciencia desgarrada del artista moderno. El humor le permite señalar lo

---

<sup>103</sup> En vida, Silva no quiso que se publicaran bajo el formato de libro, así lo narra María Dolores Jaramillo: “Cuenta Baldomero Sanín Cano en sus “Notas” que *Gotas amargas* circuló en copias variadas y de dudosa fidelidad entre los amigos del poeta. Algunos reconstruyeron los poemas oídos a Silva y existen diferentes versiones y variantes de las cuales ha sido imposible establecer su autenticidad o el número exacto por no haber hallado los manuscritos. Los quince poemas generalmente reunidos bajo el título de *Gotas amargas* son en su orden los siguientes: “Avant-propos”, “El mal del siglo”, “La respuesta de la tierra”, “Lentes ajenos”, “Cápsulas”, “Madrigal”, “Enfermedades de la niñez”, “Psicoterapéutica”, “Futura”, “Zoospermos”, “Filosofías”, “Idilio”, “Egalité”, “Resurrexit” y “Necedad yanqui”. Sin embargo, es importante notar que en el conjunto de poemas titulados Cenizas, del *Libro de versos*, hay otros dos poemas muy próximos en tono y visión del mundo: “Lázaro” y “Psicopatías”” (Jaramillo, 1993, p. 154).

inconciliable de lo Real y lo Ideal con una mueca escéptica, ajena a todo patetismo, con la sonrisa irónica del que sabe que no tiene alternativa posible (Bonnett, 2007, s/n).

Recordamos que la influencia de José Asunción Silva en la poesía de Piedad Bonnett se materializará en esta vertiente social comprometida con el presente, núcleo de este capítulo, perspectiva que se intensificará en *Tretas del débil* (2004).

Estética que evolucionará a través Luis Carlos López<sup>104</sup> y León de Greiff, Jaime Jaramillo o Mario Rivero y sus *Poemas urbanos* (1966) hasta nuestros días, estando la cotidianidad estrechamente ligada a la metáfora urbana<sup>105</sup>, como prueban obras como *Los ladrones nocturnos* (1977) y *Ciudadanos de la noche* (1989) de Juan Manuel Roca; *Ese ímpetu demolidor de las esquinas* (1985) de Jaime León Castaño; *Ciudad* (1999) de Luis Iván Bedoya; *La ausencia del descanso* (1975) de Helí Ramírez; *Habitantes de la ciudad* y

---

<sup>104</sup> James J. Alstrum relaciona *Gotas amargas* con la poesía satírica y antimodernista de Luis Carlos López. Ver James J. Alstrum, "Las gotas amargas de Silva y la poesía de Luis Carlos López", en *José Asunción Silva, vida y creación*, compilación de Fernando Charry Lara, Bogotá, Procultura (1985, pp. 214-215).

<sup>105</sup> Luis Iván Bedoya señala otros poemas relativos a la metáfora urbana: "John Galán: "Esta ciudad provoca..."; Gloria Posada: "La cicatriz del nacimiento; Ramón Cote: "Deja los bosques", "Lluvias" , Espacios de Bogotá"; Óscar Torres: "Ciudad que no tiene faro y sin embargo" ;"Desde un vigésimo piso"; Rafael del Castillo: "Ciudad"; Everlyn Damiani : "Soledad de ciudades y parques"; Omar Castillo: "Usura y oscurantismo"; Luis Fernando Macías: "Ciudad" (MP, 86); Gustavo Adolfo Garcés: "Ciudad"; Fernando Linero: "Envuelta en la luz amarilla"; Víctor Gaviria: "Viaje y sufrimiento"; William Ospina: "Cementerio Central" ; Mónica Gontovnik: "Los ciudadanos"; Santiago Mutis: "La ciudad ausente" ; Piedad Bonnett: "Terca señal"; Renata Durán: "Verde París"; Jaime Alberto Vélez: "Medellín ; Omar Ortiz: "El barrio"; Juan Gustavo Cobo: "La Atenas suramericana"; Anabel Torres: "La mansa muchedumbre", "Una mortaja"; Darío Jaramillo: "Visita de Margarita Cueto a Medellín en 1968"; Rafael Patiño: "Canto del extravío"; Carlos Vásquez Zawadzki: "Deseo de lo indecible, innombrable, inconsciente"; Harold Alvarado: "La ciudad" ; María Mercedes Carranza: "Bogotá, 1982"; Raúl Gómez: "Poeta urbano"; David Jiménez: "La ciudad"; Edmundo Perry: "Ciudad sin sumergirse", "Lágrimas a una"; Raúl Henao: "El encuentro"; Henry Luque: "Al conquistador Gonzalo Ximénez de Quesada" " ( Bedoya, 2003, p. 122).

*de la noche* (1980) de Samuel Jaramillo; *Medellín me mata* (1999) de Rubén Vélez o *Relatos del mundo* (1998) de Omar Castillo. Una metáfora urbana que hallará ya muestras puntuales en autores canónicos de la poesía colombiana como son Luis Carlos López, León de Greiff, Aurelio Arturo<sup>106</sup>, Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría, José Manuel Arango o Mario Rivero.

Ampliando el zoom al retrato concreto del país colombiano habría que señalar “Acuarimántima” de Porfirio Barba-Jacob, así como *Morada al sur* de Aurelio Arturo. La ciudad colombiana pondrá de relieve un país multiforme, lleno de paradojas y contradicciones pero sobre todo será la violencia, la protagonista de muchas obras y poemas<sup>107</sup> de la literatura colombiana contemporánea, reflejo de la situación vivida en país y que se intensificará en la segunda mitad del siglo XX hasta el punto de propiciar, entre sus varias representaciones artísticas, una poesía comprometida que denunciará los males del

---

<sup>106</sup> En *Morada al sur*, ya encontraremos mendigos los mendigos” y seres marginados que se reúnen en la ciudad, con una realidad concreta, con una actividad constante y ruidosa.: “He aquí que comienza el resonar de los martillos. / Golpear, golpear de los martillos / que construirán ciudades futuras”.

<sup>107</sup> Los países de Colombia aparecen también en poemas de antología sobre el tópico como estos: “John Galán: “Generación X”; Winston Morales: “Los pobladores”, “Las pobladoras”; Ramón Cote: “Paredón”; Óscar Torres: “Magdalena medio”; Everlyn Damiani: “País”; Cristina Toro: “Noticias del país”; Fernando Linero: “Aguafuerte”; Luis Fernando Macías: “Canción de las viudas anónimas”; Gabriel Jaime Franco: “Mi generación no ha nacido...”; Carmenza Arango: “Morir contigo un poco”; William Ospina: “9 de abril de 1948”; Piedad Bonnett: “Mapa”; Samuel Jaramillo: “País droga”; Santiago Mutis: “Colombia hoy”; Fernando Rendón: “Canción en los campos de Marte” ; Juan Gustavo Cobo: “Colombia es una tierra de leones”; Anabel Torres: “Temiendo leer”; Luis Iván Bedoya: “Todavía es promesa” , “Infamia”; Rafael Patiño: “Festín de los pechos a pesar del paisaje de mi País”; Juan Manuel Roca: “Un hermoso país sin mapa”; Carlos Vásquez Zawadzki: “Islas, fragmentos hablados”; Harold Alvarado: “La patria” ; María Mercedes Carranza: “Necoclí”; David Jiménez: “Noticiero nacional” ; Álvaro Miranda: “Decires del poeta chiquinquireño Julio Flórez...” ; Henry Luque: “Vuelo”; Armando Romero: “Otro país”; Teresa Sevillano: “Todas las guerras son santas” ; Restrepo, Elkin: “Parcela”” (Bedoya, 2003, p. 129) .

país desde la distancia que el sarcasmo más mordaz posibilita. Así ocurrirá en muchos de los poemas que integran *País secreto* (1987) o *Una de ciegos* (1975) de Juan Manuel Roca; *La patria* y *Afuera pasa el siglo* (1999) de Santiago Mutis; *Este lugar de la noche* (1973) de J. M Arango o *El país del viento* de Wiliam Ospina (1992), entre otros.

Cruzamos, por tanto, el umbral de la estética de lo feo y lo ruinoso, apegada a la ciudad y al vivir cotidiano, para adentrarnos en una estética del horror, de lo terrible que será la memoria en un país donde los esfuerzos se han dirigidos hacia el olvido y la desmemoria. Será la poesía entonces una acusación implícita ligada al control estético y la despersonalización ya referida, a diferencia de la poesía nadaísta y la creada por los autores de la década de los 60 y 70.

La poesía reflejará una realidad pavorosa, que no forma parte de un pasado, sino que tiene plena vigencia en el país colombiano, por lo que a la labor de la poeta será mostrar lo indecible y lo invisible. Se tratará de una poesía testimonial en la que el hablante lírico cederá su voz a las víctimas de la violencia que azota el país, reconstruyendo el imaginario colombiano sobre la guerra, respondiendo así a la invitación implícita en las palabras de Marcuse, que destaca: “Es preciso despertar y organizar la solidaridad en tanto que necesidad biológica de mantenerse unidos contra la brutalidad y la explotación inhumanas. Ésta es la tarea. Comienza con la educación de la conciencia, el saber, la observación y el sentimiento que aprehende lo que sucede: el crimen contrala humanidad. La justificación del trabajo intelectual reside en esta tarea [...]” (Marcuse, 1993, p. 13).

Juan Esteban Villegas Restrepo en “La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿Espacio de memoria u olvido?” (2016) hace un sintético pero alumbrador balance del estado de la crítica literaria acerca de las distintas miradas



poéticas donde late la violencia sufrida en el país, evidenciando la preferencia existente en Colombia por el género narrativo<sup>108</sup>, como ya hemos señalado con anterioridad, y destacando la ausencia de una labor crítica rigurosa y audaz que se adentre en las múltiples perspectivas posibilitadas por la poesía en este sentido<sup>109</sup>.

Sin embargo, lo que sí está presente en Colombia es una poesía comprometida con su país, una poesía de raíz social que hace mucho tiempo que denuncia la violencia y la injusticia en el país,<sup>110</sup> destacando Cobo Borda la presencia de la poesía testimonial escrita por mujeres en Latinoamérica a partir del Siglo XX.

---

<sup>108</sup> El autor destaca los siguientes estudios: “Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX” (1990) de Álvaro Pineda Botero; *Novela y poder en Colombia 1844-1987* (1991) de Raymond L. Williams; *Fin de siglo: narrativa colombiana: lecturas y crítica* (1995) de Luz Mary Giraldo; *La novela colombiana hacia finales de siglo veinte* (1997) de Lucía Ortiz; *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios y desplazamientos* (2000), editado por María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Inés Robledo; *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009) de Pablo Montoya; *De la abyección a la revuelta: La nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar* (2013) de Paula Andrea Marín Colorado; y, más recientemente, *Periplo colombiano* (2014), compendio de ensayos sobre narrativa colombiana contemporánea editado por Erminio Corti y Fabio Rodríguez Amaya. (2016, p. 118).

<sup>109</sup> Destaca cinco estudios críticos sobre poesía y violencia: “Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960, del crítico y poeta Armando Romero, *Polen y escopeta: la poesía de la violencia en Colombia*; de Juan Carlos Galeano, «La poesía colombiana frente al letargo» de Juan Manuel Roca, y «Reflexiones sobre la poesía y la guerra» y «Poetizar, un crimen», ambos de Selnich Vivas Hurtado” (Villegas- Restrepo, 2006, p.119).

<sup>110</sup> A pesar de ello, encontramos distintas afirmaciones de críticos que se lamentan de la indiferencia de la poesía ante la violencia: “Destacamos tres: el de Andrés Holguín, el de Juan Gustavo Cobo Borda y el de León Valencia. En su *Antología crítica de la poesía colombiana* (1874-1974), Holguín, afamado antólogo, crítico y editor bogotano, denuncia la poca atención que la lírica colombiana le ha prestado a nuestra historia y sus diferentes correlatos, a punto tal de llegar a decir, hacia el final del segundo volumen, cuando el inventario ya está casi que hecho, que «nuestra poesía ha sido creada al margen de la historia y de ahí que los problemas [...] como las guerras, violencia, miseria o el hambre, no

Es ecológica –busca la relación antigua con la tierra-. Es solidaria con las víctimas de toda guerra, de toda tragedia. Está plenamente consciente de que la tierra se viola y de que todos sus hijos se trituran y contrarían los ritmos vitales de todos los días. Más que nada es consciente de que la voz poética es una voz heredada, una voz que contiene las palabras de siglos de hablantes de un idioma. La mujer es consciente de que esa voz colectiva vive en la conciencia de las madres. De que toda música del pueblo es origen de poesía (Cobo Borda, 1988, p.38).

En “La poesía colombiana frente al letargo” (2003) Juan Manuel Roca señalaba cómo la poesía colombiana desde Torres Peña y su “Santafe cautiva” ha testimoniado la violencia de “un país cruento donde la guerra siempre viene después de la posguerra” (2003, p. 58). Destacará Roca en este estudio el abandono de la retórica en el tratamiento de la violencia que poco a poco se ha ido depurando hasta llegar alumbrar poemas de contenida y profunda emoción, entre los que nombra “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett.<sup>111</sup>

En “Memoria traumática y poética del duelo en la poesía colombiana” (2017), Adalberto Bolaño Sandoval abordará la presencia de la violencia en la poesía colombiana destacando los siguientes poemas, donde incluye a Piedad Bonnett: “Llanura de Tuluá” de

---

[aparezcan] suficientemente reflejados, transmitidos, vivenciados en sus poemas». Por su parte, Cobo Borda, en la introducción a su *Historia de la poesía colombiana Siglo XX*, reclama que «la poesía, como la violencia colombiana, [sean] dos de nuestros rostros que aún no asumimos del todo» (12). Por último, en el prólogo a la antología *La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos en el siglo XX*, preparada por Juan Manuel Roca en el 2007, el politólogo y ex-integrante del grupo guerrillero de izquierda M-19, León Valencia, se lamenta que en dicho libro no hubiese podido encontrar «la trágica epopeya de la guerra»(Villegas-Restrepo, 2016, p. 118- 119).

<sup>111</sup> Roca, en el recorrido que traza, nombra a José Asunción Silva, a Luis Vargas Tejada y su “Improvisación”; a Jorge Artel y “ El 9 de Abril en Colombia”; a Darío Samper ; Eduardo Cote Lamus y su “Bábea”; Jorge Gaitán Durán; a Héctor Rojas Herazo; Omar Ortiz y “El espejo”, a Charry Lara y su “ Llanura de Tuluá”; a Emilia Ayarza y su “A Cali ha llegado la muerte”; a Liana Mejía; Luis Aguilera; María Mercedes Carranza; a Jorge Jaramillo Escobar y Mario Rivero con “Balada de los pájaros”.

Chary Lara; “Los que tienen por oficio lavar las calles” y “Verdaderos y desnudos” de José Manuel Arango; “Como si todos los Rivera, Nicanor...” de Eduardo Cote Lamus; “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett; “Vuélveme la cabeza” de Horacio Benavides; “Dabeiba” de María Mercedes Carranza; “La masacre de Chengue” y “Los caídos del salado” de José Ramón Mercado.

Ante la virulencia de la realidad, al poeta solo le quedará confiar en el poder del lenguaje, constituyendo una única vía de acuerdo humano, tal y como vindicaba Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* al hablar de la palabra como “esfera del mutuo entendimiento” (2006, p.195)

Entretejida en esta red de voces que se adentran en los laberintos del país colombiano, más cercana a la de Juan Manuel Roca<sup>112</sup>, hallamos en la poesía de Piedad Bonnett el testimonio de lo terrible. A pesar de ser su poesía hondamente intimista, no se olvida la escritora de la realidad nacional en sus versos, brotando la emoción en el distanciamiento lírico y en ocasiones irónico. Versos donde subsume por una parte la culpa del superviviente y por otro la responsabilidad de expresar el sufrimiento de las víctimas, tal y como vindicaba T. Adorno en *Dialéctica negativa* (1966).

El contraste entre la exigencia de hacer una crítica de la realidad social, de denunciar y rechazar sus más funestas manifestaciones, y la revelación de una realidad silenciosa que se traslucirá en el lenguaje simbólico de la poesía definirá esta óptica bonnettiana desde el

---

<sup>112</sup> Desde sus primeros libros la poesía de Juan Manuel Roca ha denunciado una realidad social violenta, perspectiva que ha coexistido con la evasión, que señalaba Piedad Bonnett en la cita que abre este capítulo, contenida en la imaginación. En los poetas más jóvenes podríamos señalar nombres como John Galán y su crítica a la opresión de la vida cotidiana o Andrea Cote. En la obra de esta última encontramos muchos elementos presentes en la poesía de Piedad Bonnett como la metáfora familiar, la ausencia de Dios, los espacios cotidianos.

convencimiento de que la poesía será una vía de acceso al descubrimiento de una verdad, donde la conciencia individual será superada trasgrediendo las limitaciones del tiempo. Esta última forma de entender la poesía implicará elevarla al nivel de lo sagrado como una imagen utópica que critica tácitamente una situación social oprimida y opresora, impulsada más allá de sí misma, hacia una sociedad digna del hombre.

En toda esta serie de poemas sobrevuela la sombra de *País secreto* (1987) de Juan Manuel Roca, texto que también revelará una solidaridad con aquellos que pertenecen a órdenes socioculturales relegados a un segundo plano en la “historia oficial”. Dice así en una estrofa de “Una carta rumbo a Gales”: “Me pregunta usted dulce señora / Qué veo en estos días a este lado del mar. / Me habitan las calles de este país / Para usted desconocido, / Estas calles donde pasear es hacer un / Largo viaje por la llaga, / Donde ir a limpia luz / Es llenarse los ojos de vendas y murmullos” (Roca, 2016, pp. 97-98).

En “Domingo”, incluido en *De círculo y ceniza* (1989), el espacio y el tiempo adquirirán tal relevancia que estarán contenidos en el título y en los versos iniciales y finales del mismo, brindándonos la oportunidad de asistir a una jornada festiva y ociosa en la ciudad. Sin embargo, no será esta cualquier ciudad, como podría ocurrir en “Soledades” o “Los viejos”, será una ciudad colombiana donde “Mujeres jóvenes de pieles viejas / lloran sus muertos en los cementerios / mientras en verdes calles el hastío / se acomoda al calor de las poltronas. / Domingos de ciudad. / Domingos de los siglos y los siglos” (Bonnett, 2008b, p. 165). Observamos como en esta primera referencia a la violencia del país, serán los efectos de esta los elegidos para mostrar la amplitud y diversidad de los mismos. Sin embargo en la tercera sección de *Nadie en casa* (1994) “Alto del peregrino” contiene seis composiciones donde la poeta abrirá la herida causada por el crimen y el horror.

En “Tiempos de pesadumbre” (Bonnett, 2016, p. 117) la poeta denunciará tácitamente la convulsa situación vivida en el país, alertando del silencio, la pasividad y la impunidad que sucumben al miedo y el horror. La solidaridad y hermandad contenida en el “dolor de todos” definirá la postura de un enunciador lírico muy vallejiano, quien no hallará consuelo ni fondo a su pena como muestra el comienzo del poema: “Pongo mi corazón sobre esta mesa/ transido, desatado, hondo de pena”,<sup>113</sup> pena que se tornará sacrificio<sup>114</sup> en los versos paralelos, actuando a modo de estribillo: “Pongo mi corazón sobre esta mesa, impúdico, aterido, con sus clavos”. Sin necesidad de mostrar explícitamente la sangre o los cuerpos torturados, Piedad Bonnett sacudirá sutilmente al lector a través de escenas fragmentadas: “el látigo chirriando”, “la espuela que quema la mejilla”, “su rostro contra el polvo”, susceptibles de ser reconstruidas por el receptor e incidiendo activamente sobre su propio imaginario.

La segunda parte del poema focalizará la atención en el yo lírico, enfrentando al individuo en su “jardín” a la realidad. Realidad silenciada por la pluralidad de la sociedad colombiana, referenciada en el uso de la primera persona del plural: “Mi corazón se obstina y el sol calienta afuera, / y tan sólo callamos con la mano en la frente” (Bonnett, 2016, p. 117).

---

<sup>113</sup> La huella del poema “Transido, salomónico, decente” (Vallejo, 2016, p. 257) de *Poemas humanos* parece evidente.

<sup>114</sup> El sacrificio como expiación de una culpa nos recuerda la diferenciación establecida entre la categoría de “mal sufrido” y “mal cometido” por Paul Ricoeur en *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología*, (1992) Mal sufrido que irá unido a un sentimiento de culpabilidad, a pesar de desconocer el mal cometido. En este aspecto profundizaremos en el capítulo de la culpa y el miedo a través del Laberinto de Dios.

Ante la muerte del niño en “Para el velorio del niño muerto” donde escuchamos la voz de Vallejo, la poeta colombiana incidirá en el silencio y la resignación que persevera ante la barbarie, normalizada en el vivir diario, como vemos en la última parte del poema: “Hombro a hombro va la resignación estupefacta y llora la cebolla y llora el delantal. / La mirada de cal / ya no tiene cometa ni hambre al desayuno, / y todo el mundo sabe que mañana / es lunes albañil” (Bonnett, 2016, p. 118).

En “A la compra” deseará el sujeto lírico que el amor sea la fuerza poderosa capaz de hacer frente al horror. Sin embargo, esta ilusión será dinamitada en “Reporte policial” donde serán una pareja de novios las víctimas de la masacre<sup>115</sup>:

En el atrio  
la novia muerta  
tiene una rosa negra, rosa de sangre,  
entre la espumarada de su traje.

---

<sup>115</sup> En “Llanura de Tuluá” (2006, p. 105) de Charry Lara las víctimas serán también una pareja, remitiendo a la relación de Eros y Thanatos de larga tradición literaria.

Al borde del camino, los dos cuerpos  
uno junto al otro,  
desde lejos parecen amarse.  
Un hombre y una muchacha,  
delgadas formas cálidas  
tendidas en la hierba devorándose.  
Estrechamente enlazando sus cinturas  
aquellos brazos jóvenes,  
se piensa: soñarán entregadas sus dos bocas,  
sus silencios, sus manos, sus miradas.  
Mas no hay beso, sino el viento,  
sino el aire seco del verano sin movimiento.  
Uno junto del otro están caídos, muertos,  
al borde del camino, los dos cuerpos.  
Debieron ser esbeltas sus dos sombras  
de languidez adorándose en la tarde.  
Y debieron ser terribles sus dos rostros  
frente a las amenazas y los relámpagos.  
Son cuerpos que son piedra, que son nada,  
son cuerpos de mentira, mutilados,  
de su suerte ignorantes, de su muerte,  
y ahora, ya de cerca contemplados,  
ocasión de voraces negras aves.

Sobre la roja alfombra  
el novio muerto  
tiene ya aire de esposo, aire de padre,  
y un agujero triste en medio de la frente.

(Bonnett, 2006, p. 119)

En esta composición si vemos la sangre derramada, inundando el rojo de la “rosa negra, rosa de sangre” todo el escenario, donde yacerá la novia y el novio con su “agujero triste en medio de la frente”. De nuevo la impotencia y el sinsentido del vivir diario, acentuado por el contraste que supone la invasión del espacio, ahora presidido por la imagen del juez arrodillado frente a los cadáveres, será la emoción predominante. Los códigos ineficaces de las normas sociales y jurídicas serán diana este poema estremecedor:

¡Qué huérfano el arroz sobre el pavimento!  
Y qué desconsolada la voz de la campana,  
y qué impotente el pico de las palomas  
que aparta a palmotazos el juez,  
arrodillado.

(Bonnett, 2006, p. 119)

En “Mapa” las víctimas se multiplicarán desdibujándose los límites identitarios, pues “en esta guerra” ante tanta muerte pareciera perder importancia la persona concreta. El uso del artículo indeterminado así lo corrobora. Sin embargo, a lo largo de la enumeración de sucesivas y simultáneas muertes, el muerto será siempre el mismo que “muere a las dos, / muere a las dos y media / muere tres veces hoy y seis mañana” (Bonnett, 2016, p. 121).

Un aire surrealista nos sumergirá en “Alto del peregrino” (Bonnett, 2016, pp. 122-123) donde se suceden las escenas pesadillescas, cuya visión modulará las incisivas

preguntas de esta composición salmódica donde los personajes serán “ciegos, en negra caravana, / erráticos, tanteando, a tropezones” que “caminan entre escombros, sobre lápidas”, “fantasmas” que hacen llorar a las viudas, “ahogados”, “cuervos, y milanos, y cernícalos.

En el siguiente poemario publicado por Piedad Bonnett, *El hilo de los días* (1995), se encuentra la segunda sección, llamada “Los cuchillos del alba”, donde continuará el retrato de lo terrible. Será “Cuestión de estadísticas” uno de los poemas más logrados de esta poesía de corte social anexa a la realidad violenta colombiana:

Fueron veintidós, dice la crónica.  
Diecisiete varones, tres mujeres,  
dos niños de miradas aleladas,  
sesenta y tres disparos, cuatro credos,  
tres maldiciones hondas, apagadas,  
cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,  
cuarenta y cuatro manos desarmadas,  
un solo miedo, un odio que crepita,  
y un millar de silencios extendiendo  
sus vendas sobre el alma mutilada.

(Bonnett, 2016, p 15)

La focalización externa, el lenguaje y el tono de la primera parte presenta el poema como una crónica periodística que consigue despersonalizar a un yo lírico invisibilizado, pero también a los caídos, protagonistas indirectos de un drama anónimo donde la barbarie será trocada obscenamente en cifra.

El tono irónico y prosaico acentuará la perspectiva anecdótica denunciada, otorgándole al poema una gran contundencia. Mientras que en la primera parte del poema predomina el movimiento y el sonido de los disparos, la voz de los rezos y las maldiciones,



en la segunda ya solo quedará el miedo, el odio y “un millar de silencios”. Hay por tanto un cambio de perspectiva que pasa de ser externa, a modo de cámara, a ser interna y mostrarnos el miedo de las víctimas.

La gradación descendente hallada en la enumeración sobre la que se construye el poema fijará la atención en los números que empieza con las veintidós víctimas y acaba con un solo miedo. Sin embargo, la cifra llega al millar cuando se trata del silencio de toda una sociedad que calla ante la barbarie. La incontestable denuncia que arroja el poema desde la sobriedad y la condensación emocional conseguirá estremecer al lector, que una vez más reconstruirá la imagen completa de la escena del crimen mediante las partes de los cuerpos y las emociones fragmentadas.

A través del sarcasmo, visible en el título, la poeta redescubrirá y redescibirá los acontecimientos, en la línea teórica de Richard Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989) siendo la ironía la capacidad de contar de otra manera el mundo, la historia, la sociedad, y el propio hombre. Mediante esta actividad fundamentalmente simbólica propia del poeta es como el filósofo norteamericano defiende que el hombre debe vivir la condición humana, sin olvidar la finalidad ética<sup>116</sup>.

Piedad Bonnett empleará la ironía ante la justicia y la crueldad, pero ese gesto, como señala Rorty, contendrá un reconocimiento del desamparo metafísico causado por el ocaso

---

<sup>116</sup> “La literatura –señala Rorty– contribuye a la ampliación de la capacidad de imaginación moral, porque nos hace más sensibles en la medida en que profundiza nuestra comprensión de las diferencias entre las personas y la diversidad de sus necesidades (Rorty, R, 2002, p. 158).

de los ídolos modernos en la que se encuentra la poeta ante el terror que la rodea<sup>117</sup>. Por ello, la solidaridad humana emanará en sus poemas de un dolor y humillación compartidos, dejando a un lado cualquier diferenciación de índole política, religiosa, social o sexual. Solo por esta vía se posibilitará un verdadero encuentro de las diferencias que nos enfrentan. Para R. Rorty el valor de la literatura como fuente de conocimiento de la condición humana debería estar fuera de toda discusión, hecho imprescindible para concebir a los demás como “uno de nosotros”, y no como “ellos” (Rorty, 2002).

El sarcasmo descarnado contenido en el título denuncia el trato dado a la violencia en Colombia, apuntando directamente a los medios masivos de comunicación y a una violencia institucional latente en el país.<sup>118</sup> La responsabilidad de los medios de comunicación como agentes activos en la alienación social estribará en la uniformización del pensamiento que estos promoverán a la sombra del poder, lo que desembocará en una naturalización de la violencia, que finalmente acabará en indiferencia:

Esa "realidad-real", para hablar en términos de Vargas Llosa, siempre rebotante, que crea

---

<sup>117</sup> En el capítulo “El laberinto de Dios” analizaremos los poemas que nos llevan a esta afirmación, pues Dios será en el universo bonnettiano un ser ausente, indiferente, o sencillamente ha muerto, siendo el escepticismo uno de los rasgos de la obra poética de Bonnett.

<sup>118</sup> Son muchos los estudiosos del fenómeno que insisten en la tesis del beneficio particular como uno de los móviles de la violencia generalizada en Colombia, de la que serán cómplices los medios de comunicación: “los motivos políticos comenzaron a desaparecer gradualmente entre los autores de la violencia oficial, puesto que muchos descubrieron que la violencia dirigida contra personas indefensas cosechaba dividendos económicos considerables. La policía, los detectives y los pájaros, al servicio de los comités políticos partidistas o de los caciques sectarios, encontraron lucrativo robar las haciendas, las fincas de las indefensas víctimas amenazadas de muerte, llevarse la cosecha de café o comprar propiedades rurales y urbanas a precios bajos [...] Así se crearon los beneficiarios de la violencia y fue frecuente que los jefes políticos regionales la propiciaran, dadas las ventajas económicas que de ella derivaban” (Oquist, 1978, p. 28).

"picos" de tensión que ponen en vilo a la nación entera (un secuestro masivo, una liberación de rehenes, un ataque guerrillero, una masacre de paramilitares, un escándalo político de grandes proporciones) se convierte en realidad virtual en la avalancha noticiosa, en las imágenes o narraciones que, repetidas, terminan por reemplazar la experiencia misma. Inmersos en un río informativo siempre cambiante, los colombianos sufrimos de lo que Annie le Brun, la anárquica escritora francesa, llama "exceso de realidad". En manos de los medios, la información termina por ser un remolino de hechos ruidosos, pero también fugaces, frente a los cuales perdemos perspectiva y capacidad de relación. Vivimos en un reino de confusión en parte porque la razón detrás de los hechos suele ser incomprensible, en parte porque la escasez analítica y reflexiva -relegada casi totalmente al terreno de la academia y de los estudios especializados- contribuye a desdibujar el sentido del presente. Y sin embargo, pareciera que los colombianos siguen creyendo en el poder de la palabra (Bonnett, 2009, s/n).

Confusión, falta de reflexión e indiferencia, cómplices de ese “millar de silencios” que reducirá trágicamente a un número a los caídos en esa guerra fratricida. La crueldad no se detendrá ante nada y ante nadie como advertimos en la indiscriminación del crimen donde hay diecisiete hombres, tres mujeres y dos niños.

Violencia legitimada por el poder ya no solo a través del derecho jurídico del que hablaba Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* sino a través de la impunidad y el silencio ante el horror.

Partiendo de la idea de que el derecho nace de la violencia primigenia, Benjamin distinguirá una violencia fundadora y una violencia conservadora de derecho “La violencia como medio es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho. En caso de no reivindicar alguno de estos dos predicados, renuncia a toda validez” (Benjamin, 1998, p.

190)<sup>119</sup>. La validez de la violencia que denuncia Piedad Bonnett en sus versos está, por tanto, muy lejos de poder ser aceptada como medio de conservar el derecho, pues la indiscriminación de la misma parece perseguir instaurar el miedo y abolir los derechos de la población para someterlos a un orden respaldado por el interés particular de un grupo, ya sean políticos, paramilitares o narcotraficantes.

Piedad Bonnett pondrá el foco de su lente en esta escena desgarradora pero habitual en un país devastado por el terror sin permitirnos mirar para otro lado. Tendrá que ser el lector entonces un cómplice de la poeta para juntos sostener la angustia ante tanta injusticia, dolor y miedo a través de poesía hecha memoria. “La memoria es la vida, sostenida por los sobrevivientes, la historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de que acontece. La memoria tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto (Cosci, 2011, p. 30).

La escritora en sus poemas arrojará fragmentos de la historia que, sin embargo mostrarán un todo, como señala Juan Camilo Suárez en “Lectura celebrativa de un poema: Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett: “la ausencia de nombres propios (de personas,

---

<sup>119</sup> En *Para una crítica de la violencia*, el autor reflexionará a cerca de las nociones de violencia, derecho y lenguaje, aludiendo a ese lenguaje nominativo que caracteriza a lo más propiamente humano. El autor dará cuenta de la violencia omnipresente y legitimada a través del derecho, es decir, garantizada por el poder, que vuelve una y otra vez en un curso cíclico al momento violento fundacional donde un grupo tomó el poder, fundando un orden jurídico. Esta violencia no se agotará en esa instancia fundacional sino que permanecerá en forma de violencia conservadora que acompaña todo acto jurídico posterior. “La función de la violencia en la fundación del derecho es doble, en el sentido de que la fundación de derecho aspira como su fin a aquello que es implantado como derecho, con la violencia como medio. No obstante, el derecho no renuncia a la violencia en el momento de la instauración de lo que como fin se busca en cuanto derecho, sino que sólo entonces se convierte, en sentido estricto y de manera inmediata, en fundadora de derecho, al instaurar un fin, que no está libre ni es independiente de la violencia, sino que está necesaria e íntimamente ligado a ella, como derecho bajo el nombre de poder” (Benjamin, 1998, pp. 197-198).

victimarios y víctimas, así como de lugares) y circunstancias temporales contribuye a la generalización modélica de una acción dolorosamente repetida en nuestro país.” (Suárez, J.C, 2015, p.161).

Será con la publicación de *Tretas del débil* (2004) cuando retome la escritora colombiana la poética de lo terrible. Dedicándole un espacio propio en el segundo ciclo del poemario, titulado “Lugares comunes”, en el que encontramos una serie de poemas cuyo centro de interés será la realidad exterior, donde adquirirá gran protagonismo Colombia<sup>120</sup>. La normalización de la violencia en convivencia con la realidad cotidiana será un rasgo presente en muchos de los poemas abordados.

La primera parte de “Paisaje” parece efectivamente el pasaje descriptivo de un espacio natural “verde infinito”, coronado por “El sol de mediodía” donde pastan “las vacas tardas, tontas”, sin embargo, el zumbido de las moscas y “su círculo de muerte” adelanta la tragedia, que al final del poema será convertida en frívola y común noticia que dará testimonio de lo ocurrido desde la neutralidad y la indiferencia del lenguaje periodístico. Un escalofrío final nos estremece al escuchar ahora “la risa de las hienas” que seguirán acechando y atentando contra la vida en Colombia:

El sol del mediodía, su luz sonámbula,  
el recio azul del cielo tirante y sordo,  
el aire y su ondulante resplandor de hojalata,  
las vacas tardas, tontas, en el verde infinito,  
y las moscas zumbonas,  
tornasoladas,  
su círculo de muerte coronando el silencio;

---

<sup>120</sup> A esta sección del libro pertenecen poemas como “Día libre”, “Instantánea”, “Fin de semana en familia” o “Quizá diría” ya abordados en la sección anterior como muestras de la solidaridad ética y social de la poeta colombiana.

los ojos como espejos, y en los ojos,  
el ave circular, la nube pasajera;  
y las manos atadas,  
y la tierra  
donde crecen los yuyos fieramente,  
las zarzas, el jaramago, las madre selvas.  
(Bonnett, 2016, p. 303).

La visión de la muerte, sin embargo, será en este poema indirecta. Veremos la muerte en los ojos vidriosos de la víctima donde se refleja el ave carroñera que espera su momento, el momento del festín. Al igual que en “Cuestión de estadísticas” la escena estará fragmentada, siendo los “ojos como espejos” y “las manos atadas” suficientes para recrear la devastadora imagen. La tierra, cementerio alimentado con la carne de tantos y tantos muertos, se revelará “fieramente” contra tanta injusticia. En el poema se hallarán todos los agentes implicados en esta realidad padecida desde hace tanto en el país americano: Las víctimas, los verdugos y la sociedad colombiana, escondida en los dos últimos versos: “Todo esperando el lente de los fotógrafos; / y a lo lejos la risa de las hienas” (Bonnett, 2016, p. 303).

La poeta colombiana mostrará la convivencia de la guerra y la violencia con los actos de la vida cotidiana, como “los hombres buenos” que en “Moab” (Bonnett, 2013a, p. 55) “viven tercamente sus días”.

El poema que le sigue, “Reciclando”, se retrata desde la ironía más punzante la justificación de la muerte y la barbarie. Cambiará aquí el escenario, trasladado al interior de la casa familiar. “Cuando mi papá en un ataque de rabia mató al gato”, “cuando mi papá borracho lo mató con sus manos” apunta a la rabia descontrolada e injustificada como causante de la violencia, a pesar de la pretendida explicación y argumentación de los males

cometidos, que llenan los primeros versos de aparentes causas legítimas “porque metió la cola entre su caldo / y porque ya era viejo y no cazaba como debía ratones / y además era caro mantenerlo” (Bonnett, 2013a, p. 40).

Para Piedad Bonnett no habrá razonamiento posible capaz de exculpar a los artífices de tanta muerte. Sin embargo, parece decirnos la poeta de Amalfi que esta situación de violencia está siendo aprovechada en beneficio propio de unos cuantos, que no son los propulsores pero que tampoco renuncian a las posibles ventajas de esta situación<sup>121</sup>. Así los personajes del poema se irán repartiendo las partes del cuerpo del animal con fines superfluos y personales.

El retrato de la sociedad, no solo se circunscribirá a la familia sino que se ampliará dando acceso a los vecinos mostrando una sociedad<sup>122</sup> insustancial e hipócrita. Hipocresía que se ensañará en la madre “que al principio lloró, lloró conmigo” pero que luego se quedó con la piel para adornar “el cuello de su chaqueta”.

Ante tanta indiferencia y oportunismo el yo lírico de la niña lo único que deseará será desaparecer “Yo me pedí los huesos / Uno a uno los muerdo delante del espejo de mi hermana / porque dijo mi abuela / que al morder el que toca se vuelve uno invisible, / y eso quiero” (Bonnett, 2013a, p. 40) .

Sigue la estela del crimen en el siguiente poema “Página roja” donde la referencia

---

<sup>121</sup> Quizá esté apuntando la poeta colombiana a la prensa como reflejo de intereses políticos determinados.

<sup>122</sup> En este retrato social observamos como la autora sigue definiendo a los personajes por su actividad laboral, ya abordada en poemas anteriores, como es el mecánico y la modista pero también al ciego vecino, figura presente en otros poemas como “Guía de ciegos”. El mundo de la indigencia también será denunciado en este poema a través de la imagen de “Luis, que duerme en nuestra calle” al que le darán un caldo donde han cocido los restos del gato “pues también sirve el caldo de gato para el hambre”.

periodista vuelve abrir el primer verso “En la fotografía del periódico veo el rostro desconocido” (Bonnett, 2013a, p. 42). El poema recorre la estructura de la noticia, ocupando el centro de la página la imagen del muerto, que será lo primero que llame la atención del yo poético, situado fuera de la escena del crimen y cobijado cómodamente tras las páginas del periódico. La imagen, presidida por el “titular de la masacre” dará paso a una serie de “detalles” que ocuparán el centro del poema. Al contrario que en los anteriores poemas analizados, en este la poeta colombiana especulará con la identidad del muerto que podría ser cualquier “hombre de campo”<sup>123</sup>, alejado de la ciudad, símbolo de la impotencia, pero sobretodo de la indiferencia de sus habitantes ante el conflicto que como en “Memoria de Sodoma”<sup>124</sup> se empeñan en vivir<sup>125</sup> sin mirar a su alrededor:

#### **Página roja**

En la fotografía del periódico veo el rostro desconocido,  
tan desconocido como puede serlo el de un hombre de campo  
para el que Bogotá era apenas una imagen remota.  
Arriba el titular de la masacre. Abajo los detalles:  
las manos amarradas a la espalda, el incendio del caserío,  
la huida mansa de los vivos.  
La frente es amplia. En sus veinte años  
seguro que algún sueño la habitaba.

---

<sup>123</sup> La ruralidad asociada a la violencia es una constante en los versos de la metáfora sangrienta y violenta recreada en la poesía colombiana, ruralidad tomada de la realidad del país.

<sup>124</sup> “Memorias de Sodoma”, así como “La mujer de Lot” remiten también a la violencia del país colombiano. Sin embargo la sombra del castigo divino es lo que me ha llevado a profundizar en estos poemas desde el punto de vista de la culpa y el miedo, tratado en el laberinto de Dios. Ver apartado 3.1.3.1.

<sup>125</sup> Un vivir donde la rutina será el asidero al que se aferrará la sociedad para sobrevivir a tanta pesadumbre, de la que no podrá abstraerse la poeta que, al menos, atestiguará y visibilizará dignamente la barbarie. Ante el trascorrir monótono de los días la poeta sufrirá el tedio y el aburrimiento, aunque en algunas composiciones dejarse llevar por el tiempo y la acciones rutinarias serán la única estrategia que encuentre la poeta para continuar.



Milton era su nombre, y puedo estar segura  
de que lo ignoró todo sobre el poeta ciego.  
Los ojos perspicaces, la piel tersa, el óvalo aniñado.  
Y alumbrándole el rostro, la risa poderosa, como barril de pólvora.  
Con esos dientes sanos habría podido romper lazos más fuertes  
que los de sus muñecas.  
La muerte mancha ya de caries su blancura  
y escarba hasta encontrar la fría luz del hueso.  
(Bonnett, 2013a, p. 42).

La imagen de “las manos amarradas a la espalda” se repite una vez más, aportando, sin embargo, nuevos datos que aclararán las circunstancias de lo sucedido. De este modo sentimos el aire contaminado por el fuego de “el incendio del caserío”, y observamos impotentes “la huida en masa de los vivos”. Otra novedad será que en el poema se le pone nombre al muerto, individualizado no solo bajo su nombre, sino bajo su rostro, que será descrito con detalle, donde la juventud de sus “veinte años” se manifestará en “los ojos perspicaces”, “la piel tersa”, “el óvalo aniñado”, “la risa poderosa”, y “los dientes sanos”, en un acercamiento de esa cámara externa que focaliza la imagen al final del poema.

En la primera parte de “Sin novedad en el frente” se dibuja una hipotética escena familiar, llena de suposiciones, donde destaca la cercanía y la ayuda entre los hermanos, cobijados por el amor de la madre. No obstante, el uso del condicional pone alerta al lector. Sospecha que será confirmada en la segunda parte del poema donde la ruptura de la unidad familiar será definitiva a causa de una muerte sangrienta e injusta. Las imágenes de los cadáveres y sus muecas recuerdan a la estética grotesca expresionista que ya hemos reconocido en otros poemas y que se ensaña en esta escena al mostrarnos al “gallinazo” que “picotea la frente” del muerto, la boca abierta de otro de los hermanos, y la “flor de sangre

sobre el sexo” del menor.

Las dos partes del poema están introducidas por un terrible “En esta misma hora” que estructura el poema, contraponiendo lo que debería haber sido con lo que fue, devolviéndonos la imagen de “Cecilio”, “Antonio” y “Luis” desprovistos de identidad ante la muerte.

En esta misma hora,  
uno mira hacia el sur, donde su hermana  
ha encendido una vela. Un gallinazo  
picotea su frente. El otro  
parece que estuviera cantando, tan abierta  
tiene la boca a tan temprana hora. La misma  
en que el tercero  
(largo y amable y virgen todavía)  
parece que durmiera  
con una flor de sangre sobre el sexo.  
Sobre su pecho hay un escapulario.  
Todo en el monte calla.  
Ya alguien vendrá por ellos.  
(Bonnett, 2013a, p. 43).

El título, una vez más, será el contrapunto sarcástico y mordaz, donde está implícita la crítica social, insistiendo en la normalización de la violencia en el país / frente, razón por lo que la muerte de los hermanos no supondrá novedad alguna en esa guerra que es Colombia, metaforizada bajo el término bélico y simbólico lema: “Sin novedad en el frente”.

El poema nos acerca nuevamente a las formas de crueldad de las que somos capaces redescubriéndonos a nosotros mismos. Para Rorty (1996) la literatura como agente transformador tendrá también el poder de conmover al lector ante el “mal cometido” que es físico pero fundamentalmente moral, en términos de Ricoeur, el cual también recurrirá el

símbolo y el mito<sup>126</sup> como vía de conocimiento de la condición humana vinculada al concepto del mal en su obra *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología*, publicada en 1992.

La poesía de Piedad Bonnett, en consonancia con las teorías de los pensadores citados, se pondrá así al servicio del sufrimiento de los otros consiguiendo indignarnos y conmovernos ante el horror.

La anomia, que señalaba Rubén Jaramillo en *Colombia: la modernidad postergada*, publicado en 1994, visible en los personajes poemáticos de Bonnett pareciera responder a un blindaje protector ante el peligro de reconocernos a nosotros mismos como potenciales verdugos de actos semejantes. En este sentido señalaba Z. Bauman que para ser cómplice de una gran barbarie no es necesario odiar a nadie en particular, sino que bastaría con ser indiferente, suspendiendo nuestro sentido moral y atendiendo simplemente a la tarea que se nos ha adjudicado de un modo eficaz:

Sospechamos, aunque nos neguemos a admitirlo, que el Holocausto podría haber descubierto un rostro oculto de la sociedad moderna, un rostro distinto del que ya conocemos y admiramos. Y que los dos coexisten con toda comodidad unidos al mismo cuerpo. Lo que acaso nos da más miedo es que ninguno de los dos puede vivir sin el otro, que están unidos como las dos caras de una moneda. [...]Lo cierto es que todos los «ingredientes» del Holocausto, todas las cosas que hicieron que fuera posible, fueron normales. «Normales» no en el sentido de algo ya conocido, de ser un componente más de la larga serie de fenómenos que hace mucho tiempo ya se han descrito, explicado y clasificado en detalle, porque, por el contrario, el Holocausto representó algo nuevo y desconocido, sino en el sentido de que se acomodaba por completo a todo lo que sabemos

---

<sup>126</sup> Para Ricoeur, al igual que defiende N. Frye, un mito es un relato tradicional referido a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos y destinado a fundar la acción ritual de los hombres de hoy y, de modo general, a instaurar todas las formas de acción y de pensamiento mediante las cuales el hombre se comprende así mismo dentro de su mundo (Ricoeur, 2007, p. 171).

de nuestra civilización, del espíritu que la guía, de sus órdenes de prioridad, de su visión inmanente del mundo y de las formas adecuadas de lograr la felicidad humana junto con una sociedad perfecta (Bauman, 2008, pp. 27-28).

La denuncia de esta dimensión social en los poemas de Bonnett se recrudecerá aún más si cabe en “Souvenir”, modulando de nuevo el contraste unos versos que exhalarán rabia, incompreensión e impotencia por los cuatro costados. El título destacará la frivolidad y la hipocresía de una sociedad que parece asistir al conflicto desde otra orilla, simbolizado en el espacio de “Mobile, Alabama”. Descubrimos en el tercer verso que el joyero donde la joven guarda sus “aretes rojos” habrá sido sustraído de la escena de un atroz crimen. Delito que el hermano de la protagonista cometerá con total impunidad, dada la situación en la que se encuentra.

Parece en este poema Piedad Bonnett señalar los daños colaterales de la guerra, acciones que pasarán desapercibidas en medio del horror, pero que alimentarán aún más el mismo, reflejando la naturaleza ruin, cruel, despiadada y oportunista del ser humano:

En el bar, Joe celebra la vida con ginebra,  
apuesta, pierde, gana,  
y a veces se silencia.  
La muerte lo ha cargado de repentina hombría.  
Ante el espejo  
Linda se prueba un par de aretes rojos.  
En la caja de hueso caben juntos  
sus sueños.  
(Bonnett, 2013a, p. 45)

Frente a la vida acomodada de Linda, la escena del asesinato de esa otra chica a la que el joyero “no iba a servirle ya” se impondrá con toda la fuerza dramática. La escena estará narrada en medio de un paréntesis, como un suceso lejano y apartado de la vida

cotidiana. Mediante distintas sinestesias, los lectores percibimos el calor de los “cuarenta grados”, y el hedor del aire inundado de muerte. El ambiente nauseabundo contrasta de nuevo con el cadáver de la muchacha, intacto en su juventud, a excepción de un “pecho destrozado” por las balas de un conflicto del que Joe fue testigo pero del que solo habrá aprendido la humillante lección de la supervivencia a costa de lo demás. Oprobio que lucirá su hermana en los broches y pulseras del espantoso souvenir.

Bastó alargar la mano, meterlo en el bolsillo.  
De todos modos  
a aquella chica que parecía mirarlo, censurándolo,  
no iba a servirle ya.  
(Cuarenta grados, todo aquello hedía.  
Era en verdad un hecho milagroso  
su rostro intacto, su negra trenza aún viva  
sobre el hombro y el pecho destrozado).  
(Bonnett, 2013a, p. 45)

El ciclo de “Lugares comunes” se clausura con una composición titulada “Jerusalén, julio de 1997”<sup>127</sup> que traspasa las fronteras del país colombiano, evidenciando la amplitud del mal enquistado en otro país. La necesidad estará también en el hermanamiento de los pueblos frente al terror, mostrando la solidaridad con las víctimas inocentes de todo conflicto armado. No obstante, en el poema hay implícita una crítica, que vuelve a retomar la idea de “Memorias de Sodoma” al presentar el momento previo a la catástrofe, donde las gentes van a ser perfiladas sobre ese empeño ciego por vivir, “ciegos para la roja pulpa de las granadas”,

---

<sup>127</sup> El título alude al atentado ocurrido en Jerusalén en la fecha señalada, 31 julio, 1997, perpetrado por dos palestinos, transformados en bombas humanas, que se hicieron volar en pleno mercado central de Jerusalén y llevaron consigo a la muerte a trece personas, por lo menos, además de los dos suicidas. Las dos explosiones, producidas con pocos segundos de intervalo, causaron igualmente 157 heridos.

que los va a llevar a valorar y a perseguir la conquista de una vida cómoda, como si de “el último hombre” de Nietzsche se tratase.

El retrato de estos seres ocupará la primera parte del poema, sorprendiéndonos, de nuevo, la muerte violenta con la “furia de la pólvora” en la parte final. El contraste entre los actos y motivaciones cotidianas, como ir a comprar al mercado, y el terror de las bombas que dinamita por igual a frutas y personas, llevará al poeta a preguntarse a modo de reflexión última: “¿Qué oración poderosa se interrumpió en sus pechos, / donde el amor fue odio por un instante, / y ofrenda y dura ley y víscera sangrante, / y puerta al cielo de los que aún creen / y al infierno de luz que entre sus huesos arde?” (Bonnett, 2013a, p. 48).

A *Las herencias* (2008) pertenece “Campo minado” donde el sujeto lírico aludirá a su capacidad de empatizar con las víctimas contenida en el “Puedo ver” que inaugura el poema. De nuevo enmarcará la poeta su composición bajo el epígrafe de una noticia periodística, que será el punto de partida del mismo<sup>128</sup>. El poema, sin embargo, irá desvelando los datos haciéndonos cómplices del dolor y la impotencia padecidos de por el sujeto poético:

Puedo ver la muchacha atravesando el monte,  
escoger sabiamente los atajos  
con la leve conciencia de su vientre crecido  
y del peso del niño que carga entre los brazos.  
Imagino la hierba, la rudeza impasible de la tierra  
preñada de amenazas,  
el silencio del cielo, donde quizá había pájaros,  
el cansancio que alarga los minutos,  
los pensamientos tibios y volátiles.  
(Bonnett, 2016, p. 375)

---

<sup>128</sup> La conexión periodismo-literatura (en este caso poesía) ligaría a Bonnett con una importante tradición cultural colombiana, donde estaría en lugar de honor la figura de García Márquez.

A esta primera imagen en la que Piedad Bonnett retrata la dureza de la vida humilde y rural de la muchacha, dadora de vida, se superpone otra en la que el terror será aún más mordiente por la orfandad del niño. La reducción de la madre a un “amasijo” ante la mirada del hijo nos hace estremecer ante la injusticia y el dolor, ante la barbarie de lo que traspasará las fronteras de lo humanamente soportable. El poema será entonces pesadilla que rebelará la monstruosidad de la naturaleza humana:

Y luego el estallido, el estupor, el grito,  
aquel descubrimiento  
la atroz iridiscencia de la sangre”  
la mirada del niño sobre aquel amasijo  
palpitante y dolido que aún quería ser madre  
los días y las noches,  
el ruego, la agonía,  
todo lo que la prensa relata y conjetura.  
(Bonnett, 2016, p. 375).

La “conjetura” de la prensa dejará ver una crítica hacia la frivolidad y el sensacionalismo propios de los medios de comunicación, para los que el propósito informativo se verá traspasado por el gusto por el morbo de los detalles más escabrosos:

Quiero nombrar aquel escalofrío.  
Entonces el poema,  
como una flor inútil que entre el estiércol crece,  
se quiebra, avergonzado.  
(Bonnett, 2016, p. 375).

A pesar de la impotencia sentida ante la palabra de los tres últimos versos, Piedad Bonnett, transformará en estos poemas la realidad, reviviendo a las víctimas pues “en la

medida en que el pasado –histórico o primordial- se “olvida”, se le equipara a la muerte” (Eliade, 2006, p. 119). Lo hará a través de un lenguaje neutral donde la escasez de referencias explícitas a lugares concretos o situaciones políticas e ideológicas escrutará la dimensión humana de esta violencia institucional que denuncia, superando así lo anecdótico, individual o local, aspirando su poesía, como luego veremos al hablar de la influencia de Borges, a un compromiso con el futuro de calado universal.

En este sentido, recordamos las reflexiones de T. Adorno en *Dialéctica negativa* (1966) para el que suspender la conciencia ante el horror supondrá el triunfo del mismo, teniendo la filosofía y el arte el deber de perseguir este fin<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Para Adorno era un acto de barbarismo escribir poesía después de Auschwitz. Sin embargo en *Dialéctica negativa* matizó esta aseveración incidiendo en la necesidad y el derecho de expresar el sufrimiento, siendo esta la exigencia que la historia le impone a la filosofía y al arte. Insistirá Adorno en la culpabilidad de los supervivientes, donde debemos entender que estamos todos, incluidos los filósofos, que a través de sus reflexiones no fueron capaces de evitar la barbarie: “El sufrimiento perene tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a gritar; por eso puede haber sido falso que después de Auschwitz ya no se pueda escribir poesía. Pero no es falsa la cuestión menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo, sobre todo si puede hacerlo quien casualmente escapó y a quien legítimamente tendrían que haber sido asesinados” (Adorno, 1992, p. 363).



# **CAPÍTULO TRES**

**TERCER HORIZONTE:**

**COMPROMISO ÍNTIMO**



El tercer horizonte está dentro de sí; está constituido por su memoria, sus sentimientos, sus convicciones, sus credos y sus ideas. Y por el poderoso motor de su deseo” (Bonnett, 2000, s/n).

No situamos ahora dentro del laberinto íntimo de Piedad Bonnett. Las calles, plazas y parques serán sustituidos por imbricados corredores por los que Piedad Bonnett deambulará prisionera de sus conflictos internos. En palabras de Santiago Espinosa: “No hay muchos poetas colombianos que hayan hecho de su propia intimidad un territorio de conflictos” (2016, s/p).

No obstante, como veremos en el siguiente capítulo, la poeta colombiana hallará la salida a través del triunfo de la pulsión de vida, del “poderoso motor de su deseo”, desafiando así a la tristeza, la culpa, el miedo y al desamor desde la comprensión y la aceptación de su verdad que reverberará en palabra poética. Será entonces un audaz vitalismo trágico el que la liberará finalmente de su encierro.

Vertebraremos este laberinto emocional en virtud de las distintas metáforas que recorrerán los intimistas poemarios de la escritora colombiana de la mano de grandes figuras de la literatura y el pensamiento universal con el fin de continuar prefigurando la cosmovisión cultural y emocional que nos proponemos desentrañar.

### **3.1 Poesía intimista: Dentro del laberinto.**

La verdad que caracteriza la poesía de Piedad Bonnett procederá de un compromiso con su verdad, cabalmente elegido, mediante el que la poeta antioqueña se desafiará,

trascendiendo sus propias fronteras en vuelo pleno. Esta lucha de titanes será la consecuencia de una necesidad intrínseca por comprenderse y comprender el mundo. Lo hará a través de una mirada honesta hacia su interior que la desenmascarará, paso previo para hallar la libertad al modo spinoziano:

Cada cual tiene el poder —si no absoluto, al menos parcial— de conocerse a sí mismo y conocer sus afectos clara y distintamente, y, por consiguiente, de conseguir padecer menos por causa de ellos (...) No hay un remedio para los afectos, dependiente de nuestro poder, mejor que éste, a saber: el que consiste en el verdadero conocimiento de ellos, supuesto que el alma no tiene otra potencia que la de pensar y formar ideas adecuadas (Spinoza 2001, pp. 390-391).

Sin embargo, esta tarea no será fácil al arrojarse el yo poético a deambular por los corredores de sus más temidos espacios y de los más secretamente anhelados. Las emociones que acompañarán a la escritora en este viaje introspectivo harán de su camino un descenso laberíntico en busca del hilo que al final posibilite la salida, cicatrizando las heridas y desliando la madeja emocional.

La poesía de Piedad Bonnett será entonces un espejo a través del que la autora se autorrepresentará y se interpretará en el sentido que apunta Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía*, publicado en 1987, al referirse a la creación literaria:

La creación literaria es esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la separación y como esbozo de la dimensión del símbolo; de la alegría, como señal del triunfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que intento hacer corresponder lo mejor posible con mis experiencias de la realidad. Pero la creación literaria da fe de ello con un material muy diferente del humor. Traspone el afecto en ritmos, signos, formas. Lo “semiótico” y lo “simbólico” se convierten en los signos comunicables de una realidad afectiva presente [...] pero también realidad afectiva dominada, apartada, vencida (Kristeva, 2017, pp 39- 40).

En este sentido, entendemos la poesía de Bonnett como una acción que desafía la pulsión de muerte y que para Kristeva tendrá efectos similares a la realizada en una terapia psicoanalítica:

No obstante esta representación literaria (y religiosa) posee una eficacia real e imaginaria más referida a la catarsis que a la elaboración, y es un medio terapéutico utilizado en todas las sociedades a lo largo del tiempo. Si el psicoanálisis considera que supera a la creación en eficacia, especialmente por reforzar las posibilidades ideatorias al sujeto, no obstante debe enriquecerse prestándole más atención a esas soluciones sublimatorias de nuestras crisis para convertirse no en un antidepresivo neutralizante sino en un lúcido contra-depresivo” (Kristeva, 2017, p. 41).

La poesía intimista de Bonnett se acercará así a una de las grandes poetas hispanoamericanas: Alejandra Pizarnik,<sup>130</sup> para la que la poesía tendrá el poder terapéutico señalado por Kristeva: “Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo (cf. Kafka). Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos.” (1972, s/n).

Las palabras de Spinoza, Julia Kristeva y Alejandra Pizarnik también conducirán nuestra atención hacia una de las grandes emociones que subsumen en la mayor parte de la producción poética de todas las épocas: dolor, sufrimiento, tristeza o melancolía. Estas emociones denominarán al palpito poético, siendo uno de los lugares comunes más representativos del género y de la obra de Piedad Bonnett.

---

<sup>130</sup> Entrevista de Martha Isabel Moia, publicada en *El deseo de la palabra*, Ocnos, Barcelona, 1972.

La presencia de esta sensibilidad propia de la artista, a la que no le resultará indiferente el sufrimiento ajeno, se visibilizará en su obra a través de un estado introspectivo melancólico, donde la única causa del sufrimiento consistirá en estar vivo:

Para mí lo fundamental a la hora de crear es la insatisfacción. Ese es mi gran motor. Cuando era adolescente no me satisfacían la educación que recibía, ni el modo autoritario en que me educaba mi papá, ni la religión, ni las ideas de Dios, ni el papel que desempeñábamos las mujeres. Debo decir que a menudo me siento muy insatisfecha o ligeramente insatisfecha. Nunca cómoda o acomodada (apud Leal y Rincón, 2011, p. 51).

Sin embargo, esta sensación de incomodidad permanente será su principal motor creativo, permitiéndole, por tanto, a la poeta descubrir la belleza de la tristeza que encierra la vida, de clara influencia baudelareana.

En *Imagen y Oficio* (2003) José Manuel Arango le respondía así a Piedad Bonnett: “[La desesperanza] como un estado de gracia, de aceptación lúcida. No es la resignación ni el cinismo, sino que lleva a otra celebración de la vida, por terrible y efímera que sea” (Bonnett, 2003, p. 178).

### 3. 1.1 Melancolía y desaliento

La estela schopenhaureana se sentirá en los versos bonnettianos, en los que “la voluntad de vivir”<sup>131</sup> entrañará un dolor existencial: “También muy temprano descubrí en mí

---

<sup>131</sup> "Cuanto quiere la voluntad siempre es vida, dado que ella misma no supone sino la presentación de ese querer de cara a la representación; en este sentido, no deja de ser una y la misma cosa, un mero pleonasma, el hablar de 'voluntad de vivir', en lugar de decir sin más 'voluntad'" (Schopenhauer, 1993, p. 6).

una tendencia tanática y una visión trágica del mundo, que por fortuna se deslizó en la madurez hacia un escepticismo sereno” (Posadas, 2015, p. 16).

Un suspiro recorrerá entonces la obra poética bonnettiana conformada de acuerdo con la incertidumbre del ser o con la certidumbre de la nada, sintiéndose el yo lírico desposeído de la felicidad. Recordamos unas palabras de Kristeva acerca del sujeto melancólico que nos sirven para apoyar nuestra tesis, conduciéndonos al laberinto del vacío existencial:

El sujeto congela entonces sus afectos displacenteros como todos los demás y los guarda en un interior psíquico conformado, de una vez por todas, como afligido e inaccesible. Esta interioridad dolorosa hecha de marcas semióticas y no de signos, es el rostro invisible de Narciso, fuente secreta de sus lágrimas. El muro del desmentido de la denegación separa entonces las emociones del sujeto de las construcciones simbólicas que, sin embargo, adquiere --inclusive a veces brillantemente- gracias a esta negación doble. El melancólico, con su interior triste y secreto, es un exilado en potencia pero también un intelectual capaz de brillantes construcciones... abstractas (Kristeva, 2017, p. 82).

Será entonces la melancolía, muy próxima al *spleen* baudelareano, una enfermedad del alma, un padecimiento asociado a la imagen del artista enfermo, decadente o loco, cultivada desde finales del XIX.

La melancolía como mal glorioso evidenciará la falla existente entre la poeta y el mundo exterior, así como una vívida conciencia de sí misma, suponiendo una oportunidad de conocimiento íntimo. En la línea de Julia Kristeva el lenguaje poético evocaría la Cosa como pérdida irreparable que el sujeto se niega a aceptar. Sufrir será entonces la manera de continuar evocando la pérdida como un acto de recuperación de la identidad fragmentada.

La cosa perdida que, desde una perspectiva psicoanalítica, será representada por la separación de la madre al nacer, se hará visible en los versos bonnettianos a través de la metáfora del paraíso perdido como expulsión del vientre materno, así como en indiferencia

de Dios, la ausencia del amado, y finalmente la terrible pérdida de Daniel.

Esta simbólica orfandad llevará a la voz poética bonnettiana a padecer en su yo más íntimo el absurdo existencial, que tendrá su correlato formal en la vacuidad de la palabra y en el fracaso de la comunicación, incapaz de reconciliar la identidad fragmentada, la ruptura inicial. Conquistar la plenitud será entonces una ilusión, una utopía que ahondará en el vacío existencial propio de la poesía de Piedad Bonnett, que finalmente la poeta hallará a través de la trasgresión permitida por el concepto de ficción y la influencia de Borges.

De materia melancólica estará forjado el escudo de Piedad Bonnett frente al sistema, analizado en el capítulo anterior. Su flaqueza será también resistencia frente al dominio ejercido por la sociedad, configurando melancolía y poesía un espacio crítico donde cuestionar las convenciones sociales y alzándose la voz poética sobre la de los otros como una voz de alarma, siempre alerta.

Entenderemos, entonces que el deseo y la metáfora erótica emergerán de esa resistencia melancólica, a la luz de la reflexión que Octavio Paz hiciera sobre erotismo en su obra *La llama doble*, publicado en 1993:

Lo mismo en las ciudades modernas que en las ruinas de la Antigüedad, a veces en las piedras de los altares y otras en las paredes de las letrinas, aparecen las figuras del falo y la vulva. Príapo en erección perpetua y Astarté en jadeante y sempiterno celo acompañan a los hombres en todas sus peregrinaciones y aventuras. Por esto hemos tenido que inventar reglas que, a un tiempo, canalicen al instinto sexual y protejan a la sociedad de sus desbordamientos (Paz, 1993a, p. 11).



### 3.1.1.1 Laberinto del dolor existencial

Melancolía elegiaca, ausencia y deseo insatisfecho serán constantes aliados de la muerte en un número significativo de poemas, estando presentes en el inicio del descenso, pero también en el inicio del ascenso constituyendo la salida del laberinto.

Desde el comienzo de la andadura poética de Piedad Bonnett asistimos a un derrumbe íntimo y desesperanzado, materializado en un vacío existencial sobre el que planeará una pulsión de muerte siempre amenazante. Por suerte, la desesperanza, en palabra de Álvaro Mutis, siempre estará ligada a una lucidez incomunicable, poseyendo la poesía de Bonnett esa lucidez capaz de traspasar las fronteras de la incomunicación, y de fundirse en una suerte de diálogo universal:

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se complementan, se crean y afirman entre sí. A mayor lucidez mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido. [...]. Segunda condición de la desesperanza es su incomunicabilidad. [...] La desesperanza se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia misma del ser, en substancia que colora todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona, pero siempre será confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación, o la simple locura (Mutis, 1965, p. 173).

Este sufrimiento existencial aparecerá ya en el primer poema que abrirá *De círculo y ceniza* (1989) en el que clamará el yo poético “Tanto sueño perdido, / tanta esperanza rota, / tanto para tan poco / y tanta pena!” (Bonnett, 2016, p. 10) y llegará hasta el final de su recorrido poético, hallando en sus tres últimos poemarios las manifestaciones más logradas de esta emoción, que, sin embargo, será trascendida, donde “reconocemos una visión desasosegante de la existencia que, sin embargo, no desemboca en el nihilismo absoluto como actitud vital ni en el designio trágico de la conciencia desdichada” (Cervera Salinas,

2019, s/p).

Esta sensación cercana al *spleen* baudelareano estará mecida por una pulsión de muerte que en la obra bonnettiana será "Una vocación de quietud", poema recogido en *Las herencias* (2008): "Y de repente, esta vocación de quietud, de mariposa que quiere regresar a la crisálida, / de ser viento apresado entre una caracola. / [...], / un no ser siendo hacia la gran caída" (Bonnett, 2008a, p, 23). Y es que la poesía de Piedad Bonnett nos estremece con "ese estado de naufragio permanente, de un vivir al borde del vacío como si algo, muy íntimo, más allá de cualquier voluntad individual, impidiera respirar libremente» (Escobar Mesa, 2003, p. 10).

La poeta describirá un estado propiamente depresivo, en el que "de repente" y, por tanto, sin motivo alguno, tendrá la necesidad de "no ser siendo hacia la gran caída". Todas las imágenes del poema remitirán a un deseo de desaparecer, de esconderse en la "crisálida", la "caracola", la "neblina" o "la penumbra", a causa de una sensación fantasma e indeterminada que amenaza al yo lírico, siempre en el límite, siempre a punto de sucumbir. Como podemos interpretar de las palabras de Kristeva, la palabra poética entonces será una alternativa frente a la muerte: "La Cosa se inscribe en nosotros sin memoria, cómplice subterránea de nuestras angustias indecibles. Nos imaginamos las delicias de los hallazgos que una ensoñación regresiva se promete a través del festín del suicidio (Kristeva, 2017, p. 30).

La insatisfacción llevará a la poeta a "un deseo de ser pájaro real / de vuelo alto y escaso pensamiento" en "Ida y Vuelta" (Bonnett, 2016, p. 367) clausurado con "y esa lucidez fría que vuelve a evidenciarnos/que somos animales de tierra, / mamíferos inquietos / que en la ciudad soñada ya empezamos / a añorar nuestra casa / y al regresar a esta / a

imaginarnos la ciudad soñada”.

Es importante destacar cómo la poeta enlaza la idea de felicidad con un “escaso pensamiento”, donde resuenan las palabras de Mutis acerca de la regla aplicada al binomio desesperanza- lucidez. Y es que el dolor derivado de la voluntad de vivir estará muy ligado a la conciencia; sin embargo, al tiempo que siente el sufrimiento que comporta la existencia hallará igualmente el procedimiento para acabar con él, mediante el conocimiento y la comprensión, a la que aludíamos al referirnos a Spinoza y Kristeva, de tal modo, la sabiduría será condena, también redención, como en el viejo Eclesiastés, "creciendo el saber, crece el dolor" (Ecl 1:18). Frente al hombre vulgar como ser inconsciente y ajeno al dolor existencial que intenta satisfacer sus apetitos insaciables, la poeta persistirá en la liberación de sus pasiones a través de la comprensión, de la que será su más sublime expresión la poesía.

Sobre *Ese animal triste* (1996) afirmaba la poeta: “Yo quise hablar del cuerpo, de su parte animal el nacimiento, la enfermedad, la muerte y de aquello que lo hace humano: el amor, el sufrimiento, la insatisfacción, el dolor de las pérdidas” (Bonnett, 2012, s/n).

Pues bien, en este poemario encontramos el poema “Nocturno” que nos evocará aquel otro nocturno de Silva, pero también de Mutis, donde sueño y muerte se confundirán: “Mi noche es como un valle reluciente de huesos”, a través de símbolos vitales y fúnebres: “Una cruz de ceniza sobre el vientre desnudo”. El yo poético será entonces aquel ser conocedor de sus limitaciones y fragilidad, pero sobretodo de su soledad: “Muerta de cara al techo de la alcoba”. No obstante, tras la muerte imaginada y convocada en la soledad de la noche, el yo lírico resucitará a través de la ilusión del amor: “Quizá algún día / un enjambre de abejas fabrique su colmena / carga de mí. [...]Y reverbere el cuerpo luminoso” (Bonnett, 2016, p. 186).

En esta declaración podemos interpretar que lo que definirá al hombre será amar y sufrir. Esta carne triste volverá a aparecer en *Las herencias* (2008) con “La tristeza de mi cuerpo” (Bonnett, 2016, p. 396) donde dicha emoción será nuevamente definida como algo irreal o indeterminado: un “silbido”, un “desprendimiento”. Será por tanto un enemigo difícil de combatir, un fantasma, porque no tendrá rostro, aunque sí una “memoria antigua”, a la que se refería Kristeva en la cita anterior “sin memoria”. La melancolía que “dentro de mí vive” nacerá en su cuerpo, abandonándolo también, como un mal que extenderá sus raíces por todo su ser. Dolor y tristeza volverán a ser los temas sobre los que versará “Dolores” donde se acentuará la sombra de la depresión hacia el final del poema. El dolor que consume al sujeto lírico parecerá devorar al yo lírico internamente, suscitando una sensación de amenaza permanente.

Dolor seco y amargo, mi dolor.  
Raíz que de mi savia se alimenta.  
Tormenta sofocada que convierte  
mi corazón en frágil pararrayos,  
y mi conciencia  
en vigilia perpetua. (Bonnett, 2016, p. 434).

En una poeta como Piedad Bonnett, la presencia de esta sima elegíaca en medio del triunfo del amor ahondará en la tristeza y la melancolía como misterio irresoluble que, en desacuerdo con Robert Burton en *Anatomía de la melancolía* (1621), responderá más a una predisposición orgánica o psíquica que a un hábito<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> “De tales predisposiciones a la melancolía nadie está libre en absoluto, ni aun el estoico, el sabio, el dichoso, el sufrido, el piadoso o el representante de Dios. Todos llegan a sentir esos malestares, en mayor o menor grado, durante períodos más o menos largos. Si diéramos al concepto en cuestión tal significado

El desaliento que sobrevuela estos poemas se manifestará en la sentencia “Es extraño que todo esto va a pasar” contenida en “Después de todo” de *Ese animal triste* (1996) siendo entonces el absurdo marca definitoria de la existencia. Este sinsentido estará, pues, muy ligado al paso del tiempo, como ocurre en “Réquiem” que comenzará con esta sensación de vacío e impotencia ante la certeza de la finitud: “Resulta / que ya nada es igual, nada es lo mismo, / que algo se ha muerto aquí / sin llanto, / sin sepulcro, / sin remedio” (Bonnett, 2016, p. 99).

Para Fernando Arramburu en el poema “Apelación” de Bonnett

El concepto de existencia queda trágicamente mediatizado por la certeza de su final. Que el día se haga breve implica que el tiempo es percibido como cuenta atrás. A causa de la muerte, el tiempo no obra un efecto acumulativo, sino restador. A cada hora que transcurre, el cupo de días otorgado al ser humano para que su cumpla su ciclo vital va disminuyendo de forma inexorable. [...] Vivir equivale entonces a ir muriendo un poco a cada instante; morir, a culminar una agonía que empezó en el nacimiento (Arramburu, F, 2019, p. 223).

Tiempo y muerte que asediarán al yo poético, haciéndolo consciente de la aproximación paulatina al final, cuyas marcas no solo serán físicas sino también psíquicas y emocionales, siendo la cuarta condición apuntada por Mutis acerca de la desesperanza, muy en consonancia con esa sensación de debacle en la poesía de Bonnett:

Cuarta condición de la desesperanza es su estrecha y peculiar relación con la muerte. Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin. El desesperanzado no rechaza la muerte, antes bien detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente

---

—es decir identificándolo con las referidas predisposiciones— deberíamos llegar a la conclusión de que la melancolía es el carácter inalienable de todo mortal” (Burton, R, 1947, p. 16).

(Mutis, 1995, p. 173).

Vislumbrada esta verdad por la voz desesperanzada de Bonnett, en “De un tiempo a esta parte” (Bonnett, 2016, p. 105) seguirá reconociendo los signos de la muerte que traerá el paso del tiempo inexorable: “De un tiempo a esta parte / hay un eco de adioses y derrumbes, / pero tal vez somos nosotros los que estamos partiendo, / pisando los rosales que cultivamos un día”. Esta melancolía ante el paso del tiempo y la certeza de la muerte presidirán otros poemas como “Ahora que ya no seré más joven” o “El comienzo de las cosas”: “Ya en el latir primero /—cuando aquello que empieza es apenas anuncio—como ondas concéntricas alrededor del gozo / vibra el miedo / pues la felicidad siempre husmea su muerte”. (Bonnett, 2016, p. 359). En este poema, Vicente Cervera Salinas desanda el camino transitado por Bonnett hasta Rilke, pudiendo añadirse la huella del también poeta checo Jaroslav Seifert y el alemán Hölderlin:

Si en el comienzo de las cosas ya se instala la perturbación, la que imposibilita el sentido estable y sólido de lo viviente, esta no deja de percibirse en sus diversas manifestaciones, y a través de su enunciación, se alcanza una especie de visión completa del ser, como materia biológica, como criatura nutriente y condenada a la amenaza de disolución. Una poética del desaliento parece haberse instalado en la lírica de Piedad Bonnett: un desaliento que, como ya se comentó, no se rinde a su dolor, pero no por ello lo minimiza o ignora. Al revés, lo distingue, lo perfila y define, lo materializa y gesta hasta alumbrarlo como criatura: el huevo silencioso que en el poema se rompe en versos y sonos. (Cervera Salinas, 2019, s/n)

Piedad Bonnett ansiará la verdad y la felicidad, constatando siempre la paradoja vital que se cierne sobre el ser humano. Esta confrontación entre el deseo irracional por vivir y la certeza del final provocarán la incisión existencial que hallará su cura en el espejo, capaz de revelar la verdad y por tanto la comprensión del enigma: “Empotrado en la noche de la

alcoba, / el espejo tiene la lucidez de los oráculos. / [...] Sobre el seno, como un pequeño oprobio, / brilla una cicatriz. Y pareciera / que en su mórbida carne adolescente / la muerte hubiera dado su primera dentellada”.<sup>133</sup>

Ante esta paradoja íntima, el yo lírico bonnettiano, alumbrado por la lucidez de la soledad, emergerá en un número sustancial de poemas que versarán sobre ausencia y deseo insatisfecho, siendo dicha soledad la tercera característica del desesperanzado, según Mutis:

Tercera característica del desesperanzado es su soledad. Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien vive, ama, crea y goza, sin esperanza. [...]. Esta soledad sirve de nuevo para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos (Mutis, 1995, p. 173).

Expiada se hallará la poeta en “Laberinto”, incluido en *De círculo y ceniza* en el que subyace una sensación de desconcierto inherente a la poesía de Piedad Bonnett, estando la poeta: “Condenada a ser sombra de tu sombra / a soñar con tu nombre en cada madrugada” (Bonnett, 2016, p. 47). Sombras que homenajean una vez más el “Nocturno” de Silva, a la vez que remite a la canción de Jacques Brel “No me quitte pas”, siendo una traducción literal: “l’ombre de ton ombre” que insiste en la ausencia del amado, colmada de inquietud por el deseo de un reencuentro. El hecho de definirse como sombras incidirá en la identidad del yo lírico y la del ser amado, insinuando la relatividad del concepto identitario, así como su irrealidad. La misma idea será el motivo principal de “Cadenas” (Bonnett, 2016, p. 80): “Como un niño obstinado / que persiste en salir del laberinto / deambulas noche a noche por

---

<sup>133</sup> Los versos pertenecen a “La cicatriz en el espejo” (Bonnett, 2016, p. 159). Poema que recrea una situación narrada en *El prestigio de la belleza* (2010).

mis sueños. / Con el alma encogida yo te sigo / sabiendo que más tarde o más temprano / tú encontrarás la puerta y yo el olvido”. Insatisfacción activa y sublimada en el impulso creador<sup>134</sup> que llevarán a la poeta hacia el terreno de lo erótico.

*Todos los amantes son guerreros* (1998) se abre con unos versos de la peruana Blanca Varela donde la ausencia del amado marcará el signo de todo el poemario: “A ti capaz de desaparecer / de ser atormentado por el fuego / luminoso opaco ruin divino / a ti / fantasma de cada hora / mil veces muerto recién nacido siempre”. El poemario recogerá un tema presente en la poesía de Piedad Bonnett desde el principio y que no se agotará aquí: “Tu ausencia / ha hecho que para mí la música sea triste para siempre / y que me duela Schubert de costado / [...] sin que le diga algo al tonto / atribulado corazón / porque tu ausencia / es una aguja ciega / que cose a mi garganta las palabras / lo demás es silencio / y reinan los fantasmas” (Bonnett, 2016, p. 240).

Poetizado con una mayor hondura sintética aparecerá en *Las herencias* y en *Explicaciones no pedidas* el deseo acechará tras esta insatisfacción, estando estos dos términos íntimamente relacionados, como bien expone Schopenhauer, nexa que corrobora que será la insatisfacción “el poderosos motor” del deseo de la poeta de Amalfi:

Toda vida humana fluye entre el querer y el conseguir. El deseo supone dolor, conforme a su naturaleza; el logro alumbra de inmediato a la saciedad. El objetivo sólo era aparente; la posesión aniquila el estímulo. El deseo adopta una nueva configuración y la necesidad reaparece: y cuando no ocurre así, hacen acto de presencia la tristeza, el vacío y el aburrimiento, contra los que la lucha resulta tan penosa como contra la necesidad (Schopenhauer, 1993, p. 57).

---

<sup>134</sup> “De este saber desheredado de su Cosa, el depresivo persigue aventuras y amores siempre decepcionantes, o bien se encierra, inconsolable y afásico, frente a frente con la Cosa innombrada” (Kristeva, 1997, p. 28).



Una magnífica muestra de ello la encontramos en “El silencio” donde podemos observar como la poeta sintetiza todas las ideas que venimos apuntando. Así en la primera estrofa latirá una pulsión de muerte a la luz de la soledad de la voz lírica, privada del amado:

En el silencio sumerjo la cabeza  
con la misma avidez con que el suicida  
introduce la suya en la bolsa  
y aprieta.  
El aire del silencio es otro aire.  
No hay vacío en la cuenca de sus ojos  
sino rotundidad. Es como un vientre  
o como un odre donde giran sueños.  
Soy un niño o un ebrio que en su espesura flota.  
Si así es la muerte, bienvenida sea.

Silencio, soledad y muerte serán una misma cosa en estos versos de clara influencia vallejiana, presididos por la imagen de los huecos, reforzada por la del “niño que despierta asustado a media noche/ y cree oír las pisadas allá fuera”.

La noción de sacrificio perceptible en el cierre del poema ahondará, como señalara Bataille<sup>135</sup> en su obra *El erotismo* publicada en 1957, la comunión de vida y muerte como núcleo del acto sacrificial, siendo una obertura hacia lo ilimitado: “En efecto, aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente como dije de la aspiración de reproducir la vida, no es extraño a la muerte misma” (Bataille, 2002, p. 15):

En tu mano comí la sal de tu silencio  
como una dócil bestia dispuesta al sacrificio.  
Mi sed durará siglos (Bonnett, 2008a, p. 21).

---

<sup>135</sup> Escritor, antropólogo y pensador francés que reflexionó acerca de esta cuestión fundamentalmente en dos de sus obras: *El erotismo* (1957) y *Las lágrimas de Eros* (1961).

La ausencia del amado será presentada en la poesía de Piedad Bonnett bajo dos perspectivas: el recuerdo y la ensoñación. Así hallaremos distintas composiciones donde la poeta recordará en sus versos los encuentros con su amado, siendo, sin embargo, más numerosos aquellos donde la poeta fantaseará con un reencuentro imposible.

Un buen ejemplo de la primera perspectiva sería el poema “Canciones de ausencia” de su primer poemario, donde la poeta irá recordando las palabras del amado: “Aquí dijiste: / “son hermosos / los ojos húmedos de los caballos”. / Y aquí: “me encanta el viento”. La desolación, el vacío y la soledad se harán palpables en la última estrofa: “En el polvo, en el aire, / en esa nube / que tú no mirarás, / en mi mirada / que te calcó y fijó en mi más triste fondo, / en tus besos sellados en mis labios, / y en mis manos vacías, / pues eres hoy vacío / y en el vacío te amo” (Bonnett, 2016, p. 41).

El amado será invocado a un ritual de sangre en poemas *Las herencias* (2008) como “Nosferatu”: “Es fácil convocarte, / hacer que bajes / convertido en un ángel que me bebe. / Ahora / henchido de mi sangre te veo alzar el vuelo” (Bonnett, 2008a, p. 59) o “Maldición” (Bonnett, 2008a, p. 61):

Tú, el huido,  
el del soberbio cuerpo que me excluye,  
fornicarás conmigo sin saberlo  
cuando seamos dos nada en la nada.

*Explicaciones no pedidas* (2011) tratará este motivo desde la madurez poética de la escritora. Siendo “El soñado” (Bonnett, 2016, p. 454), así como el poema homónimo “Explicaciones no pedidas o “El perseguidor” buenas muestras de la fuerza de esta pasión,

que acerca y aleja a la poeta de la muerte, donde el amado será un “Lobo que resucitas en mi carne” (Bonnett, 2016, p. 465).

En la ensoñación del amado alcanzará notabilidad el deseo, como parte esencial de la metáfora erótica, muy presente en la nueva poesía colombiana. En palabras de Luis Iván Bedoya: “El canto del cuerpo, sus misterios, sus deseos, sus rituales, sus fuerzas, sus márgenes e imágenes se ha desplegado en una poética cultivada en extensión e intensidad, como puede verse en la relación de obras dedicadas por entero a darle una expresión muy trabajada literariamente al erotismo” (Bedoya, 2003, p. 120).

Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, Jorge Gaitán Durán, Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis y José Manuel Arango serán algunos de los predecesores principales de la actual poesía erótica colombiana, siendo en el caso de Piedad Bonnett Barba Jacob y León de Greiff, sin olvidar a la peruana Blanca Varela y a la ya mencionada Alejandra Pizarnik, las principales influencias de *Todos los amantes son guerreros* (1998).

La alusión erótica subsumirá a la mayor parte de los poemas amorosos de Piedad Bonnett, siendo más evidente su huella en aquellas composiciones en las que nos iremos deteniendo.

Así poemas como “Voyerismo”, “Por el camino de tu lengua” o “Porque es sola la noche” publicados en *Todos los amantes son guerreros* mostrarán el vacío apreciado en el enunciador a causa del deseo incumplido: “Sentir tu sexo amor su dura lluvia / pero nombrar tu sexo vuelve papel tu bella furia ciega / te aleja de mi sexo que está triste / porque es sola la noche / cuando escribo tu sexo cuatro letras / cuando pienso tu sexo y el tiempo abre un paréntesis / y estás en otra parte / y cruzas otro río” (Bonnett, 2008a, p. 77).

En “Voyerismo” observamos cómo el deseo será más que una ensoñación, la

posibilidad de un sueño, radicando el placer en la contemplación del otro y en la tensión generada por la incertidumbre de conseguirlo:

Te imagino desnudo y aún húmedo bajo la luz de la lámpara,  
como un moderno dios  
que se apresta para la ceremonia. Pausadamente  
te pones la camisa,  
y el negro sobre el blanco  
te hace repentino señor de la alcoba en desorden  
y señor de la noche y de las mil estrellas  
que envidiosas te miran y te ayudan a amarte  
Mi placer, solitario, es muy perverso y dulce:  
ahora y siempre puedo contemplarte  
detrás del ojo de tu cerradura.

La muerte se asociará al deseo sexual, que deberá consolarse con la transgresión del onanismo como rito alternativo, así lo vemos en la última parte de “Por el camino de tu lengua”. En la imaginación del amado sublimado pugnará una lucha de fuerzas donde descansará la belleza del erotismo : “Pero por el camino de tu lengua viajo más hondo / hasta el lugar donde naces gimiendo con un temblor antiguo / y me sientes flotar reciente y húmeda / hasta el origen donde sueña la bestia su sueño más profundo / y el placer es un banco de peces que relumbra/entre sales marinas / hasta mi centro / donde veo lo que no ven mis ojos cegados por las luces del mundo / donde no existe la palabra / la torpe mercenaria” (Bonnett, 2016, p. 225).

En “Agujero negro” de *Las herencias* (2008) reconocemos la influencia de Luis Cernuda y su poema “No decía palabras”, publicado en *Los placeres prohibidos* (1931). La poeta colombiana se preguntará por la esencia última del deseo, respuesta que hallará en un “Agujero negro” presidido por la muerte:

¿A dónde va el deseo  
cuando no sabe dónde posarse?  
[... ]  
A alguna parte habrá de ir con su brío de guerra,  
con su sed y su dulce quemadura.  
A otro ha de encontrar para incendiarlo,  
y enceguecerlo,  
y dejarlo como una estrella muerta que en su médula lleva  
(como una maldición)  
el destello de luz de la memoria  
(Bonnett, 2008a, p. 71).

Los últimos versos apuntarán a la mortalidad del deseo como pasión humana perecedera cabalgando entre dos mundos: vida y muerte. Bataille sitúa el erotismo dentro del campo de la experiencia interior, diferenciándolo de la actividad sexual propiamente dicha, como toma de conciencia de sí mismo. Así pues, el erotismo, dado su carácter íntimo, no puede considerarse desde fuera o como una cosa. Bataille (2002, p. 73) afirma que el erotismo nos conduce a la soledad por ser una experiencia incommunicable. La relación del deseo y la pulsión de muerte ha sido ampliamente tratada por las teorías psicoanalíticas, sin embargo, seguiremos a George Bataille para aproximarnos a esta paradoja. Para el pensador francés será este anhelo de continuidad más allá de la muerte, inherente al ser humano, y el descubrimiento de nuestra naturaleza discontinua el germen de lo erótico ya que la unión sexual implicará compartir el vértigo del abismo. Así lo expondrá y argumentará en el capítulo “La plétora sexual y la muerte” (2002, pp.70-82) de *El erotismo*.

El poema “Después del amor” de Bonnett refleja estructuralmente esta ligación al presentarse vertebrado en dos composiciones que parecieran dos versiones de un mismo poema, donde se halla contenida la ambigüedad de erotismo en torno al que se ciernen Eros

y Thanatos:

Sobre la cama y después del amor  
—las piernas  
entrelazadas como antiguas raíces—  
contra la espalda húmeda su pecho  
en gesto que duraba  
tanto como para que toda la savia del pasado  
corriera por los cuerpos anudados  
y tan poco  
como para negar todo futuro.

La plenitud alcanzada en el clímax del trance sexual, expresada mediante la violencia de ese “contra”, será capaz de detener el tiempo, diluyéndose los límites entre pasado y futuro. Dicha pasión será expuesta como la transgresión que reconcilia al ser humano con sus instintos, cultural y socialmente reprimidos. El vahído del trance erótico proporcionará, en este sentido, la posibilidad de no ser. Esta experiencia de la muerte, contrariamente a lo que pueda parecer, será la que nos reconcilie con la continuidad perdida, con la sensación de la inmortalidad. A este respecto, explica Octavio Paz: “La muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte: las células se unen para formar otra célula y así perpetuarse. Desviado de la reproducción, el erotismo crea un dominio aparte regido por una deidad doble: el placer que es muerte” (1993, p, 162).

El deseo y la muerte, sin embargo, serán dos elementos inherentes a la animalidad del ser humano como carne sumida en la tristeza.

### 3.1.2 Asombro identitario

Mucho más tarde de memorizar a Baudelaire, cuando ya sus versos no eran solo melodía sino que también eran ideas y sensaciones compartidas, conocerá Piedad Bonnett la obra de César Vallejo, y con él seguirá reconociéndose en su angustia existencial, en el sufrimiento metafísico y también en el físico, siempre a merced del tiempo rutinario vinculado con un deseo y temor a la muerte. La remembranza de la infancia en ambos poetas, la presencia de lo hueco, o la idealización de la madre serán otros nexos que acercarán sus miradas poéticas. Pero no solo identifico la voz del vate peruano en la temática poética de Piedad Bonnett, sino también en los modos y en los tonos, en los recursos utilizados donde la recurrencia al recuerdo y a la ensoñación serán actos poéticos en sí mismos, en el uso de la enumeración como intensificador del tono de los poemas, en las numerosas preguntas retóricas de aquel que busca respuestas y sigue sin encontrarlas. La ruptura del orden lógico en la lucha por hallar la palabra y los silencios al no encontrarla estarán presentes en los versos bonnettianos bajo influjo del poeta peruano:

Yo tenía 18 años y había escrito poemas muy románticos. Estudiaba Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, cuando leí Poemas humanos del peruano César Vallejo. Fue revelador pues me pasó lo mismo que a García Márquez cuando leyó La metamorfosis de Kafka. Asombrada, me dije: “¡Yo no sabía que esto también se podía hacer!”. A partir de entonces comencé a explorar y a incorporar nuevas cosas en mi poesía, pero conservando mi propia voz. Nunca llegué al nivel de oscuridad de Vallejo, pero cualquiera que lea mis primeros libros encontrará su impronta. El libro me enseñó que la poesía era algo más que los poemas románticos que había leído en Gustavo Adolfo Bécquer o Pablo Neruda. También me mostró que puede escribirse poesía usando el lenguaje de una forma muy diferente: rompiendo la sintaxis, creando imágenes imposibles desde el punto de vista lógico y, sin embargo, comunicando cosas entrañables y afectivas. La de Vallejo es una poesía con un contenido político, pero, a la vez, con una carga existencial gigantesca (Bonnett, 2015, s/n).

Esa “carga existencial” referida por la escritora colombiana será el mayor nexo entre ambas miradas sufrientes a causa de una intuición natural del que presiente la catástrofe, pero también de la culpa. Culpa del inocente que siente su sufrir como castigo ante una falta inconscientemente cometida.

La culpa vivida ya en la infancia con los primeros deseos o curiosidades sexuales pudieran ser la primera manifestación del antiguo conflicto alma-cuerpo hallado en los versos bonnettianos.<sup>136</sup> Esta fragmentación que llenará de asombro a la voz lírica infantil, pero también de curiosidad por conocer su esencia más íntima. La identidad será abordada en la poesía de Piedad Bonnett desde los dos prismas existentes desde el origen de la cultura occidental sin excluirse. De la mano de César Vallejo nos sumergimos en el laberinto de la carne.

### 3.1.2.1 El laberinto de la carne

“Y el verbo se hizo carne” (Jn, 1:14) reza el evangelio de San Juan fijando desde la noche primera la ligadura entre palabra y carne. Si el verbo se hizo carne, la carne es palabra, y en el caso de Piedad Bonnett palabra poética que sublimará la materia orgánica de la que estamos hechos a través del deseo.

El cuerpo femenino, laberinto de emociones, será también físico y mortal constituyendo la principal fuente de deseo. Recordamos que será en *Ese animal triste* (1996) donde se acentúe esta perspectiva:

Pienso que ese es un tema que le interesa a todos los seres humanos, pero no sé por qué a las

---

<sup>136</sup> Esta culpa nacida las necesidades físicas o corporales, será superada por la escritora colombiana, no atreviéndome a afirmar lo mismo del vate peruano.



mujeres como que nos tienta más. Entonces, el tema de la maternidad, me gustó la idea de meterme con cosas poco transitadas por la literatura, como por ejemplo, la menstruación, el bautizo, toda la cuestión del ritual alrededor del cuerpo, la enfermedad. Ya cuando quise abordar ese tema, el lenguaje transparente que había usado para la evocación de la infancia no me servía, entonces me encontré con la necesidad de escribir un libro más bien, digamos, más metafórico, más lleno de imágenes; aludiendo a la cuestión del cuerpo pero rodeándolo (Gómez, 2002, s/n).

Será este, por tanto, un alegato escrito desde dentro de la vivencia del propio cuerpo. La vida intrauterina, la maternidad o el deseo constituirán diversas dimensiones de esa vivencia contradictoria mediante la percepción cenestésica del cuerpo. En *Ese animal triste* la perspectiva de la niña que prima en el poemario anterior *El hilo de los días* y que volverá a retomar en *Tetras del débil* se transmutará al adoptar la perspectiva introspectiva de la mujer:

Creo que es precisamente la necesidad de hablar del cuerpo y desde el cuerpo lo que hace que los poemas de *Ese animal triste* parezcan hablar desde un yo muy desnudo y confesional. Pero eso es verdad sólo hasta un punto. Desde siempre, desde sus orígenes, mi poesía se enuncia desde un yo que está cargado de experiencia autobiográfica y que no le teme a la exposición frente al lector; pero es verdad también que ese yo siempre tiene una frontera, un límite, porque le temo al impudor confesional. Para evitarlo, recurro al puro hecho de lenguaje: transmutó o transfiguro, o, más bien, parto del yo pero me disuelvo en lenguaje, si es que así puede decirse (Posadas, 2015, p. 18).

Piedad Bonnett fijará, por tanto, su mirada en el cuerpo en busca de la verdad, siendo necesario definir desde qué perspectiva se poetiza el cuerpo en su obra. Con este fin vamos a realizar una breve exposición de las distintas disquisiciones a las que se ha visto sometida

dicha noción a lo largo de la historia. Y es que la perplejidad ante la existencia humana ha propiciado distintas especulaciones acerca de nuestra naturaleza material o espiritual, siendo innumerables los intentos de dilucidar esta doble naturaleza.

La noción de "cuerpo" ha sido redefinida a lo largo de la historia desde ópticas contrapuestas de distinta índole cultural, prevaleciendo la hegemonía en la tradición cultural occidental del dualismo cuerpo-alma de ascendencia católica<sup>137</sup>. Ya en la Antigüedad hallamos esta doble perspectiva en Aristóteles y Platón, siendo el alma para el primero un ente del mundo natural, teniendo, sin embargo, una naturaleza metafísica para el segundo.

Podría considerarse a Aristóteles como la figura que inaugura el naturalismo y el materialismo pues sentó las bases de estos movimientos. Sin embargo, el desprecio del que fue objeto lo corpóreo en las teorías platónicas donde se exaltaba el mundo Ideal tuvo un largo recorrido. La idea de que el cuerpo era una copia de esa alma predominó durante siglos en la cultura helénica, reforzándose la división alma divina-cuerpo pecador durante la época medieval y el Cristianismo. No obstante, hay que considerar una diferencia notable entre la visión platónica y la cristiana en torno al cuerpo. El idealismo platónico descreerá del valor de lo físico en general por ser un mundo apariencial en favor del mundo ideal: el cuerpo será una copia de la Idea del Ser. Sin embargo, para la teología cristiana el cuerpo será el "templo" del espíritu, por lo que habrá que poner la voluntad al servicio de su cuidado para evitar que las apetencias carnales anulen los valores morales del alma. Es decir, lo corporal y carnal no será sólo una apariencia, sino un modo de estar del alma en la existencia temporal. No obstante, el cuerpo será susceptible de corromperse a través de los pecados de la carne, en detrimento del alma: de ahí la importancia de la purificación para el cristianismo. El

---

<sup>137</sup> En Oriente, sin embargo, sí se le concedió una importancia al cuerpo, siendo considerado como vía posible al misticismo.

catolicismo, por su parte, revertirá la importancia de la carne en todo el aparataje ritual de su manifestación para su purificación: el rito, la imagen, la forma y la transubstanciación de la materia.

Será a partir de la Edad Moderna con B. Spinoza y su teoría de la liberación de los afectos cuando empiece a cobrar relevancia el cuerpo y sus apetencias, anticipando así el psicoanálisis donde lo somático adquiere gran relevancia y desdibuja los límites establecidos por dicho dimorfismo dominante. A este respecto señalaba N. Braunstein que "los pocos filósofos que, como Spinoza, han pensado fuera de tales categorías, quedaron marginados de la historia filosófica" (Braunstein, 1982, p 72).

El Empirismo, como doctrina opuesta al Racionalismo, niega la existencia de conocimientos innatos, y por tanto, afirma que todo nuestro conocimiento procede de la experiencia. Siendo las cosas presentes en la realidad ideas, cuyo ser consiste en ser percibidas por los sentidos. Sin embargo esta corriente teorizará más sobre las ideas que sobre el cuerpo.

Desde el vitalismo nietzscheano se afirma en *Así hablaba Zaratustra* (1883): "El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor." (Nietzsche, 2009, p. 64).

Será la corriente existencialista la que mayor protagonismo le otorgue al cuerpo como objeto de especulación filosófica. Como bien señala Margarita Baz en *La poética del cuerpo*, (1992) desde la corriente existencialista<sup>138</sup> francesa el cuerpo es considerado como

---

<sup>138</sup> Gabriel Marcel sería uno de los primeros filósofos existencialistas en otorgarle una posición destacada al estudio de la corporeidad. "El mundo existe para mí [...] en el sentido riguroso del término 'existir', en la medida en que mantengo con él relaciones del tipo de las que mantengo con mi cuerpo; es decir, en tanto que estoy encarnado" (1969, pág. 261).

encarnación de la existencia individual, manifestación física de nuestra presencia en el mundo. La importancia de G. Marcel y J.P. Sartre en la reflexión del problema del cuerpo vivido en la filosofía del siglo XX es inabundante. Su propuesta acerca de la percepción interna del cuerpo, que define al hombre como ser – en -el- mundo, supondrá un punto y aparte, llegando a sostener Merleau-Ponty que en el siglo XX no existe tal división entre el "cuerpo" y el "espíritu".

G. Marcel introduce el cuerpo distinguiendo el cuerpo sentido cenestésicamente del cuerpo experimentado en la percepción externa. Asimismo, Gabriel Marcel en la 1ª parte de *El misterio del ser* (1952): “Reflexión y misterio”, deliberará sobre el ser y el tener un / mi cuerpo, dándose por un lado la dificultad para asumir que ese cuerpo define nuestro ser, y de otro siendo la relación de posesión con él determinante en nuestra existencia, no identificándonos plenamente con nuestro cuerpo ni distinguiéndonos del todo de él.

Será después Maurice Merleau-Ponty quien analice extensamente la “consistencia” del cuerpo, aseverando que el propio cuerpo no es un objeto sino el sujeto. Como recoge Ferrater-Mora, en *Diccionario filosófico*, publicado en 1976, para Merleau-Ponty el cuerpo como objeto es, a lo sumo, el resultado de la inserción del organismo en el mundo del ‘en sí’ (en el sentido de J. P. Sartre). Así, la unidad del alma y del cuerpo se realiza a cada instante en el movimiento de la existencia. Con ello, Merleau-Ponty confirma la imposibilidad de establecer una dualidad entre ‘mi cuerpo’ y ‘mi subjetividad’.

Desde el psicoanálisis y distintas tendencias psicológicas se ha continuado con este empeño al destacar la dimensión subjetiva y social que vincula el cuerpo con la psique, siendo en la actualidad esta concepción integradora del cuerpo como complejidad donde se

distinguen distintos niveles de organización la teoría más aceptada.<sup>139</sup>

Podemos constatar, por tanto, que a partir de la segunda mitad del siglo XX existe un relajamiento en el dualismo identitario, considerando la importancia del cuerpo individual como un rasgo propio de la contemporaneidad.

Para Jean Starobinski en la época actual la noción de cuerpo se ha revalorizado: “Sólo interesa lo que atañe al cuerpo, como si volviéramos a encontrarlo tras un olvido muy largo: imagen del cuerpo, lenguaje del cuerpo, conciencia del cuerpo, liberación del cuerpo se han convertido en consignas”. Y matiza dicha aseveración, distinguiendo “la percepción interna del propio cuerpo - la cenestesia - de la cual no puede negarse que sea un componente de “la sensibilidad” contemporánea” (Starobinski, 1999, p. 51).

Tras este recorrido necesario para perfilar la complejidad del motivo que nos ocupa, nos disponemos a bucear en el cuerpo como ente identitario plural poetizado desde la perplejidad ante lo propio y ajeno al mismo. Podemos adelantar que en la poesía de Bonnett el conflicto entre cuerpo y alma será finalmente superado, a diferencia de Vallejo, pues en su poesía Dios murió hace mucho, mientras que en la poesía del maestro peruano Dios existe aunque esté enfermo<sup>140</sup>. La ruptura con los postulados castradores de la religión, presente en la infancia, llevará a la mujer a desafiar sus dogmas a través de las palabras superando la culpa, eliminando así el conflicto entre cuerpo y conciencia. Es así que la perpleja contemplación del sujeto lírico ante la transformación corporal, su desgaste y sufrimiento a lo largo de la vida como una mutación identitaria alcanzará su poesía, donde reconocemos la

---

<sup>139</sup> Rico Bovio, filósofo latinoamericano contemporáneo, así lo plantea en la obra *Las fronteras del cuerpo*, 1990.

<sup>140</sup> “Espergesia” comienza con esta aseveración: “Yo nací un día que Dios estuvo enfermo”. (Vallejo, 2016, p.114).

influencia de César Vallejo. Cuerpo plural, fragmentado por el dolor del sujeto lírico, con el que no se identificará el vate peruano, a diferencia de Bonnett que acabará reconciliándose con su carne e integrándose en su totalidad.

Las palabras de Octavio Paz alumbran el camino que nos disponemos a transitar:

El camino es escritura y la escritura es cuerpo y el cuerpo es cuerpos (arboleda). Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino (un fin que deja de serlo apenas llegamos, un sentido que se evapora apenas lo enunciamos), el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo. Al palparlo, se reparte (como un texto) en porciones que son sensaciones instantáneas: sensación que es percepción de un muslo, un lóbulo, un pezón, una uña, un pedazo caliente de la ingle, la nuca como comienzo de un crepúsculo. El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpago que se precipita hacia una fijeza blanca, negra, blanca. Fijeza que se anula en otro negro relámpago blanco; el cuerpo es el lugar de la desaparición del cuerpo. La reconciliación culmina en la anulación del cuerpo (el sentido). Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible. La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido; y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: reverso de los nombres (1998, pp. 123-124).

En la concepción de lo corporal en la poesía de Bonnett reconocemos la huella de César Vallejo; sin embargo, a partir de *Ese animal triste* (1996) la fragmentación del cuerpo como dualidad será superada por una visión integradora. Si prestamos atención al título, el adjetivo triste personificará al cuerpo, constituyendo la tristeza una de las emociones principales que definirá la condición humana, pues el ser humano será un cuerpo que sufre. Diez años más tarde publicará Piedad Bonnett *Lección de anatomía* (2006) donde de nuevo será el cuerpo el núcleo poético.

Es necesario destacar en la poética de Bonnett distintas perspectivas que afectarán al concepto “cuerpo”: el cuerpo trascendido sometido a la degradación del tiempo, el cuerpo expuesto a la violencia, el cuerpo femenino y el cuerpo como centro de placer sexual liberado de la culpa, en y desde el otro.

El cuerpo en Vallejo aparecerá siempre como antítesis del alma, con la que lidiará un conflicto sin fin. En esa batalla será el cuerpo desmembrado en fragmentos sin sentido que darán cuenta del absurdo de la existencia humana.

Comenzaré recordando algunos poemas donde el poeta peruano plasmará su representación figurativa del cuerpo siempre batallando con el alma, imagen presente ya en “La araña” de *Los heraldos negros* (1918): “Es una araña enorme que ya no anda; / una araña incolora, cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen, sangra”. (Vallejo, 2016, p. 69).

El autor establece esta división, y apunta a la confusión que genera en el hombre dicha dicotomía siempre en conflicto: “Es una araña enorme, a quien impide/ el abdomen seguir a la cabeza”. El yo poético se queda atónito ante la aparición de una araña que en una lucha agónica se debate entre su parte corporal y la racional. Parece querer decirnos César Vallejo con esta afirmación que los instintos actúan como obstáculo o impedimento a la razón, prevaleciendo la idealización platónica y cristiana del alma por la que el cuerpo produce dolor a causa el pecado de la carne. Tenemos que recordar que para el vate peruano el hombre es un animal que solo alcanza la humanidad a través del dolor y el sufrimiento aunque también a través del amor. El poeta ante esta contradicción sufre por el sufrimiento ajeno: “Y, al verla/ atónita en tal trance, / hoy me ha dado qué pena esa viajera”. Esta idea de la lucha entre instintos y razón se ve nítidamente en el poema en prosa “Existe un mutilado” (Vallejo, 2016, p. 192).

En *Trilce* (1922) el cuerpo será reducido a fragmentos de materia fisiológica poética, cuyo sufrir es el resultado de la caída del ser. No hay goce en lo que somos pues el mayor agravio vital del hombre es la temporalidad: nacer es vivir de y en la muerte. Asistimos por ello a la desmembración de cuerpo como subjetividad disgregada. Para Foffani: “El cuerpo siempre aparece en el texto, por ausencia o por metonimia” (1992, p. 135). En *Trilce* se pierden los rasgos humanos y en su lugar aparece un cuerpo extrañado y dividido que pone de manifiesto el absurdo de lo que somos. Una muestra de ello es el poema XXVI: “Nudo alvino deshecho, una pierna por allí, / más allá todavía la otra, / desgajadas, / péndulas. / Deshecho nudo de lácteas glándulas / de la sinamayera, / bueno para alpacas brillantes, / para abrigo de pluma inservible / ¡más piernas los brazos que brazos!” (Vallejo. 2016, pp. 136-137).

Este cuerpo, descuartizado, está también presente en *Poemas humanos* (1939) donde distinguimos composiciones como “Gleba” (Vallejo, 2016, p 212) o “Hoy me gusta la vida mucho menos” (Vallejo, 2016, p.215). Parece celebrar el maestro peruano así la falta de sentido que define al hombre como una masa de fragmentos absurdos.

“El alma que sufrió de ser su cuerpo” (Vallejo, 2016, p. 268) se estructura en torno al campo semántico del dolor físico donde se repiten estados como sufrir, padecer, llorar o sangrar.<sup>141</sup> “Tengo un miedo terrible a ser un animal” (Vallejo, 2016, p. 264) se cierra con

---

<sup>141</sup> Como sabemos la culpa que asedia a estos dos poetas no se detiene ahí, sino que hallamos una culpa de índole social. Una culpa del que se siente un privilegiado frente al sufrimiento y el dolor de otros hombres. Una culpa del que sufre de un dolor metafísico, y sabe que otros sufren de un dolor físico, que sufren por hambre, por frío, por violencia, por miseria. Desde este punto de vista, se llenan los versos de Vallejo de personajes hambrientos, enfermos, insomnes que tanto nos recuerdan a Baudelaire, al mostrar lo feo y lo sórdido en la poesía., rastro presente también en Bonnett. Américo Ferrari afirmaba a este respecto: “[...] el hombre es culpable de haber nacido\_, y se manifiesta



los siguientes versos: “¡Oh, revolcarse, estar , toser, fajarse, / fajarse la doctrina, la sien, de un hombre al otro / alejarse, llorar...”. De nuevo se insiste en la condición animal del hombre, y en el deterioro implícito en el proceso corporal sometido a los dictámenes del tiempo en “Fue domingo en las claras orejas de mi burro” (Vallejo, 2016, p.209). La tos como muestra de dicho deterioro será recurrente en Vallejo.<sup>142</sup>El hombre tose también en el poema “Considerando en frío, imparcialmente...” (Vallejo, 2016, p. 227): y “sin embargo, / se complace en su pecho colorado; / que lo único que hace es componerse / de días; que es lóbrego mamífero / y se peina...”; así como en “Un hombre pasa con un pan al hombro”: “Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre/ ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?”. En “Epístola de los transeúntes” (Vallejo, 2016, p. 207), el cuerpo diseccionado será “la cosa trenebunda”: “Pero cuando yo muera / de vida y no de tiempo, / cuando lleguen a dos mis dos maletas, / éste ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara en pedazos, / ésta aquella cabeza que expió los tormentos del círculo en mis pasos, / éstos esos gusanos que el corazón contó por unidades, / éste ha de ser mi cuerpo solidario / por el que vela el alma individual; éste ha de ser / mi ombligo en que maté mis piojos natos, ésta mi cosa cosa, mi cosa trenebunda”.

El poema “Cuerpo” de Piedad Bonnett, publicado en su primer poemario, *De círculo y de ceniza* (1989) es una clara muestra de la honda impronta que dejó la poesía de César Vallejo en la escritora colombiana. Por esto, cabe afirmar que no se llega a trascender el cuerpo en este poema, estando la poeta más cerca de la concepción corporal del maestro

---

concretamente en el sentimiento de que usurpamos lo ajeno, de que todo lo que tenemos, hasta nuestro ser físico, constituye una deuda con el prójimo” (Ferrari, A, 2016, p .17).

<sup>142</sup> La palabra toser es definida por la RAE como “Hacer fuerza o violencia con la respiración, para arrancar del pecho lo que fatiga o molesta”, y dicha definición se adecúa perfectamente a la idea que el poeta quiere transmitir.

peruano, que la que vamos a ver más adelante:

Cuerpo,  
lecho de costras,  
terreno de gangrenas,  
máquina misteriosa de silenciosos ritmos.  
Te lastimo, te exhibo, te venero, te mimo,  
te maldigo, te gozo,  
y ante todo te temo,  
oscuro laberinto de impredecibles puertas  
sangre, músculos, huesos prontos a disolverse  
en polvo y polvo y polvo  
que soñó ser eterno.

El temor a lo corpóreo, su deterioro, el vínculo directo con la muerte, el pesimismo, las imágenes de corte expresionista confirman la herencia vallejiana. A pesar de ello “ese polvo y polvo y polvo / que soñó ser eterno” (Bonnett, 2016, p. 64) anuncia una evolución en este sentir de su primer poemario.

En *Nadie en casa* (1994) encontramos “Duermevela”, del que me interesa sobretodo la última parte para ilustrar la idea del desgaste del cuerpo y su sufrimiento, tan vallejiano. De nuevo es un cuerpo sin trascender lo que hallamos, tratándose de un “mecanismo”, “proceso” o “engranaje” sometido a la corrupción del tiempo:

Y mientras de mi ardor se alza tu carne  
puedo sentir también  
todo cuanto contiene mi cuerpo, el palpitante  
mecanismo que algunos llaman vida:  
la sangre que golpea,  
el fuego de la médula, los sordos  
procesos de mi rígido engranaje.  
Todo allí lentamente se desgasta;

su marcha fatigada puedo oír esta noche,  
el murmullo inocente de sus ritmos secretos.

Por un instante aún  
el deseo persiste en ser deseo.

Pero la noche ahora es hueca como un cuenco  
y el palpito de mis sienas, su tic tac incesante,  
llama al miedo.

Los tres últimos versos introducen la metáfora de lo hueco, que asimismo caracteriza la poética de Vallejo, en íntima relación con el deseo y la muerte.

Las composiciones anteriores muestran una evolución en la concepción del cuerpo en la visión bonnettiana, estando sus primeros poemarios más condicionados por la tradición cultural occidental, defensora del dualismo alma-cuerpo, próxima a Vallejo. Sin embargo, mientras que en Vallejo cuerpo y mente son irreconciliables, en Bonnett el cuerpo va a ser el nexo entre el ser físico y su relación con el mundo.

Le interesa a la escritora colombiana mostrar al ser encarnado donde subsume una óptica existencialista. El cuerpo trascendido será una de las imágenes predominantes de su poesía como búsqueda identitaria.

*Ese animal triste* (1996) se abrirá con una serie de siete composiciones donde está presente una conciencia integradora del cuerpo al modo existencialista<sup>143</sup>, pero es además la feminidad de ese cuerpo uno de los rasgos destacados en el poemario. Cuerpo de la diferencia que, al mismo tiempo, integra al yo subjetivo en el mundo.

Desde “Rito” (Bonnet, 2016, p. 177) hasta “Daniel creciendo” (Bonnett, 2016, p. 182) asistimos a la creación y transformación del ser, siendo la naturaleza del ser humano lo

---

<sup>143</sup> Señalamos al existencialismo pero esta idea ya está en Spinoza, y luego en Nietzsche, Deleuze o Derridá.

que se homenajea, comenzando con el acto sexual<sup>144</sup> en “Rito”, donde la fusión carnal entre los amantes es trascendida en virtud de lo universalmente humano: “Como la madrugada, / eternamente se repite el rito / y con su pulso hace girar el mundo”<sup>145</sup>.

En “Llamado” (Bonnett, 2016, p. 177) y “Pecado original” (Bonnett, 2016, p. 178) será el momento del alumbramiento y el interior del vientre materno el principal motivo poético, siendo nuestra condición animal lo que nos define y al tiempo nos condena<sup>146</sup>:

Desde la perspectiva existencialista sobre la que se construye esta concepción vital, se desprende una emoción dolorida inherente y resultante del impulso inicial que hizo girar el mundo, convirtiendo la vida en una exigencia, que empujada por un estímulo ciego<sup>147</sup> y desconectada de la razón, se percibe a través de un deseo irracional por vivir, anhelo infinito, marcado por la necesidad, es decir, el sufrimiento. (Romero Carbonell, M.D, 2019, s/n)

---

<sup>144</sup> El cuerpo femenino en la poesía de Piedad Bonnett también aparecerá ligado al erotismo, como ya hemos podido comprobar.

<sup>145</sup> Estos “tres últimos versos descubren la naturaleza cíclica del rito en un movimiento múltiple y repetitivo donde un mismo acto está comprendido en otros sucesivos y eternos. Lo antiguo y lo nuevo articulado sobre el par dicotómico irracional/ racional se dan cita en este poema donde la materialidad del acto sexual va a ser trascendido, resultante del tono reflexivo de la poesía bonnettiana” (Romero Carbonell, 2019).

<sup>146</sup> He de puntualizar que el concepto de maternidad en la obra de Piedad Bonnett es poetizado desde tres perspectivas distintas. La madre del sujeto poético como el vientre materno al que quiere regresar. La madre que ella es, como “desgarradura” y la madre desde la perspectiva de su hijo, la madre como partida. Idea que se detalla aún más en el último poemario *Los habitados* (2016) aunque ya había aparecido.

<sup>147</sup> Junto a la huella reconocible de Schopenhauer, también hay que recordar al hilo de esta idea una de las máximas spinozianas “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser”. (Spinoza, 2001, p. 203).

Recordamos con Merleau-Ponty, quién reflexionó y teorizó acerca del cuerpo como apertura<sup>148</sup>, que el momento del alumbramiento será el máximo exponente del cuerpo gestante que se abre a la alteridad dentro de su propia carne. El vientre materno será, por tanto, un espacio compartido con el otro. Sin embargo, mientras para la madre el vientre materno es su interior, para el feto será interior - por estar dentro de su madre-, pero también percibirá a través de él su primera exterioridad. El interior materno, del mismo modo, conectará a la madre con el exterior al sentir la presencia del otro en sus entrañas.

A *Tretas del débil* pertenece otro poema relativo al cuerpo femenino como apertura “Blanco azulado, blanco membranoso” donde es clara la huella de Vallejo tanto en el contenido como en la forma: “Blanco azulado, blanco membranoso, / cielo ciego, violeta, nudo cárdeno, / y un tambor, / un tambor, / un tambor mudo, /el mundo un mar, / un mar, / un mar el mundo. / Blanco / azulado, / blanco / membranoso. / Empuja, / puja / El mundo, cielo ciego / (el miedo es un gran mar, / un mar violeta), / meconio y miedo y vísceras / y un rojo resplandor detrás del párpado, / y la muerte enrollada a la garganta, / y la vida empujando: / un sol te llama tras la herida abierta” (Bonnett, 2013a, p. 9).

La herida abierta sintetizará bien lo apuntado hasta el momento y conecta con ese sentir doloroso de germen existencial. El cuerpo femenino será descompuesto en “membranas” y “vísceras” a través de unas metonimias de naturaleza cromática muy acertadas donde la ruptura con la sintaxis y la lógica estructural tienen el sello vallejiano. El cuerpo materno como apertura apuntará también no solo hacia el futuro sino también hacia lo universal e intemporal. En este poema se evidencia la además la perspectiva integradora

---

<sup>148</sup> Reflexiones que el autor plasmará en su *Fenomenología de la percepción* (1945).

del cuerpo como “ser en el mundo” a través de la emoción del miedo. A este respecto, es interesante el siguiente análisis del poema:

El yo lírico hace referencia de nuevo a cualidades puramente fisiológicas propias del acontecer del parto, que combinadas con la emoción del miedo acrecienta la sensación de angustia, distando de la visión idealizada que a menudo envuelve al momento del alumbramiento: “meconio, miedo y vísceras” [...] De mierda y miedo y sangre traje la piel manchada”. [...] Sin embargo la poesía rezuma de entre esas vísceras, y “la muerte enrollada a la garganta” en alusión al cordón umbilical, que rodea el cuello, evidencia el sufrimiento del feto en este proceso, padecimiento del que es huella el meconio que mancha la piel del niño. El motivo de la mancha será símbolo de una existencia dolorida y culpada desde el momento de llegar a este mundo<sup>149</sup>(Romero Carbonell, M.D, 2019, s/n).

En “Blanco azulado, blanco membranoso” el yo lírico es la voz del feto atravesando su primer laberinto, conectándose así el sí mismo y el otro. El vientre materno será cobijo del individuo concreto, y por extensión de la especie, perpetuando la vida más allá de los límites de la existencia individual. En *Explicaciones no pedidas* la separación física de la madre vuelve a ahondar en la “Desgarradura” (Bonnett, 2016, p. 443).

A *Los habitados* pertenece “Loca” donde la escritora colombiana volverá a hacer mención del vientre materno, distinguiéndolo de la cabeza, el pecho y el corazón: “Y el vientre un odre donde bebe el viento. / El vientre que fue nido” (Bonnett, 2017, p. 49). El vientre de la madre, ahora vacío, es la metáfora de la pérdida del hijo.

“Bautizo” (Bonnett, 2016, p. 180) es una muestra clara de la superación bonnettiana acerca del dualismo alma-cuerpo, no significando esto que deje de asombrarse por ello. La

---

<sup>149</sup> Entrevista a Piedad Bonnett, publicada el 14 de enero de 2017, en El País. “Nací mal [se ríe], porque nací impregnada en meconio, tu propia deposición, y se supone que eso pasa cuando sufres” (Bonnett, 2017, s/n)

identidad verbalizada en un nombre será en este caso la clave que otorgue profundidad humana a ese cuerpo “Que soy más que este cuerpo lleno de agrios metales / y de caldos oscuros / o este mapa / de venas transparentes que conduce / (si quisiera) a un lugar que no conozco”.

Será en “Señales” donde reaparecerá el cuerpo femenino ligado a la maternidad mediante un fluido corporal, el de la menstruación<sup>150</sup>:

La luna brilla con ese furor ciego  
que es señal inequívoca  
de que ha llegado el tiempo fértil del sacrificio.  
Huele a la piel rayada de los tigres,  
a orquídea que se abre,  
al humus que comienza a oscurecer la lluvia.  
En un sueño de ríos y serpientes  
naufraga la muchacha envuelta en llanto  
y sus pechos recientes se estremecen  
con un temblor antes desconocido.  
La muñeca que abraza tiene los ojos muertos.  
Y el ángel de la guarda  
marca una cruz con sangre sobre sus muslos blancos.  
(Bonnett, 2016, p. 181)

La ligazón entre fertilidad y sacrificio presente en este poema, que estará presidido por la luna como símbolo de la fecundidad, marcará del destino de la muchacha que recién

---

<sup>150</sup> “Simone de Beauvoir fue la primera en llamar la atención sobre el hecho de que tanto el proceso de desarrollo físico como la llegada de la menstruación son vividas por la niña con miedo e incertidumbre, porque se trata de transformaciones que se suceden muy rápidamente cuando la niña es aún pequeña y, aunque sepa de antemano lo que va a sucederle durante la pubertad, siempre hay algo misterioso en estos acontecimientos físicos, algo que escapa a la autopercepción que la niña tiene de su corporalidad” (Fernández Guerrero, 2010 p. 246).

acaba de abandonar la niñez, ahondando Bonnett en las distintas etapas experimentadas por el cuerpo femenino a lo largo de su desarrollo y maduración:

El vigía asexual, que Piedad Bonnett escoge sarcásticamente para anunciar el fin de la infancia a través de la mancha menstrual, presenta la fertilidad y fecundidad femenina como martirio que, en analogía con la figura de Jesucristo, iguala a la hija / madre que será sacrificada por y para sus hijos: “La muñeca que abraza tiene los ojos muertos. / Y el ángel de la guarda / marca una cruz con sangre sobre sus muslos blancos”. [ ] Si el sangrado menstrual es símbolo de un nuevo destierro, de una nueva expulsión del Paraíso, enunciada y padecida por la mujer desde el cuerpo, el dolor físico anuncia la catástrofe. Sin embargo, el varón será desposeído del tiempo mítico de la infancia lejos de la consciencia. (Romero Carbonell, 2019, s/n)

En el poema se observa cómo la menstruación supondrá un cambio fundamental en la existencia femenina, estableciendo un antes y un después, al señalar el inicio de la vida fértil de las mujeres, al tiempo que su ausencia determinará también su final. “En un sueño de ríos y serpientes / naufraga la muchacha envuelta en llanto / y sus pechos recientes se estremecen / con un temblor antes desconocido”. Lo desconocido como discontinuidad existencial se vuelve marca identitaria, y en ocasiones estigma femenino.

En la segunda composición integrada en “Manual de los espejos” será la perplejidad del ser ante su cuerpo como marca identitaria el motivo poético. El yo lírico, en la primera parte del poema, recorrerá su rostro y su cuerpo como parcelas autónomas de su ser:

Esa mujer me mira, imperturbable.  
Dos caracoles negros le han bebido los ojos  
contemplativos. Nada  
singular en su rostro, salvo aquella  
luna de luz sobre la oreja izquierda.  
Esa mujer (el pelo oscuro, el labio  
condenado al desdén),



esa mujer soy yo. Me estoy mirando.

(Bonnett, 2016, p. 187)

En este poema refleja de forma nítida lo argüido por J. P Sartre al establecer una división entre el cuerpo humano como ser - en - sí del ser - para - sí, pues esta última noción prescindía del cuerpo como ente existencial. Sin embargo, para el filósofo francés por medio del cuerpo se establece el vínculo que une el ser-para-sí al mundo. Esta sería la primera dimensión ontológica que distingue en la noción cuerpo<sup>151</sup>.

La autora irá deteniéndose en cada parte de su cuerpo a través de un diálogo entre el ser en sí y el ser para sí:

El remolino aquel sobre la frente.  
¿Dónde el sabor a hiel de los insomnios  
o el sueño atropellado de deseos?  
El gesto empecinado de las cejas.  
¿Dónde el vértigo, el asma del amor,  
las manos tristes, el tambor nocturno?  
Ahí ves la nariz. (Mi madre la frotaba  
con vaselina o crema de cacao  
para que yo tuviera un perfil griego.)  
¿Quién oye el ronroneo de la muerte  
que ronda entre algodones, la pezuña  
abriendo un hueco en la mitad del día?  
Dentadura completa. Ojos castaños.  
¿Y la señal particular del miedo?  
¿La letra en sangre que marcó la puerta,  
y la mano sin fe sobre la almohada?

---

<sup>151</sup> “[E]n cierto sentido, el cuerpo es lo que soy inmediatamente: en otro sentido estoy separado de él por el espesor infinito del mundo; me es dado por un reflujo del mundo hacia mi facticidad, y la condición de ese reflujo perpetuo es un perpetuo padecer” (Sartre, 1996, p. 352).

¿Y la interrogación, gancho de alambre  
siempre esperando aquel vestido rojo?

Sin embargo, el poema se cierra con una afirmación rotunda que sostiene la trascendencia implícita en el cuerpo percibido a través de los sentidos. Sin el cuerpo su ser no podría estar en el mundo, siendo este su centro, lo que le asegura su pertenencia al mundo.

Ante el espejo, la mujer se contemplará como alteridad, mas concluye: “esa mujer que me mira”, “esa mujer soy yo”. Así “Ojos”, “labios”, “oreja izquierda”, “pelo oscuro”, “remolino” “dentadura”, “cejas”, “manos”, “nariz” van a integrar una unidad que será medida a través de las emociones trascendiendo así la subjetividad la materia física individual, vista desde el otro. Los dos últimos versos aludirán no solo a que existe en su cuerpo, sino que el yo lírico destacará que existe en su cuerpo de mujer. El adjetivo “carnívora” se repite en “Ración diaria” (Bonnett, 2016, p. 207); al definirse el sujeto poético como “tenso animal carnívoro” alude al canibalismo como símbolo del vivir diario en el que nos devoramos a nosotros mismos y al otro cada día, lo cual lleva al yo poético a la metáfora de lo monstruoso a través del Minotauro y su naturaleza antropófaga, como veremos más adelante.

La percepción sensorial como modo de aprehender nuestro cuerpo se manifiesta a través de múltiples sinestesias que comprenden la mayor parte de las preguntas lanzadas en la composición. El yo poético se asombrará ante la contingencia de su cuerpo, y es que, a pesar de no haberlo elegido, termina aceptando la necesidad del mismo:

Esa mujer que soy mira su cara,  
imperturbable. Le coloca polvos,  
pone brillo en sus labios.

Esa mujer que soy, tierna y carnívora  
da el salto, se devora, sale al día.

La concepción corpórea de Bonnett se acerca a la postura vindicada por Sartre para el que existimos en un cuerpo que, sin embargo, aprehendemos a través de nuestra relación con el mundo sensible por medio de los sentidos. Por este motivo el pensador francés habla de cuerpo trascendido en la percepción pues a un mismo tiempo es punto de vista<sup>152</sup> a través del que el ser toma conciencia de sí mismo, pero también punto de partida de nuestro propio acontecer, de nuestro poder de intervenir o estar en el mundo y de la finitud de mi ser.

La composición quinta de “Sueños” de *Ese animal triste* presenta claras similitudes con el poema “La araña”, antes referido, de César Vallejo:

Sobre mi mesa de noche, en medio de mis libros  
colocados en orden riguroso  
he puesto mi cabeza degollada.  
En las sábanas blancas el cuerpo resplandece.  
como un dorado río de luciérnagas,  
como un campo nevado en que se abrieran,  
encarnados, feraces, mil anturios sangrientos.

La encarnación del yo lírico yace decapitada a modo de deseo en esta composición de corte expresionista donde del yo lírico irradia luz entre las sábanas de la cama, lo que contrasta con la cabeza situada entre libros concienzudamente ordenados. Mientras que la cabeza ha sido puesta de manera intencionada, muestra de la racionalidad, el cuerpo “resplandece” sin más, apuntando a la arbitrariedad y libertad física.

---

<sup>152</sup> “[U]n punto de vista constantemente trascendido y que perpetuamente renace en el meollo del trascender, ese punto de partida que no ceso de franquear y que es yo-mismo siempre a la zaga de mí, es la necesidad de mi contingencia” (Sartre, 1996, p.353).

Podemos afirmar que en la poesía bonnettiana, aunque exista extrañeza ante el cuerpo que apunta al absurdo y contingencia vital, el pesimismo vallejiano será sustituido por un vitalismo nietzscheano que termina homenajando y reconociéndose en lo físico. También es claro el influjo del psicoanálisis en la cosmovisión de Bonnett.

En “Dicha animal” de *Tretas del débil* también cobrará protagonismo poético la materia orgánica, superada en ese “más allá de la piel”. Aquí los cuerpos se confunden, poseídos, a través de la mirada y el cuerpo del otro:

Dicha animal que expande su milagro  
más allá de la piel, blandura ardiente  
que ignora el hueso y su filosa forma de sostener.  
El cuerpo poseído y que posee  
es la anguila lustrosa y el agua donde nada  
y la descarga  
que ilumina su carne transparente,  
puro vibrar sin tiempo,  
aunque en su centro pulse, atolondrado,  
feliz como una planta en un día de lluvia,  
orgánico, inocente, el corazón.  
(Bonnett, 2013a, p. 82)

Veamos ahora qué perspectiva corpórea nos ofrecen las breves composiciones que conforman el poema *Lección de anatomía*. Piedad Bonnett introduce este libro con una cita de J.E. Eielson que ya es toda una declaración de principios: “Soy solamente un animal que escribe y se enamora. / Un laberinto de células y ácidos azules. / Una torre de palabras que nunca llega al cielo” (Bonnett, 2016, p. 348).

El uso del verbo ser en comunión con escribir y enamorarse precisa la naturaleza del ser humano, que viene definida por su ser físico al tiempo que humano en dos dimensiones

reconocibles: la intelectual y la emocional. Ese animal es reducido a “células y ácidos azules” pero también es susceptible de serlo en palabras.

Se trata de quince composiciones sin título, pero sí numeradas, en las que la imagen predominante es el cuerpo desmembrado, y la estrategia creativa elegida será la de la definición sentenciosa<sup>153</sup>. Sin embargo, en la primera composición el cuerpo aún mantiene su unidad: “mi cuerpo es más mi cuerpo, / mi cuerpo es sólo un cuerpo/ anclado todavía a su pequeña muerte, / y hasta los pensamientos/ tienen la consistencia blanda de la materia” (Bonnett, 2016, p. 349). Tras el sueño, el yo lírico va adquiriendo poco a poco, y de forma ascendente, consciencia de su cuerpo: pies, muslos, senos. Y ese cuerpo junto a la capacidad de soñar y pensar es lo que supera lo meramente material. La referencia a la arcilla como esa materia de “consistencia blanda” alude al primer hombre: Adán y a su creación. La analogía entre la nada, el sueño y la muerte es la base sobre la que se crea el poema.

A partir de ahí la escritora va ir definiendo de manera más o menos explícita distintas partes del cuerpo a través de lo que precisamente las humaniza. Así, en la primera composición, la mano adquiere un papel relevante a través del tacto como forma de conocimiento que excede lo únicamente material apuntando a la segunda dimensión ontológica del cuerpo, donde Sartre afirma que nuestro cuerpo es necesariamente relacional.

---

<sup>153</sup> Posible influencia de Wisława Szymborska. La poesía de la Nobel polaca de carácter intelectual “se construye en base a los finales sorprendentes, en el juego de los significados lógicos, vehiculados por una concisión y una sencillez de la forma poética» Estos rasgos contribuirán a un tono sentencioso, muy característico de su poesía. Tanto que Xavier Farré en su artículo, publicado en la revista cultural *Turia*: “Cuadros y fotografías. Sobre la poesía de Wisława Szymborska en el contexto polaco” afirma que son estos versos fosilizados en sentencias los que han pasado a un gran sector de la población, que nunca lee poesía pero que recuerda estos versos (Farré, 2017, p. 158).

La segunda dimensión sería la que tiene en cuenta el cuerpo del otro en una situación en el mundo<sup>154</sup>.

Para Sartre, el cuerpo del otro está visto por nosotros como ente susceptible de ser utilizada o como límite, razón por la que hay situación. Para el filósofo el cuerpo es esencialmente relacional, de ahí la importancia de la mirada al otro. Se trata entonces de cómo yo percibo al otro. El tacto es lo que trasciende en esta composición la mano como objeto físico. Tacto como medio de conocimiento del mundo, y por supuesto del otro: “Mano: Conductor del calor, señal de los caminos, lugar donde se/ suma y no se resta” (Bonnett, 2016, p. 350).

El animal triste se metamorfoseará en monstruo en la siguiente composición. Las palabras en la frente de la bestia indagan en la naturaleza monstruosa del sujeto lírico pues se alimenta de carne humana al igual que el Minotauro, aventurándome a señalar que la “mujer inerte” que ha sido víctima del monstruo lírico no es otra que la metáfora de Piedad Bonnett:

¡Oh, Monstruo! Aún respiras  
en el último patio  
bajo la mustia luz de la mañana...  
En tu frente  
—donde agoniza una mujer inerte—,  
como moscas,  
moscas tornasoladas y zumbantes,

---

<sup>154</sup> “[E]l cuerpo ajeno como carne me es inmediatamente dado como centro de referencias de una situación que se organiza sintéticamente en torno al prójimo, y es inseparable de esta situación; no hay que preguntar, pues, cómo puede el cuerpo ajeno ser primeramente cuerpo para mí y después entrar en situación: el prójimo me es originalmente dado como cuerpo en situación. No hay, pues, por ejemplo primero cuerpo y después acción, sino que el cuerpo es la contingencia objetiva de la acción ajena” (Sartre, 1996, p. 376).

han venido a posarse mis palabras.

Ya no hay duda: el monstruo antropófago no es otro que el Minotauro y el yo lírico será una Ariadna que como como Penélope teje y desteje un hilo, pues será la ausencia de Teseo y su búsqueda lo que dará alas a su melancolía, motor creativo de su poesía.

El cuerpo del amado va a ser ahora despedazado y devorado por el monstruo: Nuca, ojo, vértebras, dedos, cerebro, miembro, pie, uñas y vísceras serán su alimento. La belleza del poema quizá nazca del matiz que antecede a cada una de esas partes diseccionadas, pues es la curvatura, la luz, las palabras, la memoria o el ruido lo que ama el sujeto lírico, trascendiendo de nuevo lo exclusivamente físico bajo una concepción integradora del ser:

Significa

que amo la curvatura de tu nuca,

la momentánea luz del ojo,

las doce vértebras dorsales

y las cinco lumbares que imaginan

las yemas de mis dedos

y tu hígado azul,

el cráneo que encierra el cerebro que encierra

esa palabra

que quisiste decir y no dijiste

y tu miembro, que sueña su memoria,

y el arco de tu pie

y la pequeña luna de tus uñas

y el ruido de tus vísceras

que libran sus pequeñas batallas cotidianas (Bonnett, 2016, p. 351).

Se pone de manifiesto en esta composición la tercera dimensión ontológica<sup>155</sup> a través de una serie de intersubjetividades como base de la relación con el otro, pues la mirada del otro: “la momentánea luz de tu ojo” arroja un conocimiento sobre el yo lírico que el mismo que el yo poético desconoce. Las palabras del amado y su mirada hacia el cuerpo trascendido por él arrojan luz sobre el ser lírico, siendo determinante en la conciencia que el yo lírico tiene sobre sí. Razón por la que Sartre habla de trascendencia trascendida que lleva a la intersubjetividad como base de nuestras relaciones. El otro tiene un privilegio que el ser propio nunca tendrá y es verse de modo objetivo, reducido a objeto susceptible de ser utilizado o como límite para el otro.

Lo humano en la composición que le sigue es el miedo, tema recurrente en el universo bonnettiano. El poema se construye, cómo no, a través de distintas sinestesias que aluden al oído, al gusto y al tacto como modos de conocer y conocerse a través del otro:

Oír  
el chapoteo de tu vientre  
sus desaires  
de muchacho malcriado  
era tan dulce como saber que aquella tarde  
debajo de mi mano  
ese tumtum de tren  
era tu humano miedo debajo de mi miedo.

La ausencia del amado como agente poético vuelve al escenario en la séptima

---

<sup>155</sup> "Pero, en tanto que yo soy para otro, el otro se revela a mí como el sujeto para el cual soy objeto. Entonces, yo existo para mí como conocido por el otro, en particular en su facticidad misma. Yo existo para mí como conocido por otro en forma de cuerpo" (Sartre, 1996, p. 418-19).



composición donde la sumisión e impotencia ante la ausencia del otro es devorada a través de un proceso digestivo de donde salen las palabras en rebeldía. La misma idea preside la definición de garganta en la composición décima: “Intestino: La poesía debe a la digestión su salud poderosa”. (Bonnett, 2016, p, 352), idea que se repetirá más adelante: “Garganta: Lugar en donde mueren los ardores del pecho convertidos en una bola ciega, de la que se desprenden, sin plumas, temblorosos, unos pájaros que pugnan por volar torpemente.” (Bonnett, 2016, p. 353)

La animalización del ser será la metáfora sobre la que se construye esta composición donde el deterioro del cuerpo ante el tiempo hace de este un cúmulo de huesos y piel, desfigurando la carne del monstruo a través de una imagen expresionista. Animal que, sin embargo, se resiste a sucumbir:

En el recodo del laberinto  
donde crees que sólo hay huesos  
y la piel deshaciéndose,  
donde imaginas la dura cornamenta  
desfigurada por bandadas de moscas,  
se oye el resuello vivo de un animal que se resiste.  
Pero tú has elevado al máximo el volumen  
de la radio. Mientras manejas  
piensas en las pequeñas tareas que te aguardan.  
(Bonnett, 2016, p. 352)

Parece que la finitud y corrupción carnal se acercan a medida que se acerca el final del poemario. El mito de Prometeo será el elegido en esta ocasión como preámbulo a la definición de hígado, antesala de la muerte. Interpreto esa ave como símbolo del miedo por analogía con: “Me regalaste un pájaro monstruoso / de alas sombrías y pico carnicero. /

Alimentarlo fue mi mejor manera de quererte<sup>156</sup>”, versos pertenecientes a “Tenía miedo de tu miedo”, publicado en *Tretas del débil*.

Cuando desperté, sola, en la playa desierta,  
me ahogaba la arena.  
Oía el mar, el palpito de su vientre primario.  
Entonces, sobre el sereno pulso de sus aguas oí el rudo aleteo del  
ave carnífera  
y sentí el picotazo,  
la tibia sangre que empezaba a manar como un pequeño  
géiser.  
Hígado: Allí, desde su pozo amargo, con sus ojos hambrientos me  
señala la muerte.  
(Bonnett, 2013a, p. 14)

Los versos que abren la composición decimotercera: “La tibia sangre que empieza a manar como un pequeño / geiser” (Bonnett, 2016, p. 354) son los mismos que preceden a la definición de hígado en la anterior composición, enlazando ambas composiciones en virtud de la diferencia del sangrado:

Vagina: Si colocas tu oído en el vientre del caracol, oirás el mar de leva.  
Hay allí un laberinto, y encadenado, el viento.

---

<sup>156</sup> Se aprecia la influencia del famoso poema de Unamuno “A mi buitre”:

Este buitre voraz de ceño torvo  
que me devora las entrañas fiero  
y es mi único constante compañero  
labra mis penas con su pico corvo.  
El día en que le toque el postrer sorbo  
apurar de mi negra sangre, quiero  
que me dejéis con él solo y señero  
un momento, sin nadie como estorbo.  
Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía  
mientras él mi último despojo traga,  
sorprender en sus ojos la sombría  
mirada al ver la suerte que le amaga  
sin esta presa en que satisfacía  
el hambre atroz que nunca se le apaga.

Y el corazón como un cardenal de pico negro  
clavado de alfileres.

Al borde de la herida mueres, naces.

Esta vez se tratará de la sangre menstrual que definirá la naturaleza femenina, símbolo de vida, pero también de muerte. Este estigma femenino será poetizado por Bonnett como destino trágico, de cuya espiral no podrá salir:

El “caracol” da fe de una laberíntica feminidad, enredo confuso y paradójico “clavado de alfileres”, que es imagen subyacente a toda la cosmovisión poética de la escritora colombiana. De ahí que el poema termine con el oxímoron: “Al borde de la herida mueres, naces”, definiendo la vagina como herida femenina fundamental (Romero Carbonell, 2019, s/n).

Tras la vagina, es lo masculino lo que se va oponer a la muerte. El esperma como fluido seminal primigenio adquiere la condición de sagrado en el rito sexual donde la respiración “viene y va” al ritmo del corazón que siente: “Esperma: La esperma nace del más hondo silencio. Y es un unto/ sagrado que destierra la muerte” (Bonnett, 2016, p. 355)

Reaparece al final del poemario el “pájaro atroz” del miedo, al que se enfrentará el sujeto poético, coronado y victorioso a través de la palabra poética. El cuerpo de la primera composición será trascendido sobre una base emocional, y esas emociones serán a la vez ordenadas y aceptadas gracias a la palabra:

Ese pájaro atroz  
me picotea el vientre.  
A su oído yo canto mis canciones,  
digo palabras inventadas,  
que quieren ser caricia, arrullo, historias,  
para que su crueldad no lo avergüence,  
para que no me deje sola, atada a esta roca.

En *Explicaciones no pedidas* la encarnación del ser llega a su máxima expresión en el poema “Dolor fantasma” articulado sobre la metáfora del miembro que aún es percibido internamente, “se resiste a no ser”, a pesar de no tener presencia física ya. De nuevo la referencia al vacío vuelve los ojos hacia Vallejo: “El miembro / que el bisturí ha arrancado limpiamente / palpita sin embargo de dolor / perseverante. // Prueba de que el vacío también duele” (Bonnett, 2011, p. 11)

La importancia del cuerpo, antiguo enemigo, en la poesía de Piedad Bonnett queda asegurada a través de la percepción interna y externa del mismo, donde subsume una óptica inaugurada por el existencialismo francés. La concepción unitaria del mismo superará el dualismo propio de la poesía de Vallejo. En esta línea cobran protagonismo las palabras de J. Starobinski:

Si la vida mental está determinada por la actividad sensorial, y si todas las actividades sensoriales no son por su parte más que derivados de la cenestesia, se puede llegar a afirmar, como lo hará Ribot, en 1884, en *Las enfermedades de la personalidad*, que toda nuestra personalidad descansa por entero en los mensajes, en parte inconscientes, procedentes de la vida corporal (Starobinski, P. 1999, p. 55).

Como decíamos al comienzo, la superación de la dualidad cuerpo y mente será posible gracias a la victoria de la pulsión de vida sobre el miedo y la culpa, como transgresión de lo prohibido, íntimamente relacionado con el erotismo.

### 3.1.3 Miedo y culpa.

El miedo y la culpa serán dos emociones recurrentes en el universo bonnettiano, articuladas como duelo existencial que marcarán su experiencia poética. Esta lucha íntima será reescrita bajo el símbolo del castigo injustificado y la marca del Pecado original. Todos los hombres seríamos entonces el primer Adán, aquel que fue desterrado del Jardín de las Delicias, así como nosotros somos expulsados del vientre materno donde no existe el tiempo.

A través de las nociones de castigo y culpa<sup>157</sup>, huella infantil que evidenciará la injusticia cometida en el acto mismo de nacer, Piedad Bonnett releerá la existencia entendida como anhelo vital a partir del impulso inicial que originó la creación de vida en el mundo. Anhelo carente de sentido, que impulsará al hombre hacia un mundo marcado por el caos y el sufrimiento.

El miedo será la emoción que vertebrará la obra bonnettiana, bien para plasmar las consecuencias del mismo, bien para mostrar su superación. El miedo y la culpa estarán estrechamente vinculados al mal intrínseco al ser, pero también al mal reinante en el mundo, en la línea de Paul Ricoeur, situándose en la frontera entre lo cognoscible y lo incognoscible para el hombre:

La razón de por qué es imposible un saber absoluto es —entre otras— el problema del mal. [...] Esto es, los grandes símbolos sobre la naturaleza y origen del mal no son unos símbolos más entre otros, sino símbolos privilegiados. [...] Todos los símbolos nos hacen pensar, pero éstos nos hacen ver de manera ejemplar que en los mitos y en los símbolos hay siempre más

---

<sup>157</sup> Respecto a su educación católica afirmaba en una entrevista Piedad Bonnett: “Fui educada con lo mejor y lo peor de la religión: en el rigor que le exige a uno ser bondadoso y compasivo, pero invadida por la culpa. Me sentía pecaminosa porque me expulsaron del colegio por hacer cosas de niña, como bajarme del bus una parada antes. Temía más a mi papá que al colegio. Me metieron en un internado. Las monjas no buscaban potenciarlos, querían someterlos” (Anatxu Zabalbeascoa, 2019, s/n).

que en toda nuestra filosofía, y que una interpretación filosófica de los símbolos jamás se convertirá en conocimiento absoluto (Ricoeur, Paul, 2007, p. 461).

La imposibilidad de hallar el conocimiento absoluto sobre el mal precisará de un lenguaje simbólico que permitirá representar la experiencia del mal. Mal y arte crearán así una alianza de profundo calado de la que será una buena muestra la poesía de Piedad Bonnett.

### **3.1.3.1 El laberinto de Dios. Tradición judeocristiana**

Claro es que el sustrato que subsume a esta interpretación existencial parte de las Sagradas Escrituras erigidas, junto a la tradición grecolatina<sup>158</sup>, como núcleo de la cultura occidental. En este sentido es de obligada referencia el crítico canadiense Northrop Frye y su obra *Poderosas palabras*, publicado en 1990<sup>159</sup>, el cual postuló la existencia de una trama de conexiones entre los mitos, imágenes y metáforas que recorren la Biblia y los que subyacen en la literatura secular occidental: “La metáfora es una forma primitiva de conocimiento, establecida mucho antes de que la distinción entre sujeto y objeto se hiciera normativa, pero cuando intentamos superarla descubrimos que no podemos hacer otra cosa que rehabilitarla”. (Frye, 1996, p. 27).

Lo que la escritura secular occidental recrearía en el seno de su propio recorrido sería

---

<sup>158</sup> En especial, de *La Odisea* homérica.

<sup>159</sup> Tampoco podemos olvidar a Harold Bloom (1930- ) cuyo trabajo se centrará en analizar la relación existente entre Biblia y poesía. Bloom propondrá un acercamiento literario a las Sagradas escrituras. A partir de la década de los 90, y bajo la influencia de Frye y Bloom, se multiplican los trabajos que indagarán en la huella judeocristiana, reflejada en el espejo literario.

el conjunto de narraciones, mitos, metáforas, y símbolos que recorren y unifican los textos bíblicos<sup>160</sup>. La Biblia se encumbra así como compendio enciclopédico que contiene todas las formas literarias codificables.

Pues bien, en la poesía de Piedad Bonnett se confirman una vez más las reflexiones alumbradas por William Blake: “The Old and New Testaments are the Great Code of Art” (1820).

En este sentido afirma Vicente Cervera Salinas (2012, p. 71):

Entretejida en las tramas de su producción poética, cabe rastrear la presencia, irregular e inestable, pero recurrente y profunda, de una serie de títulos que nos permitirían trazar una suerte de ‘cancionero de filiación bíblica’. Dicha antología poética configura por parte de su creadora una mirada diferente y reveladora hacia personajes, argumentos, conflictos y secuencias ínsitos en las páginas del Libro de los Libros, algunos de los hitos que figuran en las páginas de la obra central de la tradición judeocristiana. La mirada Piedad Bonnett, en consonancia con otros muchos poetas y narradores coetáneos a su obra, revisa reinterpreta determinados pasajes la Biblia, aislando figuras y desplazando significantes y significados, al tiempo que los dota de nuevas connotaciones sentimentales y simbólicas.

El primer contacto de Piedad Bonnett con esta tradición se producirá en la infancia, en el seno familiar y escolar: “Todo lo religioso que hay en mi vida me viene de allá. [...]El miedo a Dios, el miedo al castigo. Yo creo que allá debí elaborar esas imágenes del diablo con las admoniciones del cura, de las monjas, de mis familiares, con estas semanas santas” (Escobar-Mesa, 2003, s/p).

Esa visión infantil de Dios y de las narraciones bíblicas será redescrita por la mujer adulta en sus poemas para ofrecer una perspectiva distinta que se aleja de lo sagrado en un

---

<sup>160</sup> “[...] desde una perspectiva literaria, la Biblia no deja de ser el compuesto más global que razonablemente podamos examinar” (N. Frye, 1996, p. 24).

proceso de secularización señalado por Frye. La escritora transgredirá, valiéndose de la ironía, la palabra sagrada en un acto de rebeldía inflamada de libertad, seña identitaria de la escritora<sup>161</sup>.

Habrà, por tanto, una mirada destacable a las Sagradas Escrituras en la obra de Piedad Bonnett que no solo le sirve a la escritora para recrear o “desplazar” (Frye, 1996) los mitos sagrados, sino que también condensará las narraciones bíblicas en imágenes simbólicas de ascendencia judeocristiana. Discriminación que se vuelve impracticable en algunas composiciones donde ambos métodos se presentan intrínsecamente conectados.

De entre los libros bíblicos, es el *Pentateuco*<sup>162</sup> del Antiguo Testamento el escogido por la poeta como punto de partida de su propio cosmos ficcional. Del *Génesis* retomará el mito de la Caída, siendo los mitos de la destrucción y del exilio del pueblo judío los preferidos del *Éxodo*. En cuanto a los símbolos, Dios adquiere distintas connotaciones que iremos viendo en la exploración de los poemas, metamorfoseándose en lluvia, nube o en zarza.

En cuanto al Nuevo Testamento, Piedad Bonnett se nutrirá de los relatos evangélicos de la vida de Cristo, concretamente de la Encarnación, Pasión y Crucifixión de Cristo, no como recreación desplazada de estos, sino más bien como una concentración de los

---

<sup>161</sup> Son poemas donde según Vicente Cervera Salinas (2014, p. 71): “[L]os paratextos actúan a la luz de la inversión, al amparo del desacato o desde el prisma del recrudescimiento, pero siempre marcando la tensión entre la voz poética y la autoridad atávica, decantándose en todo momento esa voluntad infractora de Bonnett frente al acatamiento a la ley de lo ‘ya escrito’ y consagrado”.

<sup>162</sup> La tradición cristiana llama *Pentateuco* a los cinco primeros libros de la Biblia y éste nos muestra el camino seguido por el pueblo de Israel para su liberación, guiados por Dios. Un camino de naturaleza laberíntica hecho de astucias, cobardías y traiciones, pero también de luchas, arrepentimiento, ilusiones y esperanzas.



elementos compositivos. Sus nuevos símbolos de germen cristiano vincularán la figura de Jesús con el sacrificio del hombre contemporáneo, así como con la personificación del amor inmolado que, sin embargo, desafiará a la muerte. Reconocemos a su vez, en la incompreensión ante el castigo del inocente el sustrato del *Libro de Job* y el *Eclesiastés*.

En los versos bonnettianos será habitual que los mitos del Antiguo y el Nuevo Testamento, aun predominando un relato, remitan por oposición a otro de distinto origen y naturaleza. Este hecho no será fortuito; al contrario, creará una significación más amplia del mismo basada en lo que para Piedad Bonnett simboliza cada una de las figuras sagradas: Padre e Hijo. El resultado de la paradoja será el asombro sentido por la poeta ante el mundo, un mundo sin sentido en el que pugnan fuerzas irracionales, y por lo tanto incontrolables e incomprensibles. No obstante, su visión de este no se agotará en tal contradicción, sino que dicha paradoja será resuelta mediante la rebelión metafísica, afirmando Piedad Bonnett la muerte de Dios y acusándolo de ser el culpable de la muerte, del mal, y de las injusticias.

A *Ese animal triste* pertenece el poema “Pecado original”, donde hay una referencia explícita o externa al Antiguo Testamento:

Has olvidado  
aquel antiguo mar en que flotabas  
entre el silencio y el latido; el agua  
primera, sin memoria, dulce tumba  
donde el ay no erizaba aún sus mil puntas.  
Has olvidado  
la voz que te expulsó del Paraíso.  
(Bonnett, 2016, p. 179)

El poema está dirigido a un Tú, excepto la estrofa central donde el yo poético se une a ese tú y suman un yo plural. Como Adán y Eva (*Génesis*, 3), los protagonistas del poema

han olvidado su origen, han olvidado quién les dio la vida, y lo que había antes de esta. Han desoído la advertencia. Es por ello que se hallan sentenciados pues nacer es morir. El vientre materno, “aquel antiguo mar en que flotabas/ entre el silencio y el latido; el agua primera, sin memoria, dulce tumba” será el Paraíso Perdido anhelado como hogar intuido donde “el ay no erizaba aún sus mil puntas.”

La autora, a través de la ficción del sujeto lírico, parece ansiar volver a ese Jardín del Edén que quizá solo sea posible de avistar en la muerte porque “hay otro mar (¿o el mismo?), que te espera”. Resuenan en estos versos, así como en el poema “Llamado”, la voz de Job (Jb 3-11) cuando clamaba: “¡Muera el día en que nací, la noche que me dijo: Se ha concebido un varón! ¿Por qué al salir del vientre no morí o perecí al salir de las entrañas?” (Sagrada Biblia, 2014, p. 668).

Los quince versos se encuentran distribuidos en tres estrofas secuenciadas en pasado, presente y futuro. Olvido, conciencia y desesperanza estructuran internamente el poema rindiendo un homenaje indirecto a la maternidad y al vientre materno como símbolo de plenitud que le concede una especial belleza y delicadeza al poema<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> En el artículo “Duelo vital en y desde la maternidad poética en la obra de Piedad Bonnett ahondo en este poema: “A la pregunta de cuál es el pecado cometido, se nos dirá: “Has olvidado / aquel antiguo mar en que flotabas” [...] “Has olvidado / la voz que te expulsó del Paraíso”. El olvido, como manifestación de la no consciencia, del no saber -y sin embargo, sí desear-, es el pecado. El vientre materno como espacio imaginario y simbólico se presenta como un agujero negro donde pasado y futuro son susceptibles de fundirse y de confundirse. Será la representación de ese momento desconocido - o vivido en otro poemas-, al modo schopenhauereano, la imagen psíquica y poética empleada en esta composición. [...] La pulsión de muerte que planea en el ansia de regreso al interior materno vuelve la mirada a los Orígenes anhelados por Aurelio Arturo, y queda dilucidado en el espacio “sin memoria” y la “dulce tumba”, modulando este poema: “Y hay algo / en nuestro cotidiano desamparo / que se empecina en él, que busca ansioso / su eternidad, su abrazo sin preguntas”. Esta separación de la madre será la primera de otras muchas, también contempladas en la obra bonnettiana,

—Sabemos de aquel húmedo tiempo con la fe  
con que se dice una oración. Y hay algo  
en nuestro cotidiano desamparo  
que se empecina en él, que busca ansioso  
su eternidad, su abrazo sin preguntas—.  
Pero no desfallezcas. Allá detrás de todo  
hay otro mar (¿o el mismo?), que te espera.  
¿Qué corazón, me digo, latirá en su penumbra?  
(Bonnett, 2017, p. 179)

La vida rutinaria y el vacío resultante será para Piedad Bonnett una de las máscaras del sufrimiento vital, uno de los corredores del laberinto existencial metaforizado como castigo ideado por Dios desde el principio.

En “Duermevela” (Bonnett, 1994, p. 79) retorna Piedad Bonnett al origen judío mediante otra imagen: “La noche es hoy tan negra y silenciosa / como debió de ser esa otra noche / cuando el viento de Dios aleteaba / sobre las aguas y el mundo era un caos”. La

---

siendo todas necesarias para la autodeterminación del hijo. No cumplir satisfactoriamente con este duelo del objeto materno conllevará una tristeza o melancolía permanente por un sentimiento de pérdida y abandono, propio de la poesía de Piedad Bonnett. [...] El tono del poema, cargado de reproche, es dirigido a un tú igual, que en la última parte del mismo es calmado, como quien necesita sostener la angustia del otro a modo de consuelo mutuo: “Pero no desfallezcas. Allá detrás de todo / hay otro mar (¿o el mismo?), que te espera. / ¿Qué corazón, me digo, latirá en su penumbra?”. La convivencia del reproche y el consuelo crea el espacio semántico adecuado para evidenciar la inexorable condena del ser humano. Es por esto que las voces poemáticas son las de la madre que intenta entender, indagando en el por qué con el fin de hallar el sosiego, estrategia fundamental en el quehacer poético de la escritora colombiana. La pregunta retórica con que se pone el punto y final al poema introduce otro de los motivos recurrentes del universo poético bonnettiano: la soledad o ausencia del otro. Y parece decirnos que ese paraíso al que ansiamos regresar no puede ser tal sin la existencia y comunión con el otro. La madre es suplantada ahora por el rostro del amado en una simbiosis freudiana retomada por sus discípulos, como es el caso de Julia Kristeva (2017). La superposición abre la puerta al amor como emoción sublimada, y al deseo como necesidad legitimada” (Romero Carbonell, M.D 2019, s/n).

noche primigenia será el espacio propicio en alianza con la naturaleza irracional, inconsciente, caótica y creativa propia de la figura del poeta.

Dos realidades de orden distinto se funden en la subdivisión tercera de “Tareas domésticas” (Bonnett, 2016, p. 77): lo divino y lo cotidiano. Los objetos propios del devenir diario conquistarán una dimensión más elevada al responder metafóricamente a la voluntad creadora del Dios judío. “El tintero, la piedra azul / puestos por Dios ahí, desde el principio”.

En el poema siguiente de nuevo se vincula a Dios con el padecimiento diario del ser humano, y el rostro de Dios es el rostro del hombre que vive: “Una mano grave, pausada, / quita el polvo con un plumero alegre, / barre el zaguán, el tedio que se hamaca, / coloca su paciencia en la camisa, / lava con humildad, y en las burbujas / ve la cara de Dios y ve su propia cara” (Bonnett, 2016, p. 78).

Será en el *Éxodo* (32,1-35) donde el pueblo de Israel es castigado por exigir ver el rostro de Dios como prueba de su existencia. Razón por la que Aarón crea un becerro de oro al que idolatrar y que les sirva de guía. Los israelitas, al no poder soportar la inseguridad de pensar que caminan solos por su periplo en el desierto, exigen una imagen que les sirva de prueba, sin embargo la fe consiste en creer sin ver y por ello serán castigados. A Dios lo conoceremos por sus obras (*Éxodo* 33, 20): “Y además dijo: No podrás ver mi rostro, porque ningún hombre me verá y vivirá” (Sagrada Biblia, 2014, p. 102).

La referencia al rostro de Dios retomará el mito del castigo divino, siendo el poema metáfora del pecado original del hombre y de la imposibilidad de escapar del padecimiento infligido por Dios a la humanidad, que no es otro que la rutina desprendida del impulso ciego por vivir que vuelve una y otra vez en un eterno retorno angustiante, que recuerda al mito de Prometeo. Pero también apuntará a la naturaleza divina del hombre ante la ausencia

de Dios.

Semejante imaginería reaparecerá en el poema “Regreso”, donde Piedad Bonnett emprenderá un “mentiroso viaje” al paraíso perdido de la infancia, volviendo a destacar la imponente imagen de “Una cúpula inmensa”, y de “Un santo que me mira/ con quietud paquidérmica y malsana” (Bonnett, 2016, p, 58).

En una búsqueda irracional, el yo lírico mostrará su férrea voluntad para encontrar al culpable que la despojó de la infancia, quien desató “el ancla pasajera que me ataba a la orilla; / el que escribió Dios con minúscula”. (Bonnett, 2016, p 61) La referencia a ese Dios con minúscula nos hace pensar en la pérdida, no solo de la inocencia de la infancia, sino también de la fe en él.

Será en “Hágase tu voluntad” (Bonnett, 2016, p, 239) publicado en *Todos los amantes son guerreros* (1998) donde Piedad Bonnett entone una plegaria que remite a uno de los versículos de la oración nuclear del Cristianismo, el Padrenuestro (Mt 6, 9-13).

Ya en el primer verso la autora aludirá al destinatario de su oración: “Ah, señor de mis cielos, mi dios pequeño”, pero ese señor con minúscula no resulta ser el Señor del Padrenuestro. El uso del posesivo hace pensar que se trata de un dios particular, a pesar de que posee rasgos comunes con la figura sagrada: “eres tú quien determina / cuándo y cómo se realiza el milagro”, y también “cuál es el tamaño del castigo”. La antítesis que encierran estos dos términos pone de manifiesto un conflicto latente en todos los poemas abordados.

En la segunda estrofa del poema incorpora claras alusiones eróticas: “mi cuerpo a su tacto despertó sus furores”, descubriendo la identidad del ser supremo. Dios se hace hombre en esta composición, posibilitando el “milagro” referido en los primeros versos.

El yo poemático se proclama culpable: “Yo fui la tentadora”. Su condición de mujer

alude al episodio del Génesis donde Eva se dejó convencer por la serpiente y tentó a Adán. Mas lejos de dolerse por ello, afirma que la presencia del amado fue el germen que la hizo despertar de su letargo “como Cristo a la hija de Jairo me ordenaste / resucita muchacha”.

Con esta nueva referencia a la Biblia, concretamente al Nuevo Testamento (Mc 5:21- 42, Mt 9:18-26<sup>164</sup>; Lc 8:40-56), Piedad Bonnett iguala la sintomatología de enfermedad física con la enfermedad por amor, manifestando la estrecha relación entre Eros y Thanatos que reconoceremos en otros poemas. El yo poético, resucitado por el Amor personificado en la figura de Cristo, está enfermo, enfermo de amor porque tras haberle dado la vida, ahora “me pone de rodillas, me dice calla y arranca / esa víscera oscura que te avasalla el pecho” (Bonnet, 2016. P. 239)

Es clara la similitud del amado con el Dios del Antiguo Testamento y “su índice castigador”. Pero la amada, ser visceral que vive para sentir, no quiere olvidar, y prefiere vivir amando y sufriendo por este amor a no sentir nada. De esa manera “vislumbra relámpagos de amor”.

En el último verso la oposición entre “los ojos de piedra” de su dios, incapaz de amar; y el talante pasional del yo lírico: “Por ti bebo el cáliz de sangre hasta las heces”, evidencia la distancia que existe entre ellos, devolviéndonos una imagen del yo poético muy poderosa que es espejo de una mujer audaz, pasional y fuerte que asume y ansía padecer y

---

<sup>164</sup> “18 Mientras él les hablaba estas cosas, he aquí, vino a uno de los principales y se postró ante él, diciendo:

Mi hija acaba de morir; pero ven y b pon tu mano sobre ella, y c vivirá. 19 Y se levantó Jesús y le siguió, y también sus discípulos. 20 Y he aquí una mujer enferma de a flujo de sangre, desde hacía doce años, se le acercó por detrás y tocó el borde de su manto; 21 porque decía dentro de sí: Si solamente tocare su manto, seré sanada.” 22 Mas Jesús, volviéndose y mirándola, dijo: Ten ánimo, hija, tu fe te ha sanado. Y la mujer fue sana desde aquella hora”. (Sagrada Biblia, 2014, pp. 1240 - 1242).

gozar el amor en toda su dimensión trágica y vital.

Así pues, Piedad Bonnett muestra una fenomenología del amor en la que deseo, amor y desamor se tornan en tres estados entrelazados que proclaman su fortaleza frente al dolor, sintiéndose capaz de poder llegar a tolerar la pérdida si esto le permite amar con pasión aunque solo sea un instante. El verso de Petrarca, autor por excelencia de la lírica amorosa, “al amor le pedí mejores tratos” alude a ese maltrato que inflige el amor y que atormenta el corazón de la poeta, cuyo destino asume, y al que la poeta con arrojo se expone.

Esta composición es una muestra de la convivencia de ambos libros sagrados, lo que multiplica el significado primero. De la oración del Padrenuestro se va a destacar la voluntad de Dios, existiendo por tanto una acotación del sentido de la misma. A este poder airado se contraponen la sombra de Jesús, símbolo de amor y de vida pero también del sacrificio.

La humanidad contemplada bajo la estela del pecado y el castigo es reflejada en “Las herencias”, composición que da título al poemario publicado en 2008: “Esta culpa, zarza que arde y me quema, / y que no me concede saber cuál fue el pecado” (Bonnett, 2008a, p.83). La zarza ardiente, símbolo de la presencia divina, será en el poema la culpa, recordando el episodio bíblico (Ex 3:13-15)<sup>165</sup>. Al igual que el rostro de Dios, su nombre tampoco habrá de ser conocido por el pueblo. Restricciones impuestas por Dios, causantes de la culpa antigua del pueblo de Israel, que intentará transgredir el yo lírico en su afán por entender. La culpa

---

<sup>165</sup> “13 Y dijo Moisés a Dios: He aquí que llego yo a los hijos de Israel y les digo: El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros; si ellos me preguntan: ¿Cuál es su nombre? ¿Qué les responderé? 14 Y respondió Dios a Moisés: a Yo soy el que soy. Y dijo: Así dirás a los hijos de Israel: Yo soy me ha enviado a vosotros. 15 Y además dijo Dios a Moisés: Así dirás a los hijos de Israel: a Jehová, el Dios de vuestros padres, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob, me ha enviado a vosotros. Éste es mi nombre para siempre, y con él se hará memoria de mí por todos los siglos”. (Sagrada Biblia, 2014, pp 77 - 78).

del hombre parece decir Piedad Bonnett sería entonces inherente a su esencia, remitiendo así a la desobediencia del primer hombre: Adán.

El pecado de la autora en este poema está vinculado a la maternidad y por lo tanto a la sexualidad. Al igual que ella heredó los miedos y la carga genética de sus padres: “Tenía miedo de tu miedo” (Bonnett, 2016, p. 278), sus hijos padecerán los suyos. La idea de cierta debilidad heredada a través de la sangre subyace en esta composición en la que se reconoce la herencia de Borges, en concreto del poema “Al hijo” (Borges, 2016, p. 262).

El sustrato borgesiano amplía la significación, fundiéndose en el poema la cosa particular (los padres engendrados de vida) con la cosa universal (Adán: primer hombre castigado y desterrado). La culpa quemará por la impotencia al sentirse incapaz la voz lírica de detener este círculo que conecta al yo poemático con los otros, explicitándose la variante borgeana *El mismo, los otros*.

En *El hilo de los días* (1995) hallamos “Memorias de Sodoma”. El título del poema remite a un episodio bíblico ya anunciado, “Los habitantes de Sodoma eran malvados, y pecaban gravemente contra el Señor”, pero será en el capítulo diecinueve donde se narra la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn 19)<sup>166</sup>:

---

<sup>166</sup>Según el relato de la Biblia (Gé 13-19), Dios reveló a Abraham que destruiría Sodoma por medio de fuego y azufre, porque su pecado era muy grave e irreversible, y solo Lot y su familia podrían ser salvados. Abraham intercedió por los justos de la ciudad, y Dios le repuso que no la destruiría si, al menos, encontraba cincuenta justos en la ciudad. Dios, sin embargo, permitió a Abraham interceder hasta que se convenciera de que en Sodoma no había ni diez justos. Según continúa el capítulo 19, 1-38, dos ángeles de Dios entraron en Sodoma a rescatar a Lot, sobrino de Abraham. Los ángeles eran de hermosa apariencia y llamaron la atención de los habitantes. Al verlos, Lot los invitó e insistió en que pasaran la noche en su casa. Pero antes de que se acostasen, los sodomitas cercaron la casa y exigieron que les entregase a sus invitados para abusar de ellos. Lot se negó, y les ofreció a cambio sus dos hijas vírgenes, para que se saciaran con ellas. La turba no aceptó e intentó romper la puerta, pero los dos



### Memorias de Sodoma

Sobre la infame ciudad  
pasó una bandada de aves que huían pavoridas  
estremeciendo el cielo con su torvo silencio.  
Las gentes apenas si elevaron la vista,  
tan grande era su empeño de vivir, tan pobre era su tiempo.  
Una noche ficticia se hizo por un instante,  
y un olor a cadáver se apoderó del aire  
y las calles, los árboles, los techos  
enmudecieron  
con la lluvia de estiércol en las frentes.

El poema pondrá su atención en la vida cotidiana del hombre contemporáneo<sup>167</sup>, vista como una condena y como una cadena que sume a la humanidad en un letargo asumido que coarta su libertad. Sin embargo el ser humano no solo aparecerá visto bajo el yugo, castigado desde la noche de los tiempos por su pecado original, sino que será retratado como su propio verdugo<sup>168</sup>.

---

invitados cegaron a los asaltantes. Después dijeron a Lot que sacara a su familia de la ciudad. Lot avisó a sus yernos, pero estos creyeron que bromeaba, así que Lot marchó solo con su esposa y sus hijas. Los ángeles, antes de retirarse, instruyeron a Lot que pasara lo que pasara no se volviesen a mirar, puesto que quien lo hiciese perecería. Una vez los ángeles hubieron sacado de Sodoma a la familia, Dios envió una lluvia de fuego y azufre que incineró completamente la ciudad con sus habitantes. Uno de los que acompañaba a Lot en la huida, su mujer, se dio vuelta para mirar, y se convirtió en sal, pereciendo tal como se le había indicado a Lot. (Sagrada Biblia 2014, pp. 18 - 24)

<sup>167</sup> El poema podría hacer referencia a la violencia que sacude al país colombiano, metaforizada bajo el símbolo del castigo divino.

<sup>168</sup> En este sentido es muy revelador el poema titulado “Tareas domésticas”, publicado en *Nadie en casa* (1994):

Con qué cuidado  
y doméstico afán, entre el alba y la ducha,  
meticulosamente aceitamos los goznes,  
a los grilletes damos brillo, nos aseguramos  
que aprieten las cadenas —por si acaso—,  
que no hagan ruido  
sus eslabones. (Se molesta el prójimo).  
Con qué aire laborioso

Piedad Bonnett pone el mito a merced de la sociedad actual, sirviéndole para reflexionar acerca de la superficialidad y la alienación social.

Tal es el desvío de sus intereses que los protagonistas “apenas si elevaron la vista” cuando el cielo se cubrió de aves que auguraban la destrucción de la ciudad. Su propósito vital parece tener que ver con realidades materiales y rutinas abnegadas, alejadas de toda reflexión filosófica, moral o emocional, y por supuesto allende del mundo los sueños.

La pobreza de su tiempo adquiere una doble significación pues hace referencia a que pronto morirán cubiertos por una lluvia de azufre y fuego que reducirá a “la infame ciudad” a cenizas, contrapuesto a la noción de tiempo infinito.

Dice el evangelio de San Mateo (5:1- 4): “Al ver Jesús el gentío, subió al monte, se sentó y se acercaron sus discípulos; y abriendo la boca, les enseñaba diciendo: “Bienaventurados los pobres en el espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos”” (Sagrada Escritura, 2014, p. 1221). Sin embargo, Jorge Luis Borges revisará el mandamiento en la línea en la que es recreado por Piedad Bonnett: “Desdichado el pobre en espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra”. (Borges, 2016, p. 328)

El “olor a cadáver” que enmudecerá la ciudad anticipa el final trágico y condena al pueblo y a sus habitantes. Una vez más, los mensajes del Antiguo y Nuevo Testamento se plantean como una contradicción incomprensible ante la mirada angustiada e irónica de la

---

sonreímos a la mañana urgente y caminamos.

El contraste y la paradoja actúan en sus versos revelando la verdadera esencia humana. Castigo y culpa: Víctima y verdugo, el hombre como un Segismundo destinado desde su nacimiento a penar, posee un margen de libertad que definirá su actitud ante la vida y su mundo. Y es ese pequeño espacio en el que se le permite soñar, “porque la vida es sueño”. Sin embargo la autora parece constatar tristemente que el hombre ha decidido y preferido sacar brillo a sus cadenas y asegurarse de que aprieten, pues esas limitaciones le otorgan seguridad frente al miedo a lo inesperado.

autora. El final será muy gráfico porque la lluvia en este caso no será de azufre sino de estiércol, y es que la condena mayor de los hombres serán sus propias limitaciones, instintos y miedos, en definitiva sus miserias y mediocridad. Es por eso que el estiércol caerá en sus frentes como símbolo de su incapacidad para soñar e imaginar.

El “empeño de vivir”, como impulso inicial ciego de corte existencialista, se concretará de manera excelente en el sinsentido que arroja el último verso “Con qué laborioso / sonreímos a la mañana urgente y caminamos”.

El poema “Canción del sodomita” se estructura en torno a un vértice triangular, presididos por una triada bíblica. Piedad Bonnett remitirá en el título al mito bíblico del castigo y la destrucción. Apuntando una segunda referencia alude igualmente al Éxodo, concretamente a la séptima plaga que Yahvé dirigió a los egipcios: “Habrá una grandísima peste” (Éx 9:3), y por último hace su aparición la imagen del ángel «con su espada de exterminio», presente en la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén. (Gn 3:24).

Todas las referencias intertextuales nos ubican en un espacio apocalíptico, de devastación y dolor, cuya víctima no es otra que el amor. El poema conjuga dos ideas de nuevo aparentemente contradictorias: Eros, que construye y une, y Thanatos, que destruye y separa. Ambos impulsos, de vida y de muerte, se fusionan una vez más y son presentados como complementarios. El choque de estas formas se asemeja al contraste entre Dios, símbolo de destrucción, y el Hijo del hombre, Jesucristo, símbolo del amor. La nueva significación que emerge de esta combinación de ideas nos lleva a pensar en el hombre como un ser de y para el amor.

En la primera parte del poema el amor es crucificado: “Han izado el amor. Lo están clavando /coronado de ortigas y de cardos”, hecho que remitirá al momento de la Crucifixión

de Cristo narrada por los evangelistas en el Nuevo Testamento. (Mt 32:32-55; Mc 15:21-27; Lc 23:33-38; Jn 19:17-24). A diferencia de Cristo, el amor no parecerá tener posibilidad de resurrección. En un proceso similar a la Pasión, el Amor padecerá martirio al ser desmembrado: “Le han cortado las manos, han echado/sal y azufre en sus pálidos muñones”. La sal y el azufre retornan como aciagos símbolos bíblicos que enfatizan el fatal desenlace:

Ah, mi joven amado, el tiempo es breve.  
Suenan ya las trompetas e iracunda  
la luna enrojecida afrenta al cielo.  
Déjame acariciar tu frente ardida en sueños,  
contemplar para siempre tus párpados violeta.  
Deja que desanude mi deseo,  
que coloque la palma de mi mano  
sobre la rosa hirviente que florece en tu pecho.  
Ah, mi joven amado que duermes mientras huye  
la multitud con un largo sollozo:  
una lluvia de sangre cae sobre Sodoma.

Aparece una evocación del amado en el primer verso de la segunda parte y una alusión a la fugacidad de la vida o *tempus fugit* que cobra relevancia en el poema por la inminente destrucción de la ciudad. *Carpe Diem* parece rezar el yo lírico advirtiéndolo al amado del exiguo tiempo disponible, e incitándolo a explotarlo. El acto amoroso, como energía creadora recibirá a Thanatos a sabiendas que supondrá el final, siendo el cuerpo del amado santuario que alberga la “frente ardida en sueños”, traspasando los “párpados violetas”, y el “pecho” donde late ardido de deseo el corazón: “rosa hirviente”.

Mas el amado duerme, parece ignorar el deseo de la amada y el destino fatal que se cierne sobre la ciudad bañada por “una lluvia de sangre”, funestamente anticipada por “la luna enrojecida” que “afrenta al cielo” en el verso séptimo. Oprobio provocado por los

sodomitas al apartarse de los preceptos divinos que, al igual que los egipcios, serán castigados por Yahvé: “Habrá una grandísima peste” (Ex 9: 3)

El amado parece no escuchar la plegaria del yo poético de los últimos tres versos en los que le pide su cuerpo, escogiendo “muslos blancos” ,”axila” y “dulce cuello” con alusiones claramente eróticas que manifiestan el tipo de entrega carnal a la que aspira el yo poemático. La axila supera sus connotaciones negativas, erigiéndose como máximo exponente de la ofrenda de la autora que no encuentra límites en el cuerpo del otro sino solo un deseo irrefrenable de comunión. La inminencia del trágico final “antes de que el silencio deslice su espada el ángel exterminador”, acentúa este deseo, remitiendo una vez más a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso por el ángel exterminador (Gn 3:24). En este sentido, Cervera Salinas afirma:

El breve tiempo que resta para amar es tanto más intenso cuanto más agitada y veloz es su extinción, y la arenosa dispersión de los segundos enciende aún más la llama del deseo, rodeada de las ardientes volutas de la muerte. La asociación de la muerte con el deseo, de clara entraña freudiana, y de Eros con Thanatos, preside esta modulación contemporánea del mito ancestral. (Cervera Salinas, 1995, p.73).

Sin apartarnos del pasaje de la destrucción de Sodoma y Gomorra nos detenemos en “La mujer de Lot”, publicado en el poemario *Todos los amantes son guerreros*.

Recordamos que la mujer de Lot miró hacia atrás, incumpliendo las advertencias que los ángeles, emisarios de Dios, dieron a su marido cuando fueron salvados de la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn 19:23): “Ponte a salvo; por tu vida, no mires atrás ni te detengas en la vega: ponte a salvo en los montes para no perecer”, pero “la mujer de Lot miró atrás, y se convirtió en estatua de sal” (Sagrada Biblia, 2014, p. 24).

El yo lírico, susceptible de metamorfosearse en estatua de sal, contemplará simbólicamente las ruinas de la ciudad que en otro tiempo fuera su refugio de su amor. “Hoy vi que a ese lugar donde te amé con impaciencia / —y donde fue temblor nuestro silencio / cuando anunció con voz eterna la alondra de Julieta / que ya se alzaba el día” (Bonnett, 2016, p. 263).

La voz lírica será de nuevo testigo de una realidad que se desmorona: “Allí estuve mirando entre el grupo indeciso de curiosos / cómo caían las tapias cómo se amontonaban los escombros / y el polvo levantaba sus estrellas fugaces / caía sobre mi piel sobre mi pelo”.

El espacio urbano en esta composición será el amor mismo que, como el escenario del poema, está en ruinas por obra de un hombre. La ausencia del amado supondrá un exilio emocional donde el yo poético estará abocado a ser lo que más teme: ser sin latido: “Suele la vida que creemos a veces insensata / urdir sus torpes símbolos / pensé / Para recuperar tus ojos debí cerrar los míos”.

El “Hoy” que abre el poema delimita el alcance de la tragedia, cuya intensidad se acrecienta gracias al juego antitético entre aquel pasado, “donde fue temblor nuestro silencio” y donde el “abrigo” de su voz y su abrazo, roto por el anuncio “con voz eterna” de “la alondra de Julieta”<sup>169</sup> ; y el presente donde “las palas y las picas”, y el bulldozer, que “rompía las ventanas”, del que fue su nido de amor.

El contraste entre el ideal de Belleza y Amor impacta en nosotros los lectores, al

---

<sup>169</sup> “Así pues, la atmósfera apocalíptica que incoa el título del poema se combina en el texto con otra alusión a la historia de la literatura universal, ajena y, al mismo tiempo, complementaria a los versos. Se trata de la noche de amor entre Romeo y Julieta, en la tragedia isabelina de William Shakespeare, y más concretamente la famosa frase de Julieta en que pretende retardar la llegada de la luz y el amanecer transformando el canto de la alondra por el vespertino del ruiseñor” (Cervera Salinas, 2012, p. 77).

confundirse con el mundo tangible, destructivo y apocalíptico de los objetos. El yo lírico se quedará “Allí” a contemplar los restos del naufragio, cubriéndose de polvo: “Allí permanecí hasta que comenzó a llover y todos se marcharon/ y callaron las máquinas y el mundo/ calló también/ mientras la noche abría sus aleros de sombra”.

La vida es tildada de “insensata”, con “[...] sus torpes símbolos”. La realidad, por tanto, no tendrá capacidad de sanar al yo poético, que recurrirá al mundo irracional de los sueños, de los recuerdos y de la ensoñación: “Para recuperar tus ojos debí cerrar los míos”. Será, por tanto, el mundo como representación subjetiva y particular la imagen que prevalezca por encima de la realidad.

Eco de la lluvia de azufre y fuego que Dios hizo caer sobre Sodoma será la lluvia del poema, con la que llegará el silencio: “y callaron las máquinas y el mundo”, su mundo. La acertada sinestesia apuntará a cada uno de los sentidos, de modo que sentimos el espanto ante catástrofe de tal magnitud. Finalmente, la alusión del título ampliará la interpretación mirada de la estatua será el espejo que le devuelve su propia imagen inerte.

En el poema “Asalto” (Bonnett, 2016, p, 158), Bonnett recurrirá a la misma metáfora: “echaron sal sobre mis ojos” para denunciar el olvido y la capacidad de soñar como males propios de la sociedad actual. El sueño, como acto de doble referencialidad temporal, implicará el recuerdo y la ensoñación: pasado y futuro fundidos en el presente. Recursos creativos en los que se sustenta la arquitectura poética de la poesía de la escritora colombiana.

En su primer poemario, *De círculo y ceniza* (1989) la sombra de un exilio bíblico

metafórico nos transporta a uno de los episodios medulares<sup>170</sup> del Antiguo Testamento.

“Éxodo” entraña la constatación de la desesperanza y el sufrimiento ligado al discurrir del tiempo que devuelve la imagen de los sueños irremediablemente incumplidos.

Todos los seres sufrientes que aparecen en la composición “llean de rezos los caminos”, recordándonos a los hijos de Jacob por sus cuatro décadas de periplo en el desierto. Y es que los hombres como hijos de una existencia culpada sufren como lo hizo el pueblo judío. Su condición de errantes por tierra hostil se ve agravada por los avatares propios de la vida cotidiana donde Piedad Bonnett detiene su mirada con un gesto amargo, verificando que no existe salvación posible.

En eterno retorno, el ciclo poético se abre y se cierra con dos versos de naturaleza paralelística: “Tantas cosas han sido y han pasado” y “Tan pocos quedan ya, tantos se han ido” que, sin embargo, arrojan en sus diferencias la clave del poema.

Al comienzo, el yo poemático hace referencia a “las cosas”, proforma o hiperónimo que va ir concretando en el recorrido estrófico posterior donde asistiremos a una larga lista de realidades cotidianas efímeras evocadas bajo el signo de la desesperanza, la soledad y la impotencia. Todas ellas vistas bajo el prisma castigador del paso del tiempo. Tiempo que como Yavhé en el Éxodo, no perdona sino que condena imperturbable ante el desconcierto de los hombres. Tiempo tácito que remite al orden humano, pero también al mundo animal y vegetal en “la vejez de las palomas” y en las paredes desconchadas.

La soledad aparece personificada y vinculada estrechamente al paso del tiempo simbolizado en el viento: El viajero que llora, el luto en los postigos, los sueños descoloridos del hombre que espera en su puerta, y sueña un “viejo sueño” que nunca ve cumplido.

---

<sup>170</sup> En él se relata la situación política que atraviesa Egipto en el siglo XVI a.C.



Escaso tiempo del que disponen los viejos a los que ya solo les queda rezar en los caminos, y el humo que desprenden las cenizas de lo que ha ardido y nunca más lo hará, “el viejo capitán mastica su locura” y el diablo “tiene musgo en las ingles”, símbolo erótico en la poesía de Piedad Bonnett. Es en él, en el diablo “donde el viento ha detenido su carrera”, solo en él se detiene el tiempo, solo él logra desafiarlo, porque “Tan pocos quedan ya, tantos se han ido”.

En el último verso, lo que ha sido ya no son cosas, sino seres. Seres que ya no están. Parece que la autora introdujera en el poema el tópico manriqueño del *Ubi Sunt?* superando el modelo al afirmar, y no preguntar, por el destino de la humanidad pues la respuesta ya la conoce. Descreída, mira en derredor y hace un balance de los restos del naufragio.

El uso de los intensificadores “Tan” y “tantos” otorgan fuerza a la afirmación, de la que emana angustia y desolación. El fatalismo de ese tiempo, que no se detiene ante nada: “las cosas”, ni ante nadie: “los que se han ido”, aparece subrayado por el empleo en posición central del “ya”, marca inequívoca de lo irrevocable.

Solo una pregunta retórica se hace Piedad Bonnett en este poema: “¿Y cómo no llorar con la joven maestra/ que sale una mañana del dentista / y no quiere reír porque los niños / no podrán olvidar su roja herida?”. En ella está la única referencia a la juventud de la composición, teñida por “la roja herida” en una doble referencia a la culpa de origen sexual, y al inevitable final, respectivamente.<sup>171</sup> Principio y fin de nuevo se presentan como ideas

---

<sup>171</sup> En este sentido es aclaratorio el análisis que hago del poema “Señales”, extraído del artículo “Duelo vital en y desde la maternidad poética en la obra de Piedad Bonnett”:

“En el poema siguiente, “Señales” (2016, p, 182), el primer sangrado menstrual, definido como “tiempo fértil del sacrificio”, ahonda en el estigma de la maternidad que marca a la muchacha / hija. Femenidad en comunión con la fertilidad telúrica referida en la primera parte del poema y coronada

muy cercanas.

Es curioso el uso esperanzador y exclusivo que la autora hace del género femenino en las dos únicas referencias positivas del poema: “una mujer que canta” y “la joven maestra”. En ambos casos se alude a la vitalidad de las mismas; sin embargo, el don que albergan en su interior tiñe el rojo de tintes sombríos, pues dar la vida es posibilitar la caída a una existencia baldía, fuera ya del edénico vientre protector, al tiempo que vacía a la madre de la misma.

El campo semántico del tiempo vertebra todo el poema: El uso del pretérito, en un aspecto perfecto, combinado con el del presente constata la imposibilidad de ganarle la batalla al “viento”, concretado en “viejas palomas”, “el tiempo agoniza”, “De tarde en tarde”, “Otra vez, otra vez y treinta años”, “los viejos”, “una mañana”, “viejo capitán” y el último “ya” que advierte de la condición irrevocable del ser humano. Pero al paso del tiempo está ligada la desesperanza, y así leemos : “palomas malheridas, llenas de costras , de lastimaduras”, “la soledad”, el viajero que “llora”, “ el luto”, el sueño “ descolorido”, el “humo” entre los huesos, “ la muerte de algún niño”, la “roja herida” de la joven maestra, y la “locura” del capitán.

Los veintiocho versos que dan forma al poema están estructurados en torno a nueve estrofas irregulares que quedan encuadradas entre el primer y último verso, y que plasman la libertad creadora de la poeta colombiana que se sirve de lo que la tradición le brinda pero sin

---

por la luna, símbolo femenino de la fecundidad. [...] Mártir, la joven recibe la señal con desconcierto y dolor físico: “En un sueño de ríos y serpientes / naufraga la muchacha envuelta en llanto / y sus pechos recientes se estremecen / con un temblor antes desconocido”. El binomio cuerpo-mente que corona el poemario, es entendido desde una óptica holística, en renuncia a las teorías que, desde el Platonismo y el Cristianismo, vindicaban la división del hombre en cuerpo y espíritu, así como la división del mundo tangible y el intangible” (Romero Carbonell, 2019, s/n).

someterse a esquemas rigurosos que coarten su fértil inspiración.

Aparece una combinación de versos de arte mayor haciendo uso del endecasílabo con otros de arte menor como el octosílabo y el pentasílabo, rompiendo así el molde clásico que lo sustenta. Cada una de las estrofas parece tener autonomía propia, excepto los dos versos que se repiten a modo de estribillo, estando estos distribuidos en la estrofa cuarta y séptima sin seguir una pauta aparente. “De tarde en tarde un eco de caballos” acentúa la importancia del tiempo, de un tiempo esporádico, eventual y finito que trae el rumor de los caballos, resonancias de la vida y de la pasión. El eco de las espuelas contra al suelo, del trote y el galopar de los mismos recuerda al tenaz latido del corazón.

El título del poema “Del reino de este mundo” (Bonnett, 2016, p, 96) actúa como anuncio textual, recogiendo de nuevo la herencia literaria recibida de la tradición judeocristiana:

Hablo  
de la muchacha que tiene el rostro desfigurado por el fuego  
y los senos erguidos y dulces como dos ventanas con luz,  
del niño ciego al que su madre le describe un color inventando  
[palabras,  
del beso leporino jamás dado,  
de las manos que no llegaron a saber que la llovizna es tibia como  
[el cuello de un pájaro,  
del idiota que mira el ataúd donde será enterrado su padre.  
Hablo de Dios, perfecto como un círculo, y todopoderoso y justo y sabio.  
(Bonnett, 2016, p. 96).

Piedad Bonnett carga las tintas de reproche en este poema, culpando a Dios de la injusticia y el sinsentido de la vida. La poeta pone su atención en seres mutilados, y el reino de este mundo resulta ser incomprensible ante semejante escenario donde los actores son una

joven “con el rostro desfigurado”, lo que contrasta con sus “senos erguidos”. “Un niño ciego”, al que su madre se ofrece para que vea a través de ella; alguien cuyo beso está abocado a no ser : “un beso leporino” , un ser cuyas manos no sienten, “que no llegaron a saber” y un “idiota” que no entiende qué le ha sucedido a su padre ni que va a ser de él. Todos ellos son víctimas de la propia naturaleza, de la genética o de Dios. Y esta sería la primera pregunta que nos sugiere el poema.

El poema se estructura en tres estrofas de métrica irregular en la que están repartidos los once versos libres que forman la composición. Comienza el yo poético enunciando un “Hablo” y el resto de versos van a ser la concreción de ese asunto que enuncia, que lleva intrínseco un hacer. El uso de este verbo parece responder a una explicación pedida o no, a la que la escritora colombiana necesita contestar. En la determinación y la carga dramática de ese “Hablo” se deja ver el descontento airado de la autora ante una realidad que la abrumba, y a la que necesita entender. Parece clamar Piedad Bonnett: ¿Por qué?

Los dos últimos versos recogen toda la estructura anterior por lo que podríamos entender que el poema pivota en torno a dos versos que a su vez son paralelos: “Hablo de Dios, perfecto como un círculo, y todopoderoso y justo / y sabio” (Bonnett, 2016, p. 96).

La autora se muestra deliberadamente sarcástica mostrando su escepticismo en cuanto a la existencia o justicia de Dios. Frente a la figura de Jesús, siempre junto a los débiles, los humildes y los enfermos, el Dios del Antiguo Testamento vengativo, temperamental y castigador se aleja del mensaje que “El hijo del hombre” llevó a sus hermanos. Para salvar a los hombres se hizo carne el hijo de Dios, en su muerte y resurrección está la salvación de la humanidad.

Conmovida ante tanto sin sentido, la poeta ironizará al abrir la puerta de la

probabilidad, aun más si fuera cierto que Dios es “todopoderoso y justo y sabio”. El uso repetido de la conjunción “y” suma sarcasmo a la enumeración de virtudes divinas, que sin embargo el hombre tendrá que esperar a ver y disfrutar en la no vida, lejos de “el reino de este mundo”.

Otro de los poemas que recrea claramente un mito bíblico es “El hijo pródigo” en el que hallamos una segunda referencia a las Sagradas Escrituras: “Forastero soy en tierra extranjera” proclama Moisés (Ex. 3,3). Será en Madián donde Moisés, tras nacer su primer hijo, pronunció las palabras que ilustran la composición de Piedad Bonnett. Sin embargo, el título del poema remite a un pasaje del Nuevo Testamento. De nuevo Antiguo y Nuevo Testamento se confundirán en el poema, bajo el vínculo Padre e hijo.

Piedad Bonnett no se detiene en el perdón que prevalece en el mensaje de Jesús, visto desde la óptica del padre, sino en la decisión tomada por el hijo mayor de regresar a la casa paterna tras sufrir penurias y calamidades, que no es otra cosa la vida cotidiana. Es por ello que el yo poemático encarna la voz del hijo. Recordemos las palabras de éste en el Evangelio de Lucas (Lc 15:21): “Y el hijo le dijo: Padre, he pecado contra el cielo y contra ti, y ya no soy a digno de ser llamado tu hijo” (Sagrada Biblia, 2014, p. 1313). Al igual que Moisés, que regresa a Egipto para salvar a su pueblo, el hijo pródigo descubre que no quiere ser un extranjero en tierra próspera y como un Ulises errante, que emprende la vuelta a Ítaca, el yo lírico opta por retornar al origen.

De nuevo la sombra del pecado ensombrece la vida de los hombres, que nada pueden hacer para remediarlo, pues los dictados de Dios atentan contra su naturaleza humana. La emancipación parental será condición sine qua non para encontrar la autoafirmación y la libertad individual. La subyacente interpretación freudiana de matar al padre como fase

necesaria en la evolución psíquica del individuo, recoge una de las máximas más influyentes del pensamiento de Nietzsche: “Dios ha muerto”.<sup>172</sup>

En el poema se muestra una vida miserable en la que “Ya no teníamos pasos, ni pies, solo la furia / de tener que vivir”, y “sed y ningún resto de pan ácimo”. La esperanza de hallar un lugar donde quedarse, un “puerto” donde cobijarse de “los rastrojos, las serpientes, el llanto, / de los niños, / de nuestros cuerpos oliendo a humo” se deja ver en la segunda estrofa, sin embargo la culpa por abandonar al padre no es explícita, sino que queda implícita en el poema.

El “Aquí” que inicia la tercera estrofa parece decirnos que han encontrado ese lugar, donde “no hay vergüenza en la necesidad”, y el yo lírico proclama orgulloso: “siempre estuve erguido / a pesar de doblarme día a día”. Como vemos, es el mito del exilio el elemento común de las referencias: el hijo pródigo, Ulises, Moisés y el yo poemático deambulan errantes sin un verdadero hogar. La autora recrea el tópico de la vida como un camino, y del regreso al origen, al hogar, idea que entronca con el regreso al vientre materno que cobrará especial importancia en *Los habitados*<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> Nietzsche en *Así hablo Zaratustra*, publicada en 1883, distingue distintas etapas en la evolución de la humanidad, así como Freud lo hará en el individuo: la primera caracterizada por la inocencia y la irracionalidad, la segunda sería aquella dominada por valores absolutos y *castradores* - según la terminología que utilizaría Freud -, en tercer lugar encontraríamos la necesaria muerte de Dios, en cuarto, el nihilismo posterior, y por último la aparición del hombre nuevo o *superhombre*, liberado ya y proyectado más allá del bien y el mal (Nietzsche, 2009).

<sup>173</sup> El poema guarda una estrecha relación con “Daniel creciendo”, “Desgarradura” y “A tu hora”, pluralizando su significado. Veamos el análisis de este último poema:

“El salto al vacío, como vacío está el vientre materno al que se desea el hijo regresar, es la imagen sobre la que se cierne la tragedia en este poema donde el sujeto lírico clama: “¡De otro modo/me

Los funestos últimos versos del poema nos sorprende por el arrojo con la que el yo subjetivo asume su destino: “Decidí regresar / porque la muerte allí es más mía que esta muerte”.

La culpa, consecuencia del castigo, es plasmada poéticamente en muchas composiciones a través del símbolo del ojo de Dios. Mirada constante de un juez imperturbable que se mueve por una sed de venganza hacia los hombres pecadores que omitieron sus órdenes inexorables e intentaron equipararse a él.

Será el prisma infantil decisivo en esta vivencia del miedo y la culpa. Así en el poema “Días de algodón” (Bonnett, 2106, p. 56) la autora, desde la mirada inocente de la niña, recordará el tiempo mítico de la infancia tan presente en su obra:

Eran los días  
de cara al cielo azul, donde una nube  
era un oso tocando una guitarra.

La evocación de las sensaciones infantiles percibidas cuando acudía a la iglesia

---

hubieras tú buscado!”. El hijo pródigo que ansiaba “beber leche de los senos/ para volver a ser un niño” ha encontrado otro modo de reencuentro, aunque “De otro modo/habría yo querido recibirte”. La imagen del espacio intrauterino como “curva más dulce de mi adentro”, “cobijo de azules membranas” y “mar de benigna oscuridad” nos lleva a poemas anteriores en los que destacaba Piedad Bonnett la ausencia de consciencia y deseo, ligada al concepto tiempo como cualidades propias y deseables del estado vital intrauterino. “[L]a herida del sol de cada día”, ya auspiciada en los primeros poemas, es funestamente certificada, cumpliéndose así los temores primeros, como si de una tragedia griega se tratase. La impotencia sentida entonces se vuelve rendición porque en “la red que tejí con torpes hilos” había un “agujero”, una grieta distinta de aquella primera en “Llamado”, y de la metafórica salida de “Daniel creciendo” y “Desgarradura”. Tanto temer y prever la caída no libran a esta madre del reproche implícito en “Más a tu hora sólo fui intemperie”, lo que añade intensidad al dolor contenido que desprenden los versos de este poema, cuyo final es esperanzador porque el regreso a la nada y a la madre es consumado” (Romero Carbonell, 2019, s/n).

destilan terror y desconcierto y es la constante mirada de Dios, siempre al acecho, así como las imágenes lúgubres y doloridas de los santos lo que provoca mayor zozobra en el yo poemático infantil: “Los ojos de los santos / reían sin reír en la penumbra / con el gesto de los muertos”, “y Dios era un señor que nos veía, / era un olor de esperma derramada / era un miedo oprimiendo los riñones”. “Eran los tiempos, / los pantanosos tiempos del pecado”.

La culpa y la niña que fue iban de la mano a la iglesia sin esperanza de poder burlar al ojo que todo lo mira pues el “incienso es incorruptible”, lo que contrasta con la niña que se sabe corruptible, y padece sin entender ni el “rumor sollozante de mujeres”, ni “Aquel murmullo que era casi llanto / era tu rezo, madre.” La analogía entre el acto de rezar y el acto de llorar, más aún cuando es de la madre, insiste en la imagen lóbrega que descorazona a la niña:

Y eran los ángeles de pies violeta  
y alas azules, danzando en los vitrales,  
y un rumor sollozante de mujeres,  
y el incienso  
el incienso incorruptible  
volando a las campanas.  
Los ojos espectrales de los santos  
reían sin reír en la penumbra  
con el gesto vacío de los muertos,  
y sus mejillas se iban salpicando de la luz de las lámparas.  
Aquel murmullo que era casi llanto  
era tu rezo, madre.

El algodón, sin embargo, simboliza no solo el aura protectora que cobijaba a la niña, sino también alude, convertido en nube, a la fantasía propia de la niñez: “Donde una nube / era un oso tocando una guitarra”. La capacidad de soñar, propia de la infancia, y de imaginar



se vuelve a repetir en los siguientes versos: “Eran los días / de seguirle la pista a una lombriz/que abría un agujero entre la tierra. / Madagascar era un bombón de vidrio / o una estrella de hielo entre la noche”.

El mundo de la infancia recreado por la autora se configura, por tanto, en torno a dos pilares. El de la protección y el del miedo teñido de culpa. La fantasía será el verdadero refugio que salvaguarde a la niña del mundo de los adultos, y la poesía el espacio adecuado para la rebelión del yo adulto.

Hay que tener en cuenta que la nube, al igual que la montaña y la lluvia son símbolos que remiten al cielo, y por extensión metafórica a Dios. Cielo y tierra representados por la nube y la lombriz insinúan un orden jerárquico donde el cielo es el mundo que soñamos, que aspiramos conquistar en un ascenso que bien puede venir dado por el impulso creador, en este caso de la poesía.

En “Canción para mañana” (Bonnett, 2016, p. 91) dice la autora: “Dios ha asomado puntual a mi ventana”, y su mirada siempre es la del Dios que examina, reprocha y castiga los instintos innatos del hombre. Imagen retomada en “Tus ojos eran prestes que oficiaban cada noche en aquella ceremonia” donde el yo poético rememora una escena erótica, no sin sentir la angustia y la culpa: “Todo tan mudo y tan lejano / como ese Dios mirón que te veía y los veía y al que le rezabas / con un miedo que hacía sonar tu estómago” (Bonnett, 2016, p. 134).

La figura de Dios se identifica en *El hilo de los días* (1995) con la figura paterna en cuanto a figura autoritaria y brava a la que la niña teme: “Aquí golpeaba airadamente el padre sobre la mesa/ causando un temblor de cristales, una zozobra en la sopa” y es que pareciera que “tanta paz, tanto silencio pesaroso/ fuera el golpe de Dios sobre la mesa”. La

imagen es recurrente en *Ese animal triste*. Así es en “Alter ego” (Bonnett, 2016, p. 208) “[...] tiene miedo / a lo oscuro y al triángulo que es el ojo de Dios / y al Padre que ajusticia con su voz militar”.

Resulta de interés detenerse en el poema “Llamado” (2016, p. 178) en el que la llegada a este mundo será poetizada como destierro de aquel otro cuyo centro será la nada, el silencio y el no tiempo: Vientre materno, pleno de vida inconsciente donde “mi nada de viento se posó como un pájaro / en las pupilas rubias de mi madre”. Sobre el vacío existente acerca de qué factores fisiológicos desencadenan el parto, Bonnett especulará apuntando a la voz del padre - Dios como causante y culpable del desalojo del vientre materno que será deshabitado, siendo metáfora del Paraíso perdido.

La identificación del Dios del Génesis con la figura paterna, construida sobre la base de una conducta reprobable, legitimada por la autoridad y superioridad de los mismos, será magistralmente recreada sobre una nueva base comparativa: el miedo causante de sus actos: “Al escuchar tu voz nocturna, padre / - tu voz de amante navegando en sus mares de zozobra”. Se invertirá así el significado del mito bíblico que actúa como hipotexto al situar a Dios como único responsable de la expulsión del Paraíso del ser humano. La culpabilidad divina será entendida como debilidad y vulnerabilidad de un Dios expuesto a merced de sus propias pasiones, regidas por el miedo a ser igualado e incluso superado por las criaturas creadas. La nueva significación resultante de este “desplazamiento” significativo del mito, atendiendo a Northrop Frye (1996), apuntará a la responsabilidad parental de los males de los hijos, tanto por la carga genética transmitida, como por la transferencia emocional en clara sintonía con el pensamiento de Freud y el psicoanálisis.

Por otra parte, es destacable que la llegada a este mundo, entendida bajo la estela de

la expulsión edénica por un Dios vengativo, es vista como caída y descenso a una vida inferior y consciente, espacio para el miedo y el dolor: “yo descendí del más hondo silencio / y me hice llanto”. Resulta descorazonador comprobar que el castigo infligido a la especie humana, asociado al fracaso, será la consciencia del deseo y del miedo. Marca que nos acompañará durante todo el recorrido hasta llegar a la muerte ineludible, donde será posible recobrar esa “nada” propia de la plenitud del estado vital intrauterino, espacio edénico desprovisto de palabras: “hondo silencio”, y “sordo”, donde no habrá identidad: “aún sin nombre”. El tiempo detenido, y por tanto la no muerte y / o la no vida, se erigirá como otra propiedad intrínseca a la noción de Paraíso, atribuida al vientre materno.

El monólogo dramático de clara resonancia borgeana, sustrato incuestionable en la poesía de Piedad Bonnett, será protagonizado por un yo poemático encarnado en la voz del hijo naciente que desapueba el llamado del padre definido por ser “roto tremor, ciego buceo, / roja batalla enfebrecida”, creando una analogía clara con el tortuoso canal del parto que debe el hijo atravesar en su impuesta expulsión hacia el exterior. Es importante destacar igualmente la yuxtaposición del llamado del padre y el alumbramiento, creado sobre el binomio palabra-acción, que remite a la capacidad engendradora de la primera referida en el Evangelio de San Juan: “Al principio fue el Verbo” (Jn 1:1).

El poema está construido sobre un doble movimiento ascendente y descendente que confronta fuerzas opuestas y sigue direcciones contrarias, no logrando detener la expulsión del Paraíso que es finalmente consumada. Para ello, Piedad Bonnett recrea el motivo de la lluvia, manifestación divina en el antiguo Testamento que, cargada de todo el simbolismo por ser el primer elemento seminal, muda su dirección hacia el interior del cuerpo femenino hasta encontrar al yo lírico que nada en un “oscuro magma” donde “brotó una flor quemante: / mi corazón, donde ya había miedo”.

De la perspectiva existencialista sobre la que se construye esta concepción vital se desprende una emoción dolorida inherente y resultante del impulso inicial que hizo girar el mundo, convirtiendo la vida en una exigencia, que empujada por un estímulo ciego y desconectada de la razón, se percibe a través de un deseo irracional por vivir, anhelo infinito, marcado por la necesidad, es decir, el sufrimiento. La nada y el silencio, sublimados en la poesía de Piedad Bonnett sobre un halo melancólico pero bello y placentero, responden a la reflexión última que, en *Sol negro*. Depresión y melancolía, formula Julia Kristeva: Literatura sin límites, lo es también porque despliega los límites de lo nombrable. Los discursos elípticos de los personajes, la obsesiva evocación de una “nada” que resume la enfermedad del dolor, designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable.” (Kristeva, 2017. p. 228). Nacer será entonces la gran caída, el despertar a la conciencia del deseo y el padecimiento. El miedo, lastre ineludible, asaltará no solo al yo poemático desde siempre, sino también a las figuras parentales, cuyo trágico destino será transmitir el miedo a su descendencia, como veremos en *Las herencias*.

La soledad de Dios será el símbolo que modula “Soledad de dos” donde planea la sombra del pecado y el castigo. La poeta se servirá de una paranomasia para jugar con las palabras Dios - dos, de la que se desprende una evidencia: la soledad de Dios es equivalente a la soledad de dos. El silencio entre los dos amantes supondrá un abismo que servirá de enlace con el magnánimo silencio de Dios. Pondrá así el acento la poeta colombiana en la soledad acompañada y en la desesperanza amorosa evidenciando que la soledad puede vivirse aun rodeada de gente, incluso de la persona amada.

La relación de confusión de los sentidos está presente en este poema donde se oye la soledad de Dios o se percibe el silencio de dos. Observamos cómo la figura de Dios aparece vinculada al miedo y al castigo como si el amor fuese un pecado. Los dos autores parecen

apuntar en sus creaciones que el ojo de Dios prohíbe la unión de los amantes:

En las tardes lluviosas  
en que las bombillas conquistan una a una su espacio desconsolado,  
en las madrugadas traspasadas de suspiros,  
de murmullos ahogados por los ruidos metálicos en las cocinas,  
cuando entras en mi noche armado hasta los dientes  
y colocas tu espada entre mi cuerpo y tu cuerpo,  
cuando ya no es posible caminar, ya no es posible detenerse,  
ya no es ni siquiera posible sentarse a soñar,  
se oye la soledad de Dios,  
sentimos el silencio de dos quebrando los sonidos del mundo.  
(Bonnett, 2016, p. 81).

El propio Dios judío también será símbolo de la desesperanza y el sinsentido del mundo pues no ve, ni oye, ni percibe el dolor. Su indiferencia se viste de ingenuidad en el poema “Alto del peregrino” de *Nadie en casa* que adopta una forma salmódica en el que el yo poemático entabla un diálogo con Dios acerca de esa tierra, de ese país que es el suyo, habitado por ciegos, fantasmas, mujeres que lloran y ahogados.

El poema nos devuelve la imagen de un lugar desolado<sup>174</sup> y lúgubre en el que el sufrimiento y la muerte campan a sus anchas. Dios parece no comprender que han hecho los hombres con el mundo que les ha dado. Observa con perplejidad el sufrimiento y la injusticia de este.

La ironía presente en este diálogo se logra al invertir el orden, ahondando en la distancia existente entre Cielo y Tierra. Responde el yo lírico como cierre del poema: “Hace ya tiempo que partieron los dioses / Quizá, señor no han existido nunca” (Bonnett, 2016, p.

---

<sup>174</sup> Dado el lugar que ocupa el poema en la sección homónima de *Nadie en casa* (1994), el espacio al que alude la poeta no es otro que Colombia.

122)

El contraste establecido entre la tercera persona de las preguntas y el uso en las respuestas de los posesivos en primera persona aumenta la tensión del poema, a lo que también contribuye el uso de la anáfora, así como del monólogo dramático y la enumeración que nos hace pensar que los interrogantes podrían ser infinitos, al igual que en el libro de Job.

La paradoja evidenciada ante la alarma y desconcierto de Dios, frente a la calma del yo lírico, parece reforzar la determinación de este último de ser que siente y sueña, sufriendo también.

Dios también es símbolo de la ausencia de Dios. Para mostrar este vacío la escritora colombiana recurrirá al sarcasmo. Así lo vemos en “Ocurre” (Bonnett, 2016, p. 93) donde está presente el escepticismo ante la existencia de Dios: “un amor de Dios manso y justo, si lo hubiera”. La autora utiliza reiteradamente la perífrasis aspectual durativa “voy amando” para insistir en la idea de que la vida es un hacer laborioso y rutinario al que solo parece otorgarle sentido el amor.

En “Sal en la hierba” (Bonnett, 2016, p. 83) la eternidad se identifica con “un sueño de Dios”. Quizá si Dios hubiese dormido, liberando en su sueño los instintos primarios e irracionales que llevaron al primer hombre a pecar, hubiera podido entenderlo, quizá es por eso que sería posible la eternidad porque Dios hubiese entendido que no era el hombre el que deseaba equipararse a él, sino que él era un hombre. Dios duerme sin escuchar ni ver el sufrimiento de su pueblo, sin embargo, que esté despierto no implica que actúe en defensa de estos ni que imparta justicia.

Destaca la autora en el poema “Los domingos” (Bonnett, 2016, p. 165) el desamparo

que parece cubrir los corazones como si “Dios hubiera dejado un agujero en la mitad del mundo / que Dios hubiera bostezado de tal manera y con tan mala suerte / que su boca hubiera quedado abierta como una O enorme / donde cabe la entera molicie de los hombres”.

A *Explicaciones no pedidas* pertenece “La piedra” (Bonnett, 2017, p. 432). Piedad Bonnett se permite en este caso la licencia de ser muy explícita, afirmando que Dios ha muerto, en sintonía con el pensamiento nietzscheano. Esta afirmación se convertirá en anhelo en el poema “Tres deseos” (Bonnett, 1996, p. 214), donde la autora pide volver al principio de los tiempos y que “el viejo dios muera por fin”. La muerte y el sueño como estados cercanos insisten en la dirección que venimos señalando, oscilando entre el fin de Dios y la humanización de este al ser capaz de soñar, y de morir.

La composición emana rabia e ira, pero también impotencia, pues la autora no tiene un sujeto material del que vengarse, ni al que arrojar la piedra. La cólera se vuelve contra ella, devolviéndole su propia imagen. Y en ese mar de culpas etéreas, solo la piedra y su solidez le sirven de base a la poetisa. La crudeza del poema se concreta en el juego de contrarios presentes en las distintas estrofas, estructurando internamente el poema que gira en torno a tres momentos diferenciados y definidos por “Tengo”, “Pero no hay”, y el último “Sólo puedo”.

“La maldición, el rabioso improperio”, “la piedra vengadora” de la primera parte se contraponen a “la máscara” y “el vacío” que reinan en la sección central, para volver en la última estrofa, donde el mundo mineral simbolizado por la piedra y las realidades tangibles van a ser las únicas verdades posibles.

La imprecación no sólo se limita a Dios sino que también hay poemas donde se remite a su iglesia. Así ocurre en la clausura de “Mi silencio” donde afirma el yo poemático:

“cómo los sacerdotes humillan a su pueblo con sus ropas brillantes y sus tiaras de piedras” (Bonnett, 2016, p. 215) Destaca Piedad Bonnett la desigualdad existente en el seno de la iglesia, y la hipócrita distancia que dista entre el pueblo y los sacerdotes. Ante esto, su silencio incrédulo se llena de tristeza e impotencia.

En cuanto a la figura de Cristo, ésta será símbolo del sacrificio y del amor. Por el mito de la encarnación, Dios se hace hombre y sufre como el resto de la humanidad. Motivo por el que será metáfora de la existencia dolorida que impregna los yoes poemáticos de la poesía de Piedad Bonnett. Y Cristo sufre porque es amor, en clara referencia al lastre emocional que lacera de la vida de los hombres. En el poema “Canción del sodomita” (Bonnett, 2016, p. 185) se percibe de manera más nítida esta asociación.

Como cierre posemos la mirada sobre dos poemas: “Tres deseos” y “Oración”, perteneciente este último a *Tretas del débil*. Se trata de dos plegarias donde Piedad Bonnett defenderá con firmeza su postura ante el reino de este mundo:

### **Tres deseos**

Quitarme los zapatos, exprimir las uvas del día, y con los pies  
florecidos caminar sobre vidrios como por la dócil arena.  
Que el saludable animal que padece en su encierro salga a la luz del  
sol y se revuelque, húmedo y lustroso, y su poderoso olor espante a  
los tímidos vecinos.  
Que el universo sea de nuevo un inmenso magma silencioso y que  
cuando me atreva a pronunciar la palabra el viejo dios muera por  
fin y sobre su tumba nazca una flor de un color que jamás ha visto  
el hombre.

(Bonnett, 2016, p. 214).

El poema entona irónicamente un canto al goce de la vida, volviendo a la esencia humana, y a su condición animal. La vuelta al mundo natural, y la exaltación de los sentidos



será la aspiración de la poeta, que desea que “el viejo dios muera por / fin”, desapareciendo con él todo atisbo de culpa y contención emocional.

Veamos cuáles son los ruegos en “Oración”: “Para mis días pido, / Señor de los naufragios, / no agua para la sed, sino la sed, / no sueños/ sino ganas de soñar. / Para las noches, / toda la oscuridad que sea necesaria/ para ahogar mi propia oscuridad” (Bonnett, 2013a, p. 63)

El poema se estructura en dos estrofas moduladas por el día y la noche. Para el día la poeta pedirá ganas de vivir, ganas de seguir soñando, de continuar buscando y no perder la esperanza de hallar su plenitud, de seguir viva, de sentir. Para la noche ansiará cobijo en la propia oscuridad donde ahogar todas sus penas propias de vivir y sentir. Será por ello la noche el tiempo idóneo para la creación estética regida por la honestidad del que se sabe solo y libre.

Observamos, por tanto, que Piedad Bonnett desplazará una serie de mitos y de símbolos hacia la realidad cotidiana desacralizando e incluso invirtiendo su significado al constatar la ausencia de Dios y señalando su culpabilidad ante el sufrimiento existencial, inherente a la vida humana. La poeta vencerá finalmente el miedo y la culpa que asediaban a la niña.

A estas alturas, podemos concluir que la llegada a este mundo será entendida como descenso a una existencia marcada por la temporalidad y la injusticia, metaforizada bajo el mito del Pecado original. El miedo y la culpa, originado por el castigo y la mirada constante de un dios vengativo, llevan a Piedad Bonnett a mudar la dirección en el camino y buscar la respuesta en los orígenes. Observamos, por tanto, que la escritora colombiana se servirá de las narraciones bíblicas para adentrarse en ese laberinto.

Para la autora colombiana la Biblia y la palabra de Dios serán objeto de desconcierto al oponerse a la imagen que le devuelve el mundo de los otros y el de su propio mundo, en el que el dolor, la apatía, el espanto ante el paso del tiempo y la injusticia campan a sus anchas. Un sustrato filosófico de corte existencialista acompaña los versos de la poeta colombiana, que finalmente optará por el vitalismo nietzscheano, pues frente a la vida eterna, Piedad Bonnett elige el mundo de los vivos cuyo reino no es otro que el amor al que se aferra con fiereza izándolo como entidad sagrada al equiparlo a la figura de Jesús.

Junto a las referencias explícitas a las Sagradas Escrituras ya abordadas, encontramos en la poesía de Piedad Bonnett otros relatos bíblicos subyacentes, que no son otros que los contenidos en el *Libro de Job* y en el *Eclesiastés*.

Al igual que Job, el yo poemático de Bonnett no acepta el sufrimiento infligido por Dios, pues no entiende su culpabilidad, de ahí las numerosas referencias a la infancia y la culpa. El tema del sufrimiento del inocente y la justicia de Dios subsume en todos los poemas analizados. El justo que sufre pone en tela de juicio la justicia divina que gobierna en el mundo. Como Job, el yo poemático cree que debe haber cometido alguna falta para tanto sufrimiento desde su nacimiento. Como inocente que se siente, cree necesario someter a juicio a Dios, acusándolo de destruir más que de proteger a las criaturas creadas. El silencio de Dios, “la divina indiferencia”, que hemos analizado en varias composiciones, será la respuesta final.

Los caminos que recorre Job en su búsqueda de Dios se asemejan a las estrategias creativas bonnettianas, que vuelve los ojos a la mítica infancia donde hallar consuelo. Sin embargo, la autora pareciera necesitar un testigo para defenderse y apelar en ese pleito iniciado por ella, y ese testigo, como en el relato bíblico, no va a ser otro que el

desdoblamiento poético de su propio yo y el testimonio de la realidad que la rodea. Es por esto que “la blasfemia de Job” es también la que impreca en los versos de Bonnett. El misterio de la justicia divina será el sustrato de muchos poemas analizados donde quedará evidenciada la insostenibilidad de la retribución adecuada según la ley judía por la que el inocente sería premiado y el culpable es castigado.

La culpa sentida por la niña ante la mirada de los santos, así como bajo la mirada paterna, fundamentalmente, responde a lo que Sofar señala en el tercer diálogo del texto bíblico: el hombre puede ser pecador, aunque no sea consciente de ello (Jb 11:20-22): “Pero a los malvados se les ciegan los ojos, no encuentran refugio, su esperanza es sólo un suspiro” (Sagrada Biblia, 2014, p. 675).

Junto al *Libro de Job*, es el *Eclesiastés* el que representa una oposición clara a la sabiduría tradicional en Israel al preguntarse por el sentido de la vida, idea cuestionada por Piedad Bonnett en su poesía. El sentido de la vida irá ligado al concepto de mortalidad que niega la existencia de un orden justo en el mundo. Lo transitorio, lo frágil y el vacío serán revisados en la poesía de Bonnett al modo de Qohelet, y como él hablará de un mundo “monótono” donde todo lo que ha pasado volverá a pasar: “nada hay nuevo bajo el sol” (Qo 1,9). Es muy interesante observar cómo en el *Eclesiastés* se distingue entre dos tipos de conocimiento o sabiduría: por una parte adquiriría el sentido del cúmulo de acontecimientos de la persona, susceptible de ser transmitido, y, por otra, la sabiduría sería, como Spinoza planteará en su filosofía racionalista posteriormente, un instrumento que sirve para reflexionar sobre lo que se ha hecho, una “actividad” del hombre. (Qo 1,12-18).<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Como ya hemos señalado en la parte introductoria al laberinto, esta es una de las estrategias fundamentales de la creatividad bonnettiana. La poesía como conocimiento propio, y del otro.

El descubrimiento de que la sabiduría es uno de los principales motivos de infelicidad, causante del pecado original y agente directo de los desastres provocados por la apertura de la caja de Pandora, no convencerá a Piedad Bonnett ni la resignará. Tampoco la llevará a teorías reduccionistas y simplistas donde los placeres mundanos y frívolos sean el consuelo. Difiere Bonnett de la conclusión a la que llega Qohelet acerca del disfrute de las pequeñas cosas mundanas sin más, el “pequeño don de la vida”.

El planteamiento vital de Bonnett estará más próximo al vindicado por Nietzsche y su vitalismo trágico, ya que la poeta apostará por vivir con pasión, audacia y compromiso, asumiendo al mismo tiempo el sufrimiento y el dolor e incluso invocándolo para no dejar de sentir. Se alejará así la escritora colombiana del “último hombre” nietzscheano, definido por el nihilismo, la condescendencia y la superficialidad.

Bajo un hálito contestatario, la poeta no persigue recrear en sus versos los mitos bíblicos referidos, sino arrojar una nueva mirada al mundo, sirviéndose de la materia bíblica como marco donde ubicar su mundo cotidiano a través de un halo meditativo, creando un juego de contrastes rico en matices que no son otra cosa que las distintas emociones que desprenden sus versos y que al mismo tiempo provoca la lectura de esta poderosa voz.

La compleja personalidad de la poeta queda sugerida en las paradojas internas, miedos y limitaciones, plasmados junto a sus fortalezas. Lejos de pretender dar lecciones o resolver preguntas, su atención se detiene en la contemplación y reflexión de lo que nos muerde, superando lo personal y fusionándose con esa colectividad que somos todos su lectores.

En cuanto a la estrategia constructiva que la poeta hace de los relatos bíblicos, hay que señalar la presencia de Borges. Cervera Salinas, refiriéndose al tratamiento que de los

mitos bíblicos hace Bonnett, así lo apunta:

[...] ha quedado desplazado, «mutilado», como diría Borges, de su contexto original, y en el hueco que ha dejado el relato bíblico se edifica un motivo poético inesperado y desviado de aquel centro: la canción de amor del sodomita. Este procedimiento, básico para la comprensión del poema de Bonnett, lleva la marca de la adaptación oblicua y sesgada con la que precisamente opera Borges en sus ficciones poéticas en relación a los textos literarios de partida (Cervera Salinas, 2012, p. 75).

Asimismo podemos diferenciar dos perspectivas coherentes entre sí, que convergen en la mirada de Piedad Bonnett ante Dios y ante la Biblia, siendo la primera la mirada infantil. Para la niña Dios es un ser temido, un ser que la observa constantemente, y de cuya vigilancia no puede huir. Es la mirada de Dios donde germina la culpa y la oscuridad que atormenta y cohíbe a la niña. Es el ojo de Dios el que la hace ser consciente de que existe en ella algo que debe ocultar, a pesar de desconocer su naturaleza. La autoridad de este Dios es identificada con la autoridad paterna, distante y fría, como queda demostrado en algunos de los poemas comentados.

La mujer madura, sin embargo, va a metaforizar sobre la crisis del hombre contemporáneo en particular, y del hombre universal en general. Los hombres expulsados del Paraíso deambulan como en un éxodo infinito sin encontrar la tierra prometida, y Dios impasible va a observar sin intervenir a su favor. Tal es su indiferencia que la autora se cuestiona su existencia, afirmando incluso que “Dios ha muerto”. Se sirve por tanto de la imagen de Dios del Antiguo Testamento, aludiendo al pecado y al castigo como fundamento del sufrimiento del hombre, situando los poemas en la vida cotidiana del ser humano.

Lejos de intentar dilucidar la fe o falta de ella de la escritora colombiana, el interés

por la Biblia de la escritora colombiana hay que abordarlo desde una óptica intelectual, interesándole la Biblia como fundamento cultural, de la cual se nutre para crear su propio mundo ficcional<sup>176</sup>. Aunque si algo podemos afirmar es que el escepticismo cobra relevancia en sus poemas, por lo que parece que Piedad Bonnett se desvincula de la creencia en Dios urdida en la niñez. Idea que se ve reforzada por sus propias palabras:

Respetemos que en tiempos de infortunios el poeta no tenga fe en nada, ni en dios, su nihilismo, pues la única fe que se puede pedir a un poeta es la fe en la palabra, en la imaginación, en la fuerza creadora del escritor que, como dijo Vargas Llosa, es como los cuervos, que se alimentan de la carroña (Bonnett, 2011, s/n).

Podemos ver por tanto que no difieren ambas perspectivas, pareciera más bien que la imagen de Dios evoluciona bajo la mirada adulta; y el miedo y la culpa infantil se tornan en rabia, tristeza, desolación e incompreensión ante su propio mundo, y el mundo de los otros, que es el nuestro, sus lectores.

A lo largo de su obra observamos una poderosa atracción por el *Pentateuco* del Antiguo Testamento, siendo el mito de la Creación y la Caída del Génesis, junto al exilio referido en el Éxodo, los que más le fascinan. Sin embargo, y de manera tácita, serán el *Libro de Job* y el *Eclesiastés* los textos bíblicos sobre los que se construye simbólicamente el escrutinio escéptico que la poeta de Amalfí realiza sobre el mundo. Del Nuevo Testamento tomará el mito de la Encarnación, y el mito de la Pasión de Cristo. El sufrimiento y abandono de Cristo serán el pago necesario por su humanidad, razón por lo que aparecerá bajo la estela del amor como principal debilidad emocional del hombre. Material bíblico que,

---

<sup>176</sup> El influjo de la obra de Jorge Luis Borges en Piedad Bonnett me lleva a pensar que, junto a otros factores ya señalados de índole personal y cultural, este podría estar detrás de la ya estudiada presencia bíblica en su obra.

como señala Northrop Frye en la quinta sección de la segunda parte de *Poderosas Palabras*: “Primera variación. La montaña”, se ha visto sometido a un proceso de desplazamiento o condensación exigido por la secularización de la sociedad, la búsqueda de verosimilitud y por el interés general del orden de lo humano (Frye, 1996, pp. 192-242). Ideas reforzadas por las palabras de P. Ricoeur:

Finalmente, así como el mundo de los textos poéticos se abre camino a través de la rutina de los objetos intramundanos de la realidad cotidiana y de la ciencia del mismo orden, el ser nuevo proyectado por el texto bíblico se abre camino a través del mundo de la experiencia ordinaria y a pesar de lo cerrado de esta experiencia. La potencia de proyección de este mundo es una potencia de ruptura y de apertura (Ricoeur 2007, p. 159)

En el caso de la autora colombiana tal desplazamiento compromete una óptica irónica asentada sobre recurrentes paradojas de las que nace un sentido nuevo. Dios será temido por su poder, al tiempo que se muestra vulnerable al estar sometida su voluntad a impulsos, y miedos propiamente humanos. El bostezo y el sueño de Dios conectan con el mundo de los deseos y anhelos de los que debe carecer un dios. Contradictoriamente, el dios judío parece actuar movido por sus pasiones como un Zeus iracundo y egocéntrico. Su divinidad parece proceder de su poder, no de sus virtudes. La imagen de Dios será la de un ser indiferente que le ha dado la espalda a la humanidad.

De la figura de Jesús se acentúa su condición de víctima de un padre vengativo, que no olvida el pecado del primer Adán. Su humanidad lo erige como símbolo de todos los hombres castigados, expulsados y exiliados que recorren los versos de Piedad Bonnett, al mismo tiempo que es la imagen del Amor sacrificado también y que al igual que Jesucristo

desafía a la muerte y la termina venciendo.<sup>177</sup>

En cuanto a las metáforas o símbolos divinos hemos advertido la presencia del cielo, la nube, la montaña, la lluvia, la zarza ardiente. En este caso se produce el movimiento contrario, es lo que Frye (1996) llama proceso de condenación. La mayoría de estos símbolos aluden al vínculo vertical existente entre Cielo y Tierra. Verticalidad observable también en los mitos aludidos, siguiendo todos ellos una dirección descendente imposible de invertir. El ascenso o regreso al jardín del Edén solo tiene lugar en un mundo onírico y fantástico significativamente presente en los poemas estudiados. Los sueños y el ensueño, así como la fantasía infantil, vinculados a la liberación de los deseos e instintos primarios es deslizamiento necesario para poder alzarse hacia el mundo de la satisfacción estética que brinda en este caso la poesía. Sentir y ser sentida, amar y ser amada, ser latido que tiembla aceptando el goce y el sufrimiento por igual parece ser la propuesta de la poeta de Amalfi.

### **3.1.4 Nostalgia y melancolía.**

Son muchos los puntos de vista adoptados a la hora de definir la nostalgia. Nosotros partiremos de la idea del deseo insatisfecho y la melancolía, en relación con los apartados anteriores de este laberinto íntimo por el que estamos deambulando. Será este un deseo de

---

<sup>177</sup> Esta interpretación acerca de la lejanía o proximidad existente entre las figuras de Dios y Cristo sobre la base de la debilidad está en consonancia con lo anotado por Ricoeur de la siguiente manera “ [...] acaso la tarea de la cristología sea mantener, dentro del mismo espacio de sentido, como las dos tendencias antagónicas de la misma nominación, la celebración del omnipotencia, que parece dominar el Antiguo Testamento, y la confesión de la completa debilidad, que parece declarada en el Nuevo Testamento. Habría entonces que descubrir que, por una parte, la omnipotencia del Dios bíblico, una vez despojada de las ideas griegas de inmutabilidad e impassibilidad, se inclina ya hacia la completa debilidad, significada por el cuestionamiento y el fracaso de Dios” (Ricoeur, 2007, p. 102).



retorno a un lugar, una persona, a un tiempo pasado, que se percibe como ideal y que en el momento presente está fuera de nuestro alcance, de ahí que sea un deseo insatisfecho proyectado hacia un pasado que puede ser irrecuperable o amenaza con serlo. La nostalgia como emoción de doble carga emotiva nos llevará hacia la plenitud de ese pasado rememorado, del que no podrá separarse la tristeza porque aquello que se recuerda no podrá ser recuperado. En la nostalgia por tanto se conjugan dos vertientes: recuerdo de lo perdido y deseo de retorno propiciado por la soledad.

Nos situamos así en una dimensión de la añoranza apuntada por Mariano Ibérico, definida como

[U]n sentimiento de encanto ante el recuerdo del objeto ausente o desaparecido para siempre en el tiempo, un sentimiento de dolor ante la inasequibilidad de ese objeto, en fin un anhelo de retorno que quisiera transponer la enigmática distancia que separa el ayer del hoy y reintegrar el alma en la situación que el tiempo ha abolido”. (Ibérico, 1958, p. 164)

La génesis de la imagen sufriente del yo poético bonnettiano responderá a una sensibilidad especial de la escritora ante la experiencia vital que se prefigura ya en la infancia. La extrañeza surgida ante la contemplación del mundo a través de una mirada siempre conmovida dirige su atención a la realidad exterior, como ya hemos podido comprobar, pero también la conducirá al tiempo mítico de la infancia donde volver a sentirse a salvo, transgrediendo así los límites temporales en su afán por comprender. La nostalgia experimentada por la voz lírica aunará varias perspectivas: nostalgia de un tiempo pasado: la niñez, un espacio: el hogar familiar, y una persona: la madre. Sobre estos motivos planeará la

sombra de César Vallejo, pero también la de Aurelio Arturo, así como David Jiménez<sup>178</sup>.

#### 3.1.4.1 El laberinto infantil

Señalábamos la presencia de la melancolía o tristeza que asola los versos de Piedad Bonnett, emoción trascendida por la belleza de la insatisfacción de la que además emerge gran parte de su poder creativo. Este abatimiento vimos que en sus versos está ligado a la ausencia del objeto perdido, siendo el motor de algunas de las composiciones más bellas de la poeta colombiana. Nos ocupamos ahora del regreso al territorio mítico de la infancia como desafío a las leyes inexorables del tiempo que dictan el ritmo vital.

Como apuntara Bachelard en *La poética de la ensoñación* (1960):

Nos parece que es en los recuerdos de esta soledad cósmica donde encontraremos el núcleo de la infancia que permanece en el centro de la psiquis humana. Allí es donde más cerradamente se anudan la imaginación y la memoria. Es allí donde el ser de la infancia anuda lo real y lo imaginario, viviendo con toda su imaginación las imágenes de la realidad (Bachelard, 1998, p. 164).

En “Regreso”, publicado en su primer poemario, la voz lírica definirá este proceso íntimo: “En mentiroso viaje, / enlazando recuerdos, / inventando postigos, puertas, nombres, / construí una verdad hecha de sombras” (Bonnett, 2016, p. 58)

La infancia revivida y el espacio del hogar familiar estarán intrínsecamente supeditados a la metáfora doméstica<sup>179</sup>, siendo otro de los motivos que recorren la poética de

---

<sup>178</sup> El vínculo existente entre la poesía intimista de Piedad Bonnett y la de David Jiménez quedará fijada entre otras en esta dimensión evocadora de la infancia que inaugurará su segundo poemario *Día tras Día* con una sección titulada "Palabras de familia": "Entonces nos apoyamos en los fuertes / que también fueron débiles" ("Retrato de familia" p. 9)

Piedad Bonnett. Aspectos abordados por Hernando Motato en un análisis titulado “De la casa al Universo en la poesía de Piedad Bonnett” (2013) donde se insiste en la dimensión universal de la poesía bonnettiana a la que define como “poesía de dimensión personal y transhistórica”. La influencia de Eliseo Diego en el tratamiento del interior del hogar será una constante en los primeros poemarios de Piedad Bonnett.

#### Dimensión infantil señalada por Watanabe en los poemas de Bonnett:

Como dice Watanabe: “En la fábula poética de Piedad Bonnett hay una niña que deambula atentísima al oscuro fluir de la vida en la antigua casona. A veces la inquietan los primeros signos de la muerte (“la sangre / que cae de la nariz sobre el tazón de leche / como señal temprana de la muerte”). Otras veces la estremece la altura vertical del padre que en su casi despiadada omnipresencia disimula su propio miedo (Cuando yo nací me dio mi padre todo lo que su corazón desorientado/ sabía dar. Y entre ello se contaba / el regalo amoroso de su miedo”). Pero la “niña detenida” (...) tiene una extraña conciencia, la del poeta: está convencida de que los hechos más duros podrán ser algún día doblegados hacia el canto”. (Posadas, 2015, p, 4)

---

<sup>179</sup> “Es entonces que se me presenta la imagen de la casa como el elemento vertebrador. Esa casa es literal, en un momento (principios de los noventa), en que estallaban en Colombia las bombas del narcotráfico causando tragedias enormes, un momento en que salíamos a la calle y no sabíamos si regresaríamos. La casa se convertía así en refugio, en una especie de útero que nos volvía a acoger y a dar calor. La imagen materna se potencia, además, si esa casa es además la de la infancia, un tiempo ido que de alguna manera nos ha dejado a la intemperie. En ese sentido, la casa fue también una vía de recuperación de mi pasado de niña provinciana, que vivió sus primeros ocho años en un mundo semirural con mucho de paradisiaco pero donde rondaban ya la amenaza de la violencia y el miedo. Esa recuperación no la hago con nostalgia, un sentimiento que en poesía malogra mucho las cosas, sino uniendo metafóricamente la realidad de ese otro tiempo y la del hoy para preguntarme por el sentido. Fusiono, pues, dos realidades, la casa real del ayer y la metafórica del presente, para hablar de realidades que me interesan: el silencio, la amenaza, el miedo, el refugio, etc” (Posadas, 2015, p, 15).

Sin embargo de lo que aquí se trata es de descubrir la naturaleza laberíntica de la misma. Aunque será en *El hilo de los días* (1995) donde Piedad Bonnett reconsidera el mito del Minotauro, de influencia borgeana, desde la perspectiva de lo monstruoso, ya en *De círculo y ceniza* aparece esbozada esta idea en “Casa vacía”: “Mi alma es una casa vacía donde habitan / fantasmas de otros días” (Bonnett, 2016, p. 49).

La casa vacía simbolizará en este poema el laberinto interno e infinito en el que se halla sitiado el yo lírico: “Mi alma es una casa de puertas clausuradas / y a un desierto lunar sus ventanas se abisman”, siendo los “fantasmas de otros días” el hilo que conecta la casa con la metáfora familiar y que entreteje los distintos poemarios de la poesía bonettiana como cicatriz, que aspira a cauterizar la herida:

Mi alma es una casa de puertas clausuradas  
y a un desierto lunar sus ventanas se abisman.  
En noches de aluminio turbios sueños me engañan,  
mi piel nace en incendios,  
el silencio se puebla  
y la escalera cruje con los pasos perdidos.  
Es entonces más fría la llegada del alba  
y atroz la mariposa con su ciego aleteo  
contra el techo infinito de la casa vacía.  
(Bonnett, 2016, p. 49).

Lo doméstico<sup>180</sup> y lo familiar se entrelazarán así en una metáfora difícil de delimitar, siendo distinguibles dos perspectivas: la de la niña y la de la mujer adulta que vuelve a la

---

<sup>180</sup>“En la obra de Bonnet la casa es un escenario vital donde, si bien no ocurre la historia de una genealogía ni es el espacio metafórico fundacional de un continente, es el espacio de la “memoria atávica”, el epicentro de los quiebres del destino, y el tinglado donde ocurre la soledad del ser, un tema de fondo, un bajo continuo que permea su obra. En *Nadie en casa* el recinto es un microcosmos de la existencia

casa familiar, estando sendas perspectivas presentes en la añoranza de la infancia, eje fundamental del universo vallejiano.

“Encaje de fiebre”, “Los pasos lejanos”, “A mi hermano Miguel”, “Enereida” y “Espergesia” configuran “Canciones de hogar”, última sección de *Los heraldos negros* (1919) donde César Vallejo recordará la infancia vivida en la casa familiar. Pero no se detendrá aquí la pervivencia del mundo infantil, sino que será una de las obsesiones del poeta, como prueban los poemas III, XXIII, XXVIII, XXXIV, XLVI, LI, LII, LVII, LVIII, LXI, LXV de *Trilce* (1922) donde el poeta recreará el hogar familiar y la niñez. Es evidente la impronta que dejaron estos poemas en la escritora colombiana, así como “El buen sentido”, “La violencia de la horas”, “Lánguidamente su licor” y “No vive ya nadie” de *Poemas en prosa* (1939).

Ya en su primer poemario, *De círculo y ceniza* (1989) encontramos la subdivisión llamada “El sueño de los años” donde se inscribirán distintos poemas con este trasfondo y donde observamos dichas perspectivas. Comenzaremos nuestro estudio por los poemas configurados a través de la óptica infantil.

En “Días de algodón” poetizará la escritora el miedo sentido por la niña ante las

---

donde, en diálogo silencioso con la ausencia de Dios, los ritos de la cotidianidad son reflejo de una extrema soledad del ser ante su incertidumbre, soledad cósmica que alcanzará una mayor expresión en *Tretas del débil* donde es escrito desde el desamparo del yo en tanto el recuento de la fábula no sanó sus heridas. En dicho libro la casa sigue presente como espacio de esta soledad, e incluso de protección, pero también como puerta dimensional a esa otra casa de la memoria donde se siguen reconstruyendo los últimos hilos de la historia secreta de la genealogía. El umbral de esta casa memoriosa como punto inicial de la historia debió ser traspasado justo para que la historia comenzara. De esta forma, aunque se podría rastrear este inicio desde el poema citado, “Regreso”, es, como se dijo, en *El Hilo de los días*, donde comienza en pleno la travesía puesto que el yo poético cruzó el umbral no sin antes haber cumplido los ritos de paso que le revelaron el dolor, la muerte, la incertidumbre” (Posadas, 2015, pp, 8-9).

imágenes de los santos y de Dios. Miedo vinculado a la noción de pecado, producto de la educación religiosa recibida. Es notable influjo del poema “Encaje de fiebre” de César Vallejo, cuyo centro también será el niño culpable y temeroso ante la mirada de los santos. Destaca el autor en el primer verso “Por los cuadros de santos en el muro colgados / mis pupilas arrastran un ¡ay! de anochecer” (Vallejo, 2016, p.111) .

En ese volver a la infancia, en esa visita del “Noser”, el poeta adopta la perspectiva del niño que fue y retrata al padre en actitud pasiva sentado en un sillón, subrayando el papel activo de la madre en el hogar familiar, a la que comparará con una “Dolorosa”. El miedo del niño se agudiza en “Los pasos lejanos” (Vallejo, 2016, p.112) al recordar la culpabilidad que sentía este ante la amargura del padre “si hay algo en el de amargo, seré yo...”, “si hay algo en él de lejos, seré yo”.

En “Días de algodón” Piedad Bonnett mirará su infancia desde la niña que fue, destacando la inocencia y la imaginación como atributos definitorios de ese tiempo dichoso, razón por la que abrirán el poema: “Eran los días / de cara al cielo azul, donde una nube / era un oso tocando la guitarra” y que retomará para estructurar el poema: “Eran los días / de seguirle la pista a una lombriz/que abría un agujero entre la tierra”. (Bonnett, 2016, p. 56)

Sin embargo, el miedo será otra constante en esa niñez en la que la niña se sentirá observada y juzgada constantemente por un Dios que “era un señor que nos veía, era un olor de esperma derramada/ era un miedo oprimiendo los riñones” (Bonnett, 2016, p. 56).

La madre rezando supondrá el principal agente activo, ocupando un lugar destacado en el centro del poema como intermediaria entre el mundo infantil y el mundo religioso recreado. La angustiante atmósfera del poema acentuada por la oscuridad, remitirá lo hueco y al vacío, seña propia de Vallejo: “La noche hueca”.

“[L]os pantanosos tiempos del pecado” parecen apuntar a los primeros descubrimientos sexuales como señalábamos en nuestro acercamiento al laberinto corporal en la poesía de Bonnett. También destacará la escritora colombiana la inocencia reflejada en la inconsciencia acerca del paso del tiempo, cualidad atribuida, igualmente al vientre materno, pues “eran los días de algodón sin minutereros”.

En “Fantasmas” serán los terrores nocturnos ante la ausencia de las figuras parentales el motivo principal, tratándose del mismo miedo que apresara al niño en el poema III de *Trilce* ante la oscuridad y la soledad causada por la ausencia de los adultos. El miedo y la inocencia serán los rasgos que caracterizan al mundo de los niños frente al mundo adulto: “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?”. “Madre dijo que no demoraría / Aguedita, Nativa, Miguel, / cuidado con ir por ahí...” (Vallejo, 2016, p. 120). Así comienza “Fantasmas”:

Se oye por el silencio que no están,  
que me han dejado solo  
y llueve mucho.  
[...]

La ausencia de los padres será recreada a través del desasosiego del niño que se esconde “Debajo de la manta” porque “Mejor aquí debajo espero quieto / a que el agua amanse y ellos vuelvan; / mejor espero sin abrir los ojos” (Vallejo, 2016, p. 120).

La autora introduce en el poema la estrofa de una canción infantil popular donde la muerte y el mal constituirán el centro de sus terrores nocturnos: “María, María, / que lava de noche y que duerme de día. / María Patrañas / que viene de noche/ y abre las entrañas”.

En el poema “Regreso” (Bonnett, 2016, p. 58) el yo lírico recreará la infancia

mediante una óptica adulta, a través de sus recuerdos infantiles en los que se quedó “detenida/ en el umbral del miedo”.

La mirada de la niña se confundirá entonces con la mirada de la mujer que recuerda y reinterpreta lo vivido, ordenando así sus emociones, hecho ausente en la remembranza de los anteriores poemas, donde prevalecía el prisma exclusivamente infantil. Las mismas ideas aparecen en el poema “Olores” a través de los que revivirá ese “tiempo irrepetible”, “de una infancia sin bordes”.

La interpelación incisiva modalizará el poema “Emplazamiento”, en el que la poeta se interrogará por la pérdida de la inocencia, y de la infancia a través de un recurso muy vallejiano como es el uso de la pregunta retórica en torno a quién y a qué. Buscará en esta composición el yo poemático al culpable que la despojó de la inocencia utilizando un tono exaltado que destilará rabia e impotencia: “Si hay un culpable, que confiese!/ ¡Que dé un paso adelante, que comparezca!” (Bonnett, 2016, p. 61) Sólo la imaginación, los sueños y la fantasía poetizados bajo las imágenes de los protagonistas de los cuentos infantiles podrían ser más poderosos que el mundo de los adultos:

El que abrió la única puerta que quedaba cerrada  
y cerró el único postigo que miraba a la luna;  
el que encerró el último duende en un castillo  
y descubrió que Cenicienta era ramera [...]

El retorno a ese tiempo ideal constatará la imposibilidad de recuperarlo, ya que el culpable “encerró al último duende en un castillo/ y descubrió que Cenicienta era ramera” y “escribió Dios con minúscula”. Las imágenes de los personajes ficcionales se desdibujan sometidos a una degradación, y en su lugar aparecerá la obscenidad y el espejo.



En su siguiente libro publicado, *Nadie en casa* (1994) será la expulsión del paraíso infantil desde la mujer adulta la que prime. Es por ello que la primera composición que abre el poemario “Miserias de las palabras” insiste en la imposibilidad de recuperar a través del lenguaje aquel tiempo mítico:

Y si de pronto  
un viejo olor inaugura la tarde  
y ese niño que eras te saluda  
azul desde su eterno paraíso,  
y no logras saber cómo era el rostro  
de tu padre, en su siesta o en su hora,  
la palabra  
cómo tartamudea, cómo tiembla  
como una brújula que ha perdido el norte (Bonnett, 2016, p. 91).

Ya no queda nadie en casa, por eso asistimos no al recuerdo, sino a la ensoñación de la madre, motivo por el que la familia vuelve a reunirse en el poema “Regreso”. Al igual que Vallejo, nuestra autora dibuja a una madre laboriosa y doméstica: “una madre doblando cada cosa, doblando pena a pena con su casi sonrisa”.

El ausente será el hermano - niño en “Arieta”, cómplice de sus juegos en aquel “país lejano” de la infancia: “Tengo el alma un hermano / que a veces viaja a mis sueños / desde su país lejano” (Bonnett, 2016, p.109). La ausencia del hermano también estará presente en el poema “A mi hermano Miguel” de César Vallejo donde el poeta jugará de nuevo con el recuerdo y la ensoñación. El niño que fue entablará un diálogo con su hermano Miguel utilizando la estrategia del juego infantil, a partir del cual la mirada irá deteniéndose en cada una de las partes de la casa familiar que recorrieron juntos los hermanos antes de la temprana

muerte del muchacho<sup>181</sup>.

Así, en el poema “Tiempo”, observamos como el tiempo mítico de la infancia se convierte en un imposible temporal de timbre vallejiano, que tendrá como escenario la casa familiar donde también será patente la huella vallejiana, no solo en la remembranza de la infancia, sino del símbolo del pan: “Ayer, ayer me estoy buscando y me extravió / por cuartos en penumbra y corredores / donde hace siesta el sol en los geranios. //Ayer estoy de vuelta y esculcando / en los rincones todos de mis días/ a ver si estoy allí, qué cara tengo / sentada en la cocina, junto al fuego, / pero sólo me mira una niñita / comiéndose su pan. En el patio empedrado / el tiempo ha muerto antes de haber nacido” (Bonnett, 2003, p.88).

A la inocencia de la infancia como refugio retornará la autora en “Volver al tiempo de los techos altos” de *Nadie en casa* donde destacará su amor por las palabras y el descubrimiento de estas como forma de evasión y rebeldía ante el paulatino descubrimiento de la realidad. Insistirá por tanto Piedad Bonnett en la fantasía como escudo frente a la amenaza que, al fin y al cabo, supone vivir.

En la a primera parte del poema jugará la poeta con la imagen del techo alto como límite protector que separaba la íntima vida hogareña de los males que acontecían en el exterior. El sosiego y la despreocupación por el paso del tiempo propio de la infancia serán

---

<sup>181</sup> Decíamos que también será palpable el influjo de Aurelio Arturo como muestran poemas como “Canción del ayer” donde el poeta evocará a los hermanos: “La voz de Saúl me era una barca melodiosa. / Pero yo prefería el silencio, el silencio de rosas y de plumas, / de Vicente, el menor, que era como un ángel” o el poema “Vinieron mis hermanos” en el que cada uno de ellos construirá con su voz la memoria): “Cuéntame tú, Vicente, / tú que amaste las velas y el viento gemidor, / cántame las canciones de la espuma marina, / cuéntame las leyendas de las islas de Or [...]. “Tú, Saúl, que tomaste la ancha ruta terrestre / y de lo ignoto amaste la bruma y el temblor, / en tu habla se agolpan dulces rostros y blandas / voces, nublan distancias tus valles de canción” (Arturo, A, 2011, p. 16). La similitud con “Canciones de hogar” de Vallejo nos hacen pensar en la influencia del vate peruano.

nuevamente aludidas:

Y orinar lentamente en una esquina  
del patio, entre azaleas  
que esperan mayo, antes que venga alguno,  
y cerrando los ojos llovizados  
sentir que corre el chorro azul de la inocencia.  
(Bonnett, 2016, p. 113).

“Para el velorio del niño muerto” poetizará la muerte del niño retratada desde el ocultamiento de la voz lírica, evocando una vivencia relatada en *El prestigio de la belleza* (2010). La niña descubrirá que la muerte es también una realidad que alcanza a los niños. Este fatal hallazgo será otra dosis de realidad que la empujará hacia el mundo de los adultos, cerrando una puerta que podrá volverse a abrir. La cotidianidad marcará el desarrollo del fúnebre cortejo, contrastando con la emoción contenida del poema. Los adultos aparecerán retratados bajo el signo de la enajenación y el mundo del trabajo, donde se acentúa el eco de la voz vallejiana, así como en las personificaciones de los elementos propios de la cocina como espacio materno, muy visible en “Los nueve monstruos”, y en la alusión al vacío del vientre materno: “Hay un hueco en el vientre de las mujeres”.

Hombro a hombro va la resignación estupefacta  
y llora la cebolla y llora el delantal<sup>182</sup>.  
La mirada de cal  
ya no tiene cometa ni hambre al desayuno,  
y todo el mundo sabe que mañana  
es lunes albañil (Bonnett, 2016, p. 117).

---

<sup>182</sup> Este verso recuerda a unos versos del poema “Los nueve monstruos” de Vallejo: “[...] llorando a la cebolla, / al cereal, en general, harina, / a la sal, hecha polvo, / al agua, huyendo, / al vino, un ecce homo, / tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!” (Vallejo, 2016, p. 223).

La mirada ya vacía del niño sin “cometa” ni “desayuno” es la que perdió hace mucho “todo el mundo” dirigiéndose solo hacia el “lunes albañil”. Será en *El hijo de los días* (1995) donde veamos más claramente esta añoranza del mundo infantil que une a Piedad Bonnett tan estrechamente al maestro peruano.

El paratexto borgeano (“La casa es del tamaño del mundo; / mejor dicho, es / el mundo) muestra el camino interpretativo del tercer poemario que tira del hilo de la madeja emocional y nos muestra la casa familiar inmortalizada en el mundo mítico de la infancia, al tiempo que es laberinto en el que se siente atrapado el yo poemático. Las primeras emociones, descubiertas en la infancia, serán revividas a través del recuerdo y la ensoñación de manera recurrente. Serán dos afectos encontrados los que prevalecerán en la primera sección del libro: el miedo y la seguridad que le ofrecía la casa familiar “pues tenía techo el mundo entonces”.

El hogar familiar como espacio sagrado, símbolo del paraíso perdido, pero también nido de miedos e inseguridades que marcaran el futuro y la relación con el mundo de la niña que fue, configurará un laberinto de infinitos corredores por donde la poeta, como el protagonista del relato borgeano, deambulará en soledad. El recorrido por las distintas dependencias de la casa por donde se ha tejido la historia familiar cobrará protagonismo como recurso utilizado por la escritora.

El miedo hacia los dictados de la religión católica, hacia la soledad, la oscuridad, hacia su propio cuerpo y la finitud del mismo estará muy presente, desmitificando así el recuerdo infantil, razón por la que habrá que reubicar el paraíso perdido, desplazándolo hacia el interior del cuerpo materno.

Las pesadillas y terrores nocturnos cobrarán protagonismo en “Han amarrado trapos rojos en los bombillos” donde “El corredor se alarga, se alarga eternamente, se multiplica/ debajo de los menudos pies. Qué habrá allá lejos, / allá donde parece que agitara la brisa una llamita, / allá, cruzando el mar de sombras y de miedo” (Bonnett, 2016, p. 131).

En ese corredor subyace la imagen del mundo entero contenido en la casa de “techos altos” como refugio. La pérdida de la infancia como incursión en el mundo de los adultos y por lo tanto de la realidad, donde hay que dejar atrás la fantasía, supondrá una amenaza constante: “¿Qué poderoso cataclismo, qué oscura y sistemática tarea nos dejó a la intemperie sufriendo viento y lluvia?” (Bonnett, 2016, p. 131).

Descubrimos, por tanto, que el miedo y la seguridad paradójicamente tendrán el mismo origen: el mundo de los adultos capitaneado por las figuras parentales.

Aun siendo la madre la piedra angular de ese universo infantil, la figura paterna cobrará especial relevancia en varios poemas en los que la autora distinguirá la actitud autoritaria de este y el miedo que causaba en la niña:

Aquí golpeaba airadamente el padre sobre la mesa  
causando un temblor de cristales, una zozobra en la sopa,  
volcaba el jarro de su autoridad aprendida, de sus miedos,  
de su ternura incapaz de balbuceos.  
Adelantaba su dedo acusador y el silencio  
era como una puerta obstinada que defendía a los niños del llanto.  
Aquí sólo hay ahora una mesa de cedro, unos taburetes,  
un modesto frutero que alguien hizo con doméstico afán.  
¿Dónde los niños,  
dónde el padre y la madre arrulladora?  
La tarde esplendorosa asoma añil y roja detrás de los vitrales.  
Y pareciera que tanta paz, tanto silencio pesaroso  
fuera el golpe de Dios sobre la mesa.

(Bonnett, 2016, p. 132).

Esta introspección retrospectiva es llevada a cabo por la mujer que recuerda y al mismo tiempo comprende y perdona al padre: “una zozobra en la sopa / volcaba el jarro de su autoridad aprendida, de sus miedos, / de su ternura incapaz de balbuceos”. La profundización en el miedo paterno como causa de su carácter irascible será el motivo principal de “Biografía de un hombre con miedo” en el poema quinto de *Tretas del débil* donde la autora dice “Tenía miedo de tu miedo / y miedo de mi miedo”, concluyendo unos versos más abajo: “Cómo he temido luego la furia de los débiles”<sup>183</sup> (Bonnett, 2013a, p. 14).

El cierre del poema es fundamental en cuanto que da unas claves desde las que comprender el universo íntimo bonnettiano: La aparición del motivo femenino como reafirmación rebelde ante el miedo alimentado desde la niñez por las figuras parentales:

Alimentarlo  
fue mi mejor manera de quererte.

---

<sup>183</sup>“El miedo del padre, más explícito en los poemas que el de la madre, es protagonista de algunas de las composiciones, así en “Biografía de un hombre con miedo” es dicha emoción la que muerde a este desde su llegada al mundo: “Mi padre tuvo pronto miedo de haber nacido”. El aura melancólica de “hombre solo” que rodea al padre lo perseguirá y esta será transmitida a la niña metafóricamente a través de ese “Llamado”: “De tal modo que cuando yo nací me dio mi padre/ todo lo que su corazón desorientado sabía dar. Y entre ello se contaba/ el regalo amoroso de su miedo”. Observamos la evolución o transformación de una misma imagen poética que nace en torno a 1995, año de publicación de *El hilo de los días*, y llegará hasta *Los habitados* (2017.) Es en *Tretas del débil* (2004) donde Piedad Bonnett clama: “Cómo he temido luego la furia de los débiles” en el poema “Tenía miedo de tu miedo”. La metáfora del regalo del miedo como herencia es reforzada con unos versos demolidores que remiten al mito de Prometeo: “Me regalaste un pájaro monstruoso / de alas sombrías y pico carnicero. / Alimentarlo fue mi mejor manera de quererte”. En “(Me corresponde hoy imaginar” continúa diciendo “Puedo soñar sus sueños / pero temo / detenerme temblando sobre el verso / vencida de piedad. Sé que un insecto / trepaba hasta su pie regando baba, y que aquel niño-hombre le temía / tanto como a la luz de la mañana”” (Romero Carbonell, 2019, s/p).

El pájaro vigilaba mi jaula como un verdugo ávido.

Yo pensaba que el mundo era cosa de hombres,

mientras mis senos

crecían en abierta rebeldía.

(Bonnett, 2013a, p. 14).

El silencio del niño, mudo frente al grito paterno, así como las referencias al alimento recuerdan a Vallejo. En la última parte de *Los heraldos negros*: “Canciones de hogar” encontramos “Enereida” donde el padre será la figura central, pero aparecerá un padre ya envejecido, debilitado por el tiempo, al que el yo poético le ratificará su amor sufriente al final del poema: “¡oh, padre mío!” (Vallejo, 2016, p.113). La llegada a este mundo es la metáfora sobre la que se construye “Espergesia” donde Vallejo afirma “Yo nací un día que Dios / estuvo enfermo” (Vallejo, 2016, p.113). La referencia al abandono de Dios en el momento de su alumbramiento justifica el tono pesimista de las composiciones, que en Piedad Bonnett también hallamos bajo una óptica existencialista acerca del sinsentido de la vida, ya señalada anteriormente.

Es reveladora la doble perspectiva ofrecida por Piedad Bonnett en su poesía acerca del mundo de la infancia. En “El sueño de los años”, publicado en *De círculo y de ceniza*, predomina la realidad vista desde los ojos de la niña, y ahí estará el miedo y la frustración que va a continuar doliendo hasta llegar a los siguientes poemarios, donde ese mundo mítico repleto de amorosas hazañas y pequeñas catástrofes será examinado por la perspectiva de la mujer adulta que quiere comprender, y comprende, que el temperamento airado del padre nacerá de su propio miedo como signo de debilidad.

Otro poema claramente influenciado por el poeta peruano será “Las cacerolas van despertando al mundo” con sus referencias a los sonidos propios del hogar, donde la cocina

adquirirá de nuevo una simbología especial relativa a la madre y al alimento amoroso de esta. Sin embargo, existe en el poema un obstáculo que se interpone en los sueños infantiles, y no es otro que la amargura paterna: “y el niño ve el rescoldo de sus sueños/ en el tazón amargo de su padre” (Bonnett, 2016, p.136).

El miedo que acecha a la niña, animalizada a través de la imagen del toro, llevará al sujeto lírico a buscar un refugio donde protegerse, quizá de ella misma en “A la hora de la siesta”:

A la hora de la siesta  
un toro que escapó del matadero  
entró a la casa de puertas abiertas.  
Sus patas resbalaron en las baldosas del zaguán  
antes de que en los corredores iluminados de geranios  
se oyera su jadeo desconocido,  
el estruendo de su cuerpo inocente.  
(Bonnett, 2016, p. 138).

La poeta se identificará con esa “bestia en la penumbra” como ocurre en el relato borgeano a través de la imagen de Asterión y la voz del Minotauro que asevera: “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. Que entre el que quiera” (Borges, 2015. p. 269).

En la pesadilla la niña terminará confundándose con el toro a través del miedo. Frente a la “quietud del tiempo detenido” de la infancia, será la rutina de los días el mísero asidero salvavidas. La identificación del toro y la niña con la que concluye la composición nos sitúa en la perspectiva del minotauro y su encierro:



La niña, en su precario escondite, sabía que era un sueño.

En la quietud del tiempo detenido  
podía escuchar el latir atolondrado de su pecho,  
su retumbar acompasado  
como de pasos de bestia en la penumbra  
(Bonnett, 2016, p. 138).

En “Frente a la enorme puerta te detenías” la niña tiembla ante la puerta clausurada de la habitación de sus padres donde escucha suspiros que parecen llanto. Pareciera que cruzar esa puerta supusiera dejar atrás la infancia para siempre: “Quédate allí en cuclillas, / silenciosa. No tiembles. / Pronto pasarás esta puerta. Para siempre.” (Bonnett, 2016, p. 139).

Indagará, pues, Piedad Bonnett acerca de los límites que cercan la infancia, preguntándose por el detonante que determina su abandono, siendo el choque con el mundo de los adultos la amenaza fundamental en clara alusión a los signos propios del encuentro sexual de los padres: “Había luz en las rendijas, voces / apagadas, secretas; torpes ruidos / que no debías oír”. De nuevo la niña interpretará ese pedregosos suspirar “con el “llanto”, como vimos que ocurría también con el rezo de la madre en “Días de algodón”: “Aquel murmullo que era casi un llanto / era tu rezo, madre”. (Bonnett, 2016, p. 56)

La paz familiar será sacudida de nuevo por el mundo de los adultos a través de un sobresalto inesperado en “En el silencio de los corredores”. De clara huella vallejiana es el último poema de la sección “Tenía techo el mundo entonces”, donde se insiste en el amor y seguridad que la niña sentía en el hogar familiar y el fin de esta. Así se detalla en el poema: “Íbamos recibiendo la vida a cucharadas/ amorosa sopa de letras donde íbamos leyendo/ la secreta consigna de los días” (Bonnett, 2016, p. 143). El destierro de la infancia expondrá al yo lírico a la intemperie que solo hallará cobijo en la muerte, al regresar al vientre materno.

Observamos como a lo largo de las composiciones que integran el poemario el yo poético deambulará por “el corredor” buscando torpemente la salida. Gracias que existe el hilo, que aunque ata al pasado, guía la audaz huida, y es que, como concluye el poema que abre la serie: “La inmensa puerta de nogal luce de verde”, esa puerta en que el sol hace brillar el verde/ está hecha también para salir” (Bonnett, 2016, p. 129).

En “Canción de la embalsamadora” la escritora colombiana recuerda cómo siendo niña descubrió los estragos de la muerte: “aún era niña cuando supe de su inclinada sombra y su silencio / Y de lo fácil que resulta morir y de lo fácil / que es vivir y estar muerto al mismo tiempo. / Primero fueron muertos ajenos, de caras aleladas [...] // Luego fueron muriéndose uno a uno / los que algún día quise, casi todos”. (Bonnett, 2016, p.157)

La muerte de los miembros de la familia será una dura realidad poetizada también por Vallejo. En “La violencia de la horas” de *Poemas en prosa* César Vallejo recordará a todos los que formaron parte de su vida y de su infancia y que ya están muertos (Vallejo, 2016, p. 180). La violencia y la muerte serán el tema principal, pero desde la perspectiva del niño que caracteriza a cada uno de los personajes que protagonizan sus versos, para acabar el Vallejo adulto: “Murió mi eternidad, y estoy velándola” (Vallejo, 2016, p. 180). La muerte del hermano volverá a ser motivo principal del poema en prosa “Lánguidamente su licor” donde la muerte se mezcla con la cotidianidad: “Y mañana a la escuela, - disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos” y en la que de nuevo se refleja una complicada relación con su padre, del que dice: “En los labios del padre cupo, para salir rompiéndose, una fina cuchara que conozco” (Vallejo, 2016, p.181), utilizando el símbolo de la cuchara y por tanto, del vacío. Por último en el poema “No vive ya nadie” el poeta regresa a la casa familiar donde no queda nadie (Vallejo, 2016, p. 191).

El prisma infantil será retomado, tras el paréntesis de *Ese animal triste*, en *Tretas del débil* constituyendo el eje de la primera sección titulada “Palabras iniciales” integrada por veintiuna composiciones sin título.

La composición primera parirá el resto con su “Empuja, puja” siendo la perspectiva del bebé que luchará en el momento de ser expulsado al mundo (Bonnett, 2013a, p. 9). La nostalgia en esta composición ya se ha transmutado, comprendiendo la autora colombiana que el único paraíso posible es el interior de la madre.

Tras varios poemas que abordaremos al adentrarnos en el análisis del enredo familiar, llegamos al poema número seis en el que Piedad Bonnett vuelve a ser niña y juega con las palabras y la imaginación que serán el preámbulo de su poesía. La repetición de las palabras mágicas como un mantra recuerdan a César Vallejo: “y las palabras mágicas, / y las palabras mágicas / y las palabras mágicas que intento todavía”. (Bonnett, 2013a, p. 15)

“Por la calle empedrada la profesión avanza” retoma el motivo de la muerte del niño en “Para el velorio del niño muerto”, dándonos las claves interpretativas del primero, ya apuntadas:

Por la calle empedrada la procesión avanza  
detrás del ataúd. Es blanco. Un niño  
ha muerto, dicen en la mesa.  
En la cocina  
se cuenta que murió de culebrilla.  
¿No era la muerte sólo de los viejos?  
Mientras me da el jarabe  
Anita dice: ahora es un ángel. Siento  
que es más amarga hoy la medicina,  
pero la trago sin cerrar los ojos  
(Bonnett, 2013a, p. 21).

La visión de la muerte desde el prisma infantil se recrudecerá ante el terror y la violencia: “Los jinetes eran rojos o azules, qué más da / la sangre siempre es roja y ahogó sus gargantas / cortadas con el rápido cuchillo” (Bonnett, 2013a, p, 22).

También me interesó mucho en cierto momento la pérdida de la inocencia, tomada esa expresión en un sentido amplio: el descubrimiento de lo feroz, de lo aniquilante, de lo injusto. O simplemente de la posibilidad de esos “golpes, como del odio de Dios” que hasta cierto momento creíamos que sólo recibían otros (Posadas, 2015, p, 16).

La salida de Amalfi será revivida por la escritora como momento final de la infancia. Pero antes de abandonarla para siempre de la mano de las figuras parentales, estos irán desprendiéndola de ella a la vez que se desprenden de los objetos y enseres que los acompañaron durante ese tiempo dichoso: “(Yo sostenía el aire, me hacía mayor / en la complicidad que nos unía)” (Bonnett, 2013a, p. 24).

Así en el poema decimoquinto y decimosexto de *Tretas del débil* la niña asistirá al desmantelamiento del hogar familiar:

Cuando mi padre fue un punto lejano en la bruma de la mañana,  
cerró mi madre los postigos  
y empezó su tarea.  
En papel encerado envolvió uno por uno los platos de la vajilla inglesa,  
la quesera de peltre, los sartenes,  
la estola, los manguitos, el sombrero de fieltro de la boda,  
El tesoro de la juventud que mi padre había pagado a cuotas,  
y la máquina Singer,  
[...]  
Enseguida, con su caligrafía de maestra  
de largas eles pálidas y vocales rotundas,  
escribió en un pedazo de cartulina blanca:

“Vendo muebles y enseres”.

(Bonnett, 2013a, p. 24)

El éxodo será consumado en el poema decimoctavo a través de la imagen de la familia completa en el autobús hacia Bogotá. “[E]l niño que dice adiós” simbolizará el fin de la niñez. La niña les pedirá a sus padres que no lloren, pues “el llanto de un adulto es una piedra/ en la espalda de un niño silencioso” (Bonnett, 2013a, p. 24). Y es que ellos son los que tienen que ser los pilares en esa transición, en ese viaje que los expulsa de la inocencia y de la vida en la que se sentían protegidos en Amalfi.

La sección se cerrará con la llegada a la nueva ciudad ante la que la poeta se sentirá impotente “para nombrar lo ido” en una composición en la que convocará el pasado que abandona para siempre, verdad que será poetizada bajo el símbolo de la “sangre / que cae de la nariz sobre el tazón del leche / como señal temprana de la muerte” (Bonnett, 2013a, p. 29).

En *Poema sin nubes* también meditará la autora acerca de la pérdida de la infancia mediante el símbolo de la casa familiar: “Alguna vez mi casa tuvo un techo / protector como un ala, un talismán, un credo” (Bonnet, 2013a, p.79).

La nostalgia de la infancia será abordada desde una nueva óptica en *Los habitados* aún más cercana a la voz de Vallejo, pues se evocará desde la orfandad del yo lírico del hijo que ansiará regresar a la madre universal.

#### **3.1.4.2 El laberinto maternal**

Discernimos dentro del tiempo mítico de la infancia un espacio cardinal ocupado por la figura de la madre. Motivo que irá evolucionando a lo largo de la andadura poética

bonnettiana y que se bifurcará en tres corredores por los que vagará la voz lírica. Por una parte distinguimos la mirada infantil que escudriñará a su madre e intentará descifrar sus palabras y sus silencios, por otra será el yo lírico materno el que muestre sus miedos e inseguridades. Por último, en *Los habitados* será el yo lírico del hijo quien ansiará regresar al vientre materno donde hallar la plenitud anhelada e imposible de hallar en la existencia. Perspectiva que conectará íntimamente con la propuesta poética del peruano César Vallejo, como ha señalado Cervera Salinas recientemente a propósito del poema “Desgarradura” de *Explicaciones no pedidas*:

El poema, de una visceralidad cruda y radical, recoge la simbología vallejana sobre el segundo nacimiento de la criatura humana al dolor, al sufrimiento, a la congoja. César Vallejo exhibe su orfandad desde la implícita comprensión de que la muerte de su madre derivó en una ruptura definitiva con el cordón umbilical que le unía a la vida, a la familia, al hogar, al alimento, al pan, que ahora se quema en la puerta de los hornos oscuros del alma. Desde el ángulo inverso, Piedad Bonnett siente una orfandad contraria, la pérdida del hijo, esa orfandad que ni siquiera “tiene nombre” propio, pero que se clava despiadada por igual. Siente por ello que su hijo vuelve también a nacer, siendo este un nacimiento a la desgracia y la desolación. Como Vallejo, pero desde la maternidad, percibe que vuelve a dar a luz a su criatura, pero lo arroja ahora al segundo nacimiento, del cual aún él ignora su futuro dolor (Cervera Salinas, 2019, inédito, s/n)

En Vallejo, a partir de *Trilce*<sup>184</sup> (1922) la madre estará muerta y el hombre será un huérfano angustiado que ansiará volver a fundirse con ella ya sea en la concepción o en la muerte. Asistimos en su poesía a una idealización de la figura materna, también presente en la poesía de Piedad Bonnett, abordada desde la perspectiva del hijo. La sublimación esta llegará con *Los habitados* pues “La madre es la gran noche”, abriendo así el poemario con la

---

<sup>184</sup> En *Trilce* (1922) la imagen de la madre evocará angustia por su ausencia, presentándose desde distintas perspectivas, bien como la propia progenitora del poeta, bien bajo la imagen de la mujer amada.

imagen de una madre universal, protectora e irremplazable muy vallejana: “La pareja madre-hijo encarna afectiva y simbólicamente en Vallejo la reconstitución ideal de la unidad perdida” (Ferrari, A, 2016, p.29). Esta unidad sí se producirá en la poética bonnettiana, a través de la muerte del hijo que volverá al vientre materno, idea recurrente en Vallejo a través de la imagen de la madre- tierra, a la que regresamos una vez hemos muerto.

Subsume a esta concepción de la madre una visión cósmica de germen mitológico que remitirá al papel de la Madre como agente activo en la creación de todo lo que puebla este mundo<sup>185</sup>.

Desde las teorías psicoanalíticas se plantea la experiencia del nacimiento como la primera experiencia traumática en la vida de todo ser humano<sup>186</sup>, siendo la nostalgia del útero motivo propio sobre el que Freud reflexionará en *El malestar en la cultura* (1930) o Lacan en *La familia* (1979).

Al abordar la noción de “cuerpo” hemos podido observar como el cuerpo femenino adquirirá gran hondura como cuerpo de la diferencia marcado por la fertilidad. Así en poemas como “Llamado”, “Pecado original”, “Blanco, azulado” o “Desgarradura” Piedad Bonnett pondrá el acento en el cuerpo materno como partida, predominando la imagen de la expulsión del paraíso. Sin embargo, en el último poemario la metáfora materna dará un giro, completándose así el ciclo vital. Dicho viraje se anunciará en la última estrofa de “Pecado original”: “Pero no desfallezcas. Allá detrás de todo / hay otro mar (¿o el mismo?), que te

---

<sup>185</sup> Eurínome, definida como diosa de Todas las Cosas, Tetis, madre de todos sus hijos o la Madre Tierra son buenos ejemplos en nuestra cultura occidental. Sin embargo, será Eva la culpable de trasmutar tanta vida en exilio y muerte en el Antiguo Testamento.

<sup>186</sup> Esta postura es especialmente argumentada por Otto Rank en su texto *El trauma del nacimiento* (1924).

espera. / ¿Qué corazón, me digo, latirá en su penumbra?”<sup>187</sup> (Bonnett, 2016, p. 179). La madre será entonces representación figurativa de todos los procesos de vida en los que se hallará asimismo la muerte.

De la poética de Piedad Bonnett voy a centrar el análisis en *Los habitados* por ser en este último poemario donde alcanza su clímax la imagen poética del vientre materno, como ocurriera con *Poemas humanos* de Vallejo. En este poemario la concepción será presentada como el “instante redondo” de fusión familiar entre el padre, la madre y el hijo, donde la madre alcanzará una gran identidad afectiva de dimensiones cósmicas en un proceso de despersonalización universal. Universalidad que desembocará en el símbolo de Madre España de la obra póstuma, *España, aparta de mí este cáliz* (1939) análoga a “La madre es la gran noche” de Bonnett.

Desde *Ese animal triste* se irá prefigurando el motivo maternal; sin embargo, será a partir de *Las herencias* cuando la imagen de la madre se irá universalizando desde un sentido muy próximo a Vallejo, donde vida, enfermedad y muerte se entrelazarán en torno a la figura protectora e insustituible de la madre, formando así una posible trilogía en torno a este motivo principal y determinante de su sentir poético, junto con *Explicaciones no pedidas*.

En el poema homónimo “Las herencias”<sup>188</sup> vemos el temor de la madre ante la posibilidad de transferir los miedos propios al hijo no sólo a través de la educación emocional, sino también a través de los genes: “y otros hablan entre tus voces turbias / y otros sufren de nuevo entre tus sueños / y en tu silencio sufren / otra vez más aquellos que

---

<sup>187</sup> “El vientre materno como espacio imaginario y simbólico se presenta como agujero negro donde pasado y futuro son susceptibles de fundirse y de confundirse” (Romero Carbonell, 2019, s/n).

<sup>188</sup> El eco del soneto “Al hijo” de Jorge Luis Borges, publicado en *El otro, el mismo* (1964) es evidente.



están muertos”<sup>189</sup>(Bonnett, 2008a, p. 83). Sobre este temor habló Bonnett en una entrevista con Gloria Posadas a la que le confesó:

Desde siempre, desde la adolescencia, me inquietó mucho el tema de la huella de los antepasados en nosotros: el gesto, el rasgo, la memoria atávica, la enfermedad como una posibilidad genética, y en fin, esa forma de destino tan particular y decisiva, donde no incide la voluntad. (Posadas, 2015, p, 16).

La composición se abre con el vocativo: “Hijo mío, me duelen las herencias” y se cierra con el anhelo de unidad primigenia: “y tu herida / es una pena antigua que por mi sangre pasa / y estalla en las entrañas en que nadaste un día” (Bonnett, 2008a, p. 83). Unidad dada en las entrañas maternas donde la unión madre e hijo aseguraba la salvación. La impotencia sentida por la madre ante el sufrimiento del hijo la llenará de culpa y dolor, despojándola de su fundamento protector. La poetización de esta culpa ancestral se servirá del símbolo bíblico de la zarza, tal y como señala Cervera Salinas:

Esa dolencia genética es asimismo interpretada en clave bíblica y mosaica: “Esta culpa, zarza que arde y que me quema, / y que no me concede saber cuál fue el pecado.” (Id.). Padecimiento, pues, que la encadenada a un linaje familiar, que a ella llega y de ella también se propaga; linaje asimismo poético, en una de las referencias que vertebran el trasfondo de sus lecturas: así aquel “charco de culpa en la mirada” (Vallejo: 1988: 20) vallejiano, inmerso en las profundas cuevas donde habitan los “heraldos negros” (Cervera Salinas, 2019, s/p).

La madre continuará con su diálogo fingido con el hijo en “S.O.S”, publicado en el mismo poemario, donde profundizará en esta misma idea. En “S.O.S” el yo materno se sentirá estéril frente al penar del hijo que volverá a ser “desgarradura”, “cansancio [...] de

---

<sup>189</sup> En una entrevista personal, con la autora en la que conversamos acerca de este poema (Octubre, 2018), me reveló que en su familia ya había habido casos de esquizofrenia y que ella siempre temió padecerla. Sin embargo, fue su hijo el que tuvo ese destino. El poema está escrito a partir de esa idea.

nadar y nadar la vida entera” (Bonnett, 2008a, p. 87). La húmeda existencia que empezó en el vientre materno será estirada de manera angustiante hasta el final en una carrera de obstáculos. Angustia filtrada en el poema a través del monólogo dramático donde se simula la presencia del hijo:

Y pensando también  
en el hondo sofoco de tus aguas,  
en tu esfuerzo  
de nadar y nadar la vida entera,  
en tus ojos que buscan, como peces sonámbulos  
ensombrecidos de algas y de arena.  
En tu cansancio,  
en tu desgarradura.  
(Bonnett, 2008a, p. 87).

La desnudez del sujeto lírico alumbrará un tono confesional al descubrir su mísera verdad en la última estrofa: “Pero no tengo cuerda / ni red para salvarte / ni oración que conjure las tinieblas / o que sirva de tabla de naufragio / y ni siquiera /- ahí donde me ves, cargada con mis jarcias- / tengo orilla certera” (Bonnett, 2008a, p. 87). La confesión supondrá la ruptura del ideal maternal, al mostrarse el sujeto materno incapaz de proteger al hijo, tal y como se señala en el siguiente análisis:

Roto el ideal materno en una suerte de cataclismo inevitable donde solo quedará el sufrimiento del hijo y de la madre: “con el alma estrujada en un turbión de pena”. Cataclismo existencial ya señalado desde el comienzo de este capítulo, siendo el desalojo del vientre materno una expulsión del paraíso que arrojará al hijo a una intemperie siempre amenazante en la que habrá “de sortear las trampas que este vaya urdiendo ante la mirada siempre atenta pero estéril de la madre” (Romero Carbonell, 2019, s/n).

En *Explicaciones no pedidas* volverá la autora sobre un poema publicado en *Ese*

*animal triste* titulado “Daniel creciendo”, constituyendo un precedente de “Desgarradura” siendo ahora la herida aún más íntima y contenida a la vez que desgarrada.

En “Daniel creciendo” asistimos a la metamorfosis del niño en hombre, ocupando esa transformación “que con fuerza te alejan de mi orilla” la primera parte:

Con el oído del corazón oigo la música secreta de tu cuerpo,  
el crepitar de tus huesos creciendo,  
un animal poderoso que te sube en la voz,  
la turba de tus sueños, las mareas  
que con fuerza te alejan de mi orilla.  
Por los rincones todos de la casa  
vas dejando tu antigua piel,  
y abrumado y espléndido descubres  
tu desnudez que humilla los espejos.  
(Bonnett, 2016, p.183)

La atención, sin embargo, se centrará en el vacío y la impotencia de la madre que, en la segunda parte, dejará ir al hijo a pesar de conocer su destino: “En la mañana / en que trémulo vuelvas la cabeza / para leer las cifras de aquel tiempo, / un mal de sal te velará los ojos” (Ibíd). El poema se vertebra entre dos polos: conciencia e inconsciencia del hijo. Por un lado participará activamente en el distanciamiento de la madre sin saber que en un futuro ansiará volver a ella, como ocurrirá en *Los habitados*.

Observemos el comienzo de “Desgarradura” donde prosigue la transformación del hijo que lo alejaba de la orilla en la anterior composición:

Otra vez sales de mí, pequeño, mi sufriente.  
Otra vez miras todo con mirada reciente,  
y llenas tus pulmones con el aire gozoso.  
Ya no lloras.

El mundo, de momento, no te duele.  
Todo es tibio esta vez, caricia pura,  
como una prolongada primavera.  
(Bonnett, 2011, p. 26)

La analogía con el momento del parto es evidente, por lo que continuará Bonnett con la fábula materna de sus primeros poemarios. La plenitud de la vida intrauterina será abandonada como una elección desprovista de sufrimiento, cuya ausencia estará nuevamente ligada a la conciencia.

Ignoras  
mi útero vacío, mi sangrado.  
Desconoces  
que el grito de dolor de parturienta  
va hacia adentro y se asfixia, sofocado,  
para que no trastorne  
el silencio que ronda por la casa  
como una mosca azul resplandeciente  
(Bonnett, 2011, p. 26).

La última parte del poema profundizará en la herida fundamental de la madre que se sabe incapaz de proteger al hijo de los que muerden ahí fuera: “Mis manos ya no pueden cobijarte”. La emancipación del hijo será vivida por el yo materno como una nueva separación. Ante el mundo nuevo que se abre para el hijo, la madre se quedará vacía y desgarrada por la herida ya abierta en el alumbramiento, herida definitiva que, como señala Cervera Salinas, Culminará con la muerte del hijo en *Los habitados*:

Desde ese lado del tapiz, desde su revés, en que la realidad muestra su piel más yerma y agrietada, es donde Piedad Bonnett instala su visión de la “Desgarradura” que proféticamente dirige a su hijo Daniel, antes del fin, pero ya consciente como madre de ser cobijo imposible,

inane resguardo para el hado, para el fatal hado que le aguarda a su criatura. Los versos sobrecogen no sólo por su belleza sino también por su visionaria certeza [...] (Cervera Salinas, 2019, s/n)

Pero será en *Explicaciones no pedidas* donde el concepto de madre encierre el prodigio de la vida ligado a la muerte como unidad del ciclo vital, consumada en *Los habitados*. La tierra será entonces el vientre materno al que los hombres regresarán para volver a nacer.

En “Mester de cetrería” la perspectiva de la madre será de nuevo la elegida para presentar la orfandad de “un ejército de hombres” cuya oscuridad “se expande entre sus cráneos, / baja por sus esófagos, / en sus entrañas se convierte en piedra” (Bonnett, 2011, p. 45). La imagen del cuerpo de estos “hombres desconcertados” conseguirá transmitir la disociación que sufren reforzada en la tercera estrofa donde “Uno salta al vacío desde el frágil balcón de su locura”. Estos seres insomnes serán los protagonistas del siguiente poema, sirviendo de enlace a través del título “Los hombres que no sueñan nunca”. La profundidad significativa se alcanzará en la última estrofa a través de las asociaciones entre el título del poema y el símil establecido con el “ave rapaz”, cuya mirada, siempre atenta, esperará alguna señal: “luz fosforescente en las rendijas” ” (Bonnett, 2011, p. 45) que anuncie la funesta noticia, en clara referencia a las luces de un coche de policía.

Servirá este poema como un anticipo del retrato que la poeta hará en la primera sección de *Los habitados* del mundo de la locura y los hospitales mentales: “A esta hora, / entre humedad y mantas, / sobre almohadas que hierven pululantes de imágenes, o al borde de sus largas camas desordenadas, / de ventanas, / de culpas que se agitan como nudos de anguilas, / un ejército de hombres se desvela” (Bonnett, 2011, p. 45).

Como se puede observar, todo el poema será una metáfora acerca del agudo sufrimiento de la madre ante la enfermedad de un hijo sobre el que planea la sombra de una muerte voluntaria. La vigilancia “tensa” de aquella pondrá de manifiesto la esterilidad del instinto de protección, consignado a fracasar.

Sorprende la delicadeza y la templanza con la que es poetizado un tema tan doloroso, dolor al servicio de la ruptura del ritmo a través de unos silencios que lo dilatarán, y que marcarán la discordancia en la estructura formal, cuyo correlato temático será el de lo diferente<sup>190</sup> como motivo poético, donde reconocemos también la marca vallejiana. El yo lírico como “negro sol” que vela en la última parte del poema por estos seres sumidos en las sombras de su locura insomne será la madre-noche, que abrirá *Los habitados*, tal y como se señala en el siguiente análisis del poema:

Y es que “La madre es la gran noche” (Bonnett, 2017, p. 9), maternidad absoluta de naturaleza cósmica que abraza a los “hombres sin madre, siendo principal cobijo y consuelo.”<sup>191</sup> La similitud entre el vientre materno y la noche, que todo lo cubre, será el único espacio seguro al que regresar (Romero Carbonell, 2019, s/n).

Apuntábamos a una madre-tierra vallejiana que va a ser transmutada ahora en noche por Bonnett, siendo símbolo en ambos casos de la madre universal y primigenia. La presencia de la madre-tierra aparecerá en *Los habitados* bajo la imagen del árbol de la vida y

---

<sup>190</sup> Esta metáfora de lo diferente se agudiza en “El soñado”: “el que se niega / a ser como los otros / pero es todos los otros y ninguno...”. La nostalgia del hijo inunda los versos de este poema donde el hijo es sometido a un proceso de recreación, “hecho de retazos miserables, / de descripciones de otros”. (Bonnett, 2016, p. 454).

<sup>191</sup> Me parece interesante reconocer esta misma idea en los versos de Gabriela Mistral en *La tierra y la mujer*. En el poema “Encargos” el concepto de maternidad se dilata, extendiéndose a toda la humanidad: “¡para que el mundo, como madre, / sea loca de mi locura/ y tome en brazos y levante / al niño de mi cintura!” (Mistral, 2001).

de la muerte también. La fusión del hijo con el árbol enraizado en la tierra modulará “Magnolio” (Bonnett, 2017, p. 20) y “Mi sombra como un árbol”. Tras la muerte, el cuerpo volverá a la madre-tierra: “Son implacables, madre, los relojes del mundo / Desde lo alto yo vi mi sombra como un árbol / abriéndome sus brazos amorosos”. (Bonnett, 2017, p.36)

El influjo de Vallejo en la poética de Bonnett se renueva con mayor intensidad que nunca en *Los habitados* al adoptar la escritora colombiana el punto de vista del hijo, razón por la que coincide con el padecimiento y la necesidad de madre de César Vallejo.

El yo materno le cederá la voz al hijo en “Terrestre” haciendo uso del monólogo dramático, estrategia constructiva ya utilizada en anteriores poemarios, que adquiere en *Los habitados* una mayor intensidad al invertirse los términos del diálogo, dotándolo así de voz y de vida al hijo en su destino fatal, ya que “La pulsión de muerte que se respira en toda la composición es trágicamente confirmada en los dos últimos versos, que dan fe de la imposibilidad de vida y la certeza mortal a la que lo abocan la pesadas alas que cubren al desalentado hijo” (Romero Carbonell, 2019, s/p):

### **Terrestre**

Soñé con un pájaro enloquecido  
En una jaula del zoológico.  
Desperté con la frente llena de sangre  
Llamando a mi madre,  
Pidiéndole, por dios, leche caliente de sus senos  
Para volver a ser niño.  
Otros se despertaron y gimieron y suplicaron como yo  
En las habitaciones vecinas.  
Mis brazos y mi pecho estaban cubiertos de plumas  
Pero no había cielo hacia dónde volar.

(Bonnett, 2017, p. 10).

El anhelo de unidad con la madre será tan poderoso en este poema que podríamos afirmar que trasmite una angustia y desesperación semejante a la del yo lírico vallejiano, a lo que contribuye ese “por dios” integrado, al tiempo que desgajado del verso. Frente a la amenaza de la realidad que se torna pesadilla, el yo lírico suplica la presencia de la madre para pedirle “leche caliente de sus senos”. La generosidad de la madre que alimenta al hijo de su propio cuerpo mostrará el desprendimiento de esta como símbolo del amor incondicional. La madre que da alimento a su hijo será otra de las imágenes vallejianas para expresar este amor ilimitado a semejanza de la eucaristía. A través del pan les dará su amor y protección, siendo el amor maternal verdadero sustento del hijo.

El alimento primero será recibido a través de la lactancia como situación ideal donde la madre se ofrece y es recibida por el hijo en una comunión perfecta. La leche, fluido intrínsecamente femenino, conecta con el sangrado primero que posibilitó la concepción. Sin embargo, la imposibilidad de esta unión condena al hijo, que cae pues “no había cielo hacia dónde volar”. Parece no haber, por tanto, posibilidad de volver a la madre.

Ya en *Los heraldos negros* César Vallejo prefigurará el regreso a la madre aunque no tendrá este motivo la importancia que adquirirá en sus poemarios posteriores. En “Medialuz”, el autor fantaseará con la idea de fugarse, evadirse, desaparecer o incluso morir, identificando ese deseo de fuga con el deseo de madre. “He soñado una fuga. Un para siempre / suspirando en la escala de una proa; / he soñado una madre; / unas frescas matitas de verdura, / y el ajuar constelado de una aurora” (Vallejo, 2016, p.65).<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> “Por su parte, la visión de la madre iluminada ante la mirada atenta de la hija, a los tres años de vida, implica en la poética de Bonnett un deseo de aferrarse “con fuerza al leño podrido de la infancia/





Y fui un hombre descalzo en medio del camino.

(Bonnett, 2017, p. 15)

El silencio que precede a “mi madre” como un agujero en el centro del poema muestra la fractura tan honda que supondrá su ausencia, quebrando el ritmo como una disonancia deliberada que conectará con el último verso donde el yo lírico se encontrará “en medio del camino”, encrucijada a la que tendrá que enfrentarse solo y “descalzo”.

La orfandad de la voz lírica aunará la vida y la muerte en la figura materna como ocurre en el poema XXXVIII de *Trilce* donde la palabra “MADRE” destacará tipográficamente del resto de los versos. La ausencia de la madre y por tanto del amor cierran el poema con unos versos desesperanzados: “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria del amor” (Vallejo, 2016, p. 146). La idealización de la madre como único ser que permite la fusión encarna la única esperanza de salvación: “Amorosa llavera de innumerables llaves, / si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes. / Contra ellas seríamos contigo, los dos, más dos que nunca. Y ni lloraras, / di, libertadora!” (Vallejo, 2016, p. 138).

El poema “En el borde”- donde la autora abordará los límites entre la vida y la muerte, separadas por un instante y un espacio: el borde del precipicio - terminará con esta aseveración tan vallejana: “Nunca somos más hombres/que cuando el borde quema nuestras plantas desnudas. / Nunca estamos más solos. / Nunca somos más huérfanos.” (Bonnett, 2017, p.23). La imaginería de lo hueco, tan presente en Vallejo, conectará este poema con “Pozo” donde es nítida la alusión al descenso de Daniel: “Así como un silencio cabe dentro de otro silencio / de repente el vacío se abisma a otro vacío / y del dolor caemos al dolor” (Bonnett, 2017, p. 42).

La muerte de la madre supondrá la imposibilidad de hallar la felicidad como vemos en el poema LXV (Vallejo, 2016, p.166), donde el poeta iniciará su enunciación con el vocativo “Madre”, clausurado con “muerta inmortal” como máxima expresión de su añoranza, pero también de su deseo de simbiosis con esta. La ausencia de la madre supondrá la ruptura del hogar, en el poema XXVIII, donde de nuevo se vincula a la madre con el alimento en el marco de la cotidianidad: “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, / y el sírvete materno no sale de la / tumba, / la cocina a oscuras, la miseria de amor”. (Vallejo, 2016, p. 138). La misma idea se repite en el poema XLVI. La imagen de la madre que reza aparece en el poema LVIII, donde se confunden la mirada del niño, y la del adulto que recuerda: “Ya no reiré cuando mi madre rece / en infancia y en domingo, a las cuatro / de la madrugada, por los caminantes, / encarcelados, / enfermos / y pobres” (Vallejo, 2016, p. 160).

Mientras que en Vallejo la madre está muerta, en *Los habitados* la perspectiva se invertirá, coincidiendo, no obstante, en el mismo anhelo de fusión madre – hijo. Este anhelo nos lleva a “A tu hora”, poema en el que sí se produce el reencuentro entre madre e hijo:

El salto al vacío, como vacío está el vientre materno al que se desea el hijo regresar, es la imagen sobre la que se cierne la tragedia en este poema donde el sujeto lírico clama: “¡De otro modo / me hubieras tú buscado!”. El hijo pródigo que ansiaba “beber leche de los senos/ para volver a ser un niño” ha encontrado otra forma de reencuentro, aunque “De otro modo / habría yo querido recibirte”. [ ]La imagen del espacio intrauterino como “curva más dulce de mi adentro”, “cobijo de azules membranas” y “mar de benigna oscuridad” nos lleva a poemas anteriores en los que destacaba Piedad Bonnett la ausencia de conciencia y deseo, ligada al concepto tiempo como cualidades propias y deseables del estado vital intrauterino (Romero Carbonell, M.D, 2019, s/p).

El poema pareciera la culminación de una profecía, el cumplimiento del destino del yo poético bonnettiano funestamente certificado, confirmándose así los temores primeros, ya apuntados en el análisis de composiciones anteriores. Tanto temer y prever la caída no libran a esta madre del reproche implícito en “Más a tu hora sólo fui intemperie”, lo que añade intensidad al dolor contenido que desprenden los versos de este poema, cuyo final es esperanzador porque el regreso a la nada y a la madre es consumado. El poema supondrá la fusión de madre e hijo, que tras la caída, será cobijado por los brazos universales de la madre, como una Pietá que llorara la muerte del hijo a través de los poemas como salvación frente al dolor, tal y como se desprende la siguiente observación de la propia Bonnet, quien contestaba así en una entrevista:

Alimentarse de las propias entrañas. ¿Los escritores solo saben de sí mismos? Creo que, en general, escribir desde las tripas es algo femenino. Las mujeres no hemos tenido esa censura, la contención del sentimiento que han sufrido los hombres. La madre llorando es la Pietà. El padre llorando ¿qué es? (Zabalbeascoa, 2019, s/n).

Como conclusión, podemos afirmar que en la mayoría de los poemas de *Los habitados* se alternará la muerte del hijo, pero también la muerte de la madre, por lo que podríamos entender que Bonnett renunciará a su vida para otorgarle la voz a su hijo muerto. S Muerte materna que ratificará al hijo en su orfandad. Muerte lamentada por un hijo consciente y necesitado de esa madre primigenia y universal tan vallejiana a la que ahora sí ansía regresar, cumpliéndose finalmente su deseo.

Vemos, pues, que la madre en el universo bonnettiano traspasará las fronteras de la madre concreta que tuvo, y que ella fue y es, ahondando en su valor ancestral vinculado a la creación, antesala de la muerte. A través de este juego de perspectivas que amplía y reduce el

zoom, consigue Bonnett un equilibrio tenso de gran calado emocional, tal y como señala Santiago Espinosa:

Nunca había escrito Piedad desde una cercanía tan radical. Parece que entre los poemas y su voz no hubiera espacio para la razón o la ironía, solo podemos deslizarnos lentamente, confundiendo el afuera y el adentro. En los poemas de *Los habitados* el ruido de la lluvia es el mismo del corazón. Sin embargo, en la densidad de estas atmósferas, entendemos que en los ojos de los habitados se esconde la luz del que ha mirado los abismos. Y comprendemos por ellos que esta materia atormentada también fue el resultado de una estrella, que en ellos grita y se conmueve nuestra propia fragilidad (Espinosa, 2017, s/n).

### 3.1.4.3 El laberinto familiar

No aventuramos ahora a desentrañar en la metáfora familiar siendo uno de los núcleos temáticos propios de la poesía colombiana actual<sup>193</sup>, así como Piedad Bonnett un referente de la misma. En una entrevista con Augusto Escobar Mesa afirmaba la escritora:

Pero los cuentos eran entonces de temas políticos y también de un tema que me ha llamado mucho la atención, el de la familia. Es un tema que a mí me interesa mucho porque en el fondo me resulta muy odiosa la noción de familia. Entonces todos los odios y lo que pasa dentro de la familia ya me llamaba la atención como tema. (Bonnett, 2003<sup>194</sup>, s/n).

---

<sup>193</sup> Luis Iván Bedoya en “30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografía” realiza un trabajo exhaustivo en este sentido, señalando los poemarios dedicados a este laberinto familiar en la poesía colombiana, de entre los que destaca los poemas “Biografía de un hombre con miedo”, “Madre e hijo” y “Daniel creciendo” de Piedad Bonnett.

Como hemos podido comprobar en el laberinto infantil, desde su primer poemario publicado se empezará a gestar la metáfora familiar, perfilándose en sus siguientes poemarios, *Nadie en casa* y en *El hilo de los días* a través de una óptica infantil, adoptando en *Ese animal triste* la perspectiva del yo materno, que retomará en los tres últimos poemarios publicados, concretándose en *Tretas del débil* donde se empezará a tirar de un hilo en el que se entretejerán una serie de poemas en torno a la familia como núcleo de conflictos internos que se acentuará, alcanzando su más depurada expresión en *Las herencias* y en *Explicaciones no pedidas*.

Al abordar el análisis de la añoranza de la infancia ya hemos podido observar que el miedo será la emoción recurrente en el universo infantil recreado por Piedad Bonnett en sus poemas. Sin embargo recorrerá su obra poética una búsqueda nacida de la necesidad de reordenar sus emociones, latentes en la mujer adulta, constituyéndose así el poema en el mejor terapeuta en el que encontrar respuestas. En este sentido, cobran relevancia las palabras de la autora:

Pero también esa otra huella, la de la crianza, la del contexto, que a veces vemos como un legado y a veces como unos determinantes contra los que nos queremos rebelar. En fin, creo que como muchos escritores me he interesado por la familia como núcleo donde se cuece buena parte de nuestra vida y se engendran casi todos los conflictos humanos. La poesía ayuda también a que nos conozcamos. Tuve una infancia feliz atravesada por intranquilidades que mutó, muy precozmente, en una adolescencia atormentada que estuvo hecha a la vez de rupturas y de hallazgos. Tanto mi poesía como mi prosa escrutan lo que allí se dio, y lo que aún pervive como huella (Posadas, 2015, p. 16).

En *El origen de la familia, la propiedad privada y el patriarcado*, publicada en 1884, F. Engels contemplaba la evolución del término familia en la cultura occidental, no designando en principio a un grupo de personas que compartieran afectos, estando el término

reservado para designar el vínculo del señor y sus esclavos. Sin embargo, con el paso del tiempo la familia se convertirá en el núcleo fundamental en torno al que se organizará la sociedad, pasando a ser un espacio de cooperación, como dirá Freud en *El malestar de la cultura*<sup>195</sup> (1930) donde las relaciones establecidas durante la infancia con los distintos miembros de la familia serán decisivas en nuestra educación emocional y por tanto en nuestra vida. Tanto es así que para el psicoanálisis los problemas de un adulto y la estructura de su psique tendrán sus raíces en las experiencias del cuerpo de este adulto cuando era niño y en las relaciones de amor con sus padres, sus hermanos y sus hermanas, teorías que Sigmund Freud plasmaría a lo largo de toda su producción con obras como *La interpretación de los sueños* (1900) o *Tres ensayos de teoría sexual* (1905) y que recogerán otros psicoanalistas de la talla de Lacan que profundizarán en el estudio de la estructura familiar como sistema germinal de esclavitud emocional que nos acompañará toda la vida.

Piedad Bonnett evidenciará en sus poemas el conocimiento de estas ideas, ahondando en la contingencia vital donde la paradoja estribará en la determinante ligazón con los miembros familiares, que nos condicionarán genética y emocionalmente, siendo los principales agentes de nuestra configuración biológica e identitaria pero no habiendo sido escogidos libremente. Las relaciones surgidas en el seno familiar serán, por tanto, la principal causa de los traumas infantiles reproducidos por el adulto en sus relaciones con los demás.

---

<sup>195</sup> “El hombre primitivo, después de haber descubierto que estaba literalmente en sus manos mejorar su destino en la Tierra por medio del trabajo, ya no pudo considerar con indiferencia el hecho de que el prójimo trabajara con él o contra él. Sus semejantes adquirieron entonces, a sus ojos, la significación de colaboradores con quienes resultaba útil vivir en comunidad. Aún antes, en su prehistoria antropoidea, había adoptado el hábito de constituir familias, de modo que los miembros de éstas probablemente fueran sus primeros auxiliares.” (Freud, 2010, pp. 40-41).

Es interesante comprobar la lucidez con la que Piedad Bonnett interpretará desde la madurez la conducta débil y temerosa de sus progenitores de la que emergerán las “intranquilidades” padecidas por la niña y la jovencita. La respuesta será hallada por la autora en la poesía como introspección, donde audazmente Piedad Bonnett buceará ávida en la verdad de su vida, aunque esto suponga defenestrar las figuras parentales, para luego colocarlos en el lugar privilegiado que les corresponde, que no será otro que el del amor y la aceptación. La escritura, por tanto, será un espejo en el que re-conocerse.

Será en *El hilo de los días* (1995) donde encontremos un precedente de este enredo familiar desde la perspectiva infantil en torno a la figura paterna. Observamos en “Aquí golpeaba airadamente el padre sobre la mesa” el temor de la niña ante el grito y la autoridad del padre:

Aquí golpeaba airadamente el padre sobre la mesa  
causando un temblor de cristales, una zozobra en la sopa,  
volcaba el jarro de su autoridad aprendida, de sus miedos,  
de su ternura incapaz de balbuceos.  
Adelantaba su dedo acusador y el silencio  
era como una puerta obstinada que defendía a los niños del llanto.  
(Bonnett, 2016, p. 132)

Ya en este poema la autora ha entendido que la furia del padre, identificada con la ira de Dios, será fruto de sus propios miedos e inseguridades. El tiempo detenido en el recuerdo será también irrecuperable, resonando en el presente el eco de aquellos golpes: “Y pareciera que tanta paz, tanto silencio pesaroso / fuera el golpe de Dios sobre la mesa.”

Dentro del mismo poemario, “Biografía de un hombre con miedo” abordará la misma temática. El miedo del padre, más explícito en los poemas que el de la madre, será el



protagonista: “Mi padre tuvo pronto miedo de haber nacido” (Bonnett, 2016, p, 155). El aura melancólica de “hombre solo” que rodea al padre lo perseguirá y esta será transmitida a la niña metafóricamente a través de ese “Llamado” en *Ese animal triste* (1996):

Al escuchar tu voz nocturna, padre  
—tu voz de amante navegando en sus mares de zozobra—,  
yo descendí del más hondo silencio  
y me hice llanto.  
A tu llamado  
(que era roto tremor, ciego buceo,  
roja batalla enfebrecida)  
yo descendí vertiginoso y lúgubre  
como un hombre con sed que bebe un agua amarga  
(Bonnett, 2016, p. 178).

Versos que suponen una continuación de la fábula familiar de “Biografía de un hombre con miedo”: “De tal modo que cuando yo nací me dio mi padre / todo lo que su corazón desorientado sabía dar. Y entre ello se contaba / el regalo amoroso de su miedo” (Bonnett, 2016, p. 155).

La figura materna reaparecerá en *Tretas del débil* (2004) desde otro ángulo distinto al abordado en el apartado anterior.

“Comprobaste / con asombro dolido”, será un poema de hondo calado emocional y de gran importancia en el sentir bonnettiano. La escritora poetizará sobre el dolor y la incompreensión padecida por la niña ante lo que percibió como una falta de aceptación por parte de la madre a la que pareciera no agradar la imagen devuelta por la niña:

Comprobaste  
con asombro dolido

que no era bella tu muñeca reciente.

[...]

Y sí una fea mancha carmesí

sobre el labio infantil. Pero, puesto que la belleza era tu credo,

ibas a batallar contra la injusta

naturaleza.

(Bonnett, 2016, p. 276)

Así dirá a su madre, “Todas las noches, con terca convicción, / frotabas mi tabique suavemente / para afinar lo torpemente hecho / por la divinidad” (Bonnett, 2016, p. 276). La representación figurativa de este hecho se repetirá en *El prestigio de la belleza* aludiendo el título precisamente al estigma de la fealdad que marcó su percepción de la realidad, pero sobre todo su relación con la madre. Esta percepción infantil, que no la abandonará nunca, será la razón por la que se lamentará: “Toda una vida/ tratando de romper las ataduras” (Bonnett, 2016, p. 276).

En su laborioso intento, la madre moldeará a la niña - momia sobre la base monstruosa de la perfección. La necesidad de esta perfección ansiada para la autorrealización de la niña entrañará una lucha sin fin por conquistar a la madre, siendo la inteligencia y la poesía sus poderosas armas de seducción.

Es notable la importancia del significado que se desprenderá del último verso en la cosmovisión bonnettiana, donde la ironía tornará los sentidos, alumbrando uno que a mi parecer es fundamental. Será en el seno familiar donde aprenderá la niña que la paz puede hallarse en la guerra, poetizadas ambas como “extrañas formas del amor”, germen de la

belleza de la tristeza, idea seminal de *Todos los amantes son guerreros* que aquí ya están contenidas.

El elegido será nuevamente el padre en “Tenía miedo de tu miedo” donde Piedad Bonnett clamará: “Cómo he temido luego la furia de los débiles” (Bonnett, 2013a, p. 14). La metáfora del regalo del miedo como herencia será reforzada con unos versos demoledores que remiten al mito de Prometeo: “Me regalaste un pájaro monstruoso / de alas sombrías y pico carnicero. / Alimentarlo fue mi mejor manera de quererte”. (Bonnett, 2008a, p. 25)

En “Me corresponde hoy imaginar” continúa diciendo: “Puedo soñar sus sueños / pero temo / detenerme temblando sobre el verso / vencida de piedad. Sé que un insecto / trepaba hasta su pie regando baba, y que aquel niño—hombre le temía / tanto como a la luz de la mañana” (Bonnett, 2016, p. 290).

Tanto alimentó a “ese pájaro monstruoso” del miedo, que este persistirá en *Las herencias* al que dedicará la última sección del poemario, cuyo título da nombre al mismo. A pesar de haber comprendido el origen de sus miedos, el yo bonnettiano seguirá prisionero en un recóndito laberinto, atada a través del hilo de los días a la maraña familiar. Hilo que tejerá y destejerá con puntadas poéticas, pero que no será capaz de cortar.

A partir de *La herencias* (2008) el laberinto familiar se ve ampliado con la propia maternidad y la presencia de los hijos, laberinto que llegará a su máxima hondura en *Los habitados* (2017). La maternidad dirigirá las emociones a sus hijos, cortando así el cordón umbilical que, tras larga y épica búsqueda, la ataban a la infancia.

Así en “Coser y cantar” el yo lírico mostrará su desesperanza ante el regreso de las antiguas heridas a través de la metáfora del hilo que estamos interpretando: “Pero lo que has tejido y vas tejiendo / es una tela rala, / de pobre urdimbre” (Bonnett, 2016, p. 370). Sin

embargo estos serán los últimos coletazos, previos al hallazgo de lo que cabría entender como la salida del laberinto, que se empieza a divisar en “Historia sin fin” donde frente a la certeza de la comprensión sigue “La tuerca que da vueltas de manera infinita”. La diferencia estribará en que ya no merece lamentarse: “Y no vale clamar / por una muerte chica que venga a socorrernos / a cortar el cordón que nos amarra / al ombligo del cuerpo que aún respira” (Bonnett, 2016, p, 396).

En el poema que abre esta última subdivisión del poemario: “Murciélagos”, las referencias a los dolores que la asedian serán deliberadamente claras: “Creí que un gran dolor desplazaría / los pequeños dolores”. La perseverancia de estos será poetizada desde la angustia: “chillan allí, debajo de su ala, / hacen crujir sus dientes, no renuncian / al pedazo de carne al que se aferran”. (Bonnett, 2008a, p, 77)

Sin embargo, el yo lírico ha comprendido: “y digo soy la madre que los pare”. La realidad no existirá por sí misma, siendo las desconcertantes emociones con las que carga desde la infancia creaciones o representaciones de su particular modo de percibir las, de su subjetividad. Ante esta verdad parece que solo le quedará levantar un muro exterior y una coraza interna, en la que los días iguales sean cobijo y asidero, nido seguro donde seguir empollando “su gran huevo”, signo inequívoco de la belleza que Piedad Bonnett halla en la tristeza.

En “Murciélagos”, “Las mujeres de mi sangre”, “Dolores de familia”, “Las herencias”, “Lazos de sangre”, “S.O.S” y “La espera”, poemas todos pertenecientes a la sección homónima del poemario, la autora meditará sobre la huella que dejaron sus padres en ella, sirviéndole de partida reflexiva acerca de la herencia depositada en sus propios hijos, meditando la poeta sobre su propia maternidad al tomar conciencia de la responsabilidad que

tiene en la vida futura de sus hijos. Muy interesante es la ligazón que establece Cervera Salinas entre este motivo en la poesía de Bonnett y el extenso poema “Pasado en claro” de Octavio Paz:

Y de la raíz al fruto: de los ancestros (poemas como “Las mujeres de mi sangre” o “Dolores de familia”) a los descendientes de esa familia, entreverada y tejida por invisibles “Lazos de sangre”, como reza en el poema homónimo: “Atrévete/ salta al vacío mírale/ los ojos al hermano a la hermana su hiel mansa/ oye/ al hijo entre su nube de rencores/ al padre/ y su silencio como piedra ardiente/ y el reproche/ del marido a la esposa” (Bonnett, 2008: 55), versos donde también se otean las turbias sentencias del *Pasado en claro* de Octavio Paz, donde la familia, revisitada miembro a miembro, halla la metáfora letal de “criadero de alacranes” (Cervera Salinas, 2019, s/p).

En “Dolores de familia” y, en mayor medida, en “Lazos de sangre” (Bonnett, 2008a, p 81), la autora hablará abiertamente de las extrañas formas de amar que se dan dentro de los vínculos familiares. Amores, a los que irán siempre unidos el lamento y el dolor: “ah la familia / siente como su amor comete sus destrozos / como mastica a secas tus tripas / se envenena / con la sangre que dentro de ti silba / como un río que baja con su carga de piedras” (Bonnet, 2008a, p. 77).

La poeta tomará distancia, a modo de narradora objetiva en “La espera” (Bonnett, 2008a, p. 89) donde abordará la proximidad de la muerte de sus padres, de la vejez y el deterioro de estos, que ya cansados parecen esperar que llegue el momento de hallar el descanso. Es interesante el punto de vista adoptado por la autora, pues se sitúa fuera de esa familia.

“Las herencias” (Bonnett, 2008a, p. 83) encerrará una confesión en la que parece desnudarse el yo lírico ante el hijo, al que muestra las “enfermedades de mi casa” y con ellas la magnitud de “una pena antigua” aun latente. La carga dramática que posee la

incertidumbre de no “saber cuál fue el pecado” nos sitúa en el centro del laberinto emocional, lastrado desde su infancia que ahora le despierta un nuevo temor: trasvasar esa herencia al hijo.

*Los otros, el mismo* es la original perspectiva borgeana que subyace en este poema donde los otros amenazan con ser en el hijo, y en él todos sus miedos y silencios. Esta pluralización semántica será, sin embargo, unívoca y universal donde planeará la sombra del castigo del inocente, símbolo de la culpa ancestral. El imposible identitario será superado poéticamente en virtud de un hijo que será *el mismo*, a la vez que *los otros* compartiendo un tiempo indefinido y total, transgrediéndose así los límites temporales como veremos en los apartados “Ficción temporal” y “Ficción identitaria” del último capítulo. Señalaba Borges en el Prólogo de *El otro, el mismo* (1964) el “estupor” que sentía “de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido” (Borges, 2016, p. 163).

El poema se clausura con la identificación madre e hijo a través del símil establecido entre “tu herida” y la “pena antigua que por mi sangre pasa / y estalla en las entrañas en que nadaste un día” (Bonnett, 2008a, p. 83). El miedo y la impotencia sentida ante la imposibilidad de detener la entrada de los hijos en el laberinto continúan en “S.O.S” (Bonnett, 2008a, p. 87) como hemos visto en el apartado anterior.

Llegamos así a *Explicaciones no pedidas* donde su poesía alcanzará un mayor grado de abstracción, tal y como señalaba Claudia Posadas acerca de este poemario:

[...] una conciencia atemporal y universal de lo humano hablando desde la sabiduría de quien ha emergido herido sí, pero transfigurado, de las aguas turbias de la memoria: “y mi conciencia / en vigilia perpetua y acechante [...] Es un lenguaje más universal y la poeta llega a un conocimiento profundo si no de los propios hilos, sí de su certeza y de sus misteriosos designios. La fábula y trayectoria de la voz termina, otorgando una noción de herida como conocimiento de “lo nuestro”, como diría Eugenio Montejo, mientras las puertas

de la casa del ser, de la soledad, de la memoria, se cierran ya como espacio de reflexión y escenario para abrirse a la intemperie de la conciencia de la herida, pero iluminada en las certidumbres entrevistas y en el concilio y reconocimiento de sí” (Posadas, 2015, p. 15).

En “Dechado” vuelve la escritora colombiana a representar la dependencia emocional ante la exigencia materna utilizando la metáfora del hilo que teje una tela en cuyo reverso se verán reflejadas las emociones contrariadas que la relación materno - filial dejó en el yo infantil, también presente en “Aquí en este cuarto donde la luz” que se cierra con los siguientes versos: “Los días uno a uno se ensartaban en un tejido sin un solo nudo<sup>196</sup> ¡Cuánto / roto sin remendar después en nuestros años!” (Bonnett, 2016, p. 135):

Mira: todo un dechado de virtudes  
—diría mi madre—.  
Al pasado, punto de cruz, lazadas,  
pespuntes de oro, repujados en plata,  
flores con alma, sedas.  
Una bella labor.  
Dedicación, esmero, disciplina.  
Pero el reverso:  
nudos que se deshacen, remates descuidados,  
enredos, manchas  
de sangre que han dejado los pinchazos.  
Lo crudo, lo incompleto, lo que nunca  
podemos o sabemos terminar.  
Hilos en punta y frustración y pena.  
(Bonnett, 2016, p. 135).

---

<sup>196</sup> El símbolo del nudo reaparecerá en uno de sus últimos poemas publicados, que precisamente lleva ese título: “El nudo” (Bonnett, 2018b, p. 158). publicado la revista *Presencia* de la Universidad de Murcia, en el que ahondaremos al abordar “La salida del laberinto”.

Esta necesidad de aprobación será herida abierta que Piedad Bonnett buscará clausurar, siendo su poesía la cicatriz que verdaderamente las sellará. Y es que “No terminan de irse los viejos inquilinos. / Tan ajenos, tan propios, / tan descaradamente inoportunos” (Bonnett, 2016, p. 422). Se trata de una herida que será agua desbordada en “Telón” “Todo lo no entendido, como agua rebosada/ echó a correr por los cuartos desnudos” (Bonnett, 2011, p. 36).

El poema centra la perspectiva en su familia, desdoblándose en la figura de la madre que: “Era feliz. / Así opinaban todos: / la madre / (porque las madres/ cuando envejecen/ descansan sobre un nicho de mentiras piadosas); / la hermana, / que por años sintió, cuando se comparaba, que su vida era un fajo de nudos y fracasos; / el hijo, que dormía confiado / bajo la luz sedosa de los ojos maternos. / Su círculo de amigos también dictaminaba [...] su amiga era feliz” (Bonnett, 2011, p. 36).

Sin embargo la poeta tendrá que hacer frente ahora a los dolores de sus hijos, donde parecerá revivir todas las pesadas herencias que la asedian concentradas en la dolencia de Daniel:

Bastó una frase,  
una pequeña piedra desprendida  
del túmulo formado por los años.  
El aparato de la felicidad se vino abajo.  
Y sobre las cabezas,  
girando en pesadumbre,  
fue cayendo el asombro.  
(Bonnett, 2011, p. 36)



Concluimos con el afán de comprender desde el que la poeta se acercará a los nudos más dolorosos e íntimos de su ser, siendo su poesía el medio para hallar la conciliación con aquellos “fantasmas de otros días”. Las observaciones de Posadas corroboran las ideas ya apuntadas:

Redimensionar los pasos y las huellas implica un desdoblamiento estético: el yo lírico es la niña que retorna al pueblo natal en busca de su memoria y también la voz poética presente que se mira en esa niña. Por supuesto, la travesía tiene la finalidad del concilio con ese yo lejano y reconstruido por esta conciencia del presente que encuentra en ese espejo los miedos, las carencias y los enigmas de la infancia: la voz airada del padre y los silencios de la madre, la ausencia-presencia de un dios, el misterio de una sangre que se derrama en la blancura como primera señal de la desaparición. (Posadas, 2015, p, 14).

### **3.2 Salida del laberinto: Pulsión poética**

Como hemos podido apreciar, el motor del compromiso íntimo con el pasado y el presente será la insatisfacción que le generará a Piedad Bonnett la contemplación del mundo de los otros y la vivencia intestina del suyo propio. Esta insatisfacción llevará a la búsqueda de la verdad a través de la poesía, como un acto de rebeldía, que rezumará vitalismo trágico audaz, germen del que brotará el goce de la tristeza palpable en sus versos, así como la sublimación del desamor. Introspección y rebeldía serán los caminos escogidos por la poeta para salir del laberinto, conducentes a su verdad poética, cicatriz última de la herida.

En “El nudo”, poema inédito que la autora envió para el primer número de la revista *Presencia* de la Universidad de Murcia, se observa nítidamente la actitud vital de Bonnett, plasmada en pulsión poética. En el poema se aborda de forma contundente lo que nos duele: “Un nudo pareciera provenir del azar, ser inocente / de la tensión que encierra. Pero engaña /

(No hay nudo sin proceso, / sin movimiento previo, sin lazadas) (Bonnett, 2018b, p. 158). Observamos como Bonnett utiliza esta metáfora para hacer referencia a nuestro dolor más profundo e insiste en que estas heridas tan encalladas, obstruyen y dificultan el fluir espontáneo de la vida. Recuerda la poeta que estas heridas no son casuales, sino que detrás de ellas se entremezclará toda una maraña de hilos, metáfora abordada en el “Laberinto familiar”. Con la alusión a un “movimiento” o un “proceso” en el germen del nudo parece referirse la escritora la causa del dolor y quizá también al culpable.

La impotencia frente a este dolor la paralizará, y será de nuevo el miedo el motivo de su pasividad: “Lo que en mis ojos late no es / fuego, sin embargo, / sino impotencia: / esa parálisis / que nace del temor a la derrota”. Sin embargo, la poeta conseguirá enfrentarse a él al desnudarse en sus versos, siendo la poesía su “método / para manipular esta maraña”, la forma más sublime de “desatar este nudo” silencioso y perverso que puede paralizar al yo poético, que, sin embargo, una vez más encontrará la manera de continuar, “que nos lleva / del querer desistir / a la esperanza”:

### **El nudo**

Como desatar este nudo, me digo,

y en él concentro la mirada para que arda.

Lo que en mis ojos late no es fuego, sin embargo,

sino impotencia:

esa parálisis

que nace del temor a la derrota.

Un nudo pareciera provenir del azar, ser inocente

de la tensión que encierra. Pero engaña

(No hay nudo sin proceso,

sin movimiento previo, sin lazadas).

Podría deshacerlo

si supiera por donde comenzar o hubiera un método

para manipular tanta maraña.

Pero dentro del nudo hay un silencio, un ensimismamiento,

la trabazón perversa que nos lleva

del querer desistir

a la esperanza.

(Bonnett, 2018b, p. 158)

### **3.2.1 Rebeldía y poesía**

Para Camus, una de las posiciones filosóficas más coherentes contra el absurdo y el sinsentido de la existencia humana será la rebeldía. La poesía de Piedad Bonnett reflejará la constatación de este absurdo existencial como verdad que llevará a la poeta a un enfrentamiento con su propia intimidad. Será en este enfrentamiento donde estallará la rebeldía como actitud audaz del que no está dispuesto a sucumbir, del que siempre luchará por descubrir “cómo desatar el nudo”: “No sólo hay que aceptar la vida, sino aceptarla rebelándose contra el absurdo de ella. El absurdo mayor de la existencia es la muerte y el dolor, contra eso es que hay que rebelarse” (Dalgado, 1958, p. 158).

La libertad de la poeta radicará en esta actitud que implicará clara conciencia de los límites existenciales, asumiendo su condición personal, siendo su poesía el arma para

despertar la conciencia y la emoción de los demás: En este sentido, recogemos las palabras de Santiago Espinosa a propósito de *Los habitados*:

Piedad Bonnett, como lo he dicho en otra parte, tiene la rara cualidad de acariciar la tristeza. Con cuanta delicadeza nos habla de los perdidos y los solos. Con cuánta ternura rodea en el poema lo que más nos lastima. Alguien tenía que asomarse por nosotros a esta rara alquimia. Mirar en el poema lo que muchos no hubiéramos querido vivir, pero que ha dado a esta voz una sabiduría distinta, la sabiduría del que ha mirado los reversos del dolor: Este libro nos conmueve porque aún en el vacío de las respuestas resiste un corazón “La clave es sostenerse en este punto vivo”, nos dice. Porque alguien pudo mirar lo que se marcha sin renunciar a la memoria o perderse en el intento” (Espinosa, 2017, s/n).

Bonnett se rebelará frente al sufrimiento y la tristeza intrínseca a su ser, al transmutar la trascendencia no como dimensión de lo real sino como dimensión ficcional, hallando la plenitud en este mundo a través de la poesía. Por ello, y a pesar de ese carácter absurdo de la existencia, o provocado precisamente por él, la vida adquirirá un valor inestimable del que se desprenderá un vitalismo trágico, presente en su cosmovisión.

A lo largo de nuestra investigación hemos podido reconocer en la poesía de Piedad Bonnett un tono intimista y melancólico que traslucirá la tristeza de la escritora. Insatisfacción en la que convergen la culpa, el miedo, la nostalgia, el deseo o el asombro ante su propia identidad. Este malestar íntimo extensible hacia el mundo exterior la llevará a testimoniar el desmoronamiento del mismo, denunciando la abulia en la que vive el ser humano, indiferente ante la injusticia y el sufrimiento. Sin embargo, Piedad Bonnett no se paralizará ante este sinsentido, sino que rezumará vitalidad trágica a la que llegará la poeta a

través de la rebeldía más audaz y tenaz, siendo esta actitud, junto al deseo y el amor los motores que pondrán en marcha su escritura como acto rebelde redentor.

Son muchas las composiciones de Piedad Bonnett que vincularán la poesía a la rebeldía coronada por un sentimiento de rabia, no permitiéndose la poeta sucumbir ante la incompreensión del mundo, ni de ella misma. La poeta tocará fondo en sus composiciones para luego renacer de sus cenizas con más vitalidad y arrojo en esa búsqueda de la verdad que orienta su andadura poética.

### 3.2.1.1 Vitalismo trágico

Este inconformismo implícito en dicha actitud vital y creativa estará vinculado, sobre todo en sus primeros poemarios, con una necesidad de distanciarse de la mentalidad y el arte burgués que predominaba en la época; no obstante, la poeta descubrirá que la victoria más ansiada será la que resulte de la batalla emprendida con su yo más profundo.

Ya en su primer poemario, *De círculo y ceniza* (1989) hallaremos una nueva emoción: la ira. El enojo contra la falsedad del mundo en el que le ha tocado vivir cerrará “Diario”, poema que clausura el libro: “Y ahora, frente al espejo solitario / que irremediabilmente me duplica, / escupo el tedio, escupo la mentira, / saco la lengua blanca y hago un gesto” (Bonnett, 2016, p. 68).

En soledad la poeta podrá permitirse desnudarse, desprendiéndose de la máscara social contra la que se rebela. La lengua y el gesto frente al espejo determinarán la actitud vital de la poeta, siendo metáfora de la escritura poética. En *El hilo de los días* hallaremos nuevas manifestaciones de esta actitud vital tan poderosa y transformadora. Será “Asalto” un reproche donde el sujeto poético se rebelará ante el maltrato recibido por la vida, acusando a

los otros de provocar sus heridas, protesta ya anticipada en “Emplazamiento”, poema modulado por la ira del sujeto lírico que comienza y culmina con los mismos versos: “¡Si hay un culpable, que confiese! / ¡Que dé un paso adelante, que comparezca!” (Bonnett, 2016, p. 61).

Ante el dolor no habrá resignación ni aceptación posible, siendo el inconformismo de la poeta lo que la llevará a clausurar el poema con una amenaza: “Miré por la ventana el mundo, ancho y ajeno / como mi pecho inmenso de palabras” (Bonnett, 2016, p. 158). Cargada con su mejor arma, combatirá la poeta el dolor de esta vida, llenándola de palabras y poesía. La sensibilidad y la intelectualidad serán inhóspitos huéspedes de la felicidad, privando al sujeto lírico que ve “más allá de donde suele ver el inocente”. Frente al asalto de los otros que pisarán, escupirán y mancillarán su intimidad: “el silencio inocente de mis habitaciones”, la poeta perdonará pero no se rendirá, siendo las palabras y la poesía su forma de mostrar el inconformismo:

Echaron sal sobre mis ojos.

Sólo lograron

que viera más allá de donde suele ver el inocente

y el propio corazón acontecido.

(Bonnett, 2016, p. 158)

El mundo amenazante se cierne sobre el sujeto lírico en “De los bajos sentimientos”, sin embargo, aludirá la poeta a una sensibilidad propia como la principal causa de su sufrimiento, motor mismo de la creación del poema: “Una pedrada en medio de la frente, / una injuria en la espalda, en el camino / una trampa de clavos y de estiércol. / Mas no esta

oscura zarza que sembraron / en la mitad de mí, sus poderosas / raíces en mitad de la alegría” (Bonnett, 2016, p. 161). Parece decirnos Piedad Bonnett que finalmente ha comprendido que la causa de su tristeza y dolor no es otra que su íntima manera de percibir la realidad externa. Es por ello que la poeta se sabe lejos de la felicidad como meta absoluta. Será en la poesía y en el amor donde la poeta encontrará la plenitud vital, aceptando su trágico destino. En “Visita ocasional” afirmará el sujeto lírico: “En ocasiones me gusta imaginar que entra la gloria, / y es grave y ampulosa y de hermosos modales. / Nos miramos sonrientes, incómodas y ajenas. / No encuentro nada que decirle. Nada.” (Bonnett, 2016, p. 164).

Observamos el escepticismo de la poeta ante la felicidad, lo que la llevará al silencio en oposición al dolor que, sin embargo, transformará en palabras, como ocurre en “Revelación”: “De niña me fue dado mirar por un instante / los ojos implacables de la bestia. / El resto de la vida se me ha ido/ tratando inútilmente de olvidarlos” (Bonnett, 2003, p. 23).

El inconformismo ante el mundo vuelve a modular “Proceso digestivo” donde la poeta utilizará la metáfora del alimento que ha de tragar como metáfora de la sumisión, de la que regurgitarán las rebeldes palabras en oposición al silencio y la resignación. Del tono del poema se desprenderá una actitud airada, intensificada por el uso de la calificación de los sustantivos como “sopa de clavos”, “pan de munición” o “ración de raíces y venenos”, pero también de los verbos “tragué” o “mastiqué”. La ironía visible en el poema, que pone de relieve la perspectiva de la niña, señalará al culpable: “Mira que buena soy. Ya me he comido todo” (Bonnett, 2003, p. 24).

Observábamos al abordar el poema “El nudo” (Bonnett, 2008b) que Bonnett señalaba la existencia de “un movimiento”, una acción como desencadenante de ese dolor, no siendo este ni azaroso ni inocente. En “Proceso digestivo” aparece de manera explícita ese

movimiento como causa de la herida: “y mastiqué juiciosamente todo lo que pusiste en mi plato”.

### **Proceso digestivo**

Ya he comido mi sopa de clavos, mi pan de munición,  
pan con zarzas,  
ya tragué mi ración de raíces y venenos  
y mastiqué juiciosamente todo lo que pusiste en mi plato.

Mira qué buena soy. Ya me he comido todo.

Por mi garganta en sangre comienza ya a subir

un borbotón de palabras hinchadas

(Bonnett, 2003, p. 24).

Sobre esta idea se construyen otros poemas de *Ese animal triste* como “Rindiendo cuentas” donde nuevo indicará la poeta la existencia de una acción culpable de su dolor. La vehemencia presidirá estos poemas en los que subyace una violencia injustificada: “Por cada latigazo en el rostro, / por cada golpe de la espuela y cada gota de sangre, / nace una palabra, verde y brillante” (Bonnett, 2016, p.206). Comprobamos en este último verso que la esperanza a la que aludía Bonnett en el poema inédito “El nudo” está íntimamente ligada a la palabra: “Pero dentro del nudo hay un silencio, un ensimismamiento, / la trabazón perversa que nos lleva / del querer desistir / a la esperanza.” (Bonnett, 2018b: 158).

En “Ración diaria” el yo lírico enmarca este sufrir en un tiempo muy concreto: la infancia, poetizando la metáfora del alimento desde la ironía más cruda; sin embargo, esta vez será el yo poético el que actúe, será “el cocinero” que preparará la ración con la que



alimentará diariamente a un miedo personificado, ese que “se bebía el aire de la alcoba con los ojos abiertos”. No obstante, se tratará de una ración de palabras con las que combatirá la poeta al “monstruo que me habita”, aquel que “sofocaba mi voz con su cola de escamas.” El uso del tiempo pasado en esa aseveración: “sofocaba” es esperanzador, cobrando significado al final.

El paratexto de Cortázar nos da la clave hermenéutica del poema: “Mira - le insiste el Minotauro a / Teseo - sólo hay un medio / para matar los monstruos: aceptarlos”. (Bonnett, 2003, p. 25). El yo poético luchará, pues, contra el monstruo que la habita, que no será otro que el miedo, enfrentándose a él a través de la palabra poética. Las palabras serán “ruido” en la boca del monstruo y “música” para el yo lírico, suponiendo el poema mismo un acto de aceptación y reconocimiento de su existencia: “¡Ay! Amorosamente, desde entonces, le doy su ración diaria. / Tenso animal carnívoro, / el ruido de su boca que mastica / es música en mi insomne madrugada”. Es importante señalar la dificultad de tal acto de valentía al enfrentarse y aceptar ese miedo, palpable en la imagen del cocinero que preparando la “ración diaria” “se desangra sobre cebollas rubias / con el rostro lleno de verdugones / y la bata empapada.” (Bonnett, 2003, p. 25).

### **Ración diaria**

Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos.

Cortázar (Los reyes)

Sin una sola luz ni un solo ruido  
un barco cruza el agua nocturna de mi infancia;  
tal vez el cocinero se desangra sobre cebollas rubias  
con el rostro lleno de verdugones  
y la bata empapada.

Mi miedo se bebía el aire de la alcoba con los ojos abiertos  
y el monstruo que me habita  
sofocaba mi voz con su cola de escamas.  
¡Ay! Amorosamente, desde entonces, le doy su ración diaria.  
Tenso animal carnívoro,  
el ruido de su boca que mastica  
es música en mi insomne madrugada  
(Bonnett, 2003, p.25).

A *Tretas del débil* pertenece el poema “Rosas” donde nuevamente utiliza la poeta un tono severo, y a la vez irónico, que conseguirá con el uso de sustantivos tan categóricos como “estiércol”, “espinas”, “bestia” o “tiniebla”, combinados con verbos como “arrojan” o “guerrear”. La poeta retoma la metáfora de la nutrición, ahora de una tierra abonada, donde se deja ver la ira y la rebeldía. A través el poema, Bonnett transformará el estiércol de los otros en rosas, es decir, el dolor en poesía: “Con el estiércol que arrojan a mi patio / abono yo mis rosas”. La poesía será el “cerco” que, con “sus espinas inocuas”, protegerá su corazón, blandiéndose en duelo la belleza contra “la bestia que acecha en la tiniebla”:

### **Rosas**

Con el estiércol que arrojan a mi patio  
abono yo mis rosas.  
Aéreas en sus tallos, de la luz se alimentan  
aunque lleven la muerte dormida en sus corolas.  
Y su belleza, inútil como toda belleza,

sus espinas inocuas, hacen cerco  
al corazón, guerrear  
con la bestia que acecha en la tiniebla.  
(Bonnett, 2016, p. 321).

La culpa de los otros contenida en el “arrojan” del primer verso se difuminará en el poema “La piedra” en el que Bonnett se lamentará al no hallar culpables sobre los que desatar su ira: “Pero no hay blanco, / ni rostro, ni oído, // Y ni siquiera un nombre que yo pueda / apostrofar” La ausencia de Dios y de destino insistirán en el absurdo existencial que presidirá nuestros días. Será por ese mismo sinsentido por el que no habrá culpables, lo que acentúa la rabia del yo poético: “Tengo en la lengua / la maldición, el rabioso improperio, Y en mi mano la piedra vengadora, / la que mi pena adensa, afila” (Bonnett, 2016, p. 432). Ante esa verdad, solo le quedará reconocer y aceptar su verdad, a través del poema.

En *Explicaciones no pedidas* persistirá la “Rabia”, tratándose este de un poema de gran intensidad, lograda mediante la escasa presencia de signos de puntuación, como si la ira impidiese respirar a estos versos donde predomina asimismo la marcada aliteración del fonema /R/: “Para que sea la rabia esta locura que a la luna regala su ladrido, nació la erre con sus duras garras, su pasión de tormenta, su bravura, y el rencoroso apego a lo perdido” (Bonnett, 2011, p. 32).

En la tercera composición que clausura el poema “El que hace el trabajo sucio” del mismo poemario, Piedad Bonnett sintetizará esta idea que ha venido gestándose en los poemas referidos, utilizando nuevamente la metáfora del alimento. Frente a la complacencia,

la resignación y el silencio, el poema será la voz de las miserias humanas, y el sufrimiento, esencial nutriente del poeta. Curiosamente, el “amargo alimento” iluminará con su materia:

Siete estómagos tiene el poema.

Por cada uno de ellos pasa el bolo

del amargo alimento.

Lo rumian, lo maceran,

lo disuelven.

Finalmente, lo excretan.

A veces —quién creyera—

su materia ilumina.

(Bonnett, 2011, p. 21)

A la luz del análisis de estos poemas, comprobamos como el inconformismo de la poeta la llevará la rebeldía, siendo, por tanto, el principal agente en la trasgresión de las emociones que llevará a la poeta al goce de tristeza y el desamor, constituyendo el deseo la emoción más vital de su poesía.

### **3.2.1.2 Sublimación de la tristeza**

Para Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía* (1987) la erotización del sufrimiento supondrá una defensa contra la pulsión de muerte y será esta la interpretación que hagamos del quiebro que Piedad Bonnett parece hacerle a su propio destino. Sobre esta

aparente contradicción reflexionarán no solo psicoanalistas, sino también poetas. Así, a propósito de “la desesperanza”, Álvaro Mutis señalará:

Por último -y aquí se presenta la ineficacia de la palabra que he escogido para nombrar esta charla- nuestro héroe no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas, por el contrario, es así como sostiene -repito- las breves razones para seguir viviendo. Pero lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no "espera" nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables. (1965, p. 173)

Decíamos que Piedad Bonnett representará en su poesía la vida como castigo o como regalo macabro, tratándose de un sufrimiento infligido o *mal sufrido*, siguiendo los postulados de Paul Ricoeur:

Lo que constituye todo el enigma del mal es, al menos en la tradición del Occidente judeo-cristiano, el comprender con un mismo término fenómenos tan dispares, en una primera aproximación, como el *pecado*, el *sufrimiento* y la *muerte*. Hasta puede decirse que la cuestión del mal se distingue de la cuestión del pecado y de la culpabilidad en la medida en que el sufrimiento es mantenido como término de referencia. Por consiguiente hay que insistir en la disparidad de principio entre mal *cometido* y el mal *sufrido* antes de decir aquello que, en el fenómeno de ambos males, apunta en la dirección de una enigmática profundidad común. (Ricoeur, 2007, p. 172).

También señalábamos que la poeta romperá con la tradición que despreciaba el cuerpo en virtud de una trascendencia ansiada bajo una estela existencialista, destilando muchos de sus versos una profunda tristeza, insatisfacción y apatía bajo la imagen de la soledad, el sufrimiento, la violencia, el descreimiento o el aburrimiento, todo ello contextualizado en la cotidianidad, y en las tareas inertes que inundan de tedio los días de la poeta, percepción vinculada al spleen de Baudelaire para el que “Nada se hace más largo que esas malas jornadas, / cuando bajo los copos de los años de nieves / el tedio que resulta del interés perdido / alcanza dimensiones de ella inmortalidad/. \_ Serás en adelante, oh materia viviente, / un bloque de granito que un espanto rodea, / adormecido al fondo de un Sáhara brumoso [...]” (Baudelaire, 2013, p.331)<sup>197</sup>

Respondía a este propósito Bonnett en una entrevista con a Mario Jursich (2009) que “Los dos poetas que me transformaron fueron Antonio Machado, en el que descubrí que la intensidad podía nacer de un tono muy sereno y de una gran sutileza, y Charles Baudelaire: me resultaron absolutamente definitivas...”.<sup>198</sup>

El gusto por la tristeza, lo feo o lo incómodo estará, por tanto, muy presente en sus versos, distinguiéndose dos vertientes dentro de esta metamorfosis del mal: la fealdad externa, ya abordada, y la melancolía interna que se manifestará de diferentes modos, siendo

---

<sup>197</sup> Para Walter Benjamin (2008, p. 263): “El spleen es el sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente”, y esta emoción también se percibe en los versos de Piedad Bonnett.

<sup>198</sup> *Las flores del mal* y su muestrario de pecados capitales fascinaron a la poeta que “A los dieciséis años imitaba a Baudelaire escribiendo cosas como él”, por lo que dice saberse el poemario casi de memoria. En su falsa biografía, *El prestigio de la belleza* (2010), Piedad Bonnett recuerda recitarlo de niña como arma de seducción en la búsqueda de aceptación de los adultos, y de su madre en particular. La niña, que siempre se sintió poco agraciada ante la mirada de su madre, halló un refugio en Baudelaire al descubrir que lo feo podía ser bello.

uno de los principales el tedio ante la rutina, junto al placer gozoso de la tristeza. Para Baudelaire, el hombre tiende naturalmente al mal, al vicio y la depravación, naturaleza cuya causa es el sufrimiento. El hombre tiende al mal porque sufre. El sufrimiento, tanto para la poeta colombiana como para el poeta francés, nacerá con los hombres, que serán diana del dardo de la culpa y portarán la marca del pecado original. Sin embargo, mientras en la poeta colombiana dicha idea adoptará tintes metafóricos, Enrique López Castellón asevera que: “Baudelaire creía en el pecado original y vivía la sexualidad con un agudo sentimiento de culpa que lo arrastraba irremisiblemente al mal [...]” (López Castejón, 2013, p. 14). Se situaría entonces su obra más cercana al *mal cometido*, ausente en los versos bonnettianos.

La poesía de Baudelaire parece no albergar esperanza ni posibilidad alguna ante lo que para él es una evidencia. Consciente de ello, se impondrá en su poesía el tono pesimista e inclemente que revelará el sufrimiento autodestructivo del poeta ante la imposibilidad sentida de alcanzar el Ideal platónico, La Belleza y el Arte. Conceptos que liderarán los títulos de sus poemas, concretamente de la primera sección de *Las flores del mal* (1857): *Spleen e Ideal*. Ante este desengaño, se pregunta Enrique López Castellón (2013, p.18): “¿En qué consistirá, entonces, el ansia del paraíso perdido sino en la búsqueda decidida de la muerte con la esperanza sólida y gozosa de ver saciada nuestra curiosidad tras “el pórtico abierto del cielo ignoto?”.

No obstante, antes de invocar a la muerte como salvación, intentará hallar una salida a través de la rebeldía y un deseo imperioso de transgredir las normas que lo llevarán a indagar en la belleza del mal. De ahí el título que da nombre a casi la totalidad de sus versos donde se conjugan dos ideas aparentemente contradictorias pero que se llenan de significado en este oxímoron. Para André Guide:

En Baudelaire, la antítesis relativa a las contradicciones íntimas no es sólo exterior y verbal, un mero recurso artístico al modo de Hugo, sino sincera y leal. Florece espontáneamente en su corazón católico, que no conoce emoción alguna cuyos contornos no se borren enseguida y que no produzca pronto su contrario, como una sombra, o mejor, como un reflejo de la dualidad de ese corazón (Guide, A. 2013, p. 47).

Sin embargo, mientras que en *Las flores del mal*, la rebeldía de Baudelaire terminará en derrota tras sus cuatro tentativas de evasión a través del amor, el arte, la sociedad anónima y la maldad, que lo llevarán a poner su última esperanza en la muerte; Piedad Bonnet apostará por la vida, no estando dispuesta a aceptar a sucumbir ante el dolor, y que será vía de ascenso hacia las esferas artísticas, al igual que Baudelaire. Así lo afirmaba en una entrevista realizada por Álvaro Castillo Granada (2012):

Yo sí creo que hay unos placeres inmensos en la tristeza. Sé que eso nace de una visión romántica del mundo. Por ejemplo, cuando tengo una pérdida, me gusta recuperar el recuerdo y regodearme en una cierta tristeza. Traer cosas en la memoria. Hay gente que pone una barrera, echa tierra, pasa la página. Yo no soy de esas. La tristeza es muy creativa. Cuando tú estás en un estado de euforia y felicidad no tienes un impulso creador tan grande como cuando estás triste.

El dolor transmutado a través del poema entrañara una trasgresión poco convencional que llevará a la autora al goce de la tristeza. Temida y ansiada, esta emoción perturbadora será poetizada a la luz del placer y la belleza del mal, siendo el goce de lo melancólico, por tanto, uno de los motores creativos de Bonnett. Perversidad, que junto a la rebeldía, llevan la marca del maestro Charles Baudelaire y sus *Flores del mal*.

Añadiríamos así una tercera variante a las señaladas por Ricoeur: el mal deleitado, el mal metamorfoseado en bien. En este sentido se pregunta Julia Kristeva:



Lo bello ¿puede ser triste? ¿La belleza se encuentra ligada a lo perecedero y, por ende, al duelo? ¿O acaso el objeto bello es el que regresa incansablemente después de las destrucciones y las guerras para dar fe de que existe una supervivencia a la muerte, que la inmortalidad es posible? (Kristeva, 2017, p. 114).

Piedad Bonnett conocía bien a Baudelaire y no es de extrañar que la joven siempre temerosa del pecado y en constante desacuerdo con las normas sociales y morales, inculcadas con temor y autoridad por su padre, encontrara en los versos del poeta maldito una confirmación de su inherente naturaleza, respondiendo a su inconfundible rebeldía y anhelo romántico<sup>199</sup>.

Sin embargo, Bonnett parece mostrarse aún más irreverente que Baudelaire, pues en sus versos no habrá atisbo de compunción, sino aceptación de su culpa, e incluso reafirmación de la misma.<sup>200</sup> En este caso no existiría ningún “mal cometido”, sino “infligido”. Tratándose, por tanto, del castigo del inocente, que debe ver en esa condena una manera de redimir la falta inconscientemente infligida, naciendo ahí la rebeldía en Bonnett, al transformar la penitencia en goce.

Como ya hemos podido comprobar, en los versos bonnettianos la noción del dolor redentor, de la expiación de la culpa evolucionará, rebelándose contra esta idea inscrita en el Antiguo Testamento, testimoniando el dolor propio y común a causa de la arbitrariedad,

---

<sup>199</sup> “Para mí lo fundamental a la hora de crear es la insatisfacción. Ese es mi gran motor. Cuando era adolescente no me satisfacían la educación que recibía, ni el modo autoritario en que me educaba mi papá, ni la religión, ni las ideas de Dios, ni el papel que desempeñábamos las mujeres. Debo decir que a menudo me siento muy insatisfecha o ligeramente insatisfecha. Nunca cómoda o acomodada” (Leal y Rincón, 2011, p. 51).

<sup>200</sup> El poeta francés sin embargo vivirá esta situación con remordimiento y vergüenza, como apunta Théophile Gautier (2013, p. 667): “En Baudelaire, la falta va siempre seguida de remordimientos, angustias, arrepentimientos y puniciones, y hasta se castiga a sí mismo, lo que constituye el peor de los suplicios”.

ausencia y muerte de Dios:

Con Schopenhauer se inicia la serie de hombres trágicos que, como Wagner y Nietzsche, pretenderán vivir la muerte del dios cristiano como un desesperanzado dolor que no se negará a sí mismo, sino que, por el contrario, pretenderá aceptarse sin paliativos ni consuelos y hasta con orgullo; para todos los hombres de esta especie siguen siendo válidas las palabras que Nietzsche dedicara a Schopenhauer en su Consideración intempestiva, al presentárnoslo como el guerrero que desde las simas del escepticismo y de la renunciación crítica nos conduce a la cima de la contemplación trágica, en tanto que la infinita bóveda estrellada se despliega sobre nosotros" (González Noriega, 1979, p. 9).

El yo guerrero hará gala de la obstinación como respuesta inesperada ante el dolor en el poema "Tiempos de pesadumbre" (Bonnett, 2016, p. 117). El arrojito que se desprende de la enunciación "Pongo mi corazón sobre esta mesa" evidencia la posición del yo lírico ante el sufrimiento, que es "el dolor de todos", siendo parte activa del mismo. La rabia ante el dolor y la injusticia llevará a la poeta hacia la vida: "Pero y esta piedra en el pecho, / y este piso de erizos, y el mordisco rabioso, / y esta taza en pedazos que nos corta los dedos. / Mi corazón se obstina y el sol calienta afuera".

El sacrificio del yo lírico que se expone a través de la imagen del corazón encima de la mesa, así como los dedos cortados nos recuerda a la sensibilidad expresionista, remitiendo asimismo a la pasión de Cristo. Dolor que, sin embargo, vuelve a ser superado con la fuerza de la rebeldía y la obstinación.

El título "El sabor de la derrota" (Bonnett, 2008a, p.53), así como la cita de Juan Gustavo Cobo -"...sabemos que la derrota / es superior estéticamente a la victoria"-, enmarca las diez composiciones que forman el poema, insistiendo en la transgresión tácita de la belleza

de la tristeza, en este caso bajo la forma del fracaso y es que la insatisfacción será más fecunda que la felicidad.

En las primeras estrofas percibimos una asociación de belleza y peligro, resultante de una idea que subsume a toda la cosmovisión bonnettiana: Vivir supondrá una amenaza, temerla será morir en vida, solo existiendo esperanza en el desafío, invitándonos Bonnett a sentir la vida a riesgo de sufrir también, de naufragar, de llegar al borde: “Su belleza / era la de la luz de los cuchillo. Conjura la nostalgia: es la cara más bella de la muerte”.

El silencio, el olvido, la herida -“Amor, rudo aletazo de paloma / en su costado, bajo el blanco plumón y el giro de aire / el oscuro cartílago / la herida”-, la derrota “Ah la belleza / su forma de anunciarnos la derrota / y su espuela / su dulce inaceptable tiranía”-, el olvido -“Toda historia de amor no es otra cosa / que dos modos distintos de hilvanar los olvidos”-, la nostalgia y la muerte -“Conjura la nostalgia: / es la cara más bella de la muerte”- se darán cita en este poema donde predomina un tono sentencioso, influencia de Wislawa Szymborska. La pulsión de muerte corona este poema desconcertante, y sin embargo, mediante esa misma pulsión se celebrará la vida y la belleza. Esta idea nuclear de la poesía de Piedad Bonnett reaparece en el poema “Las cicatrices”, donde se ahondará en la herida.

En “Poema sin nubes” (Bonnett, 2016, p. 338) esta misma modulación vertebrará el poema, obteniendo la victoria finalmente el impulso vital. “Hoy que han tapiado todas mis ventanas, / el tragaluz, las fieras celosías, / que han cosido mis ojos con esparto / y han sellado este cuarto donde ardieron hogueras / (y donde tejó el sueño fantasías) / debajo de mis párpados alumbra un par de soles / y un cielo de memoria / (más allá de esta historia) / arde eterno en mis noches y mis días”. En “Música de fondo” el dolor será sinónimo de vida: “Por el dolor deduzco que no he muerto”. (Bonnett, 2016, p.342). La ausencia de dolor, por tanto,

supondrá la muerte, como sucede en “Aridez”: “o ni siquiera sufre / que es la forma más triste de estar vivo” (2016, p. 395).

Al final del túnel de la tristeza hallaremos entonces la cicatriz, constituida como marca externa que evidenciará la cura de una herida, entrañando dolor y felicidad al mismo tiempo:

No hay cicatriz, por brutal que parezca,  
que no encierre belleza.

Una historia puntual se cuenta en ella,  
algún dolor. Pero también su fin.

Las cicatrices, pues, son las costuras  
de la memoria,

un remate imperfecto que nos sana

dañándonos. La forma

que el tiempo encuentra

de que nunca olvidemos las heridas.

(Bonnett, 2011, p. 9)

Si la existencia nos duele habrá de ser porque es amada, porque ha habido un goce previo a la catástrofe. Por lo tanto la belleza estará tanto en la génesis de la herida como en su cauterización. Este resultado será posible gracias a un proceso de comprensión interno en el que la escritora colombiana volverá a quebrantar los términos habituales del binomio del bien y el mal para justificar su sentir. El yo poético, ante la extrañeza de su goce, indagará en el porqué de su placer e invertirá el sentido vital más superficial en aras de otro más hondo y valeroso. Y es que, lejos del deseo de ahuyentar los peligros emocionales que nos acechan, la invocación y aceptación del dolor definirá la apuesta poética de Piedad Bonnett.

La cicatriz nos recordará el antiguo dolor para que “nunca olvidemos las heridas” porque “Contemplar la herida real, actual, física y biológica implica no olvidar nunca, tener

siempre presente la herida que la cicatriz contiene y sana. En ella está el tiempo como signo del dolor que se ocasionó, pero también su historia vista” sub specia aeterni” (Cervera Salinas, V, 2016, p. 249).

Pues bien, esta intersección entre dolor y vida está magistralmente plasmada en el poema “En el borde”, publicado en *Los habitados*, poemario que gravita concienzudamente entre la tristeza y el dolor, la vida y la muerte:

Lo terrible es el borde, no el abismo.  
En el borde  
hay un ángel de luz del lado izquierdo,  
un largo río oscuro del derecho  
y un estruendo de trenes que abandonan los rieles  
y van hacia el silencio.  
Todo  
cuanto tiembla en el borde es nacimiento.  
Y sólo desde el borde se ve la luz primera  
el blanco -blanco  
que nos crece en el pecho.  
Nunca somos más hombres  
que cuando el borde quema nuestras plantas desnudas.  
Nunca estamos más solos.  
Nunca somos más huérfanos.  
(Bonnett, 2017, p. 23)

Vivir o sucumbir desdibujan sus límites en el borde, abismo decisivo y terrible precisamente porque implica una elección profunda y determinante que nos elevará como “un ángel de luz” o desembocará en “un largo río oscuro”. Es en el borde, pues, donde la voluntad destella sus rayos más deslumbrantes, adquiriendo la importancia reconocida, entre otros, por Nietzsche. La oportunidad que esta nos brinda nos hace libres: “Todo / cuanto

tiembla en el borde es nacimiento”. Sin embargo, y, análogamente a la belleza, la libertad conllevará un peligro, una amenaza dirigida hacia nosotros mismos, pero también hacia el otro. La orfandad más absoluta acompaña a este dilema de índole existencial en rotunda alusión al suicidio de Daniel, siendo la madre “la gran noche” que sin embargo no podrá acompañar en ese trance. Es por eso que nunca “estamos más solos”.

### 3.2.1.3 Sublimación del desamor

La belleza de la tristeza nos llevará a la ausencia del otro donde, sin embargo, hallará luz la escritora colombiana, constituyendo el amor y la escritura el revulsivo necesario para salir del laberinto, siendo en esta dimensión amorosa, donde más nítidamente apreciamos el goce y la aceptación del dolor, a excepción de *Los habitados* donde será el dolor de la muerte el que será vencido por la poesía y por el amor.

Son muchos los poemas donde el abandono y el rechazo del amado serán núcleos temáticos en la poesía de Piedad Bonnett, recurrentes a lo largo de sus poemarios, a excepción de *Los habitados*, motivo por el que me detendré en aquellos en los que la autora escogerá audazmente esta actitud vital ante lo adverso, acercándose al vitalismo trágico. El yo poético bonnettiano será parte activa de esta vivencia contra la que se rebelará reafirmando como ser que ama con valentía y tenacidad. Parece decirnos la poeta que amará a pesar de la ausencia del amado, a pesar de él mismo. El vacío del amado será colmado con la poesía.

La poeta, consciente de la fecundidad creativa de su insatisfacción, confesará en la quinta composición que conforma el extenso poema *Lección de anatomía* (2006) su voluntad de no llegar a la plenitud amorosa. La ausencia del amado será otra meta conseguida en su

búsqueda activa de la insatisfacción, motor de su poesía:

No querría, jamás, llegar al centro.  
Mi meta, Teseo, es el camino.  
Con el hilo he tejido, no un traje,  
sino una inmensa red de fantasías  
(Bonnett, 2016, p. 350).

Ese será el gran poder del amor, anhelarlo y buscarlo serán sinónimos de pulsión de vida, y su ausencia colmará al yo poético de las dosis adecuadas de tristeza pero también de deseo. Así el poema de tinte quevedesco “La batalla del fuego” culminará con unos versos donde el amor saldrá victorioso: “la victoria del fuego enamorado” porque el amor y el deseo serán sinónimo de vida, alejando así la pulsión de muerte latente en muchos de los poemas de la escritora colombiana: “A los que no conocen los azotes del fuego, / la muerte, traicionera, tomará por asalto /. (Ella no sabe que ya estaban muertos)” (Bonnett, 2016, p. 29). No amar será sinónimo de muerte, una muerte en vida contra la que Bonnett luchará con vehemencia con su poesía.

La propuesta de Bonnett quedará fijada en “Hoy”: “Hay que embriagarse en la embriaguez del vino, / del beso, de los cuerpos anudados, / del sol sobre la ardiente piel desnuda. / Pues hoy veo tus ojos, sombra y agua, / y el aire transparente de esta calle. / Y en el oscuro túnel del mañana / habrá una tarde igual que no veremos” (Bonnett, 2016, p. 31).

Amar y vivir serán entonces sinónimos sin importar las consecuencias pues en la otra orilla solo nos esperará la muerte: “Escucha, amor, ¡viene la muerte avisando!” (Bonnett, 2016, p. 39). Así en “Saqueo”: “Y yo, mujer de paz, / amo la guerra en ti, tu voz de espadas, / y conozco de heridas y de muerte, / derrotas y saqueos. / En mi hogar devastado se hizo trizas el día, / pero en mi eterna noche aún arde el fuego”. (Bonnett, 2016, p. 35). En la primer parte

de “Rendición”, la poeta intentará protegerse contra el dolor “afiló mis cuchillos / hincho mi corazón y lo acorazo”, negando así sus propios sentimientos, tratando de “borrar la última huella” de la tristeza, para rebelarse en la segunda parte del poema donde elegirá amar a pesar de los sinsabores que este acto pueda acarrear, al exponerse sin escudos al amor, aceptando la doble cara que supone vivir. La conquista del sentir será más fuerte entonces que el miedo y la inseguridad: “Siento entonces que el sol quema mi carne, / siento que estoy desnuda, / sé que vivo; / a la arena, vencida, yo me inclino; / un agujero abro/ y entierro mis cuchillos” (Bonnett, 2016, p. 37).

En “Centelleo del instante” la autora indagará sobre la cara oculta de la naturaleza humana, aquello que hay tras de unas miradas que se encuentran fortuitamente, siendo el deseo y la pasión el mayor vínculo que nos acerca al otro: “aquello que los hombres buscamos desde siempre / y que los dioses mezquinos se obstinan en no darnos” (Bonnett, 2016, p. 86). La llegada del amor será poetizada en “El forastero”, poema en el que el yo poético se muestra impotente ante su, como si ante el amor solo quedara rendirse: “Otra vez ha llegado el arrogante amor sin anuncio/ y se ha instalado aquí / [...] // sin permiso y sin prisa- con un rostro tan nuevo / que no reconocí sus ojos antiquísimos”. La llegada del nuevo amor, y sus vaivenes emocionales: “Aquí donde tus ojos me ganan y me pierden”, vencerá a la muerte: “Otra vez ha llegado el arrogante amor sin anuncio / y se ha instalado aquí // hirsuto y tan hermoso / que ahora es guerrero el sueño al que despierto / mientras la muerte huye / de nuevo estoy a salvo” (Bonnett, 2016, p. 221).

“Me has enseñando a respirar” es la cita del poema “Césare” de Juan Gelman que introduce el poema “Ahora” donde Bonnett presentará al amor como un sentimiento sublime, capaz de colmar al yo lírico quien sacará lo mejor de sí mismo al sentir la fuerza del amor, siendo uno de sus dones el de la palabra:



Porque ahora paso mi mano sobre el envés de las hojas y sé leer  
[su alfabeto  
y si cierro los ojos oigo correr un río y es tu voz que despierta  
porque mi cuerpo comienza ahora en ti y acaba más allá de la lluvia  
donde alcanzan tus brazos y el miedo acuartelado no vigila  
y sé llamar las cosas  
de modo que éstas salten se desnuden  
y todo sea reciente  
para mis ojos que aman en tus ojos  
(Bonnett, 2016, p. 222).

El diálogo que Bonnett establece con el poema de Gelman se acentuará hacia al final en ambas composiciones. Afirmará Gelman: “y / vendrá la muerte y no tendrá tus ojos / me has enseñado a respirar”. La intensidad de esos ojos alejará de la muerte al sujeto poético, siendo el amor principal impulso vital, cuya existencia ha posibilitado ese "respirar" (Gelman, 2012), idea con la que clausura el poema Bonnett: “porque en mi llanto crecen plantas carnívoras / y mi sangre palpita como una iguana abierta / porque ahora mi cuerpo recupera sus partes / y nace una piel nueva que derrota el verano / porque me has enseñado a respirar” (Bonnett, 2016, p. 222).

En “Cazadora” la poeta retoma la misma idea al afirmar: “Vivir es una sana costumbre y mira aún respiro / como un torvo animal”. Ante la ausencia del amado, el yo poético seguirá buscando y amando en esa ciudad que le “muerde los tobillos / pero no

quiero Itaca. No quiero ningún cielo / donde no habites tú donde tus pasos no sean en mi noche una / [promesa” (Bonnett, 2016, p. 255).

Nos preguntamos entonces si la belleza es una noción compatible con del dolor a la luz de las palabras de Julia Kristeva, que no solo nos sirven para esclarecer los poemas abordados, sino que también apuntarán a la escritura como modo de salir del laberinto, motor de la poesía bonnettiana, que alcanzará su máximo desafío en *Los habitados*:

Nombrar el sufrimiento, exaltarlo, disecarlo en sus mínimos componentes es, sin duda, un medio de reabsorber el duelo, de complacerse en él a veces pero también de sobrepasarlo, de pasar a otro duelo menos tórrido, más y más indiferente. Sin embargo, las artes parecen indicar algunos procedimientos que eluden la complacencia y que, sin trastocar el duelo en manía, aseguran al artista y al conocedor un dominio sublimatorio sobre la Cosa perdida. (Kristeva, 2017, p. 113).

La poeta volverá a dejar entrever una sospecha: el vacío que dejó el amor será un motor vital y creativo del que la autora no querrá prescindir. Así se cierra el poema “Certeza”: “Tenerte era perderte. // No tenerte / es esperar / confiada / que no llegues” (Bonnett, 2016, p. 332). En “Final de partida” la autora cita a Carlos Mazal “Pero siento nostalgia de mi antigua desdicha”, incidiendo en la idea de que la vida es dolor, y que por tanto, sufrir es estar vivo, no habiendo dolor más gozoso que el que procede del amor más profundo. La poeta se sorprenderá de la “simpleza” del amor, al difuminarse con el paso del tiempo. No obstante, el yo lírico pondrá todos sus esfuerzos en la tarea de no olvidar, sabedora del poder del desamor como motor poético: “Este dedo tratando inútilmente / de revivir la llaga” (Bonnett, 2016, p. 334).

Uno de los poemas donde la autora colombiana deja más clara esta actitud vital es en “Filosofía de la consolación”:

Leo  
que la plenitud es la desaparición de la carencia  
y que sólo es feliz  
quien ha perdido ya toda esperanza.  
Los que así escriben  
no pueden entender que de la herida  
que duele y hiede nazcan abejas rubias  
y que su miel  
sea la poca luz que nos alumbra.  
Ellos,  
dueños de su circunferencia conquistada,  
no saben  
qué infecunda es la paz donde no habitas.  
(Bonnett, 2013a, p. 81)

Se trata, como vemos, de una refutación, siendo la primera parte del poema la exposición del argumento del miedo. “[L]a desaparición de la carencia” significa no desear, y por tanto, no amar. Pero el yo poemático no se conformará con esa forma de felicidad regida por el miedo a sufrir, y cuyo principal objetivo será sortear todo lo amable para evitar padecer después por su ausencia.

Subyace una crítica a “Ellos, / dueños de su circunferencia conquistada”, que sacrifican el amor en aras del miedo porque “no pueden entender que de la herida / que duele y hiede nazcan abejas rubias / y que su miel / sea la poca luz que nos alumbra”.

La rebeldía del yo poético pone fin al poema con un verso que sintetiza acertadamente la idea que estamos analizando: “qué infecunda es la paz donde no habitas”. El hecho de que la escritora utilice el adjetivo “infecunda” no es azaroso, pues que el dolor sea una salida del laberinto será el germen de su escritura, tal y como vemos en “The rest is silence”, también perteneciente a *Todos los amantes son guerreros*, cuando al final del poema se afirma “porque

tu ausencia / es una aguja ciega / que cose a mi garganta las palabras / lo demás es silencio / y reinan los fantasmas” (Bonnett, 2016, p. 240) .

En “Después de todo” del mismo poemario la poeta seguirá exhibiendo con tenacidad su deseo de amar como rebelión ante la soledad y la muerte. El primer término del poema es el otro: “De ti”, seguido de una evidencia de la que parte el resto de los versos, donde Piedad Bonnett se dispone a realizar una descripción minuciosa y placentera del sufrimiento. Será la gradación de este dolor la estrategia literaria elegida. En primer lugar, el dolor parece inundarla ante la pasividad manifiesta del yo lírico, pasividad que se torna activa cuando se trata de cuidar el dolor, recrearlo a través del recuerdo y la ensoñación. En la última estrofa el dolor será tan intenso que se confundirá con la esencia misma del sujeto y es ahí donde llega la extrañeza de la fugacidad del dolor, dejándola en absoluta soledad.

Esta idea será el núcleo temático de “Razones”, incluido en la segunda sección de *Las herencias*: “El hueso del amor”. Una letra de Joaquín Sabina: “Los amores que matan, no mueren” será el anuncio textual, anticipando la clave interpretativa del poema, donde Eros y Thanatos equilibrarán sus fuerzas. La poeta cerrará el poema con una actitud vital donde tendrá un papel revelador el amor porque sus estragos serán fuente de dolor y por lo tanto de vida y de poesía, y es que protegerse contra el amor “sería matar / a mi gallina de los huevos de oro” (Bonnett, 2008a, p. 57). La ausencia del otro como motor de la fantasía y la escritura de la poeta colombiana se dejará ver también al final del poema “Explicaciones no pedidas”: “y con su tizne / sobre el espejo que no te refleja / las palabras” (Bonnett, 2016, p. 461).

Frente al rechazo y el abandono del amado, el yo lírico no centrará sus esfuerzos en olvidar ni se autocompadecerá, sino que mantendrá viva la llama del deseo a través del recuerdo y la ensoñación plasmada en la palabra poética porque es así como quiere vivir,

sintiendo. De este modo clausurará “El silencio”, publicado en *Las herencias* con la siguiente afirmación donde subsume el deseo de no olvidar: “En tu mano comí la sal de tu silencio / como una dócil bestia dispuesta al sacrificio. Mi sed durará siglos.” (Bonnett, 2008a, p. 21).

En “Después de todo” del mismo poemario la poeta seguirá exhibiendo con tenacidad su deseo de amar como rebelión ante la soledad y la muerte. El primer término del poema es el otro: “De ti”, seguido de una evidencia de la que parte el resto de los versos, donde Piedad Bonnett se dispone a realizar una descripción minuciosa y placentera del sufrimiento. Será la gradación de este dolor la estrategia literaria elegida. En primer lugar, el dolor parece inundarla ante la pasividad manifiesta del yo lírico, pasividad que se torna activa cuando se trata de cuidar el dolor, recrearlo a través del recuerdo y la ensoñación. En la última estrofa el dolor será tan intenso que se confundirá con la esencia misma del sujeto y es ahí donde llega la extrañeza de la fugacidad del dolor, dejándola en absoluta soledad.

Llegamos al final de este apartado con el poema “Ya no el dolor sino la certidumbre” dos poemas que incidirá en un mismo matiz dentro de la idea que estamos ilustrando. La poeta insistirá en su papel activo, como agente fundamental en la reconducción de sus emociones: “Ahora / la sed, no de tu lengua / sino de aquel deseo de tu lengua, / la sed, no del oasis de tus ojos / sino de aquellas lágrimas caídas / sobre el desierto gris que me esperaba” (Bonnett, 2016, p. 463).

Muy cercano al desamor, hallamos la poetización del deseo como amor insatisfecho. El deseo será entonces otra emoción revitalizante poseedora de una fuerza inusitada, como autoafirmación del yo afligido. Por esta razón el deseo estará en la poesía de Bonnett ligado a la experiencia de la ausencia. El yo lírico combatirá la soledad, la tristeza o el tedio a través

del deseo como motor vital fundamental y lo hará redescubriendo el cuerpo femenino a través de la reveladora conciencia de serlo.

En *Ese animal triste* encontramos un poema que nos sirve de transición entre la idea de la sublimación del desamor y el deseo. La última parte de “Brujerías” poetizará la ausencia del amado desde la ensoñación a través de “de mi vista” y “de mi magia” con la determinación de quien se ha propuesto no olvidar y seguir deseando:

Tampoco ahora que te hago prisionero de mi vista  
puedo entrar a vivir en tu universo  
ciego para mis ojos, y lejano.  
Pero qué dulce suerte le concede mi magia  
a ese otro  
de carne y sangre que en su cielo nada  
indiferente al mar de sal que me sofoca!  
Te condeno a morir eternamente  
en tu instante perpetuo,  
fantasma de papel,  
imagen fiel a nada,  
rostro de ti que no verás tú nunca,  
plantado en mi conciencia con raíces de cuarzo,  
quemándote en la hoguera sin tregua del deseo.  
(Bonnett, 2016,p. 193)

La poesía también será erotización de la palabra, albergando asimismo la erotización de un cuerpo en la poesía de Bonnett. En este sentido, recordamos las palabras Octavio Paz en *La llama doble* (1993), donde reflexiona sobre el vínculo entre poesía y erotismo, claramente diferenciados de la palabra y la sexualidad:

El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura el sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al

lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. ¿Qué dice esa metáfora? Como todas las metáforas designa algo nuevo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen. Si Góngora dice “púrpura nevada”, inventa y descubre una realidad que, aunque hecha de ambas, no es púrpura ni nieve. Lo mismo sucede con el erotismo, dice o, más bien: es, algo diferente a la mera sexualidad. (Paz, 1993a, p. 3)

En “Rito” será satisfecho el deseo, gravitando en torno al acto sexual, acercándose a la metáfora erótica, muy prolífica en la poesía colombiana actual. El poema estará modulado sobre la circunferencia esbozada y entretejida en el trance sexual por “los amantes”, que aparecerán animalizados a merced de sus instintos, presentando el acto sexual como necesidad primaria donde sus protagonistas cabalgarán “primarios e inocentes como ángeles”. La plenitud de la entrega y los calificativos de los amantes incidirán en la inclinación natural que guiará la unión de los amantes y posibilitará la existencia en el mundo. Sin embargo, el deleite sexual parecerá definitivamente indicar una libre elección, consumada a través de “tiernas obscenidades”, así como de los “besos” y “cada caricia”:

### **Rito**

En la noche desnuda, los amantes  
cabalgan en la cresta de la ola,  
primarios e inocentes como ángeles.  
Tiernas obscenidades, besos, gestos  
—blandos gatos oscuros— van naciendo,  
van arañando el áspero silencio.  
Cada caricia es nueva, como la madrugada.  
Como la madrugada,  
eternamente se repite el rito  
y con su pulso hace girar el mundo  
(Bonnett, 2016, p. 177).

Los tres últimos versos revelarán la naturaleza cíclica del rito en un movimiento continuo donde un mismo acto estará comprendido en otros sucesivos y eternos. “Lo antiguo y lo nuevo articulado sobre el par dicotómico irracional / racional se dan cita en este poema donde la materialidad del acto sexual va a ser trascendido, resultante del tono reflexivo de la poesía bonnettiana” (Romero Carbonell, M. D, 2019).

En “Nocturno” el enunciador poético supeditará su esperanza vital al deseo sexual: “Quizá algún día / me despierte el zumbido de su vuelo / sobre mis ojos, sobre mi garganta / y reverbere el cuerpo, luminoso, / como un mar que cantando alza sus olas”. (Bonnett, 2016, p. 186). La poeta será aún más explícita en “Voyerismo” donde a través de la ensoñación y el recuerdo convocará al amado. La desnudez de su cuerpo como consecuencia del deseo sumergirá al yo poético en su placer “solitario” en clara alusión a la masturbación. El sujeto lírico traspasará la frontera de la realidad, penetrando en la dimensión ficcional de la misma, ficción que le permitirá recordar “siempre” que así lo desee el cuerpo del ser amado: “Mi placer, solitario, es muy perverso y dulce: / ahora y siempre puedo contemplarte/ detrás del ojo de tu cerradura” (Bonnett, 2016, p. 224).

De nuevo Bonnett volverá a mostrarse muy explícita en el poema “Por el camino de tu lengua” en el que el deseo de fundirse con el cuerpo del amado se plasmará en forma de hipérbole: “Por el camino de tu lengua yo podría llegar hasta la negra Abisinia / o cabalgar hasta Bengala o Nankín”. El poder del deseo será capaz de llevar al yo lírico “hasta el lugar donde naces gimiendo con un tremor antiguo”, // “hasta el origen”, // “hasta mi centro / donde veo lo que no ven mis ojos cegados por las luces del mundo / donde no existe la palabra/ la torpe mercenaria” (Bonnett, 2016, p. 225).

La poeta aceptará la cara amarga y la cara amable de la vida, desprendiendo un



vitalismo trágico de gran calado emocional, visible en “Oración”. El recuerdo y la ensoñación serán estrategias nuevamente elegidas por Piedad Bonnett para sentirse viva, y convocar al dolor, a través del deseo:

Para mis días pido,  
Señor de los naufragios,  
no agua para la sed, sino la sed,  
no sueños  
sino ganas de soñar.  
Para las noches,  
toda la oscuridad que sea necesaria  
para ahogar mi propia oscuridad.

(Bonnett, 2016, p. 259)

“Siesta” de *Tretas del débil* sintetiza bien la importancia que Bonnett concede al deseo, rememorando un encuentro sexual en una siesta estival. El poema está construido sobre las paradojas vitales ya apuntadas, otorgándole a la unión “de los cuerpos / vencidos ya” un sentido trascendental: “de lo eterno y lo efímero y del hecho / de existir / de abandonarse así, / temblando / a lo que nace” (Bonnett, 2013a, p. 69). El tiempo detenido será una constante en los poemas eróticos de Bonnett, como podemos nuevamente apreciar en “Dicha animal” en el que “el cuerpo poseído y que posee” serán “un puro vibrar sin tiempo”. El poema vuelve a poner de manifiesto la fusión de lo trascendental y de lo animal en el ser humano como única identidad donde late “orgánico, inocente, el corazón”. (Bonnett, 2013a, p. 82)

En todos los poemas abordados será el vivir cada instante con intensidad, conciencia y pasión la verdadera fuerza vital que alejará a la muerte. El amor y el deseo, junto a la fuerza visionaria y catártica de la poesía, podrán restituir la plenitud al poeta. Deseo e

instinto capaz de igualar a todos los hombres, unidos por una esencia carnal, donde sus tensiones y contradicciones determinarán la naturaleza humana borrando las diferencias sociales, raciales o económicas. No obstante la poeta hallará también la salida al sufrimiento en el olvido.

La energía desprendida de este acto subversivo donde la poeta elegirá amar a pesar del rechazo, el abandono o la ausencia del ser amado será reconducida, sin embargo, en algunos poemas hacia el olvido.

Así, en “Cadenas” de su segundo poemario *Nadie en casa*, ya hallamos esta idea relacionada con el laberinto. El olvido supondrá para la poeta colombiana la liberación de esas cadenas que la atan a través del recuerdo y la ensoñación al ser amado: “Como un niño obstinado / que persiste en salir del laberinto / deambulas noche a noche por mis sueños. / Con el alma encogida yo te sigo / sabiendo que más tarde o más temprano / tú encontrarás la puerta y yo el olvido” (Bonnett, 2016, p. 80).

En “Algo hermoso termina”, de *Tretas del débil*, la poeta insistirá en la libertad reconquistada que supondrá el fin del desamor, llegado el olvido: “Todo recobra / su densidad, su peso, su volumen, / ese pobre equilibrio que sostiene / tu nuevo invierno. Alégrate. / Tus vísceras ahora son otra vez tus vísceras / y no crudo alimento de zozobras. / Ya no eres ese dios ebrio e incierto/ que te fue dado ser” (Bonnett, 2013a, p. 86).

En *Explicaciones no pedidas* encontramos “Encuentro fortuito”, poema donde se sintetiza la fenomenología del amor, incluido el olvido y la indiferencia. La primera estrofa estará dedicada al vaivén emocional propio del enamoramiento: “Una vez fuiste un ángel, / mi más bello demonio. / Horas hubo en que ardí en tu luz / y horas / en que fui por tus llamas arrasada”. Tras la ruptura, Bonnett le concederá un lugar especial al recuerdo, a la

ensoñación: “Después fue la memoria. / Por ella fui y volví como un buscador de oro / que se atreve al rastreo por terrenos minados”. Sin embargo, un encuentro casual con el amado acabará con toda la poesía de su activo desamor: “Pero la vida quiso que volvieras: / en pleno mediodía la calle te hizo humano, / sin alas y sin cuernos, / y tristemente helado” (Bonnett, 2011, p. 59).

Será en “La luz de tu pobreza” donde la poeta exhibirá su victoria, siendo este el último poema que cierra *Explicaciones no pedidas*. En sus versos volverá a latir la pugna entre la tristeza y la vida, lamentándose el yo poético en la primera parte del poema de la pobreza en la que se halla al estar desprovista de amor, sin embargo; el último verso supondrá la conquista de la libertad, traspasando el vacío y la tristeza de la primera estrofa:

Ahora  
que rodeada de objetos innumerables  
examinas la luz de tu pobreza,  
y como un asesino, piensas que sólo cuentas con tus manos,  
nada puedes perder:  
todo aquello que hagas  
goza de inmunidad porque tu juez ha muerto.  
Ahora que no te debes  
sólo a tu corazón y sus hogueras,  
arde en tu levedad, por fin purificada.  
El desamor del que amas te hace libre.  
(Bonnett, 2011, p. 70)

No obstante, será en *Todos los amantes son guerreros* donde encontraremos más enraizada esta salida del laberinto, ya que en este poemario la autora se propuso recorrer todas las fases por las que pasa el amor: pasión, entrega, ausencia y olvido. De ahí que en poemarios anteriores y posteriores retome la idea de la insatisfacción amorosa como motor

poético, suponiendo algunas composiciones de dicho poemario un paréntesis en ese sentir.

En “Más tarde será tarde”, la poeta reflexionará acerca del destino truncado de los amantes a los que parecerá haberlos encontrado “paralelas las horas”. Ante la distancia y la ausencia del ser amado, la poeta alcanzará finalmente el olvido: “Desde la ventanilla del tren yo me despido/ y tú eres el que viaja. Y cuando llegas tú hasta mi estación / llueve y no hay nadie. / Habría que parar, amor, todos los trenes / y volver a citarse. // [...] Más tarde, te lo digo, será tarde” (Bonnett, 2016, p. 238).

La ira articulará “Todo se aprende”, poema donde el sujeto lírico remitirá nuevamente a la metáfora del alimento para reafirmar su rebeldía frente al desamor. En esta ocasión no será la persistencia en seguir amando, a pesar del amado, la estrategia utilizada, sino el endurecimiento y el olvido que permitirán la liberación del enunciador poético, razón por la que no la encontrará:

Para el día en que vuelvas  
ya habré hecho mi aprendizaje con persistencia animal:  
me alimentaré de vísceras  
de raíces  
comeré tierra como Rebeca la del desaforado corazón.  
Cercenaré mis senos  
para que no suspiren por tus manos de ciego.  
Y no vestiré luto. Pisaré cuchillos  
me haré picar por alacranes  
hasta volverme inmune a su ponzoña.  
Me encontrarás de piedra  
me encontrarás amarga

¿Me encontrarás?

(Bonnett, 2016, p. 242)

La determinación y el arrojo con la que el yo poético perseguirá entonces la libertad, siendo parte activa del proceso se ve claramente en el poema “Confesión”, donde la poeta metamorfoseará irónicamente el olvido en el asesinato del amado: “Escriba usted / estoy matando un hombre con aplicado estilo / y método” (Bonnett, 2016, p. 249).

La asesina confesa argumentará en su defensa que la víctima le ha arrebatado la libertad: “él ha tomado abierta posesión de mis huesos, / ha arrasado mi puerta y deambula sonámbulo con furias de naufragio / y no respeta ley / y resucita a la hora del almuerzo y me turba / con sus ojos dementes de hechizado. / Señor juez mi cordura termina donde empiezan / sus besos de arduo filo / y el nudo de delirios de mis noches sin tregua / en que baja a mi lecho y extiende su hermosura. / Estoy matando a un hombre que nace cada vez como una flor / [maligna / y se bebe mi aire” (Bonnett, 2016, p. 249).

Liberado se sentirá el yo poético en “Como una espada entre indefensos”, poema en donde el proceso amoroso se presentará como un paréntesis vital del sujeto. El olvido será un estado nuevo, que provocará una reconciliación o revisión con su antiguo sentir y vivir:

La vecina que riega las plantas tiene la frente alegre como sus margaritas  
y la mañana tiembla en cada hoja  
y reconozco la delicadas trampas del tiempo  
en el tendero que envuelve el pan con sus manos ajadas.  
Allá a lo lejos la música infantil del carrito de helados  
traza sus signos.  
Por un instante flota como frágil bandera de lo irrecuperable  
como un pregón que paraliza el viento.  
(Bonnett, 2016, p. 262)

El poema comienza con la victoria del yo lírico sobre el amor: “He aquí que finalmente he vencido y abandonado las oscuras moradas”, sin embargo en la última estrofa aparece uno de los lugares comunes de la poeta: La ausencia del desamor la dejará aún más vacía, aunque será libre: “certeza de que soy / de que aunque rota / de nuevo estoy a salvo// asciende en duras lágrimas” (Bonnett, 2016, p. 262). Sobre esta misma idea versará “Algo hermoso termina”

Concluimos este capítulo con un poema de *Los habitados* que, a pesar de no tratar la ausencia del amado sino la del hijo muerto, es una magistral muestra de la vehemencia y la vitalidad de la poesía bonnettiana, constituyendo quizá la apuesta más valiente. “Pido al dolor que persevere” supone la clausura de su último poemario publicado hasta la fecha por Bonnett. Sin embargo, esta apuesta vital tan audaz por parte de la escritora colombiana venía construyéndose desde sus primeros poemarios a través de la ausencia del amado. Ante la muerte de Daniel, la oración de la poeta seguirá siendo la misma: “Pido al dolor que persevere”.

### **Pido al dolor que persevere**

Que no se rinda al tiempo, que se incruste  
como una larva eterna en mi costado  
para que de su mano cada día  
con tus ojos intactos resucites,  
con tu luz y tu pena resucites  
dentro de mí.  
Para que no te mueras doblemente  
pido al dolor que sea mi alimento,

el aire de mi llama, de la lumbre  
donde vengas a diario a consolarte  
de los fríos paisajes de la muerte.  
(Bonnett, 2017, p. 53)

En esta última plegaria se transgredirán una vez más los términos habituales que forman parte de una oración. El yo poético huirá de la lastima y el autocompadecimiento, pidiendo no olvidar el dolor por la ausencia de Daniel, sintiendo esa punzada como la única forma posible de resucitar a su hijo cada día “dentro de mí”. El interior de la madre retomará la metáfora del regreso al vientre materno como paraíso perdido donde la muerte no tendrá lugar<sup>201</sup>.

Podemos afirmar, por tanto, que la salida del laberinto íntimo se hallará en la poesía de Bonnett en la aceptación y la comprensión del mismo, pues como decíamos se tratará de un dolor sublimado en el que la escritora colombiana decidirá permanecer trasgrediendo los límites de la realidad y la ficción, invocando la perseverancia del dolor como rebelión ante ese mismo dolor y la ante la misma muerte. Podemos cerrar este capítulo con una reflexión última que conduce a la cicatriz fundamental de la escritora colombiana: la palabra poética. Poesía que será cicatriz sanadora, capaz de refrenar un sufrimiento rememorado y ya

---

<sup>201</sup> A este respecto, es clarificador el análisis del poema “A tu hora” del mismo poemario: “El salto al vacío, como vacío está el vientre materno al que se desea el hijo regresar, es la imagen sobre la que se cierne la tragedia en este poema donde el sujeto lírico clama: “¡De otro modo/me hubieras tú buscado!”. El hijo pródigo que ansiaba “beber leche de los senos/ para volver a ser un niño” ha encontrado otra forma de reencuentro, aunque “De otro modo/habría yo querido recibirte” La imagen del espacio intrauterino como “curva más dulce de mi adentro”, “cobijo de azules membranas” y “mar de benigna oscuridad” nos lleva a poemas anteriores en los que destacaba Piedad Bonnett la ausencia de consciencia y deseo, ligada al concepto tiempo como cualidades propias y deseables del estado vital intrauterino”(Romero Carbonell, M.D, 2019, s/n).

digerido, que será acomodado en el verso oportuno al que volver para cerciorar que ahí duerme una herida vital:

Cuando hemos podido atravesar nuestras melancolías hasta el punto de interesarnos en la vida de los signos, la belleza puede también atraparnos para dar testimonio de alguien que encontró, magníficamente, la vía regia por la cual el hombre trasciende el dolor de estar separado: la vía de la palabra dada al sufrimiento -hasta el grito-, a la música, al silencio y a la risa. Lo magnífico es incluso el sueño imposible, el otro mundo del depresivo realizado aquí abajo. ¿Lo magnífico es algo distinto de un juego fuera del espacio depresivo? Únicamente la sublimación resiste a la muerte. El objeto bello capaz de hechizarnos en su mundo nos parece más digno de adhesión que cualquier causa amada u odiada, de herida o de pesar. La depresión lo reconoce y acepta vivir en y para el objeto bello, pero esta adhesión a lo sublime ya no es libidinal. Se ha desprendido, se ha disociado, y ya ha integrado en ella los rastros de la muerte entendida como despreocupación, distracción, ligereza. La belleza es artificio, es imaginaria (Kristeva, 2017, p. 116).



# **CAPÍTULO CUATRO**

**HORIZONTE CUARTO:**

**COMPROMISO CON EL PORVENIR.**



Y el cuarto horizonte es necesariamente el porvenir. No el suyo, sino el de la poesía que él contribuye a crear con cada palabra, cada verso y cada poema. Esto sólo puede hacerlo desde la reflexión sobre su universo de formas, pues la poesía es ante todo forma, ya que sus temas, el amor, la muerte, la belleza, son vivencias que nos corresponden a todos. Cada poema debe, pues, inaugurar un futuro, aunque éste es una quimera, un espejismo; si queremos anticiparlo, el tiempo implacable lo condena de inmediato a ser presente, y unas horas más y será pasado. Al querer anticiparse al futuro se está pensando el poema como utopía: la utopía de nombrar, por fin, la esencia de las cosas. (Bonnett, P, 2000, p.55)

Será el hálito borgesiano el que oblicuamente insuflará en la poesía de Piedad Bonnett un suspiro reflexivo y ético que se materializará en un quehacer poético a través de sus poemas pero también en diversos ensayos<sup>202</sup> acerca del proceso creativo. Pasado y futuro serán el envés y revés de una moneda en cuyo canto habitará el presente, sobre el que rara vez se sostendrá el círculo dorado en una suerte de espejismo, apenas afirmado durante unos instantes ilusorios. La ficción será la trama urdida por la autora para desafiar no solo al tiempo y la muerte, sino a su propia identidad, sirviéndose para ello del recuerdo y la ensoñación. Detengámonos brevemente en las palabras de la poeta:

recuerdo, de la circunstancia concreta o la atmósfera evocada, pero para decir algo que está más atrás, que no podemos leer explícitamente en las palabras. En efecto, siempre me ha interesado ese rite de pasagge que nombras, el umbral que equivale a dejar atrás y a la vez vislumbrar adelante. (Posadas, 2016, p. 16).

---

<sup>202</sup> Junto a distintos artículos sobre la poesía, destacan “El quehacer poético en la ética de la autenticidad” (2000), “Del miedo a la poesía” (2005) “Apuntes sobre el proceso de creación poética” (2009).

Piedad Bonnett reconocerá en Jorge Luis Borges (1899-1986), lectura recurrente a la que sus clases en la Universidad de Bogotá la devolvieron una y otra vez, una misma forma de sentir y de entender el hecho estético como forma indisoluble de lo ético, que subsume en toda su obra. Es por esto que podemos afirmar que será el maestro argentino uno de los influjos más poderosos reconocidos en los versos bonnettianos.

Para Cervera Salinas, especialista en la obra borgesiana, esta es la clave de su lírica: el paso del Mytos al Logos:

La emoción no tiene por qué limitarse a los objetos de la realidad sensible, sino que admite en su dominio las ideas más abstractas, y de esa concepción humanística deriva la existencia de una poesía filosófica y reflexiva. (Cervera Salinas, 1992, p. 85)

El rastro de la poesía de Borges en Piedad Bonnett se irá perfilando desde el comienzo de su transitar poético, alcanzando su más depurada expresión en sus últimos poemarios, a pesar de que será en los primeros donde hallaremos un mayor número de referencias manifiestas a su obra. Sin embargo, la recreación que hace la poeta colombiana de los motivos borgeanos se haya contenida en toda su mirada poética a través de símbolos como el laberinto, el espejo o el sueño. Símbolos que, como veremos, remitirán a un ámbito filosófico, explícito en la mirada borgesiana que fabulará la filosofía entendida como ficción especulativa, donde predominará la huella emocional que dejará en el maestro argentino. En la poesía de Piedad Bonnett la resonancia filosófica será más sutil e interiorizada existencialmente, plasmándose la razón “emocionada” en una estética ética. No obstante, subyacerán los postulados del vitalismo de F. Nietzsche y la escuela de Frankfort en íntima

conexión con las teorías spinozianas, así como el existencialismo de la mano de Schopenhauer, cimientos sólidos de su cosmovisión.

De la mano de Borges, la poesía de Bonnett alumbrará una poesía del logos, creando un espacio dialéctico entre estética y ética de signo universal. Partiendo de premisas existencialistas, la poesía de Bonnett aflorará de la experiencia para, superando la superficialidad particular de la realidad, ahondar en lo que permanece y que es común, colectivo y finalmente universal al intentar desentrañar, a través del conocimiento intelectual, la comprensión de la realidad, reino de la libertad para Baruch Spinoza<sup>203</sup>:

Y es aquí, en esta segunda parte más definitoria y por ende filosófica donde se activa el “factor Borges”, su reconocida dimensión reveladora en el cultivo de una “poesía del logos”, que -sin distanciarse de los hechos acontecidos- los nimba de una abstracción emocionada, de una coloratura comprensiva y universal (Cervera Salinas, 2019, s/p).

La mirada poética bonnettiana, alentada por la voz de Jorge Luis Borges, deseará conocer la esencia de la realidad, y desde esa hondura alzar el vuelo hacia lo eterno, y lo hará a través de la transgresión de la realidad, límite que afectará fundamentalmente al concepto de tiempo e identidad, así como a la noción misma de poesía.

---

<sup>203</sup> Para Spinoza, la Naturaleza (Deus sive Natura), sustancia infinita y única en la que todos estamos contenidos, posee infinitos atributos concretados en infinitos modos que son las distintas realidades individuales y particulares: “Por sustancia entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí: esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa” (Spinoza. 2001, p. 50).

#### 4.1 Ficción temporal

Heráclito será para Borges el apoyo teórico, pero también sustancia poética, para ficcionalizar la vida como continuo devenir. Estas transformaciones temporales que al ser sucesiones cíclicas no originarán nuevas realidades sino que transformarán las mismas, supondrán el eterno retorno, noción nodular de las teorías de Nietzsche, y que estará muy presente en la poética borgesiana así como bonnettiana.

En *Así habló Zaratustra* (1883), afirmará el filósofo “todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo” (2009, p. 198).

La noción de tiempo se erigirá en la poesía de Piedad Bonnett como un axioma, siendo el punto de partida. Sin embargo pronto entenderemos que el tiempo será el inmenso y curvo laberinto conformado por distintos corredores que se bifurcan, y que siempre devuelven al yo poético al centro del mismo, donde se sentirá atrapado. Motivo por el que el tiempo será una falsificación del tiempo, poseído por la ilusión de no serlo, susceptible de ser feliz y lúdicamente transfigurado en tiempo ficcionalizado, allende de la multiplicidad de perspectivas posibles e imposibles sobre las que gira toda su poesía intimista que se manifestarán en la extraordinaria polifonía de la que hace gala la poeta colombiana a través del recurso del monólogo dramático, herencia de Borges, recuperado de la tradición inglesa.

Los límites temporales serán vulnerados a través de la memoria y el sueño como imperativo inherente a la naturaleza plural de la poeta colombiana.

El primer poemario de Piedad Bonnett llevará esa seña ya en el título *De círculo y ceniza* vertebrado en dos sustantivos que implicarán circularidad y reciprocidad apuntando a la naturaleza cíclica de la realidad, donde todos los yos y los tiempos se confundirán, siendo

la ceniza el precio justo y necesario a pagar por ser llama, elemento cuya existencia supondrá una modificación y destrucción final de la materia. El símbolo del fuego, será una imagen nuclear en su poética al estar relacionado con la vida que se consume paradójicamente para continuar, tal y como Heráclito promulgaba, pero que en Piedad Bonnett se fundirá también con el deseo amoroso y a su audaz apuesta por la vida.

En “Tiempo”, Piedad Bonnett plasmará esta concepción que parte de la idea de tiempo en cuanto sustancia ilusoria y múltiple donde resuena el eco de Borges, asentado sobre una imagen triangular, que va a partir de la “niñita”, que la mira desde el ayer. La repetición de los mismos versos que abren y cierran el poema clausurarán ese tiempo remitiendo a la circularidad: “El hoy / es un colibrí trémulo en el aire / y el aire es la materia del mañana.” (Bonnett, 2016, p. 112).

Pasado, presente y futuro concurrirán asimismo en “el tiempo ha muerto antes de haber nacido” donde apreciamos cómo se desvanecen los límites temporales, solapándose y confundiéndose.

El yo lírico escrutará su identidad en esta composición donde se pondrá de manifiesto la transformación del ser vencido por el tiempo, pero no de la identidad. De ahí que la escritora colombiana combine intencionadamente el adverbio “Ayer” con el uso del presente: “me estoy buscando” o “estoy de vuelta”.

El concepto de tiempo borgeano apreciado en la poesía de Piedad Bonnett será una categoría ilusoria de las que el hombre creerá tener conciencia inocentemente. La especulación será entonces la función principal de este, y por ende, la ficción dominará todas las interpretaciones posibles que el ser humano realiza de su experiencia sensible.

El poema “Hoy”, perteneciente a *De círculo y ceniza*, ilustra la idea del tiempo circular, y por lo tanto del instante eterno por ser el mismo, instaurándose en el poema un ambiente irreal de raíz especulativa que no se agota en esta obra sino que recorre toda su trayectoria, si bien no como asunto principal de las mismas, sí a través de recurrentes pinceladas que incluso podríamos concretar en una expresión que se repite en sus poemas y es el uso del adyacente “de los siglos”, vestigio borgesiano:

¿Qué citas en el tiempo transgredimos?

¿Qué soterradas rutas hemos hecho

para ver esta nube, ave de hielo

manchar la luz sin fuego de la tarde?[...]

(Bonnett, 2016, p. 31).

En este movimiento perpetuo la identidad habrá de ser revisada en virtud de la dualidad identidad / entidad mediante una dialéctica integradora donde siempre seremos los mismos, a la vez que siempre distintos, “rostros innombrables” entrando en el juego la doble perspectiva que sobre la realidad sugiere la dicotomía finito / infinito. Paradojas que supondrán la tensión entre contrarios vindicada por Heráclito, cuyos términos no se excluyen sino que se complementan alcanzando una armonía tensa que supone el equilibrio entre el caos y el orden, entre lo múltiple y lo permanente, y claro está entre la experiencia particular y la armonía universal. La identidad así se configura a través de “Puntos del devenir, gotas de los arroyos / que desde siempre vienen con su caudal de muertos: eso somos tú y yo” (Bonnett, 2016, p. 31).



La recreación del mito del eterno retorno, retomado de Heráclito, será un nexo existente entre la poética borgeana y bonnettiana que alberga, sin embargo, una diferencia sustancial: mientras que para Borges recrear esta teoría heraclitiana suponía una base sólida donde asentar infinitas perspectivas y variables, fuente de un inmenso placer, Piedad Bonnett hallará en el mito promulgado por el pensador alemán una salida al laberinto, y con esto me refiero a la necesidad imperiosa de falsificar la realidad de la que hablaba Nietzsche ante la imposibilidad de aprehenderla. Necesidad subversiva de la que nace la poesía de la escritora colombiana ante la aceptación de la imposibilidad de hallar la verdad o un sentido a la existencia entendida como realidad. Cuestionará así Bonnett la existencia de una realidad única, al presentarla tan solo como una perspectiva colectiva y compartida, como un acuerdo tácito, metáfora del absurdo existencial.

Frente a la concepción lineal de tiempo, dotada de dirección y sentido, hallamos en el poema “Hoy”, donde “Y Todo confluyó (Cotidiano milagro)” (Bonnett, 2016, p. 31), un tiempo circular cuyo sentido o sinsentido vendrá determinado por la ausencia de una finalidad última.

Como hemos visto al abordar el miedo y la culpa, Dios muere, aunque no esté muerto desde el principio. Este hecho supondrá una liberación, y a la vez viabilizará la trasmutación fabulada de valores y categorías antes respetadas. Es por ello que la poeta colombiana se permitirá jugar con los límites temporales, potenciando el instante presente, convertido en un instante de eternidad, recogiendo el tópico literario del *Carpe Diem*: “¿Qué citas en el tiempo transgredimos? / ¿Qué soterradas rutas hemos hecho / para ver esta nube, ave de hielo / manchar la luz sin fuego de la tarde? / Hay que embriagarse en la embriaguez del vino, / del beso, de los cuerpos anudados, / del sol sobre la ardiente piel desnuda. / Pues

hoy veo tus ojos, sombra y agua, / y el aire transparente de esta calle. / Y en el oscuro túnel del mañana / habrá una tarde igual que no veremos” (Bonnett, 2016, p.31).

La repetición de un mismo instante equivaldrá a afirmar que no se repite, pues en la repetición lo mismo nunca sería lo mismo. Cada instante, por tanto, será único al tiempo que eterno, ya que en él se encuentra todo el sentido de la existencia. El tiempo así quedará reducido a un tiempo fugaz, donde sólo existe el presente cercado por la nada. La vida como instante eterno que se repite en un círculo sin fin subyace a los versos de “Año nuevo”: “Pero sabemos / que el porvenir no llega / sino en fugaz presente” (Bonnett, 2011, p. 23). Es ese círculo sobre el que se construye “Armonía”:

El universo entero se trenza y destrenza  
en infinitas cópulas secretas.  
Sabias geometrías entrelazan las formas  
de dulces caracoles y de ingratas serpientes.  
En el mar hay un canto de sirenas.

(Bonnett, 2016, p. 32)

Frente al infinito representado por el universo trenzado y destrenzado en “infinitas cópulas secretas”, el sujeto lírico reivindica su ser a través de la afirmación de la vida en el acto de aceptación y comprensión del dolor que esta supone<sup>204</sup>, tal y como se desprende de la última estrofa del poema, donde de nuevo hay una referencia a la vuelta a los orígenes, es decir a la muerte, ya abordada a través de la imagen del vientre materno y la madre

---

<sup>204</sup> En esta actitud debemos reconocer la vertiente del mal sublimado, señalada al tratar la belleza de la tristeza o la insatisfacción, de la mano de Baudelaire.

universal. La pulsión de muerte donde se diluyen todas las individualidades, siendo principio y fin al mismo tiempo será el motivo de “Vocación de quietud” (Bonnett, 2008a, p. 23).

En “De un tiempo a esta parte”, la identidad se pone al servicio del tiempo pues estamos hechos de instantes fugaces y efímeros: “De un tiempo a esta parte / hay un eco de adioses y derrumbes, / pero tal vez somos nosotros los que estamos partiendo, / pisando los rosales que cultivamos un día” (Bonnett, 2016, p. 105). Reconocemos en el poema el tópico literario del *Cogito rosas* y una invitación a vivir cada momento como si fuera el último, como si fuera eterno, a pesar incluso de ser un mal momento.

Todo presente tendrá un sentido en sí mismo, sin trascendencias, ligado a la cotidianidad, y desde ese presente creamos el sentido del pasado, y del futuro: “Ah, chéri / volvemos a nacer y estamos muertos / entre dentífrico / champú / café con leche” (Bonnett, 2008b, p.79). La esencia, por tanto, no se ocultará tras la apariencia, siendo esta una realidad siempre cambiante, creada y destruida continuamente. Vivir el presente entonces será vivir la eternidad, actitud muy común en los poemas de temática amorosa de la escritora colombiana: “chéri no entiendes / tan sólo importa el hueso / y en el hueso la llama/ y la llama en el ojo, / y el ojo en cada mano/ y en la mano la piel/ estremecida” (Bonnett, 2008b, p.79).

En “Final de partida” a asistiremos a la corroboración del absurdo existencial en el descubrimiento de que la vida es un instante fugaz: “donde no existe línea del mañana/ y donde el surco del ayer, que un día/ sangró como una herida que no cura, / se hizo blanca señal desdibujada”. Observamos como la autora se sirve del símbolo del fuego para mostrar la tensa relación entre creación y destrucción, cuyo contraste refleja la nada y la simpleza de

la vida, concentrada en el momento vivido: “Quién lo hubiera creído cuando ardía / en mis manos tu llama” (Bonnett, 2013a, p. 74).

Otra de las perspectivas temporales relativas a la identidad en la poesía de Bonnett es la que lleva al yo lírico a preguntarse por lo no vivido. Como ya hemos señalado, para Piedad Bonnett lo que nos define será el presente, y el sentido que otorgamos al pasado, la representación que nos hacemos de él. Siendo esto así, ese tiempo podría haber sido de otro modo al representar tan solo una perspectiva. Si hubiera sido distinto, qué hubiera cambiado, parece preguntarse la poeta colombiana. En retrospectiva el tiempo vivido parece dado por el propio devenir, movimiento perpetuo y ajeno que nos devuelve a la idea del eterno retorno como anillo sin estructura donde se confunden vida y muerte.

Observamos cómo en “Ahora que ya no soy más joven” se transgrede el concepto de tiempo lineal. El yo poético quiere vivir el futuro, mas ese futuro lo devuelve inevitablemente al pasado pues todo ha existido ya o no ha existido nunca. En “yo, que soy eterna pues he muerto cien veces, de tedio, de agonía” vemos como vivir el presente la hace eterna. El uso que hace la autora de los adverbios y tiempos verbales contribuye a crear esta ficción temporal donde todos los momentos se confundirán en uno solo: “¿Qué haré si aún no he nacido?” (Bonnett, 2016, p. 168) También en el poema “Límites” de Borges, publicado en *El hacedor* (1960) se muestra esta idea proyectada entre pasado y futuro que enlazará con el paso del tiempo y la muerte:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar.

Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,

hay un espejo que me ha visto por última vez,

hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.

Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)

hay alguno que ya nunca abriré.

Este verano cumpliré cincuenta años;

La muerte me desgasta, incesante. (Borges, 2016, p. 156)

Sobre esta entelequia se construirá “Más tarde será tarde”, donde el devenir temporal adquiere tintos trágicos, no ya por su atadura a la muerte, sino porque este constante movimiento será la causa de un desencuentro (Bonnett, 2016, p. 238).

La recreación del pasado será sometida a escrutinio por la escritora colombiana en “Nostalgia de lo imposible”, a que quedará definida por los momentos vividos y elegidos, así como por aquellos momentos no vividos a los que renunció: “Y logran inquietarme, / porque me hacen pensar en esas calles, / \_que jamás transité\_, / en donde lo esperado me esperaba” (Bonnett, 2008a, p.25). La influencia de Borges queda asegurada a la luz del poema “Lo perdido”: “¿Dónde estará mi vida, la que pudo / haber sido y no fue, la venturosa / o la de triste horror, esa otra cosa / que pudo ser la espada o el escudo / y que no fue?” (Borges, 2016, p. 249).

En “Usurpación” la escritora colombiana recurrirá a la interrogación retórica para soñar otras identidades ansiadas que indagarán en el conflicto identitario a través, ya no de lo que fuimos y lo que somos, sino de lo que no fuimos pero sí somos. El ser como posibilidad a través de la ensoñación convergerán en esa multiplicidad de seres que nos lleva a la fórmula *Las otras, la misma* de timbre borgeano, ya abordada en la sección “El laberinto de la carne” de la presente tesis.

El poema se abre con la enunciación “¿Cuántas vidas más se están viviendo y dónde?”, del que va a depender todo el poema, cohesionado a través de una cadena de paralelismos regulares que irán definiendo las plurales identidades del yo, ausentes en “el tiempo que se arrastra” vivido por el yo poético, materializado en ese “Sé” contrapuesto al uso de la tercera persona de las interpelaciones, que revela todas las identidades soñadas, confundidas en un lúdico juego que conforman al ser como un yo donde habita lo que fui y lo que soy definido por lo que quise ser, y no fui. El lamento del yo lírico, “condenada, reo a muerte” habrá de conformarse con ser a través del sueño, la fantasía, y por supuesto, de la poesía. “Usurpación” será entonces un reproche personal, donde subsume una noción nietzschiana del tiempo sometido a la decisión de poder ser quienes queremos ser, siendo tal el ímpetu de esa voluntad que podría un instante repetirse eternamente, en el que estaría contenido y condensado pasado y futuro según la concepción de un tiempo total y no lineal.

El discurso apelativo predominará al comienzo del poema en el que el yo poético se multiplica o divide en distintas “vidas más”, obligando al lector a revisar el concepto de identidad, teniendo que ser entendido como un yo, que al igual que ocurre con la realidad, está desdoblado. Piedad Bonnett se sabe una ficción de Piedad Bonnett, y desde ahí escribe y lo hace interpretando una “realidad” que ella misma ha creado, razón por la que la palabra también es “mentirosa”.

El título instaurará el poema bajo el signo de una fingida injusticia donde el yo lírico se lamenta por no tener la vida deseada sobre la dialéctica establecida entre *Las otras, la misma* que modula en un primer estadio el poema, culpando a esas otras de su amargura en una concepción holística de la identidad, al presuponer fracturas en esa identidad paradójica y compleja en la que se dan cita la lucha de contrarios que amenaza con la derrota. Pugna donde el saber no la lleva al triunfo, de ahí que las estrofas centrales se estructuren bajo un

tipo discursivo concesivo en el que: “Sé los amaneceres de memoria / [...] Y sin embargo, / sé que una calle gris al mar desborda” (Bonnett, 2016, p. 62).

Habría que añadir que el poema deriva hacia un diálogo entre la misma y “Alguien” indeterminado que “[...] allí mis pasos anda”, “[...] allí mis sueños sueña”, “[...] allí mi ansiedad calma”, que se va a concretar en un “Otro”: “Otro mi tedio rompe, Otro mi cuerpo / hecho de fiebre y sol, de amores sacia” que parece representar la figura del amado (Bonnett, 2016, p. 62).

Magistralmente el yo lírico femenino “condenada”, se va a enfrentar a estas otras y ese otro, convertidos al final del poema en otros, “viles usurpadores”. No solo el uso de la persona gramatical sino el juego que la autora introduce a través del género y el número abren una diversidad de ángulos que enriquecen notablemente el poema.

En “Contabilidad” el diálogo versará entre el deber y el hacer. Tras el balance de los días quedará el vacío de lo perdido porque no fue: “Y está lo que no ves, / lo consignado con miserables tintas invisibles: / la puerta que tocaste diez minutos después / de alguna despedida. La voz que nunca oíste, / la calle no cruzada, el paradero / en que tuviste miedo a bajarte” (Bonnett, 2008b, p. 35).

La lucha de contrarios en “Alter ego” de nuevo establecerá una dialéctica entre el yo que es, sueña y teme al mismo tiempo, y el hacedor activo, deseando que “el sueño fuera el día/ y el día/ un viejo guante al que se le da la vuelta” (Bonnett, 2003, p. 26).

Trágica dimensión temporal la que se recrudecerá en *Los habitados* con la muerte de Daniel, llevando a la escritora a una extrañeza desgarrada ante la contingencia temporal, que en “Último instante” la llevará a interrogarse acerca de los últimos segundos de vida del hijo: “Quién vio lo que no vi, / lo que tan solo / a mi me pertenece” (Bonnett 2017, p, 33).

Terminamos esta disertación sobre tiempo e identidad en la poesía bonnettiana con el poema “En el borde” publicado en *Los habitados* donde apreciamos cómo somos y estamos hechos de tiempo. La aceptación este destino trágico o “terrible” será la verdad poética de Piedad Bonnett pues “La clave es sostenerse en ese punto vivo” (Bonnett, 2017, p. 26).

Cervera Salinas insiste en “El siglo XXI de Piedad Bonnett” en esta idea referida a los últimos poemarios de la escritora:

Reconocemos en estos versos esa agitación del poeta que no sólo canta lo que pierde sino que aísla en comprensión universal aquello que, ya perdido, canta. Viene a nuestra memoria, por ejemplo, el ilustrativo poema que al respecto nos ofrece Borges con su monólogo dramático “Juan I, 14”, no el soneto de El otro, el mismo sino el homónimo con que también se inicia el poemario *Elogio de la sombra* (1969), donde la voz de Dios, encarnada en el verbo, reconoce a través de su humana percepción la realidad orgánica y moral del universo por Él creado. Y así enumera en endecasílabos blancos la propiedad genérica de lo existente, en una estructura también dual que enlaza con la que escogerá Bonnett para su creación.[...] Y también, de modo similar, nos refiere la acepción propia, la descripción conceptual, de los regalos vitales que en su existencia recibió, en su enumerativo “Otro poema de los dones”, desde “la razón, que no dejará/ de soñar con un plano del universo”, pasando por “la mañana, que nos depara la ilusión de un principio” hasta llegar a “la música, misteriosa forma del tiempo.” (Borges, 1989: 268-270). (Cervera Salinas, 2019, s/n)

#### **4.2 Ficción identitaria**

Muy relacionado con el aparatado anterior, nos detenemos en el conflicto identitario de la escritora colombiana. Influenciada por Borges, Piedad Bonnett apelará al espejo y a al sueño como símbolos de la reciprocidad y circularidad del tiempo, abriendo la puerta a un juego de perspectivas que ahondarán en el enredo identitario y que desafiarán a la muerte, rebosando los límites que impone el tiempo, aunque sólo sea un instante. La vida entonces solo adquirirá sentido en la muerte, siendo esta la llave de la revelación del destino, de la



vida misma. Así leemos en “Año nuevo”: “Pero sabemos que el porvenir no llega / sino en fugaz presente” (Bonnett, 2016, p. 430).

En “La cicatriz en el espejo” (Bonnett, 2016, p. 159), publicado en *El hilo de los días*, se evidenciará una triple óptica identitaria, al igual que vimos en “Trinidad” (Bonnett, 2016, p. 420) de *Explicaciones no pedidas*, por lo que es un motivo presente en todo su recorrido poético. Sobre esta identidad tridimensional reflexiona Posadas en una entrevista con Bonnett:

Finalmente, diría que es esa, la voz de la mujer en la que conviven la infantilidad (que nunca abandonamos), la juventud y la madurez, la que persiste. Todo lo demás es aleatorio. Es en la mujer-poeta o en la poeta-mujer (como lo queramos ver) donde el reside el yo que se desdobra en la escritura. (Posadas, 2015, p. 18)

De nuevo la polifonía de voces se sintetizará en “La cicatriz en el espejo” (Bonnett, 2016, p. 159) a través del monólogo dramático, herencia borgeana, donde la autoficción del yo reflejará la crisis identitaria bonnettiana. El espejo le devolverá la imagen de la niña, caracterizada por el brillo de cicatriz infantil, transfigurada en muchacha por “su mórbida carne”, cuerpo cuyo destino será la muerte. Es notoria la alusión corporal como unidad integradora donde conciencia y carne serán entes indisolubles.

En la composición IV de “Tareas domésticas” (Bonnett, 2016, p. 75), la trasposición de identidades anulará las diferencias, resultando ser el hombre Dios de sí mismo, lo que implica a su vez una trasmutación de valores, que ya hemos vislumbrado al tratar el laberinto de Dios. La tensión armónica de la que hablaba Heráclito en la lucha de contrarios como principio se manifiesta en esta forma de hacer filosofía y poesía, presente tanto en Spinoza y

Nietzsche, así como en Borges y en Bonnett, respectivamente, donde predomina una suerte de audaz sincretismo sintético.

El espejo como reflejo ficcional del yo presidirá las cinco composiciones que integran “Manual de los espejos” (Bonnett, 2016, p. 187), recreando el motivo borgeano de la identidad ligada al tiempo, donde continúa la visión tridimensional del yo lírico, “Las otras, la misma”, donde la multiplicidad deberá ser entendida como las distintas perspectivas de la unidad, a la luz de las teorías de los pensadores citados.

En la primera composición, la escritora colombiana vuelve sobre el motivo “Las otras, la misma” contemplando el concepto de identidad desde una óptica psicológica a la sombra de la identidad de las figuras parentales, idea central de *Las herencia* donde enlaza la identidad con otro de los laberintos que la asfixian: el laberinto familiar.

El tema principal del primer poema de “Manual de los espejos” será el deterioro causado por el paso del tiempo y las señales que deja su paso en nuestro cuerpo y en nuestro rostro. En el espejo ya no solo nos veremos a nosotros mismos, sino que reconoceremos, sorprendidos, los rasgos de los otros. Se establece en el poema un diálogo con los miembros de la familia que se integran en el yo lírico. La superposición de yos en el espejo revelará la identidad múltiple del sujeto, que sin embargo busca al “niño de ayer”. Pervivencia infantil recurrente en Piedad Bonnett donde reconocemos la añoranza de César Vallejo:

En el espejo, en cambio, se amotinan

los que fueron un día, tan idéntico a éste.

Los que pugnan por ser entre tu sangre. (Bonnett, 2016, p. 187)

En el segundo poema, la identidad del yo lírico se debatirá con otra dualidad. La dialéctica entre lo externo y lo interno, o quizá entre lo objetivo y lo subjetivo, lo concreto y lo abstracto modularán todo el poema. La combinación de la tercera con la primera persona gramatical reflejará la dualidad ante el espejo: “Esa mujer (el pelo oscuro, el labio/condenado al desdén), / esa mujer soy yo. Me estoy mirando”. Diálogo para el que, sin embargo, se utiliza nuevamente la fórmula del monólogo dramático con el propósito de alejarse y evitar el efecto catártico que sus propias emociones podrían provocar: “Dentadura completa. Ojos castaños. / ¿Y la señal particular del miedo?” (Bonnett, 2016, p. 188).

El tercer poema que da forma a “Manual de los espejos” sigue ahondando en la identidad, en torno esta vez a la dialéctica amado / amante. La autora reflexiona sobre el poder del amor que, como un Dios, es poseedor del don de dar o arrebatar el ser, la identidad:

Cerrabas tú los ojos  
y yo, huésped fugaz de tus pupilas,  
dejaba de existir por un instante.  
Ahora que sólo en sueños me veo en tu mirada,  
apenas si me acuerdo de mi cara,  
porque busco mi imagen y me encuentro  
con el vacío gris de los espejos.(Bonnett, 2016, p. 190).

La pérdida de la imagen como crisis identitaria será metaforizada a través de la ausencia de mirada del otro como forma de conocimiento y reconocimiento esencial en la

identidad plural del yo, muy acorde a la tercera dimensión ontológica vindicada por Sartre en *El ser o la nada* (1943).

Identidad camuflada en lo monstruoso será la imagen que devuelva el espejo en el poema cuarto donde “el contrahecho” actuará como correlato objetivo del yo lírico en base al concepto de fealdad, de notable importancia en la poesía de Piedad Bonnett, superando a través del distanciamiento cualquier atisbo de intimismo superfluo. Ante el espejo, el yo lírico se compadecerá finalmente de este ser descrito, sin embargo, desde la severidad de un juez que va examinando fríamente, no siendo otro que él mismo, confundiéndose nuevamente las identidades frente al espejo en una identidad plural.

La quinta composición vuelve a retomar el diálogo entre el yo lírico con el tiempo, y es la dimensión tridimensional ya señalada en poemas como “Tiempo”, “Trinidad” o “La cicatriz en el espejo” a través de la imagen de la niña: “eres las que caminaba en puntillas oyendo el susurrar de las hadas”, la joven ardiente: “La que recuerda con ardor una palabra turbia dicha al oído por un / hombre cuyo rostro olvidó” (Bonnett, 2016, p. 192), y la mujer madura que presiente la muerte: “La que según presagian los augures morirá con un cáncer de garganta / lúcida y sin rencores, en una madrugada lluviosa” (Bonnett, 2016, p. 192). La segunda parte de la composición romperá con la estructura paralelística en la que se asienta el poema para enunciar la conclusión: “Todas esas eres tú. Y no eres ninguna Eres la que respira hoy, la que se mira en el río que fluye, tembloroso. / La que mañana no sabrá del árbol, del pájaro en la rama, del humo / y la zozobra en la mirada. Del instante que impávido se agota en / otro instante.” (Bonnett, 2016, p. 192). Acerca de este desdoblamiento del yo poético apuntaba Posadas:

En este proceso de transformación la conciencia y el yo poético finalmente se han encontrado a sí mismos, lo cual se observa de manera más contundente en *Ese animal tiste* donde dicha voz ya no es la omnividencia casi impersonal que desde el presente hace el recuento memorioso y observa a la niña que fue a partir de, como se dijo, un desdoblamiento, sino que en este libro se revela que esa voz es un yo contundente sin máscaras de infancia, sin desdoblamientos: es la mujer adulta que se mira en el espejo y se reconoce en ese pasado y reflexiona, con base en la catarsis de la que ha sido objeto en su escritura, desde el presente y desde su realidad. Es la niña mirada por la voz actual, pero además es ya la voz del presente en pleno concilio consigo misma: [...] Y ante todo, es la voz poética que identifica, reconoce, todas las voces, los espejos, que ha sido y se interpela a sí misma (Posadas, 2015, p. 11).

La multiplicidad identitaria oscilará entre el ser y el no ser al trascender lo individual en virtud del pensamiento reflexivo que vive en el presente. La esencia dinámica, sometida a constante transformación se estructurará en un juego de contrarios ligado al tiempo que clausurará el poema con una referencia al río donde intuimos el eco heraclítico a través de la influencia de Borges. El yo poemático creará su propia ficción, sin tener por ello que prescindir de la veracidad.

En este sentido son muy interesantes las aportaciones hechas desde la filosofía. Así, Spinoza vindicará la posibilidad de crear ficciones verdaderas, aludiendo a que la verdad es una propiedad intrínseca. Por su parte, Schopenhauer aseverará que el mundo es una representación en *El mundo como voluntad y representación* (1819). El hombre entonces creará su mundo, no existiendo la realidad objetiva, sino siendo esta un producto de la imaginación, y por tanto una ficción.

Decíamos que para Borges, influido por Spinoza, ser uno supondrá ser todos y no ser nadie al mismo tiempo. La capacidad de recordar, así como la de fabular será la que nos proporcione distintas perspectivas y por tanto, distintas identidades que finalmente se reducen a una única persona en el poema: “Eres la que respira hoy”. (Bonnett, 2016, p. 192), Individualidad donde se actualizará el infinito -visto como sub specie aeternitatis- de diversas maneras que en el poema serán las distintas identidades poemáticas de toda una vida condensadas en un instante que “impávido se agota en otro instante”. (Bonnett, 2016, p. 192), La alusión a un tiempo cíclico pondrá el acento en el mito del eterno retorno donde la aceptación del continuo devenir del tiempo supondrá la afirmación del destino trágico del hombre.

Desde estas premisas podemos entender que la vida podrá ser entendida en la poesía de Bonnett como un sueño donde nos soñamos a nosotros mismos: “[P]uedo soñar mi muerte (usted tendrá la suya)/ mientras miro la vida pasar por la ventana” (Bonnett, 2003, p.81), pero también al otro siendo así la poeta doblemente artífice de la vida creada, don concedido también a literatura. La escritora colombiana creará conscientemente un sueño donde el soñado, inconsciente, desconocerá su creación o proyección. Y ese otro ser ensoñado será en la mayor parte de las ocasiones el amado, aunque también será Daniel en *Los habitados*.

En “El soñado”, el yo lírico otorgará vida a este ser que “se niega / a ser como los otros / pero es todos los otros y ninguno” dándole vida a través de su imaginación pues “la literatura, ya sabemos, está hecha por Dioses pequeños e impacientes / y a menudo rabiosos / que adoran lo que no existe y sin embargo / viven de consagrar lo que no existe” (Bonnett, 2011, p.48). Ante la negativa del amado a estar presente, al yo poético solo le quedará adentrarse en el laberinto de los sueños.

Se insiste en la necesidad del poeta de soñar en “Laberinto” , poema donde se sumergirá el sujeto poético maquinalmente “y yo en sueños atada al hilo de tus sueños, / condenada a ser sombra de tu sombra, / a soñar con tu nombre en cada madrugada” (Bonnett, 2016, p. 46). La atadura al laberinto continúa en “Cadenas”: “Como un niño obstinado / que persiste en salir del laberinto deambulas noche a noche por mis sueños.” (Bonnett, 2016, p. 80)

En “La inocencia del sueño” se insiste en la idea de la preferencia del poeta por crear a través del sueño y de la palabra “Y qué hallazgos”. En el sueño cobrarán vida los que ya no están “El que murió nos abraza de nuevo/y volvemos a amar al olvidado.”(Bonnett, 2011, p.49). El sueño, así como el espejo serán revelación de una identidad bajo sospecha donde confluirán perspectivas posibles e imposibles que habitarán a la poeta colombiana siendo todas y ninguna a la vez. La realidad será, por tanto, no una verdad, sino una perspectiva colectiva y compartida frente a la que se multiplican diversas verdades propias e íntimas, que a la poeta le serán reveladas por la palabra. Sobre el modo en que la poesía descifra la realidad del poeta, afirmará Bonnett:

Para el poeta, tener una ética de la autenticidad significa estar comprometido ante todo con su propia verdad: la suya es una búsqueda de palabras, pues las palabras son para él la realidad, o mejor, su tarea es la de penetrar esa realidad al convertirla en palabras. La autenticidad tiene también que ver con la lucha por lograr ese contacto entre su voz más profunda y la voz de las cosas, para encender la chispa que hace nacer el poema. (Bonnett, P. 2011)

Esta lucha por conciliar la voz más profunda y la voz de la realidad vertebrará el poema “Lo real” de su último poemario *Los habitados* donde puede verse más nítidamente este desajuste entre perspectivas, así como la imposibilidad de llegar a conocer la realidad como materia pura: “Nunca preguntes por la historia real. / La realidad, ya sabes, está

siempre/ Más allá de los hechos, / Más acá de la sombra que crece en las palabras / [...] No preguntas / Por la historia real: / Nunca ha tenido voz el dios que la conoce” (Bonnett, 2017, p. 25).

También en *Los habitados* encontramos “La fecha”, en el que cobra protagonismo un día concreto: el día de la Muerte de Daniel. Esta fecha tan destacada volverá cada año trayendo consigo toda la amargura y la extrañeza ante tal sinsentido. Sin embargo, Bonnett querrá decir algo más, y será mostrar el extrañamiento que le produce contemplar cómo para el resto será un día cualquiera, igual a los demás: “Y sin embargo, afuera ladra el perro del vecino, / y los automóviles / no van más lento hoy ni hay ruido de sirenas” (Bonnett, 2017, p. 43).

La dualidad identitaria será trágicamente constatada en *Los habitados*, a través de la dolencia psicótica, siendo el doble el motivo principal de “Vicente Van Gogh mira la noche”, “Doble”, “Vigilante” y “Los habitados”, donde el yo lírico del hijo se sentirá siempre acechado por la mirada de otro, otro que vive en él o detrás de él: “Yo me veo mirar / y mi adentro es mi afuera en esta cárcel / en la que siempre estoy detrás de mí” (Bonnett, 2017. p. 12). La ficción identitaria y temporal de poemarios anteriores cobrará en este último poemario toda su crudeza al abordarse la pluralidad identitaria desde la voz de la esquizofrenia<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> Es importante destacar que, a pesar del autobiografismo visible en muchas de las composiciones, rasgo que se acentúa en *Los habitados*, no debemos interpretar la poesía de Bonnett como un ejercicio confesional sin más. En esta idea insistirá la poeta en distintas ocasiones cuando hable sobre el poeta y la poesía: “Pero como la poesía no es, no puede ser, un ejercicio confesional de vivencias íntimas, aunque algo de eso pueda haber en ella, debe darse también un proceso de distanciamiento, que se logra, en primer lugar, a través de la búsqueda de la palabra justa. Ese solo proceso, a mi modo de ver, es ya liberador, en la medida en que una buena parte de la energía creativa se encauza por la vía de lo



Uno de los poemas más rotundos de *Los habitados* es “Vigilante” donde apreciamos la confusión del yo poético, que termina identificándose con “el perro” que pintó “para que cuidara mi ventana”. Su confusión lo llevará a sentirse perdido dentro de su propio ser, como si de un laberinto se tratase del que fuera imposible salir, pues “Vi que no había puertas, ni ventanas”:

### **Vigilante**

Pinté un perro para que cuidara mi puerta  
un perro triste y feroz al mismo tiempo  
que disuadiera a cualquier atacante.  
Pero cuando fui a colgar el perro en mi puerta  
vi que no había puerta, ni ventanas.  
Pasé mi mano por la pared rugosa buscando una grieta,  
Tal vez un agujero. Comprendí que yo era la pared,  
Que iba a morir sin aire,  
Que la única grieta estaba en mis adentros  
Y que por los agujeros de mis ojos  
Miraba un perro triste,  
Triste y feroz al mismo tiempo.

(Bonnett, 2017, p. 13)

A través de la poesía, Piedad Bonnett aspirará a nombrar la esencia de la existencia, sin embargo; en el camino comprenderá que no existe tal esencia como exclusividad, sino que la realidad será múltiple, no siendo reflejo de una verdad, sino de muchas y variadas

---

formal que exige una racionalidad crítica y se aparta de las conmociones que causa acercarse de nuevo a la experiencia” (Bonnett, 2009, p. 94).

verdades alumbradas por distintas perspectivas, posibles en virtud de otra trasgresión, la temporal, con la que la poeta jugará hasta confundir los límites entre la ficción y la realidad, así como los de identidad.

Identidad y realidad serán entendidas como construcciones humanas, colectivas y compartidas, constituyendo una perspectiva común, pero no por ello esencial, tal y como vindica Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1989) quien consideraba, a la luz del pragmatismo, la contingencia del ser humano, señalando que la verdad es circunstancial, resultado de un acuerdo o convención. Esta filosofía critica también la idea de una racionalidad ahistórica, capaz de definir de antemano el carácter de lo que es moral y de lo que no lo es, y finalmente rechaza la pretendida “objetividad” de los hechos y de las explicaciones que de ellos nos forjamos. Para Rorty, no existe un componente esencial en razón del cual un ser humano se reconozca.

Se desprende así Piedad Bonnett de una certeza ilusoria para entrar en el terreno movedizo de la incertidumbre donde hallará la respuesta. Será por este motivo por lo que la identidad del sujeto lírico será puesta al servicio del desdoblamiento a través de la técnica del monólogo dramático donde se confundirán lo yos en la variante borgeana: *Las otras, la misma*, revelando una voz común a todos. Piedad Bonnett apelará al espejo en busca de respuestas, siendo la memoria a través del recuerdo, el sueño y la ensoñación, las estrategias más recurrentes en su quehacer poético.

Conseguirá, pues, Piedad Bonnett vislumbrar la utopía deseada al abrir con sus versos nuevos caminos transitables pero no definitivos sino reversibles. Poema que será hecho estético, a través del cual el poeta se acercará a la palabra divina en cuanto palabra mágica cuyo fin resultará de la conjunción dual nacida de la ética y de la estética.

Metamorfosis de la palabra que llegará a la poeta como revelación dada por el destino, transformando lo invisible en visible, apuntando a la eternidad, y por tanto a la inmortalidad, al ser el Verbo la causa o principio último.

Será el hálito borgesiano el que oblicuamente insuflará en la poesía de Piedad Bonnett una emoción ética y estética que cristalizará no solo en el quehacer poético a través de sus poemas, sino también en diversos ensayos versados sobre el proceso creativo donde “la utopía de nombrar la esencia de las cosas” la llevará a indagar en la naturaleza visionaria del poeta, así como en la dualidad realidad / ficción, esgrimida mediante el concepto de tiempo e identidad. Pasado y futuro serán, entonces, el envés y revés de una moneda en cuyo canto habitará el presente, sobre el que rara vez se sostendrá el círculo dorado en una suerte de espejismo, apenas afirmado durante unos instantes ilusorios.

#### **4. 3 Poesía inmortal**

La palabra o Logos supondrá la delimitación del pensamiento huidizo, y la poesía, en especial, se revelará como núcleo imaginativo de cualquier lenguaje a través de la metáfora. Será pues una concreción del pensamiento racional, poseedora de una carga imaginativa imposible de obviar. Una suerte de comunión imaginativa una literatura y Logos, comunicación que se torna sublime si tratamos de poesía.

El impulso creador latente en la poesía como acto de sublimación de las necesidades primeras a través de la palabra no solo nombrará sino que tendrá la capacidad de ser, de hacer, de engendrar. Para García Berrio “lo poético o literario es elevado a condición de esencia pura o Logos absoluto donde la Palabra o el Verbo será alumbrada por un hálito poético, que conforma el tejido primigenio del universo verbal” (1994, p. 511).

El poeta será entonces como un dios, capaz de crear su propio mundo sublimado, su particular cosmovisión. Acto de creación que lo distanciará de él mismo, y le permitirá, llegado el séptimo día, descansar y contemplar su obra. Superada la necesidad de creación, la insatisfacción primigenia se metamorfoseará por fin en plenitud estética. No en vano, para Borges “La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud” (Borges, 2106, p. 385).

Será este otro de los nexos fundamentales entre la mirada de la escritora colombiana y la de Borges, presente en el germen del propio proceso creativo, entendido el acto estético como resultado de una revelación. La poesía será entonces el verdadero destino del poeta. Develamiento metaforizado en los poemas a través de símbolos como el espejo o el sueño, que se llenarán de hondo sentido a través del concepto de ficción ligado al tiempo, revertida en huella emocional presente en el sujeto lírico.

En la poesía de Bonnett, la resonancia filosófica será más sutil e interiorizada existencialmente que en el poeta argentino, plasmándose la razón “emocionada” en una estética ética. De la mano de Borges, la poesía de Piedad Bonnett alumbrará una poesía del logos, espacio dialéctico entre estética y ética de signo universal, de donde deviene su compromiso con el futuro. Las palabras de Cervera Salinas alumbran el camino transitado:

Ser poeta filósofo, [...], no ha de entenderse, en este ensayo, como el forjador de pensamiento rimado, ni como defensor de doctrinas, sistemas o direcciones especulativas concretas. No. El poeta de la Idea no canta una determinada concepción filosófica. Articula la palabra como aspiración universal. Y cree en la voz que es de todos. Y construye a partir de una palabra cuya raíz se funde con la reflexión. (Cervera Salinas, 2007, p. 19).

Las vivencias plasmadas en los poemas de Piedad Bonnett serán el pretexto necesario para llegar a la verdad, siendo la poesía de Bonnett revelación de la identidad falsificada de la realidad y del sujeto poético, desvaneciéndose así lo exclusivamente particular en una esfera múltiple y universal. No en vano, dicha aseveración no debe ser entendida como un desprecio a lo particular, muy al contrario es fundamental en la poesía de Piedad Bonnett la experiencia sensible a través de la vivencia corporal, el instinto o la pasión, siendo la profundidad emocional, las reminiscencias culturales y su compromiso ético lo que elevarán su poesía hacia la inmortalidad al ansiar nombrar la esencia de la existencia. Son enriquecedoras las palabras de la poeta acerca del oficio de poeta:

El poeta, cuando escribe, se vale, como cualquier artista, de eso que se llama la experiencia, término que quisiera utilizar aquí de la manera más amplia: como todo aquello que, en forma de acción, sentimiento o pensamiento ha pasado por su conciencia. Esa experiencia, que es traída al momento de la escritura por medio de la memoria, es, antes de ser fijada por la palabra, algo móvil, hasta cierto punto inasible. Consignarla es, en buena medida, congelarla, pero de tal modo que no pierda en absoluto su poder de complejidad y vivacidad. El escritor, en su esfuerzo de aprehender lo que se fuga e insuflarle otra vez vida -y una vida distinta, más significativa- se “sumerge” en esa experiencia, pone en ella toda su fuerza visionaria (Bonnett, 2009, p. 94).

La poesía de Piedad Bonnett ahondará de este modo en la esencia, común a toda la humanidad, al intentar desentrañar a través del conocimiento intelectual, ligado al hecho estético y ético, la comprensión de la existencia a partir de su identidad, diluida en los otros, y alcanzando el reino de la libertad, actitud vindicada por Baruch Spinoza, para quien la Naturaleza (Deus sive Natura), sustancia infinita y única en la que todos estamos contenidos, posee infinitos atributos concretados en infinitos modos que son las distintas realidades individuales y particulares “Por sustancia entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí:

esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa”. Asimismo conectará la libertad con la comprensión racional: “Un afecto que es una pasión deja de ser pasión tan pronto como nos formamos de él una idea clara y distinta” (Spinoza, 2001, p. 50).

Ya en el plano poético, comprobamos nítidamente la alianza entre la poesía de Piedad Bonnett y la propuesta de Chantal Maillard, quién señalará:

La acción metafórica se manifiesta, por tanto, en un movimiento de integración un tanto paradójico. La acción propiamente creadora (creadora de objetos metafóricos) es un acto de vaciamiento: el despojamiento interior que resulta del descubrimiento progresivo de las ficciones personales. Pero, por otra parte, la acción metafórica es también un acto constructivo que, al realizarse, realiza al ser del hombre puesto que ese ser, en la existencia, se cumple por acción. La razón-poética es algo más que una metodología, es acción esencial: el acto por el cual el hombre realiza su ser. (Maillard, 1992, p.113)

La mirada poética bonnettiana, alentada desde siempre por la voz de Borges, y recientemente hermanada por su intimismo catártico con la poesía de Chantal Maillard, deseará conocer y nombrar la esencia de la existencia, y desde esa hondura alzar el vuelo hacia lo eterno. Lo hará a través de la transgresión ficcional de la realidad, límite que va a afectar fundamentalmente al concepto de tiempo e identidad, así como a la noción misma de poesía. La poeta fabulará el poema como juego poético donde mostrará inéditas perspectivas, reveladoras de la verdad, tal y como señalara Cervera Salinas:

[...] se construye así como un desvelamiento de la realidad, como una expresión esencial (idea) de su filosofía del mundo, que no sólo define conceptualmente, sino que simultáneamente versifica y canta la verdad “emocionada”: las fuerzas contradictorias que

dirigen y gobiernan el mundo y que son, en suma, la causa de la existencia y de la movilidad de todas las cosas (Cervera Salinas, V, 2007, p.85).

Perpleja y desconcertada, Piedad Bonnett mirará escéptica la realidad que la rodea, así como su propia complejidad donde primará la paradoja interna. Sorprendida por las íntimas emociones que la circundan a partir de la experiencia, reflexionará sobre la existencia, abstracción de la que serán objeto sus versos.

En su búsqueda incansable, Piedad Bonnett explorará los límites de la identidad desde otro punto de vista, distinto al abordado a través del laberinto corporal, pero al igual complejo y múltiple. Identidad vislumbrada mediante la palabra poética puesta al servicio del concepto de tiempo trasgredido a través de la memoria, el espejo y la ensoñación. Pasadizos transitados por el yo lírico hasta dar con la respuesta ansiada.<sup>206</sup>

#### **4.3.2.1 Poesía: revelación y destino**

La reflexión metapoética será un rasgo destacado en la poesía de Piedad Bonnett, que, coincidiendo con Borges, reconocerá la existencia en el estadio seminal del proceso creativo una semilla de naturaleza mágica y misteriosa que llega al poeta como revelación pero también como destino<sup>207</sup> y que sin embargo le da voz al mismo para que su canto sea universal. En palabras de Bonnett:

---

<sup>206</sup> Verdad que queda anulada al final del camino, al constatar la falsificación del concepto de verdad y realidad a la luz del perspectivismo. Será esa entonces la respuesta por tanto, su verdad.

<sup>207</sup> La idea de destino como imagen poética responde a una visión determinista del universo que procede del racionalismo y más concretamente de B. Spinoza. Para el filósofo judío la libertad no existe en cuanto que la realidad presenta la estructura de un sistema geométrico donde la conexión o correspondencia

En ese “estallido donde se origina el poema”, según palabras de Joyce Carol Oates recogidas por Sauter, debe existir ya, en potencia o en acto, una fuerza que le es inherente: la del sentido. Quiero decir que el poeta vislumbra—y este término es esencial— que esa revelación inicial, esa epifanía, es el punto de partida para expresar algo que, interesándole vivamente a él mismo, tiene significación profunda para el ser humano en general. Quizá lo que se le impone en ese momento sea la fuerza del arquetipo, o imágenes que traducen, en forma simbólica, un inconsciente colectivo (Bonnett, p. 2009, p. 92).

A lo largo de la historia de la filosofía será una constante la pregunta que indagará en la causa o principio (arché) generadora del universo y del ente, siendo múltiples y variadas las conclusiones: para los milesios fue el agua, para Pitágoras las matemáticas en su concepción dual (par / impar), para Heráclito el fuego que implica una lucha de contrarios, para Parménides el Ser, Anaxágoras y el entendimiento, para Demócrito los átomos y el vacío, para Aristóteles, desde una concepción teleológica, no habría causa sino un fin: la perfección a la que tienden todos los seres naturales, para el Cristianismo, y antes el Platonismo, será Dios.

Si nos preguntamos cuál sería el principio para Borges, Bonnett o Maillard, la respuesta sería la misma que si preguntamos por su finalidad: el principio fue el Verbo, y siguiendo un movimiento circular, el final, también será Verbo<sup>208</sup>: “Nombrar, dice Chantal Maillard, no consiste en dar nombre a algo ya conocido anteriormente, sino en abrir una

---

entre las ideas del orden del pensamiento y del orden de la realidad es necesaria, continua e intemporal.

<sup>208</sup> Para Borges el mundo es una gran biblioteca, espacio sagrado para el poeta que relata la importancia que tuvo para él la biblioteca paterna, símbolo en sus relatos, y motivo recurrente en sus disquisiciones teóricas. Ampliando la máxima calderoniana “la vida es sueño”, para Borges el mundo estará contenido en una biblioteca que albergará en sus entrañas toda la memoria, y por tanto el conocimiento del mundo, pero también todos los sueños y con ellos, toda la belleza.



perspectiva antes no habida por el simple hecho de no haber sido vista. Nombrar poéticamente es crear por la palabra, dar existencia, esto es, sacar del ser oculto y misterioso, innombrado, al ente: lo visible” (apud. Bonnett, P. 2009, p. 94).

El poeta, afirmará Borges en el prólogo a *Cuaderno de San Martín* (1929) será un intercesor de la divinidad, iluminado por el “brusco don del Espíritu”.

Sin embargo, y a pesar de esta revelación poética, la escritura del poema entrañará dificultades con las que todo poeta habrá de enfrentarse en ese afán por iluminar lo oculto, creando nuevas realidades percibidas pero no nombradas. Ante este destino, el poeta se encontrará en ocasiones abrumado, impotente e incluso llegará a mostrar su rendición.

Por tanto, esa primera intuición habrá de ser sometida al escrutinio racional y emocional para llegar a ser poema. Sutilmente subsume esta idea en la irónica conclusión que el poeta acomete en el prólogo a *Elogio de la sombra* (1969):

La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros. Espero que el lector descubra en mis páginas algo que pueda merecer su memoria; en este mundo la belleza es común” (Borges, 2016, p. 294).

Será del poema de Borges “La Luna”, del cual Piedad Bonnett tomará sus versos para encuadrar la tercera sección de *De círculo y ceniza* (1995) titulado “El sueño de los años”, se aprecia esta idea: “Según se sabe, esta mudable vida / Puede, entre tantas cosas, ser muy bella”. La palabra no puede ser la luna, ni puede ser reproducción de la emoción con la que la contemplamos. “Siempre se pierde lo esencial. Es una Ley de toda palabra sobre el numen” Bonnett, 2016, p. 51). Sin embargo, dirá Borges, “Pensaba que el poeta es aquel

hombre / que, como el rojo Adán del Paraíso, / Impone a cada cosa su preciso / Y verdadero y no sabido nombre” (Borges, 2016, p, 122).

Comprobamos a través de estos testimonios que ambas miradas poéticas supondrán la interiorización de la razón del Logos, hecha emoción, que partiendo de la percepción subjetiva y del concepto aristotélico de mimesis, será trascendida al incardinarse en el devenir perpetuo de signo universal. Por ello podemos afirmar que el principio último que los aboca hacia la plenitud y la libertad, siendo esta la meta de la literatura intelectual, es el don de la palabra. Cervera Salinas señalará a este propósito que:

La historia de su vida se transfiere al amanuense que, sometido al imperativo del lenguaje humano, sólo puede arrojar breves jirones de conocimiento sobre la palabra divina, el Verbo, cuya traducción al logos humano precisa de una metamorfosis sustancial, donde la labor del poeta halla su dificultad mayor e intrínseca, pero también su mayor triunfo, su laurel” (Cervera Salinas, V. 2011, p. 98).

La poesía y el poema serán entonces el destino del poeta, conectado con su inconsciente, al tiempo que es también revelación bajo el símbolo del espejo, en cuanto que será una vía de conocimiento y de reconocimiento. Por medio de la escritura, el poeta se acercará a la palabra divina, a un logos poético y a través de ella el poeta conquistará la libertad, que en línea con el pensamiento de Spinoza, solo es posible a través de la comprensión o conocimiento intelectual.

La poesía de Piedad Bonnett estará nutrida de preguntas que de manera directa o indirecta presupondrán una búsqueda constante que la libere de las profundidades laberínticas en que se halla, situándose en un plano epistemológico donde se siente francamente cómoda. poética a través de la metamorfosis de la palabra poética.

En “Apuntes sobre el proceso de creación poética” (2009), la poética distinguirá en el germen del poema una raíz muy poderosa, mágica e instintiva:

[P]ienso que el poema puede provenir —casi siempre de una manera muy oscura— de un sueño, de algo visto al azar, de un pensamiento, una idea, un sentimiento, una asociación, una frase o un verso ajenos, en fin, de cualquier cosa, siempre y cuando—y esto es lo importante— cree una resonancia en el espíritu creador del poeta y se le imponga como una necesidad de lenguaje. Pero, también como ella, creo que muchas de las elecciones subsiguientes son conscientes, enteramente racionales. (Bonnett, 2009, p. 93).<sup>209</sup>

La poesía como destino comportará una naturaleza laberíntica hecha de palabras, significantes y significados que asedian a Bonnett al entrañar una compleja dualidad que a menudo quiere ser límite, siendo, sin embargo, el poema la única vía para salir de ese laberinto de palabras.

En el poema IV de “Canciones de ausencia” de su primer poemario, *De círculo y ceniza*, encontramos la palabra poética mutada en magia, pues se presentará en primer término como superación de la falla de la inmediatez. “La palabra / - esa hechicera - / me devuelve la forma de tu pecho, / la humedad de tu axila, la sedosa / caricia de tu vello. / La palabra se hace agua, se hace lágrima, / se hace calor, saliva, piel y beso. / La palabra, / loca fabuladora del deseo”. No obstante, en la clausura del poema se confirmará la imposibilidad de ser vibración vivida, pues “Y tú tan lejos” (Bonnett, 2017, p. 41).

---

<sup>209</sup> De nuevo la semejanza con Borges es evidente: “La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto.” (Borges, 2016, p. 164-165).

“Mentirosa” será también la palabra para Piedad Bonnet, siempre escéptica frente al lenguaje. Frente a ella la poesía será verdad pues esta metamorfosis a la que es sometida la palabra, como para Borges, será lo que convierte la poesía en poema mediante la figura del poeta como mediador y como visionario, que dotado de intuición pero también de conocimiento de la tradición y de la propia lengua es elegido para obrar el milagro. “Sin ataduras, sujeta a un único rigor, el que le impone el creador, la palabra poética es capaz de vencer las imposiciones de la gramática y la sintaxis en su afán de querer decir lo inefable” (Bonnett, P. 2009, p. 93).

La poesía será entonces también como una madre a la que regresar en busca de cobijo. Así lo vemos en “Vuelta a la poesía”, publicado en *De círculo y ceniza*:

Otra vez vuelvo a ti.  
Cansada vengo, definitivamente solitaria.  
Mi faltriquera llena de penas traigo, desbordada  
de penas infinitas,  
de dolor.  
De los desiertos vengo con los labios ardidos  
y la mirada ciega  
de tanto duro viento y ardua arena.  
Abrasada de sed,  
vengo a beber de tus profundos manantiales,  
a rendirme en tus brazos,  
hondos brazos de madre, y en tu pecho  
de amante, misterioso,  
donde late tu corazón como un enigma (Bonnett, 2017, p. 55).

Dice la poeta ver a la poesía “aparecer en cada cosa”, verso donde están conjugadas dos ideas fundamentales: la poesía como espejo, pero también otra de las máximas estéticas

borgesianas: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es” (Borges, 2016, p. 163).

Ahora  
que descansando estoy junto al camino,  
te veo aparecer en cada cosa:  
en la humilde carreta  
en que es más verde el verde de las coles,  
y en el azul en que la tarde estalla.  
(Bonnett, 2016, p. 55)

Los últimos cuatro versos supondrán la confirmación de ese reconocimiento donde la noción de identidad se intensifica al tiempo que se desdibuja ante las aguas incesantes que remiten a la relatividad, diluyéndose en su movimiento constante con el rostro de los otros, que somos todos. Su humildad, “humilde vuelvo a ti” definirá la actitud de la poeta ante la poesía que sabe universal y eterna. Los adjetivos profundo y hondo aluden a esa sustancia permanente en la que la poeta se ve involucrada como rendición, pues el poema es su destino: “Humilde vuelvo a ti con el alma desnuda / a buscar el reflejo de mi rostro, / mi verdadero rostro / entre tus aguas” (Bonnett, 2016, p. 55).

El idioma<sup>210</sup> enfocado en la palabra, sin embargo, será un arco de difícil acceso, objeto por ello de numerosas alusiones poéticas donde va destacar el cerco de la palabra conceptual, es decir del logos, al no ser emoción ni inmediatez. El escepticismo frente a la capacidad del lenguaje de ser emoción será superado por la poesía de la escritora colombiana. Nos preguntamos entonces si no es la pluralidad de voces que designan a la palabra, resultado de la falla que se origina en la imposible inmediatez. Para Borges, “La

---

<sup>210</sup> “Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos” (Borges, 2016, p. 338).

suerte del poeta es proyectar esa emoción, que fue íntima, en una fábula o en una cadencia. La materia de que dispone, el lenguaje, es, como afirma Stevenson, absurdamente inadecuada” (Borges, 2006, p. 515). Este es otro de los límites con el que Borges, y con él todos los bien llamados poetas, habrá a superar.

En “Miserias de las palabras”, publicado en *Nadie en casa*, Piedad Bonnett reflexionará sobre esta paradoja que conlleva la palabra como principio y fin de la poesía. Sobre las mismas ideas está construido “El poema” (Bonnett, 2008b, p. 150).

La primera estrofa será todo un tratado de poesía donde a través del yo lírico se insistirá en el compromiso natural del poeta con la poesía, siendo esta el sino ante el que rendirse “Cuando / irremediablemente debo detenerme en tu umbral”, y donde la poeta desea transformar su fuego particular en “incendio indomable”, plural y colectivo.

Cuando  
irremediablemente debo detenerme  
en tu umbral,  
allí donde comienzas, donde acabas,  
donde quiere  
sembrar mi fuego un incendio indomable,  
la palabra es apenas una muleta rota,  
una pobre agonía aleteando  
(Bonnett, 2016, p. 55)

La dualidad individual / universal estará presente de forma reiterada en el poema, naciendo de la percepción de la realidad y de las distintas sensaciones que agitarán el interior de un yo poético desdibujado que se irá alejando del yo autor conforme avanza el poema para confundirse con un yo plural: “Y si de pronto / un viejo olor inaugura la tarde / y ese

niño que eras te saluda / azul desde su eterno paraíso / y no logras saber cómo era el rostro / de tu padre, en su siesta o en su hora [...]” (Bonnett, 2016, p. 55).

Ante la imperiosa necesidad de comunicación la palabra será “una muleta rota”, entendida como un falso apoyo. Esta idea vertebrará el poema en una estructura de naturaleza paralelística que se concreta en la segunda estrofa: “inútil nace la palabra, y sorda”, en la tercera estrofa “la palabra cómo tartamudea, cómo tiembla / como una brújula que ha perdido el norte”, “naufraga la palabra” en la cuarta, “se quema la palabra” en la quinta y “se escapa la palabra” en la sexta. Pondrá el colofón al poema, y a esta estructura, el verso “impúdica se ofrece la palabra” no sin antes revelar que es este el único artificio capaz de nombrar realidades tangibles e inasibles, incidiendo en la capacidad creadora de la misma como principio primero, como continente en el que todo el universo está contenido, bajo una visión irónica de un mundo contradictorio con el que el yo poemático se identifica.

El acto de escribir, segunda fase del proceso creativo, obligará entonces al poeta a tomar una serie de determinaciones, que estarán enmarcadas, necesariamente, en un conocimiento muy preciso: el de la historia misma de la poesía. Así lo corroboran las propias palabras de Bonnett:

Un poeta que merezca tal nombre - no un versificador o un espontáneo que desconozca enteramente la tradición poética - trabaja de cara a esa tradición y al momento histórico en que está inserto. Es desde allí que hace una serie de elecciones, muchas de las cuales se toman sobre el camino: la longitud, el tono, la estructura y el vocabulario de su poema. En cuanto a la musicalidad, que considero uno de los aspectos esenciales de cualquier pieza poética, esta no vendrá “de fuera”, como un accesorio que engalana, sino de una necesidad interna, de un ritmo que el poema, antes de hacerse, comienza a demandar como requisito esencial para existir de manera particular y única. Quiero decir que el oído del poeta mientras escribe conecta con su cuerpo, con sus músicas más hondas, con su conciencia. Y que cada tema demanda unos ciertos ritmos: ligeros o pesados, armónicos o disonantes, lentos o vertiginosos. (Bonnett, 2009, p. 92)

En “Madre e hijo”, también perteneciente a *Nadie en casa*, el yo lírico irá exhibiendo las miserias del poeta frente a la poesía “que es inmortal, lo mira desde arriba, / ciega de luz y ajena como una estrella antigua” (Bonnett, p, 2009, p.94). La noche será el trance oportuno y proclive a la creación, símbolo del nuevo ciclo vital donde será posible la liberación de las ataduras, para volver a ellas al despertar. El poeta, hijo de la oscuridad, envidiará la claridad del sol, y soñará con el cielo. El poeta, ser vulnerable que sufre de miserias cotidianas frente a la poesía inmortal y ajena, será traspasado en una suerte de exorcismo “en su esfuerzo de aprehender lo que se fuga e insuflarle otra vez vida” (Bonnett, p, 2009, p.94).

El poema se sustentará una vez más en la paradoja, y es que ese laberinto de palabras será un obstáculo en el primer estadio irracional y mágico de la creación y sin embargo, una vez superado supondrá la salida del laberinto. Sobre estas mismas ideas se vertebra “De los mil usos posibles del poema” (Bonnett, 2016, p. 163).

La composición responde a una visión trinitaria o tripartida de la realidad donde se distinguen tres niveles que parten del pobre presente sensible del yo lírico y que oscila entre dos polos contrapuestos. Siguiendo a Northrop Frye en *Poderosas palabras* (1996), la poeta descenderá a los infiernos internos que lo atormentan para en última instancia emprender un vuelo que lo libere hacia la luz, evidenciándose el poder catártico de la poesía, principal arma con la que Piedad Bonnett saldrá del encierro de sus laberintos.

El poeta será así retratado como un ser derrotado ante la poesía, pues es su destino ineludible. Idea que de la misma manera hallamos en “El poeta declara su nombradía” (Borges, 2016, p. 157) del maestro argentino, así como en “Las palabras y las cosas” de Piedad Bonnett:



El sol sobre la piel, su dicha humilde,  
y esta lucha obstinada, la derrota  
que me lleva a escribir  
el sol sobre la piel, su dicha humilde,  
me justifican.

(Bonnett, 2016, p. 203)

Del Verbo como causa última también deriva otro de los grandes rasgos de la poética borgesiana: el recurso de la intertextualidad, ya abordado en la introducción, a la que remitimos para hilvanar los conceptos que estamos interpretando. Para el vate argentino el diálogo con la tradición anterior será una estrategia recurrente, consecuencia de una idea: Todo ya ha sido escrito antes, utilizamos palabras de otros.

Señalaba Piedad Bonnett en una entrevista con Laura García en *Poetas Colombianos*:

Jorge Luis Borges me enseñó que “todo afán de innovar es vano”, que trabajamos inevitablemente con las palabras de otros. Estamos inscritos en una tradición universal que no podemos ignorar, y nuestra voz es apenas una inflexión dentro de la gran poesía de todos los tiempos. Escribir nos impone, entonces, la obligación de leer y conocer los poetas de todas las épocas, incluidos nuestros contemporáneos, pues como todas, la nuestra es una era inscrita dentro de la historia y tiene una responsabilidad con ella. (Bonnett, 1994, p. 20).

“*Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, / palabras de otros, fue la pobre limosna que le /dejaron las horas y los siglos*”. La cita, presente en “Al lector”, aparece hacia el final de “El inmortal” (1947) mostrando dos ideas ya apuntadas: Por un lado la

importancia del lenguaje en la creación artística, así como la compleja labor que supone la creación poética; y por otro el concepto de inmortalidad ligado el respeto y conocimiento de la tradición cultural universal.

El propio Borges hablará de una “inmortalidad cósmica”, presente en “El inmortal”, como noción alternativa a la aportada por la tradición, no siendo la inmortalidad borgiana de carácter individual, sino universal, como si fuera la suma de todos los yo<sup>211</sup> Así una obra literaria será un compendio de saber universal, pudiéndose hablar de inmortalidad intertextual, pues el autor, en la medida en que recogerá las distintas voces de la tradición universal, donde se entrelazan múltiples voces literarias y culturales, se acerca a la eternidad, a través de la memoria de los otros, y como no, a su escritura.

Recapitulando, podemos afirmar que poesía como destino, poesía como revelación o espejo, poesía como quehacer consciente que lidia con la palabra, y poesía como inmortalidad serán conceptos propios de la visión poética bonnettiana. El poema será entonces una utopía pero también una promesa como proyección futura que se desligará del sujeto poético penetrando en espacios comunes y universales. Además habrá que añadir otro significado al quehacer poético: la poesía como compensación. Así lo confirman las palabras

---

<sup>211</sup> “Para Borges, este modo general se constituye en una suerte de entidad abstracta compuesta por todos los hechos, todas las actitudes, todos los actos y experiencias que aquellos que hemos pasado por esta vida, digamos, terrenal dejamos tras nuestras existencias. Estas serán recordadas por aquellos que vendrán después y, de algún modo, traídas de nuevo a la vida: “En fin, la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos” (178). En opinión del argentino, la simple amalgama de actos, la conjunción de las circunstancias de todos aquellos que han existido y su puesta al servicio de los que vendrán no son los únicos requerimientos para alcanzar una inmortalidad cósmica. Para Borges, el logro de la inmortalidad conlleva la pérdida total y absoluta de todo rasgo identificador e individualizador” (Bilbao Torres, 2012, p.12).

de la propia autora: “La literatura es el camino también para salvarme, ¿cierto? Entonces decido salir de mí, pensar en colectivo” (Zabalbeascoa, 2019, s/n).

Cerramos este capítulo contestando a una pregunta: “¿Qué le permite al fin evitar la total desolación? No creo errar si afirmo que es su oficio y su vocación de escritura: la superficie verbal donde se apoya como tabla de salvación en el naufragio”. (Cervera Salinas, 2019, s/n).



## **CONCLUSIONES**



Tras la investigación llevada a cabo, podemos afirmar que la cosmovisión poética de Piedad Bonnett responderá a un compromiso ético, estético, cultural y emocional, mantenido por la escritora colombiana con el pasado, con el presente, con su interior y con el porvenir.

Su poesía estará enraizada en los versos de José Asunción Silva, padre de la lírica colombiana contemporánea al romper con el pensamiento racional dominante en el discurso poético anterior. También en las figuras de Guillermo Valencia y sobretodo de Porfirio Barba Jacob, que dejará una fúnebre huella en la poesía posterior, definiendo el camino de la poesía colombiana. *De los Nuevos* será León de Greiff uno de los poetas más influyentes en la obra de Piedad Bonnett consolidándose el respeto por la tradición anterior, pero también la incorporación del humor y la presencia del estilo prosaico en el discurso poético. Aurelio Arturo será otro de los grandes nombres, voz consagrada entre escenas cotidianas del día a día. Cotidianidad que persistirá con los poetas de *Piedra y Cielo* con los que se continuará depurando la poesía colombiana. La perfección formal y la rigurosidad se renovarán con los *Cuadernícolas*, entre los que destacan Charry Lara y Álvaro Mutis. El compromiso social iniciado por los poetas de *Mito* alcanzará su clímax con el *Nadaísmo* y se mantendrá en los poetas de la década de los 70 hasta la actualidad. A partir de esta década perderá vigencia la clasificación generacional de los poetas, encontrándonos con voces individuales que continuarán cultivando una poesía de raíz social, prestando especial atención a la violencia sufrida el país. Giovanni Quessep, Mario Rivero, José Manuel Arango, Gómez Jattin, Elkin Restrepo, María Mercedes Carranza, Juan Gustavo Cobo Borda, Darío Jaramillo Agudelo, Jaime Jaramillo o Juan Manuel Roca serán voces imprescindibles y singulares en la poesía colombiana contemporánea, marco sobre el que se asienta la poesía de Piedad Bonnett.

La riqueza y diversidad de las influencias en la poesía bonnettiana, construida sobre los cimientos de la tradición colombiana, apuntan al sustrato bíblico, pilar de la cultura

occidental. De la tradición europea se establecerá una fuerte alianza entre Piedad Bonnett y la poesía francesa con Baudelaire con el que descubrirá la belleza del mal, siendo importante también la influencia de la poesía española, aunque en menor medida con reminiscencias de la poesía del siglo de oro español y de la Generación del 27. La autora establecerá asimismo un diálogo íntimo y contenido con la española Chantal Maillard de origen belga, así como con Wisława Szymborska, cuyo timbre resonará en el tono sentencioso de sus últimos poemarios. La influencia de los checos Rainer María Rilke y Jaroslav Seifert, o el alemán Hölderlin se concretarán en sus versos a través de finales contenidos y en la constatación de la cercanía existente entre el principio y el fin.

De la poesía hispanoamericana, César Vallejo será una huella constante en su obra percibida fundamentalmente en la evocación del universo infantil y en el ansia de regreso a la madre universal como revulsivo ante tanto sufrimiento. El conflicto surgido en el sujeto poético ante la dualidad cuerpo - mente, así como la imagen de lo hueco de corte existencialista, también llevará la marca del maestro peruano.

Con Alejandra Pizarnik la poeta se hermanará a través de un dolor existencial, siendo la introspección uno de los motores más poderosos de la poética de ambas escritoras, así como la necesidad de conocerse a través de la poesía. Sin embargo, Bonnett observará también la realidad exterior de la mano de Pablo Neruda con quien Piedad Bonnett se asomará a un mundo en creciente deterioro, siendo el amor apasionado la apuesta vital para ahuyentar al desconcierto y la soledad. Asimismo, Baudelaire la acompañará en sus paseos por la ciudad donde la soledad cobrará relevancia poética.

La huella de Jorge Luis Borges será palpable en la obra de Bonnett desde el comienzo de su travesía, impulsando una poesía que traspasará los escollos propios del



lenguaje para erigirse finalmente como la manera más sublime de conquistar la plenitud. A través del concepto de ficción, Piedad Bonnett trasgredirá los límites de la realidad y la identidad hallando, en la representación simbólica y poética, la salida a los laberintos íntimos que amenazaban a un yo, próximo a sucumbir. Será esta perspectiva ficcional la que elevará la poesía de Piedad Bonnett a poesía inmortal y universal, superando lo concreto e individual.

Situándonos ya en una óptica presente, consagradas ya las voces de los poetas citados, distinguimos en la poesía colombiana de las últimas décadas una serie de tendencias nucleares a la que se adscriben diversas voces entremezclándose las más o menos consolidadas con otras emergentes. Rotunda será sin duda la voz de Piedad Bonnett, digna representante de la tendencia crítica y autoirónica, propia de la poesía actual colombiana, donde será palpable la desconfianza ante el lenguaje y la deshumanización del mundo que lejos del sentimentalismo, recurrirá al humor y la ironía para hallar la distancia emocional que le permitirá mostrar su disconformidad y desaliento.

En cuanto a la tendencia clásica, la poesía de Piedad Bonnett supondrá un reconocimiento al legado de los grandes maestros, con los que entablará un diálogo contante a lo largo de su producción, siendo la intertextualidad un rasgo esencial en su cosmovisión.

La unión verso y frase acercará la poesía bonnettiana a otra línea expresiva que será la de carácter prosaico y narrativo. El tono conversacional, atreviéndose en ocasiones con el lenguaje periodístico y prosaico, así como los motivos que plasma en su poesía responden a esta tendencia que traspasa la poesía en un gesto que podría considerarse antipoético, pero que amplía el horizonte de la lírica tradicional. La influencia de Gabriel García Márquez se reflejará de este modo en el género poético. Por otra parte, el discurso de corte filosófico

definirá asimismo la poesía de Bonnett, cultivando una poesía del logos, de signo universal, que trascenderá lo anecdótico o personal para ascender hacia lo común y colectivo que nos hermana a todos.

Respecto a las metáforas diferenciadas en la poesía nueva colombiana, Piedad Bonnett será una buena representante de todas ellas, empezando por la metáfora familiar en la que hemos distinguido tres vertientes: la añoranza de la infancia, el ansía de regreso al vientre materno y el enredo familiar. La ciudad como espacio hostil será el escenario por donde deambulará el enunciador poético bonnettiano. La ciudad se configurará entonces como símbolo de la barbarie del hombre, reflejo del sinsentido de la existencia, de la crueldad, pero también de la incompreensión del poeta o del vivir cotidiano. El espacio urbano aparecerá vinculado al terror, a una violencia cotidiana que se manifestará también en otros autores contemporáneos. La ciudad y la violencia nos llevarán a otra de las metáforas señaladas por Luis Iván Bedoya en la nueva poesía colombiana: la metáfora del país, estrechamente vinculada al espacio urbano y al diario devenir enmarcado en la cotidianidad.

La reflexión metapoética presente en los versos bonnettianos responderá a un escepticismo ante el lenguaje, que llevará a la poeta a un constante esfuerzo por trascender los límites de la denotación lingüística. Otra de las manifestaciones que testimoniarán la preocupación e importancia otorgada al rigor constructivo de sus poemas será la diversidad de modos de presentar sus versos que irán desde la canción, hasta la noticia, desde el romance hasta el rito, desde la apelación hasta la lección, la despedida o el réquiem.

La metáfora de género traspasará toda su obra poética acentuándose en la reafirmación del cuerpo femenino a través del deseo, ligado a la sexualidad y a la

maternidad, pero también entrevisto en el ámbito doméstico, muy presente en su obra, donde se distingue nítidamente el eco de la casa de Eliseo Diego.

La metáfora de la brevedad constituirá un rasgo principal de algunos de los poemarios de Bonnett, condensación expresiva perceptible con mayor intensidad en *Lección de anatomía* o en *Las herencias* dentro de la sección “El hueso del amor”, donde encontramos diez composiciones breves sin título y sin ningún tipo de numeración, a modo de epigrama.

La poetización de la muerte, no solo como tema sino como forma a través del uso de epitafios y elegías, va a ser recurrente la poética de Piedad Bonnett a través de distintas composiciones y bajo distintos enfoques que irán desde la muerte como certeza fatal del final de la vida hasta la muerte causada por la violencia o la muerte como regreso al vientre materno.

Piedad Bonnett será, por tanto, una de las voces ya consagradas dentro del dinámico panorama poético colombiano, universo poético emocionante por todo lo que aún ha de ofrecer. Conclusión que se desprende del análisis de cinco elementos: los núcleos temáticos de su poesía en relación a la poesía actual colombiana, las distintas formas y estilos que la poeta utiliza vinculados a los destacados en las corrientes poéticas actuales en Colombia; las antologías poéticas que la incluyen, los críticos literarios que la citan en sus estudios, y el reconocimiento de su poesía dentro y fuera de Colombia. Reconocimiento que demuestran los distintos premios con los que ha sido galardonada tanto en América como en Europa.

Tras el recorrido realizado por la poesía de las últimas décadas en Colombia podemos afirmar también que en relación a la lírica colombiana contemporánea, serán Héctor Rojas Herazo, Mario Rivero, Darío Jaramillo Agudelo, José Manuel Arango y Juan Manuel Roca

los autores más cercanos a la propuesta poética de Piedad Bonnett, entre los que podríamos aventurarnos a incluir a Gómez Jattin. A esta nómina podríamos añadir otros nombres como son Rómulo Bustos y sus últimos poemarios, así como a la joven poeta Andrea Cote o John Galán.

Siguiendo en el compromiso de la escritora con su tiempo, identificamos en su poesía una vertiente social que situará al yo poético fuera del laberinto en el que vivirán presos los otros, dando testimonio del laberinto en el que se halla inmersa la masa, diferenciándose en un primer momento de la sociedad moderna donde apreciamos la clara influencia de Pablo Neruda y Charles Baudelaire, terminando la poeta por aceptar que su propia identidad está construida también por esa realidad que detesta. El compromiso social adquirido por la poeta habrá de ser entendido como un agente de cambio, transformador de la realidad así como agente configurador de la identidad propia de la poeta.

La sociedad moderna y urbana se desarrollará en un tiempo rutinario, que sumirá a la poeta colombiana en una sensación muy cercana al *Spleen* de Baudelaire. La influencia de José Asunción Silva será otra de las huellas notables en este compromiso con el presente de la poeta de Amalfi. Rutina y cotidianidad donde resonarán los pasos de Aurelio Arturo.

Asimismo, escucharemos las voces de Baudelaire, Vallejo y Neruda en unos versos que atestiguarán la degradación de lo real, inundando de desencanto al yo lírico bonnettiano que acentuará el sentido trágico de la vida que planea sobre su obra. No obstante, con Baudelaire se adentrará en el laberinto del mal, a través de la transgresión del concepto de belleza, plasmado en la ciudad y su muchedumbre mediante la fealdad, pero también a través de la insatisfacción y la tristeza. Categorías que irán adquiriendo relevancia poética como manifestaciones de lo real en esa búsqueda del fundamento o sentido de la materia.

La solidaridad, inherente a esta óptica social, será reconocible en distintos poemas de la escritora colombiana, alejándose así la poeta de lo exclusivamente personal. Acercará Piedad Bonnett su lente a los seres marginados de la sociedad, de los que destacará su soledad y desamparo, emociones compartidas con el sujeto lírico que no dejará de extrañarse ante este mundo, sintiéndose desterrado del mismo, al tiempo que reconocerá su vínculo ineludible con la realidad.

Culpabilizará Piedad Bonnett a una sociedad enajenada e insensible a la injusticia y el sufrimiento, una sociedad sometida a las leyes del consumismo. Motivo por el que adquirirán relevancia poética los estragos vitales causados por el dominio que la actividad laboral ejercerá sobre el individuo en la sociedad actual, idea donde de nuevo convergen las miradas de Vallejo y Neruda. Mantenerse al margen sin ser arrastrada por la vorágine, será un propósito difícil de alcanzar para la poeta, incluyendo en algunos poemas al sujeto poético dentro de esa dinámica social. La poeta se enfrentará rebelándose, provista de su mejor arma: la poesía.

La poesía de Piedad Bonnett reflejará una realidad pavorosa desde una perspectiva íntima y humana del conflicto, más terrible aun por tener plena vigencia en el país colombiano. Se tratará de una poesía testimonial en la que el hablante lírico cederá su voz a las víctimas de la violencia que azota el país, humanizando un discurso periodístico uniformado que ha provocado una naturalización de la violencia en la vida cotidiana de la población, que finalmente acabará en la indiferencia de unos y el oportunismo de otros. Piedad Bonnett pondrá el foco de su lente en esta desgarradora realidad sin permitirnos mirar para otro lado. Tendrá que ser el lector entonces un cómplice de la poeta para juntos sostener la angustia ante tanta injusticia, dolor y miedo.

La ciudad y el monte serán sustituidos en el compromiso íntimo de la poeta por imbricados corredores por los que Bonnett deambulará prisionera de sus conflictos internos. Será un desafío para la poeta colombiana, nacido de una necesidad intrínseca por comprenderse. Lo hará a través de una mirada honesta hacia su interior que la desenmascarará, paso previo para hallar la libertad al modo spinoziano. Serán entonces sus más temidos espacios, así como sus anhelos más intestinos los que determinarán las emociones que acompañarán a la escritora en este descenso introspectivo en busca del hilo que al final posibilite la salida de este laberinto emocional. Un hálito desesperanzado recorrerá entonces la obra poética bonnettiana, conformada de acuerdo con la incertidumbre del ser o con la certidumbre de la nada, sintiéndose el yo lírico desposeído de la felicidad.

La melancolía como mal glorioso evidenciará la falla existente entre la poeta y el mundo exterior, así como una vívida conciencia de sí misma, suponiendo una oportunidad de conocimiento íntimo. Sufrir será entonces la manera de continuar evocando la pérdida como un acto de recuperación de la identidad fragmentada.

Esta simbólica orfandad llevará a la voz poética bonnettiana a padecer en su yo más íntimo el absurdo existencial, que tendrá su correlato formal en la vacuidad de la palabra y en el fracaso de la comunicación, incapaz de reconciliar la identidad fragmentada, la ruptura inicial. Melancolía elegiaca, ausencia y deseo insatisfecho serán constantes aliados de la muerte en un número significativo de poemas, estando presentes en el inicio del descenso, pero también en el inicio del ascenso constituyendo la salida del laberinto.

Desde el comienzo de la andadura poética de Piedad Bonnett asistimos a un derrumbe íntimo y desesperanzado, materializado en un vacío existencial sobre el que planeará una pulsión de muerte siempre amenazante. Por suerte, la desesperanza siempre

estará ligada a una lucidez incomunicable, poseyendo la poesía de Bonnett esa lucidez capaz de traspasar las fronteras de la incomunicación, y de fundirse en una suerte de diálogo universal. En esta desesperanza cobrará relevancia la ausencia del amado. Ausencia que colmará el sujeto poético con el deseo la ausencia del amado será presentada en la poesía de Piedad Bonnett bajo dos perspectivas: el recuerdo y la ensoñación. La relación del deseo y la pulsión de muerte tendrá lugar en la poesía de Bonnett a través de un anhelo de continuidad más allá de los límites temporales, germen de lo erótico ya que la unión sexual implicará compartir el vértigo del abismo. El descubrimiento de la condición finita del cuerpo potenciará el deseo como energía vital imprescindible en la poesía de Piedad Bonnett, rompiendo por tanto con la dualidad mente-cuerpo, presente en la tradición cultural occidental. El extrañamiento primero de reminiscencias vallejanas será reafirmación de la materia orgánica en esta búsqueda identitaria donde adquirirá protagonismo el cuerpo femenino. Si el verbo se hizo carne, la carne será a su vez palabra poética que sublimará la esencia somática de la que estamos hechos a través del deseo, único agente capaz de alejar a la muerte. Será entonces la poesía de Piedad Bonnett un alegato escrito desde dentro de la vivencia del propio cuerpo. La vida intrauterina, el sangrado menstrual, la maternidad o el deseo constituirán diversas dimensiones de esa vivencia contradictoria mediante la percepción cenestésica del cuerpo.

El miedo y la culpa serán dos de las emociones que recorrerán la poesía de la escritora colombiana en íntima relación con la moral cristiana, emociones originadas en la infancia que pervivirá en la poeta madura, aunque depuradas tras la comprensión de las mismas. La combinación de emoción y razón será un rasgo original de la cosmovisión poética de la escritora colombiana, acercándose así a la poesía de la premio Nobel Wislawa Szymborska.

La tradición judeocristiana impregnará los versos de símbolos bajo la marca del castigo y el pecado original, siempre bajo la mirada constante de un dios vengativo, poetizada bajo la mirada infantil. La llegada a este mundo será entendida como descenso a una existencia marcada por la temporalidad y la injusticia. Un sustrato filosófico de corte existencialista acompaña los versos de la poeta colombiana, que finalmente optará por el vitalismo nietzschiano pues frente a la vida eterna, Piedad Bonnett elegirá el mundo de los vivos cuyo reino no será otro que el amor al que se aferrará con fiereza izándolo como entidad sagrada, al equiparlo a la figura de Jesús. Junto a las referencias explícitas a las Sagradas Escrituras, encontramos en la poesía de Piedad Bonnett otros relatos bíblicos subyacentes, que no son otros que los contenidos en el *Pentateuco*, con un mayor protagonismo del *Génesis* y el *Éxodo*, así como el *Libro de Job* y el *Eclesiastés*. Del Nuevo Testamento subsumirán en la poética de Piedad Bonnett el mito de la Pasión y Resurrección de Jesús, símbolo del amor.

Al igual que Job, el yo poemático de Bonnett no aceptará el sufrimiento infligido por Dios, pues no reconocerá su culpabilidad, de ahí las numerosas referencias a la infancia y la culpa. El tema del sufrimiento del inocente y la justicia de Dios subsume en la visión bonnettiana, donde el justo que sufre cuestionará la justicia divina que gobierna en el mundo. Como Job, el yo poemático inocente se preguntará por la falta cometida ante tanto sufrimiento, sometiendo a juicio a Dios, acusándolo de destruir más que de proteger a las criaturas creadas. El silencio de Dios será la respuesta final.

Junto al libro de Job, es el *Eclesiastés* el que representa una oposición clara a la sabiduría tradicional en Israel al preguntarse por el sentido de la vida, idea cuestionada por Piedad Bonnett en su poesía. Bajo un hálito contestatario, la poeta no recreará en sus versos los mitos bíblicos referidos sino que arrojará una nueva mirada, sirviéndose de la materia



bíblica como marco donde ubicar su mundo cotidiano a través de un tono meditativo, creando un juego de contrastes rico en matices que no son otra cosa que las distintas emociones que desprenderán sus versos y que al mismo tiempo provocará la lectura de esta poderosa voz.

Asimismo podemos diferenciar dos perspectivas coherentes entre sí, que convergen en la mirada de Piedad Bonnett ante Dios y ante la Biblia. Siendo la primera la temerosa mirada infantil y la segunda la perspectiva la de mujer madura que destierra todo atisbo de culpabilidad.

La culpa infantil abordada en el laberinto de Dios nos llevará a otras de las emociones cardinales de la cosmovisión emocional bonnettiana: La nostalgia. La nostalgia como emoción de doble carga emotiva la conducirán hacia la plenitud de ese pasado rememorado, del que no podrá separarse la tristeza porque aquello que se recuerda no podrá ser recuperado. En la nostalgia por tanto se conjugarán dos vertientes: recuerdo de lo perdido y deseo de retorno propiciado por la soledad.

El génesis de la imagen sufriente del yo poético bonnettiano responderá a una sensibilidad especial de la escritora ante la experiencia vital que se prefigura ya en la infancia. La extrañeza surgida ante la contemplación del mundo a través de una mirada siempre conmovida dirige su atención a la realidad exterior, pero también la conducirá al tiempo mítico de la infancia donde volver a sentirse a salvo, transgrediendo así los límites temporales en su afán por comprender. La nostalgia experimentada por la voz lírica aunará varias perspectivas: nostalgia de un tiempo pasado: la niñez, un espacio: el hogar familiar, y una persona: la madre. Sobre estos motivos planeará la sombra de César Vallejo.

Lo doméstico y lo familiar se entrelazarán así en una metáfora difícil de delimitar, siendo distinguibles de nuevo dos perspectivas: la de la niña y la de la mujer adulta que vuelve a la casa familiar, estando sendas perspectivas presentes en la añoranza de la infancia, eje fundamental del universo vallejiano.

La mirada de la niña se confundirá entonces con la mirada de la mujer que recuerda y reinterpreta lo vivido, ordenando así sus emociones. La poeta revivirá con la niña la culpa pero también los terrores nocturnos y el miedo a la muerte. A la inocencia de la infancia como refugio retornará la autora, destacando su amor por las palabras y el descubrimiento de estas como forma de evasión y rebeldía ante el paulatino descubrimiento de la realidad. Insistirá por tanto Piedad Bonnett en el valor de la imaginación y la ficción como escudo frente a la amenaza que, al fin y al cabo, supone vivir.

Las primeras emociones serán revividas a través del recuerdo y la ensoñación de manera recurrente. Serán, por tanto, dos afectos encontrados los que prevalecerán en la añoranza infantil: el miedo y la seguridad que le ofrecía la casa familiar como espacio sagrado, símbolo del paraíso perdido, pero también nido de miedos e inseguridades que marcaran el futuro y la relación con él. Hogar familiar que configurará un laberinto de infinitos corredores por donde la poeta, como el protagonista del relato borgeano, deambulará en soledad. Descubrimos, por tanto, que el miedo y la seguridad paradójicamente tendrán el mismo origen: el mundo de los adultos capitaneado por las figuras parentales. Indagará, pues, Piedad Bonnett acerca de los límites que cercan la infancia, preguntándose por el detonante que determina su abandono, siendo el choque con el mundo de los adultos la amenaza fundamental en clara alusión a sus progenitores. Esta retrospectiva será llevada a cabo por la mujer que recuerda y al mismo tiempo comprende y perdona.

El miedo hacia los dictados de la religión católica, hacia la soledad, la oscuridad, hacia su propio cuerpo y la finitud del mismo estará muy presente, desmitificando así el recuerdo infantil, razón por la que habrá que reubicar el paraíso perdido, desplazándolo hacia el interior del cuerpo materno.

Discernimos dentro del tiempo mítico de la infancia un espacio cardinal ocupado por la figura de la madre. Motivo que irá evolucionando a lo largo de la andadura poética bonnettiana y que se bifurcará en tres corredores por los que vagará la voz lírica. Por una parte distinguimos la mirada infantil que escudriñará a su madre e intentará descifrar sus palabras y sus silencios, por otra será el yo lírico materno el que muestre sus miedos e inseguridades. Por último, será el yo lírico del hijo quien ansiará regresar al vientre materno donde hallar la plenitud. Perspectiva que conectará íntimamente con la propuesta poética del peruano César Vallejo. Subsume a esta concepción de la madre una visión cósmica de germen mitológico que remitirá al papel de la Madre como agente activo en la creación de todo lo que puebla este mundo.

La maternidad en la poética bonnettiana será, por tanto, abordada como categoría biológica y sociocultural, combinando en sus poemas una perspectiva orgánica relativa al parto o la menstruación con una perspectiva universal. El resultado de esta relación revelará el estigma femenino, materializado en el sangrado menstrual, que anunciará el sacrificio del alumbramiento como lesión y destino femenino. La ofrenda materna, al dar vida al otro, será privación esclavizante para la madre, que, entregada a los demás: “Piedad soy de los pies a la cabeza”, asumirá unas obligaciones para con estos. Paradójicamente, posibilitar la vida supondrá la caída del otro a un estado de vida inferior, sufrir por el deseo ciego de vivir, y por la consciencia del horror y el sinsentido del mundo, verbalizables a través de la palabra. La estela existencialista actuará como sustrato filosófico del sentir bonnettiano, pesimista

pero trágicamente vital a la luz de la posible representación creativa de este mundo absurdo en el que la contemplación estética será tabla salvavidas, sublimación baudelaireana de la belleza del mal.

Es destacable el hecho de que la representación maternal vendrá delimitada por la visión poética de la niña a la que le duelen los padres. Será la maternidad, por tanto, una encrucijada: a un lado del camino la herencia familiar y en la otra su descendencia, siendo la madre el hilo conductor que conecta a todos ellos. El vientre materno como espacio simbólico, a salvo del tiempo, la palabra, y la razón, hilvanará con certeras puntadas la poesía de Piedad Bonnett, punto de partida y de llegada en una simbiosis tensa en la que la pulsión de vida y la pulsión de muerte, quedarán resueltas en su último poemario con el regreso del hijo pródigo.

Por otra parte, la estructura familiar abordada desde la óptica madura será presentada como nido de conflictos intestinales de determinante ligazón con los miembros familiares, que condicionarán genética y emocionalmente al yo lírico, siendo estos los principales agentes de nuestra configuración biológica e identitaria pero no habiendo sido escogidos libremente. La lucidez de Piedad Bonnett la llevará a interpretar desde su madurez la conducta débil y temerosa de sus progenitores de la que emergerán las intranquilidades padecidas por la niña y la muchacha. Respuesta que obtendrá la autora tras una gran búsqueda interior, donde audazmente buceará ávida en la verdad de su vida, aunque esto suponga defenestrar las figuras parentales, para luego colocarlos en el lugar privilegiado que le corresponde, que no es otro que el del amor y la aceptación, siempre a través de la poesía. En el seno familiar aprenderá la niña que la paz puede hallarse en la guerra, poetizadas como “extrañas formas del amor”, germen de la belleza de la tristeza y de la sublimación del desamor.

Será notable el uso de la ironía con la que la escritora se acercará a uno de los nudos más dolorosos desde la distancia. El miedo ante la autoridad del padre y la inseguridad provocada por la exigencia materna serán herida abierta que Bonnett buscará clausurar, siendo su poesía la cicatriz que verdaderamente tendrá el poder de sellarlas.

Piedad Bonnett se rebelará frente al sufrimiento y la tristeza inevitable de la vida, entendiendo la trascendencia no como dimensión de lo real sino como una perspectiva ficcional, donde hallar la plenitud en esta vida a través de la poesía. Por ello, a pesar de ese carácter absurdo de la existencia, o provocado por él, la vida adquirirá un valor inestimable del que se desprenderá un vitalismo trágico, presente en su cosmovisión. Razón por la que el gusto por la tristeza, lo feo o lo incómodo estará muy presente en sus versos, distinguiéndose dos vertientes dentro de esta metamorfosis del mal: La fealdad externa y la melancolía interna que se manifestará de diferentes modos, siendo uno de los principales el tedio ante la rutina, junto al placer gozoso de la tristeza.

Si la existencia duele habrá de ser porque es amada, porque ha habido un goce previo a la catástrofe. Por lo tanto la belleza estará tanto en la génesis de la herida como en su cauterización. Y es que, lejos del deseo de ahuyentar los peligros emocionales que la acechan, la invocación y aceptación del dolor definirá la apuesta poética de Piedad Bonnett. Dolor que será vencido por la poesía y por una fuerza valerosa donde adquirirá sublime trato el amor guerrero de signo nerudiano al que la poeta se expondrá, dispuesta a aceptar tanto su llegada como su final. La inspiradora y evocadora ausencia del otro llenarán su poesía de un vacío íntimo y solitario desde el que alumbrarán palabras incendiadas de deseo.

El vivir cada instante con intensidad y pasión constituirá la verdadera fuerza vital que alejará a la poeta de la pulsión de muerte. El amor y el deseo, junto a la fuerza visionaria y

catártica de la poesía, podrán restituir la plenitud al poeta. Deseo e instinto capaz de igualar a todos los hombres, unidos por una esencia carnal, donde sus tensiones y contradicciones determinarán la naturaleza humana borrando las diferencias sociales, raciales o económicas. No obstante la poeta hallará también la salida al sufrimiento amoroso en el olvido, reino también de la libertad, a pesar de que en el olvido estará contenida la nada de la que rehuirá la poeta.

El yo lírico hallará la salida del laberinto íntimo en la aceptación y la comprensión de sus debilidades, apostando por permanecer en él trasgrediendo los límites de la realidad y la ficción, mediante la recurrencia del recuerdo o la ensoñación, invocando la perseverancia del dolor como rebelión ante ese mismo dolor y ante la misma muerte. Su poesía será cicatriz sanadora, capaz de refrenar un sufrimiento rememorado y ya digerido, que será acomodado en el verso oportuno al que volver para cerciorar que ahí duerme una herida vital.

De la mano de Borges, la poesía de Piedad Bonnett alumbrará una poesía del logos, creando un espacio dialéctico entre estética y ética de signo universal. Partiendo de premisas existencialistas, la poesía de Bonnett aflorará de la experiencia para, superando la superficialidad particular de la realidad, ahondar en lo que permanece y que es común, colectivo y finalmente universal al intentar desentrañar, a través del conocimiento intelectual, la comprensión de la realidad, reino de la libertad para Baruch Spinoza.

La mirada poética bonnettiana, alentada por la voz de Borges, deseará nombrar la esencia de la realidad, y desde esa hondura alzar el vuelo hacia lo eterno. Lo conseguirá a través de la transgresión de la realidad, límite que afectará fundamentalmente al concepto de tiempo e identidad, así como a la noción misma de poesía al ser el elemento ficcional la clave de este desacato manifiesto.

Se erigirá así el concepto de tiempo en la poesía de Piedad Bonnett como axioma, siendo el punto de partida. Sin embargo pronto entenderemos que el tiempo será el inmenso y curvo laberinto conformado por distintos corredores que se bifurcan, y que siempre devolverán al yo poético al centro del mismo, donde se sentirá atrapado. Motivo por el que el tiempo será una falsificación del tiempo, poseído por la ilusión de no serlo, susceptible de ser feliz y lúdicamente transfigurado en tiempo ficcionalizado, allende de la multiplicidad de perspectivas posibles e imposibles sobre las que girará toda su poesía y que se manifestarán en la extraordinaria polifonía de la que hará gala la poeta colombiana a través del recurso del monólogo dramático, herencia de Borges. Los límites temporales serán vulnerados a través de la memoria y el sueño como imperativo inherente a la naturaleza plural de la poeta colombiana.

La esencia dinámica del yo, sometida a constante transformación, creará su propia ficción, sin tener por ello que prescindir de la veracidad, siendo la realidad una perspectiva propia, y por tanto una ficción. Ser uno supondrá ser todos y no ser nadie al mismo tiempo. La capacidad de recordar, así como la de fabular será la que proporcione a la poeta distintas perspectivas y por tanto, distintas identidades. Individualidad donde se actualizará el infinito a través de la pluralidad identitaria de toda una vida condensada en el instante.

El sueño, así como el espejo serán revelación de una identidad bajo sospecha donde confluirán perspectivas posibles e imposibles que habitarán en la poeta colombiana siendo todas y ninguna a la vez. La realidad será, por tanto, no una verdad, sino una perspectiva colectiva y compartida frente a la que se multiplicarán diversas verdades propias e íntimas, que a la poeta le serán reveladas por medio de la palabra. Conseguirá, pues, Piedad Bonnett vislumbrar la utopía deseada al abrir con sus versos nuevos caminos transitables pero no definitivos sino reversibles. Poema que será hecho estético, a través del cual la poeta se

acercará a la palabra divina en cuanto palabra mágica cuyo fin resultará de la conjunción dual nacida de la ética y de la estética. Metamorfosis de la palabra que llegará a la poeta como revelación dada por el destino, transformando lo invisible en visible, apuntando a la eternidad, y por tanto a la inmortalidad, al ser el Verbo la causa o principio último.

El impulso creador latente en la poesía como acto de sublimación de las necesidades primeras a través de la palabra no solo nombrará sino que tendrá la capacidad de ser, de hacer, de engendrar. La poeta será entonces como un dios, capaz de crear su propio mundo sublimado, su particular cosmovisión. Superada la necesidad de creación, la insatisfacción primigenia se metamorfoseará por fin en plenitud estética.

La reflexión metapoética será un rasgo destacado en la poesía de Piedad Bonnett, que, coincidiendo con Borges, reconocerá la existencia en el estadio seminal del proceso creativo una semilla de naturaleza mágica y misteriosa que llega al poeta como revelación pero también como destino y que sin embargo le da voz al mismo para que su canto sea universal. La interiorización de la razón del Logos, hecha emoción a partir de la percepción subjetiva y del concepto aristotélico de mimesis, será trascendida al incardinarse en el devenir perpetuo de signo universal. Por ello podemos afirmar que el principio último que aboca a la escritora hacia la plenitud y la libertad será el don de la palabra.

La poesía y el poema serán entonces el destino del poeta, conectado con su inconsciente, al tiempo que será también revelación bajo el símbolo del espejo, en cuanto que será una vía de conocimiento y de reconocimiento. Por medio de la escritura, la poeta se acercará a la inmortalidad como utopía pero también como promesa proyectada hacia el futuro común y universal. Consciente de la fragilidad de su identidad y de su realidad, Piedad Bonnett entenderá la poesía como una necesidad lúdica de aquel que se sabe incapaz



de tomarse a sí mismo muy en serio. La creación de un mundo propio la acercará la concepción nietzscheana del niño, un nuevo mundo de desconocidas formas y sentidos múltiples dirigidos al mundo y para el mundo que alumbrarán hondos sentidos de la existencia. Universo contenido en la propia cosmovisión poética que subsume a la poesía de la escritora colombiana definida en este estudio.

Comprometida ética y estéticamente, la poesía de Piedad Bonnett arrojará una mirada íntima, audaz y profundamente honesta que hallará en su poesía la respuesta a la extrañeza inherente a su sentir ante un mundo que se desmorona y ante el conflicto íntimo de su yo más profundo y auténtico. Reveladora será por tanto la verdad latente en la cosmovisión de la poesía de Piedad Bonnett que hemos ido perfilando a lo largo de este proceso investigador. Y lo es porque ratifica la hipótesis desde la que parte este trabajo que no ha sido otro que el de la creencia en que bajo los versos bonnettianos existía algo más que los trascendía. Pregunta a la que hemos intentado responder al demostrar que en su poesía conviven lo emocional y cultural determinando la cosmovisión de la poeta colombiana. Su íntima visión de la realidad circundante, así como la de su propia realidad será una mirada dinámica y ética en firme comunión con lo múltiple, lo plural y, con lo universal, conquistando una inmortalidad cósmica, que posibilitará, tras la ceniza, la reapertura de un círculo imposible de detener. Conocedora de la deuda contraída con el pasado, su poesía estará cimentada sobre una tradición que será la suya, la de su cultura, la de su país, la de los libros que conoció siendo niña en la casa familiar, en la escuela, en la universidad. Conocimiento en el que se especializará académica y profesionalmente, lo que le permitirá adquirir la maestría suficiente para transformar todas las voces ya consagradas de la poesía colombiana en voz propia. Su visión asimismo se ampliará y acogerá otras tradiciones como la europea, la española y por supuesto, la de la rica y diversa cultura hispanoamericana. Con

este ropaje poético irrumpirá en 1989 en el panorama colombiano, consolidándose su voz año tras año como muestran la publicación de sus poemarios y los galardones con los que estos han sido reconocidos, configurándose hoy como una de las voces más audaces y penetrantes de la nueva poesía colombiana con la que comparte muchos de sus motivos, residiendo la originalidad de su obra en la combinación que hace la escritora de intimismo, compromiso, agudeza e intelectualidad. Su mirada extrañada observará el mundo desde un compromiso social que la llevarán a perderse en las calles de la ciudad para ver sin ser vista y corroborar su terrible sospecha: el ser humano vive en soledad, aunque esta sea una soledad colectiva y cotidiana. La acompañarán en este viaje Pablo Neruda y Charles Baudelaire, deteniéndose con ellos en las escenas de una vida rutinaria presidida por un ritmo vertiginoso donde destacará la autora las exigencias sociales actuales, íntimamente ligadas a las condiciones laborales, que desvelarán la imagen de una sociedad moderna enajenada e incapaz de estar a solas con su conciencia y con su verdad. Sociedad arrojada a llenar los días con tareas interminables en un afán ciego por alcanzar la comodidad prometida, y que en este empeño por vivir llegará a ser insolidaria, ajena a las injusticias y los crímenes perpetrados en el mundo, y más concretamente en Colombia.

La estela dejada por Juan Manuel Roca en la poesía de Piedad Bonnett se concretará en unos poemas serenos donde lo terrible formará parte del día a día de la población, tratándose de una violencia institucional donde el oportunismo tendrá un lugar destacado, así como la naturalización y la uniformación en el tratamiento de los episodios violentos por parte de los medios de comunicación. La insatisfacción sufrida ante un medio tan hostil llevará a la poeta a escribir unos versos melancólicos donde la muerte danzará en derredor del sujeto poético, ansiando regresar al vientre materno.

Bailará Piedad Bonnett con Alejandra Pizarnik y Chantal Maillard esa melodía taciturna que ahondará en un vacío causado por la ausencia. La ausencia del amado reavivará el deseo del sujeto poético vivido siempre en soledad reconciliándolo con la carne. Reconciliación y reafirmación que supondrán el distanciamiento definitivo de un dios ausente e indiferente ante el dolor. Un dios, cuya presencia se circunscribirá al tiempo mítico de la infancia donde la niña se sentirá observada y juzgada por su ojo siempre alerta. La nostalgia por la inocencia perdida llevará a Piedad Bonnett a recordar la infancia destacando, junto a la inocencia y la seguridad brindada por la casa familiar, el miedo y la culpa en clara sintonía con César Vallejo. Será en esa remembranza del pasado donde se den las primeras puntadas de un enredo familiar en el que descubrimos cómo las exigencias de las figuras parentales forjaron a un yo poético que encontrará la paz emocional en una guerra donde será el amante guerrero el que continúe con esa fábula urdida en la infancia.

El temor ante el sufrimiento del hijo llevará a la poeta a centrar su atención en la figura materna, siendo su vientre símbolo del paraíso perdido del que fuimos expulsados al nacer. La existencia será, por tanto, un funesto regalo que, contrariamente no brindará la madre, sino que será el llamado del padre el que desencadenará esta primera separación de la madre y el hijo, esta desgarradura. La función reproductora del cuerpo femenino y la plenitud de la vida intrauterina constituirán lazos indestructibles entre madre e hijo. Será entonces la ausencia de la madre la que cobre protagonismo, ausencia que será la propia, siendo perpetrada la muerte simbólica del yo lírico materno en su último poemario, donde la voz del hijo ansiará regresar al vientre materno. Muerte materna que ratificará al hijo en su orfandad. Muerte lamentada por un hijo consciente y necesitado de esa madre primigenia y universal tan vallejiana a la que ahora sí ansía regresar, cumpliéndose finalmente su deseo.

Pareciera que la poesía de Piedad Bonnett hubiese sido urdida bajo un riguroso plan para poder sostener el dolor innombrable de la muerte de Daniel. Pareciera que el nombre con la que fue bautizada hubiera marcado su destino, el de ser una renovada Pietá que sostendrá al hijo caído en cada uno de sus versos. Una Pietá generosa con los deseos de ese hijo, aunque estos supongan renunciar a la vida, por lo que se abrirá nuevamente para recibirlo.

La indagación introspectiva que caracteriza su quehacer poético encontrará un motor poderoso en la rebeldía, energía que llevará a la escritora colombiana fuera del laberinto al trasgredir las normas establecidas, determinando las suyas propias donde amar la vida, asumiendo igualmente el dolor, la conducirán hacia un vitalismo trágico audaz donde la vida triunfará. Por ello transformará la fealdad en poesía y la tristeza en belleza bajo la marca de Baudelaire, sublimando el desamor, ya que la escritora preferirá vivir sufriendo que vivir vacía de emociones. Esta rebeldía será la que impulse su mirada hacia un compromiso con el porvenir, constituyendo la poesía el acto subversivo donde la poeta desafiará los límites impuestos por el tiempo a través del concepto de ficción poética. Tiempo múltiple que conectará con una identidad también plural donde lo individual se fundirá en la marea humana universal. La poesía social, íntima y subversiva de Piedad Bonnett hallará finalmente la inmortalidad borgeana en el poema, único destino de la poeta, revelador de su cosmovisión emocional y cultural.

# **BIBLIOGRAFÍA**



## Fuentes primarias

- Bonnett, P. (2003). *Lo demás es silencio*. España: Hiperión.
- (2008a). *Las herencias*. España: Visor Poesía.
- (2008b). *Los privilegios del olvido*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura.
- (2010). *El prestigio de la belleza*. España: Alfaguara.
- (2011). *Explicaciones no pedidas*. Madrid, España: Visor.
- (2013a). *Tretas del débil*. España: Valparaíso Ediciones.
- (2013b). *Lo que no tiene nombre*. España: Alfaguara.
- (2016). *Poesía Reunida*. España: Editorial Lumen.
- (2017). *Los habitados*. Madrid, España: Visor.
- (2018a). *Donde nadie me espere*. Bogotá: Alfaguara Económica.
- (2018b): “El nudo”. Revista Presencia. Número 1. Mayo del 68.

## FUENTES SECUNDARIAS

- Adorno, Theodor (1992): *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.
- Agudelo Restrepo, J.E. (2012): “Piedad Bonnett, voz de la poesía colombiana”. Recuperado el 10 de febrero de 2018, en <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=190853>
- Alonso, A. (1997): *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Madrid: Gredos.
- Alstrum, J. (1978): “Las Gotas amargas de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López” en Thesaurus Tomo 33, pp. 280-303.

- (2000): *La generación desencantada de Golpe de Dados*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Arango, C. (2008): “Viaje a la vida y obra de Piedad Bonnett”. En: *Quinto Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Piedad Bonnett*. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer.
- Arango, G. (1964): “Escaparate del bibliófilo. *El carnero*”. Bogotá: El Tiempo (Lecturas dominicales).
- y Escobar, E. (2000): *Correspondencia violada*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Arango, J. M. (2010): “Prólogo a Poesía Completa de José Manuel Arango”. Sevilla: Biblioteca Sibila-Fundación BBVA.
- Araújo, H. (2012): “Dialogismo y espacio autobiográfico en Helena Arrellano Mayz y Piedad Bonnett”, *Lingüística y Literatura*, 61: 333-341.
- Aramburu, F. (2019): *Vetas profundas*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bachelard, G (1998): *La poética de la ensoñación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Barba Jacob, P. (1976): *La vida profunda*. Colombia: Uniandes.
- Barrera, T. (1999): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III. Madrid: Cátedra.
- Barrero Fajardo, M. (2008): “La obra poética de Álvaro Mutis: Entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario”. Universidad de Salamanca.
- Barreto, I. (1992): “Prólogo”. En Gómez Jattin, Raúl: *Retratos: Poemas*. Maracay: Secretaría de Cultura del Estado de Aragua.
- Bataille, G. (2002): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.



- Baudelaire, C. (2013): *Las flores del mal*. Edición de Enrique López Castellón. Madrid: Abada Editores.
- Bauman, Z. (2005): *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2008): *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Baz, M. (1992): “La poética del cuerpo”, *Tramas. Subjetividad y procesos sociales*, No3, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco, México, D. F., pp. 82-91.
- Beauvoir, S. (2002): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bedoya, L.I. (2011): “30 años de poesía colombiana: 9 metáforas y bibliografías”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 0 (12), 115-150. Recuperado de <https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/10541>
- Benjamín, W. (1971): *Angelus Novas*. Barcelona: Editorial Edhasa.
- (2006): *Obras, II/1*. Madrid, Abada, 2006
- (2008): *Charles Baudelaire. Un lírico de la época del alto capitalismo*. Madrid: Abada Editores.
- (2012): *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores.
- Bolano Sandoval, A. (2017): “Tratado de soledad: Sobre el "paisaje conmovido" y la "memoria traumática"”. *Estudios De Literatura Colombiana*, No34, 119-142.
- Bonnett, P. (1996): “Releyendo a Carranza” en *Revista Casa Silva*, 9, pp. 107-112.
- (2000): “El quehacer poético en la ética de la autenticidad”. En Sarmiento Sandoval, P. (coord.): *Memorias: primer congreso de poesía escrita en lengua española desde la perspectiva del siglo XX*, vol. 1, págs. 51-56.
- (2003): *Imaginación y oficio. Entrevista con seis poetas colombianos*. Medellín: Universidad de Antioquia.

----- (2009): “Apuntes sobre el proceso de creación poética”. *Desde El Jardín de Freud: Revista de Psicoanálisis*, (9), 89-95.

----- (2015): “Una defensa del aburrimiento”. *Revista Bakanica*. Recuperado de <https://www.bacanika.com/noticias/opinion/item/una-defensa-del-aburrimiento.html>

----- “El humor en Gotas amargas de Silva. La negación del espíritu ideal” en [www.festivaldepoesiademedellin.org](http://www.festivaldepoesiademedellin.org) .

Borges, J. L. (2015): *Cuentos completos*. Madrid: debolsillo.

Borges, J. L. (2016): *Poesía completa*. Madrid: debolsillo.

Braunstein, N. (1982): *Relaciones del psicoanálisis con las demás ciencias*. Madrid: Siglo XXI editores.

Burton. R. (1947): *Anatomía de la melancolía*. España: Espasa-calpe.

Cadavid, J., Robledo, J. F., & Torres, Ó. (2012): “Poesía colombiana 1990-2012”. *Co-Herencia*, 9, 131-153.

Calinescu, M. (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos.

Camus, A. (1951): *El hombre rebelde*. Edición de J. M. Guelbenzu. Volumen 3. Madrid: Alianza Tres.

----- (1983): *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.

Carranza, M. M. (1982): “Colombia: Poesía posterior al Nadaísmo”. *Revista Eco* 250, pp. 337-360.

Castillo Granada, A. (2012): “Encuentro con Piedad Bonnett”. *La estafeta del tiempo*. Recuperado de <http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/encuentro-con-piedad-bonnett>

Cernuda, L. (1999): *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Madrid: Cátedra.

- Cervera Salinas, V. (1992): *La poesía del logos*. Murcia: Comisión V Centenario.
- (2007) *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Prólogo de José María Pozuelo Yvancos. Murcia: EDITUM.
- (2011): El universo sensitivo del verbo poético: Borges y el “Olor de la carpintería”.
- (2014): Voces plurales en la poesía de piedad Bonnett. *Rassegna Iberistica*, 37(101) doi:10.14277/2037-6588/81
- (2017): “Las cicatrices poéticas de Piedad Bonnett”. En Rodríguez, M. (ed.): *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)*. New York: Peter Lang, pp. 244-254.
- (2019): El Siglo XXI de Piedad Bonnett. (Artículo inédito). Peter Lang.
- Charry Lara, F. (2009): “Piedra y Cielo” en Carranza, M. M. (coord.): *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, pp. 333-377.
- Cobo Borda, J. (1979): “Eduardo Carranza”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 16(07-08), 169-172. Recuperado de [https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/3609](https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3609)
- (1980): “Lecturas Dominicales”, *El Tiempo*, Bogotá, mayo 5.
- (1985): *Antología de la poesía hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1988): “Poesía y Novela en Colombia en la Década del 80: Algunas Tendencias”. En *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá. Vol. XXV, No. 14, 1988. P. 23-49.

- (1995): *Historia portátil de la poesía colombiana: 1980-1995*. Bogotá: Biblioteca virtual.
- <http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll10/id/3377/rec/8>
- (1999): “Poesía colombiana: un único espacio de convivencia”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 588 pp. 7-14.
- (2004): “Hacia la poesía colombiana del siglo XX”. *Revista Luna de locos*, No. 10, Pereira.
- Cosci, L. (2011): “Caminos de rememoración. La memoria y la construcción del conocimiento histórico en la hermenéutica de Paul Ricoeur”. *Cifra*, 6, 29-40
- Cote Baraibar, R. (2006): *Poesía colombiana: antología esencial*. Madrid: Visor.
- Cote Botero, A. (2003): *Puerto calcinado*. Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- Cros, E. (2003): *El sujeto cultural*. Medellín: Eafit.
- Dalgado, F. (1958): “Pensamiento y estilo de Albert Camus: I”, *Pensamiento. Razón y Fe*, No.157, 151-172.
- Del Águila, J. M. (2005): “Las ideas estéticas de Baudelaire”. *A Parte Rei: revista de filosofía*, No. 39.
- Deroux, R. (2006): “Álvaro Mutis: la historia sin ilusiones”. *Caravelle* No 86, p 229-246.
- Díaz-Granados, F. (2004): “Mario Rivero: El poeta de los hombres anónimos”. *Nómadas*, No.11, 236-244.
- (2017): “Piedad Bonnett y la certeza de los recuerdos”. *Diario Arcadia* (25/5/2017): Recuperado en:<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/piedad-bonnett-y-su-libro-de-poesia-los-habitados/63839>
- Dussan, P. G. (2012): “Entre dios y el yo: Tendencias de la joven poesía colombiana y su relación con el pasado poético”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, No.14

- Eliade, M. (2006): *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Engels, F. (1979): *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Gijón: Editorial Júcar.
- Escobar Mesa, A. (2003): *Cuatro náufragos de la palabra. Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett y Armando Romero*. Medellín: Eafit.
- Espinosa, S. (2010): “Una generación sin rostro: Poetas colombianos nacidos en la década del sesenta”. *Revista Luna Nueva*, Cali, No. 35.
- (2016): “Piedad Bonnett. Anatomía de la tristeza: veintisiete años de poesía”. *Revista Arcadia* (28/2/2016): Recuperado en: <https://www.revistaarcadia.com/impresalibros/articulo/poesia-reunida-libro-de-piedad-bonnett-lumen/46305?fbclid=iwar0alecyldbou9sxxgalgu7wjug7fl9lr7vncyhwvraibzgwctlvng781ai>
- (2017): “La vida en los límites”. *Diario Infolibre* (20/10/2017): Recuperado en: [https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2017/10/20/la\\_vida\\_los\\_limites\\_70879\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/10/20/la_vida_los_limites_70879_1821.html)
- Esteban, A y Gallego Cuiñas, A. (2008): *Juego de manos. Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX*: Madrid: Visor
- Farre, X. (2018): “Cuadros y fotografías. Sobre la poesía de Wisława Szymborska en el contexto polaco”. *Turia*, (124), 150–167.
- Fernández Guerrero, O. (2010): “Fenomenología del cuerpo femenino”. *Investigaciones Fenomenológicas*, No 243.
- Fernández. T. (1987): *La poesía hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Ferrari, A. (1999): “César Vallejo entre la angustia y la esperanza”. En Vallejo, C.: *Obra poética completa*: Madrid: Alianza.

- Ferrer Corredor, E. (2002): “Cuatro visiones de la poesía actual colombiana”. *Revista Común Presencia*, Bogotá, No. 15.
- Ferrer Ruiz, G. A. (2002): “El Caribe en la obra de Raúl Gómez Jattin.” *Estudios de literatura colombiana* 10.
- Ferro, H. (2005): *La Rebelión de Los Poetas Jóvenes (1960-1980) y Otras Memorias*. Madrid: Editorial Margus.
- Finol, J. E. (2010): “Los heraldos negros de César Vallejo o la conciencia trágica de la vida”. *ALPHA: Revista De Artes, Letras y Filosofía*, 31, 103.
- Fiorillo, Heriberto. (2004): *Arde Raúl: La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. Edición Heriberto Fiorillo. Barranquilla, Ediciones La Cueva.
- Foffani, E. (1992): “De la constitución del sujeto de Trilce”. En Vallejo. Su tiempo y su obra, Actas del Coloquio Internacional Universidad de Lima, Agosto 25-28, Lima: Ed. Universidad de Lima, 133-143.
- Freud, S. (2010): *El malestar en la cultura*. Biblioteca Libre Omegalfa.
- Friedmann, G. (1958): *El trabajo desmenuzado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Friedmann, G. (1970): *El hombre y la técnica*. Barcelona: Ariel.
- Frye, Northrop. (1996): *Poderosas palabras*. Barcelona, España: Muchnik Editores.
- Gaitán, C. (2011): “¿Para qué poetas en tiempos de penuria? (Piedad Bonnett)”: Recuperado el 10 de febrero de 2012, en <http://www.revistaarcadia.com/impres/articulo/para-que-poetas-tiempos-penuria-piedad-bonnett/26380>
- Galeano, J.C. (1998): “Piedad Bonnet, El hilo de los días”. Colombia: *Revista de estudios colombianos* No.18 (ISSN 0121-2117) -Asociación de colombianistas, TM Editores

- & The George Washington University. Recuperado el 12 de febrero de 2012, en <http://www.piedadbonnett.com/pdf/estudioscolhigh.pdf>
- García Berrio (1994): *Teoría de la literatura. La construcción del significado*. Madrid, España: Cátedra.
- García Maffla, J. (1977). “Medio siglo de la poesía en Colombia” en *Revista Nacional de Cultura* (Bogotá), 233, pp. 189-191.
- (1995). “Travesía de una generación poética”. *Cuadernos de Literatura*. Volumen 1. No 2. Pontificia Universidad Javeriana.
- (1996): “La poesía”, en: *Revista Golpe de Dados*. Vol. XXIV, No. CXLII,
- García Montero, L. (2013): Reseña a «Lo demás es silencio» de Piedad Bonnett. En: La Estafeta del Viento. *Revista de poesía de La Casa de América*. Disponible en <http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/colombia/lo-demas-es-silencio> (2013-05):
- García Quintero, F. (2011): *Horizonte de perros: Antología personal 1999-2011*. Bolivia: Plural Editores.
- Gomes, M. (2004): “Trabajos de la escritura doble: La poesía de piedad Bonnett”. *Alpha* (Osorno), (20) doi:10.4067/S0718-22012004000200018
- Gómez Jattin, R. (2006): *Amanecer en el Valle del Sinú: Antología poética*: Madrid: Pretextos.
- Gómez, B.I, (2002): “Entrevista a Piedad Bonnett” (formato DVD), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. LEAL Sebastián e Irene Rincón, 2011, “Las gavetas literarias”, en: *Revista Número*, No. 69, pp. 50-59.
- González Noriega, S. (1979): “Prólogo a A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*,” cit. infra, pp. 7-20.

- Gutiérrez Girardot, R. (1983): “De sobremesa: el artista en la sociedad burguesa moderna” en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Barcelona: Montesinos.
- (1984): Poesía y "crítica" literaria en Fernando Charry Lara. *Revista Iberoamericana*, 50(128), 839-852.
- (1990): “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa” en *José Asunción Silva: Obra completa*, edición a cargo de Héctor H. Orjuela, Madrid, CSIC, pp. 623-635.
- Guzmán, N. R. (2013): “Espacios imaginarios en la poesía colombiana: Álvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Aurelio Arturo y Carlos Obregón”. *La Palabra*, (22), 41-52. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1524709922?accountid=17225>
- Henao, R. (2010): “Andrés Holguín y el canon poético colombiano”. <http://alpialdelapalabra.blogspot.com/2010/12/raul-henao-andres-holguin-y-el-canon.html>
- Holguín, A. (1974): *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974*. Bogotá. Biblioteca del centenario del Banco de Colombia, Editorial OP gráficas. Instituto Nacional de Cultura.
- Houllebecq, M. (2005): *El mundo como supermercado*, Barcelona: Anagrama,
- Ibérico, M. (1958): “Perspectivas sobre el tiempo”. Lima: UNM San Marcos.
- Jairo Junieles, J. (2019): *Textos escogidos*. Colombia: Leer en el Caribe. Banco de la República de Colombia.
- Jaramillo Agudelo, D. (1984): “La poesía nadaísta”. *Revista Iberoamericana*, vol. 5 No. 128/129 (julio- diciembre, 1984):
- (2008): “Los privilegios del olvido de Piedad Bonnett”, la *Gaceta del Fondo de Cultura económica-Filial*, Colombia, 56.



- Jaramillo Escobar, J. (1985): "El pipiripao y el gran turmequé, en *El Espectador*, Magazín Dominical. N 2 103, pp. 4-7
- (2011): *Método fácil y rápido para ser poeta*. Valencia: Pre-textos.
- Jaramillo, R. (1978): "Oficio de poeta: poesía en Bogotá". Bogotá: Universidad San Buenaventura.
- Jaramillo Vélez, R. (1998): *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos.
- (2013): *Modernidad, nihilismo y utopía*. Bogotá: Siglo del hombre Editores.
- Jaramillo Zuluaga, E. (2009): "Ana y la marquesa que salió a las cinco". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, No. 65. Impreso.
- Jaramillo, M. D. (1993): "Gotas amargas" de José Asunción Silva. Thesaurus. Tomo XLVIII. Centro virtual Cervantes. [cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH\\_48\\_001\\_161\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_001_161_0.pdf)
- Jiménez, J. O. (1985): *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión,
- Jiménez. D. (1997): *Día tras día*. Instituto Colombiano de Cultura, de Cultura del Estado de Aragua.
- Jurado Valencia, F. (2011): "Poesía colombiana: antología 1931-2011". Bogotá, Común Presencia Editores. En *De antologías y bibliotecas Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 327-335 Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia. DOI:[10.15446/lthc](https://doi.org/10.15446/lthc)
- Jursich Durán, M. (2003): "Conversaciones con Piedad Bonnett y Darío Jaramillo Agudelo". p. 29-42. Colombia. La estafeta del viento. *Revista de poesía de la casa de América*. n4.
- Kristeva, J. (2017): *Sol negro. Depresión y melancolía*. Girona., España: Wunderkammer.

- Lagos, R. (1999): *Ensayos surgentes e insurgentes: Intravisión literaria de temas hispánicos*. Madrid: Editorial Verbum.
- Leal, S. y Rincón, E. (2011): *Diálogo con Piedad Bonnett*.
- Maillard, C. (1992): *La creación por la metáfora: introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- Marcel, G. (1969): *Diario Metafísico (1914-1923)*: Madrid: Guadarrama.
- (1971): *El misterio del ser*. Salamanca: Edhasa.
- Marcuse, H. (1993): *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Merleau-Ponty M. (1985): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona-México: Planeta-Artemisa.
- Mistral, G. (2001): *Poesías completas*. Barcelona, España: Andrés Bello.
- Montejo, E. (2008): “El taller blanco”. En: *Revista Palimpsesto*, No. 24. Impreso.
- Motato C, H. (2013): “De la casa al universo en la poesía de Piedad Bonnett Vélez”. *La Palabra* No 23, 33-48.
- Mutis, A. “La desesperanza” (1965): En Conferencia pronunciada en la UNAM. En *La muerte del estratega*, Narraciones, Prosa y ensayos. Fondo de Cultura Económico: México 1995, p 173.
- Neruda, P. (2015): *Residencia en la tierra*. Madrid, España: Cátedra.
- Nietzsche, F. (2009): *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Editorial Alianza.
- O' Hara, E. (2002): “Los oscuros soldados del amor no volverán”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No39, 106-109.
- Oquist, P. (1978): *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Popular.
- Ordóñez, M. (1991): “José Asunción Silva” en María Mercedes Carranza (coord.): *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Ediciones Casa Silva. pp. 183-204.

- Ospina, W. (2011): "Piedad Bonnett". Recuperado el 2 de febrero de 2012 en <http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-269810-piedad-bonnett>.
- Pardo Cortés, C. (2014): "Juan Manuel Roca: Picapedrero y lector de piedras. El oficio poético y la crítica de la realidad". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 16(2) doi:10.15446/lthc.v16n2.47215
- Paz, Octavio (1993a): *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral.
- (1993b): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1998): *Teatro de signos*. 1998. Madrid. Editorial Fundamentos.
- Pérez Olivares, J. (2017): "Foto fija de José Manuel Arango". *Revista Universidad de Antioquia*, issn 0120-2367, No. 329, pp, 32-34. [www.udea.edu.co/revistaudea](http://www.udea.edu.co/revistaudea) - [revistaudea@udea.edu.co](mailto:revistaudea@udea.edu.co) 2017
- Pérez, A. J. (2016): "Cómo leer a las Vanguardias". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw39t0>
- Pizarnik, A. (1972): Entrevista. "El deseo de la palabra". Ocnos, Barcelona.
- (2000): *Poesía completa*. Madrid: Lumen.
- Pombo, R. (2012): *Poemas infantiles y otros poemas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Pöppel, H. (2001): "Antologías de la poesía colombiana", en: *Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín, No9, pp. 125-132.
- Posadas, C. (2015): "La herencia como herida y luz: entrevista con Piedad Bonnett". No 20. Suplemento de la Revista *Casa del tiempo*. <https://studylib.es/doc/5124535/la-herencia-como-herida-y-luz--entrevista-con-piedad-bonnett>
- Rank, O. (1992): *El trauma del nacimiento*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

- Ricoeur, P. (2007): *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires\_ Madrid: Amorrortueditore.
- Rivero. M. (1995): *Mis asuntos: Antología poética 1960-1994*. Bogotá: Arango Editores.
- Roca, J. M. (2003): “La poesía colombiana frente al letargo”. 2003. *Revista de la Casa de las Américas*, ISSN 0008-7157, N° 225.
- (2016). *Silabario del camino: Poesía reunida 1973-2014*. España: Letra a letra.
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2009): “Formas extrañas del amor: sobre la poesía de Piedad Bonnett y algunas Tretas del débil”. *Adarve. Revista de crítica y creación poética* 4: 37-45. Digital. <http://www4.ujaen.es/~dmanero/Adarve/Adarve4/Adarve4.pdf>
- Rodríguez Peña. A. (2007): “Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano”. *Estudios de literatura colombiana*. No. 21, pp. 127-147.
- Rodríguez Peña, A. (2015): “Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura”. *Nómadas* (Colombia), No.43, pp. 203-214.
- Romero Carbonell, M.D. (2019): “Duelo vital *en y desde* la maternidad poética de Piedad Bonnett”. *Tonos digital*. No.37
- Romero, Armando (1984): “Los poetas de Mito” en *Revista Iberoamericana*. Nos128-129. p. 704. OI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1984.3962>.
- Rorty, R. (1996): *Contingencia, ironía y Solidaridad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- (2002): *Filosofía y futuro*. Barcelona: Gedisa.
- Rosenkranz, K. (1992): *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor.
- Sagrada Biblia (2014): Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sartre, J.P. (1996): *El Ser y la Nada*. Barcelona: Ed. Altaya.
- Schopenhauer, A. (1993): *Metafísica de las costumbres*. Madrid, Debate / CSIC.

- (1995): *Parábolas, aforismos y comparaciones*. Barcelona: Edhasa.
- Sierra, L. G. (1994): “Piedad Bonnett Vélez. Nadie en casa”, en: *Revista Universidad de Antioquia*. Fundación Simón y Lola Guberek. Bogotá. No.240, pp.101-102.
- Silva, J.A. (1997): *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX.
- Solanes, A. (2008): “Piedad Bonnett: “No hay nadie más narcisista que un poeta””. *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 701, pp., 129-144.
- Spinoza, B. (2001): *Ética. Demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.
- Starobinski, J. (1999): *Razones del cuerpo*. Madrid: Cuatro Ediciones.
- Suárez R., J. (2015): Lectura celebrativa de un poema: “Cuestión de estadísticas” de Piedad Bonnett. *Co-herencia*, No12, pp.153-165.
- Sucre, G. (1985): “Dentro del cristal” en *La máscara, la transparencia*. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, México: Fondo de Cultura Económica.
- Szyborska, W. (2015): *Antología poética*. Madrid: Visor.
- Terreros, G. B. (2011): “La persistencia de la conciencia: Borges y la inmortalidad”. *Espéculo*, No.48
- Toro Murillo, A. (2016): “Poetas de los años setenta en Colombia: denominaciones y singularidades”. *Estudios de literatura colombiana* No.39, pp. 107-120. DOI: 10.17533/udea.elc.n39a07.
- Torres, Óscar (1992): *La poesía como idilio*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Touraine, A. (1973): *La sociedad postindustrial*. Barcelona: Ariel.
- Trujillo, P. (2012): “Fernando Charry Lara: poeta y crítico moderno”. *Estudios de Literatura Colombiana*, No30, 55-79.T
- Vallejo, C. (2016): *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Literaria.

- Villegas Restrepo. (2016): "La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia. ¿Espacio de memoria u olvido?" *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*. No2. pp. 113-128.
- Watanabe, J. (2008): "La poesía de Piedad Bonnett. Un lugar para lo genuino". En: Bonnett, P: *Los privilegios del olvido. Antología personal*. Bogotá: F.C.E., pp. 11-18.
- Wolters, A. M. (2011): "Sobre la idea de cosmovisión y su relación con la filosofía". *Stoa* Vol. 2, No. 4, pp.95-108. Redeemer College. Recuperado de [revistas.uv.mx/index.php/Stoa/article/download/415/pdf\\_34](http://revistas.uv.mx/index.php/Stoa/article/download/415/pdf_34)
- Xirau, R. (2001): *Entre la poesía y el conocimiento*, México: Fondo de Cultura Económica
- Yurkievich, S. (1996): *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.
- Zabalbeascoa, A. (2019): "Escribir desde las tripas es algo femenino". *El País Semanal*.
- Zubiría, Ramón de (1996). "Prólogo a la primera edición" en: Piedad Bonnett. *De círculo y ceniza*. 2ª ed. Bogotá, Uniandes, pp. 5-6.